



УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ
С ЭЛЕКТРОННЫМ ПРИЛОЖЕНИЕМ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX — начала XXI века

Часть I

1890–1925 годы



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX – начало XXI века

Учебник для вузов в трех частях

Часть I

1890–1925 годы

Составитель

и научный редактор профессор В.И. Коровин

*Рекомендован УМО по образованию
в области подготовки педагогических кадров для студентов,
обучающихся по направлению 050100
«Педагогическое образование» и специальности 050301
«Русский язык и литература»*



Москва



2014

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И89

Баевский В. И. Ф. Анненский – часть I, глава 7; Б.Л. Пастернак (кроме прозы) – часть I, глава 9; Вакуленко А. Андрей Белый (кроме прозы). – часть I, глава 7; Вершинина Н. Литературные направления и литературные школы. Реализм, новый реализм, натурализм, модернизм – часть I, глава 3 (кроме: «Беллетристы 1900–1910 г.»); Волкова Е. В. Ф. Ходасевич – часть I, глава 12; Громова М. Русская драматургия конца XIX – начала XX века – часть I, глава 4; Жаплова Т. Поэзия И. Бунина – часть I, глава 3; Журавлев В. Новокрестыанские поэты, Клюев, Есенин – часть I, глава 12; Коновалов А. – Кружок «аргонавтов» и зарождение теургической эстетики – часть I, глава 7 при участии В. Коровина; Коровин В. Введение, Часть I, глава 1; глава 2; главы 5, 6; глава 7 (кроме: «Зарождение и дебют русского символизма», «Северный вестник» – журнал раннего модернизма», «Литературно-критическая деятельность А.Л. Вольнского», «Философия, эстетика и поэтика русского символизма», «Основные литературные школы и течения русского символизма», «Поэтический триумвират», «Кружок “аргонавтов”...», «Раннее творчество “младосимволистов”»); А.А. Блок – часть I, глава 7; глава 8; А.А. Ахматова – часть I, глава 8; Леденев А. М. Кузмин – часть I, глава 7; Липич В. Поэты Серебряного века вне течений и групп (кроме: М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, М.А. Волошина) – часть I, глава 12; Мескин В. – Л.Н. Андреев – часть I, глава 3; Возникновение символизма... Ф.К. Сологуб (кроме прозы) – часть I, глава 7; Николина Н. И.А. Бунин. Поэтические принципы лирики. Проза Бунина – часть I, глава 7; Футуризм – часть I, глава 9; Павловец М. – М.И. Цветаева – часть I, глава 12; Пинаев С. М.А. Волошин – часть I, глава 12; Радзисhevский В. В.В. Маяковский – часть I, глава 9; Раскина Е. В.Я. Брюсов – часть I, глава 7; Вяч.И. Иванов – часть I, глава 7; Н.С. Гумилев (при участии А.Вакуленко и В.Коровина) – часть I, глава 8; Велимир Хлебников – часть I, глава 9; Сапожков С. «Северный вестник»..., Литературно-критическая деятельность А.Л. Вольнского. Основные литературные школы и течения русского символизма. Поэтический триумвират..., Религиозно-философское течение русского символизма, Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус – часть I, глава 7; Скибин С. Имажинизм – часть I, глава 10; Скибина О. Беллетристы 1900–1910 г. – часть I, глава 3; К.Д. Бальмонт – часть I, глава 7; Игорь Северянин – часть I, глава 9; Трубина Л. А.Н. Толстой – часть I, глава 3; Тихомиров С. О.Э. Мандельштам – часть I, глава 8; Целкова Л. Русские сумерки в прозе Сологуба, Андрей Белый и его роман «Петербург» – часть I, глава 7; Полета вольного упорство. Роман «Доктор Живаго» – часть I, глава 9; Чернышева Е. М. Горький – часть I, глава 3; ОБЭРИУ, Д. Хармс – часть I, глава 2.

И89 История русской литературы XX – начала XXI века : учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением : Часть I : 1890–1925 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС. 2014. – 496 с. + Эл. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02026-1 (ч.1)
ISBN 978-5-691-02027-8 (отд. изд. ч.1)
Агентство СРР РГБ.

Учебник «История русской литературы XX – начала XXI века» состоит из трех частей.

Первая часть – посвящена литературному процессу начала XX века от позднереалистических произведений А.Н. Толстого, А.П. Чехова до творчества русских символистов, акмеистов, и футуристов. Материал учебника располагается как на бумажном носителе, так и на CD-диске. В книге освещаются теоретические вопросы литературы, электронный диск содержит обширные сведения о творчестве и литературных произведениях отдельных писателей и поэтов, упомянутых в книге.

Учебник адресован студентам гуманитарных вузов, изучающих отечественную литературу.

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02026-1 (ч.1)
ISBN 978-5-691-02027-8 (отд. изд. ч.1)

© Коровин В.И., 2014
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014
© Художественное оформление ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

Учебное издание

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века

Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением

Часть I

1890–1925 годы

Составитель и научный редактор проф. В.И. Коровин

Зав. редакцией Г.В. Свешникова. Зав. художественной редакцией И.В. Яковлева
Нач. технического отдела Е.В. Чичилова

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000. Подписано в печать 22.12.2011. Формат 70×100/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 31,31. Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1000 экз.)
Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19. Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54.
E-mail: vladod@dol.ru http://www.vladod.ru

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

Оглавление

Введение	4 – 12

СУДЬБЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX ВЕКЕ

Глава 1	
Исторические события, общественная мысль, наука, философия, культура, искусство, литература в конце XIX — начале XX веков	14 – 29
Глава 2	
«Серебряный век» русской литературы. Границы и содержание понятия	30 – 41
Глава 3	
Литературные направления и литературные «школы» в России. Реализм, неореализм, натурализм, модернизм на рубеже веков. Основные понятия и термины. Историческая типология. Поэтика	42 – 93
Глава 4	
Русская драматургия конца XIX — начала XX века	94 – 119
Глава 5	
Русская сатира конца XIX — начала XX века. Сатирическая журналистика. Журналы «Сатириконтон» и «Новый Сатириконтон», их ведущие авторы	119 – 243
Глава 7	
Русский символизм	244 – 271
Возникновение символизма как «нового искусства»	272 – 348
Глава 8	
Постсимволизм. Акмеизм как одно из течений постсимволизма. «Преодолевшие символизм». Состав. Объединения. Органы печати. Манифесты. Поэтика	349 – 442
Глава 9	
Футуризм	443 – 455
Глава 10	
Имажинизм	456 – 467
Глава 11	
Новокрестьянские поэты	468 – 478
Глава 12	
Поэты Серебряного века вне течений и групп	479 – 496

Введение

Предлагаемый вниманию студентов педагогических университетов и педагогических институтов учебник «История русской литературы XX – начала XXI века» продолжает серию учебников, выпущенных кафедрой русской литературы МПГУ с привлечением авторов-преподавателей из других классических университетов и педагогических учебных заведений.

Учебник выпущен в традиционном бумажном варианте и в приложенном к нему электронном – на компакт-диске.

История литературы XX – начала XXI века охватывает период с конца XIX века (1890-е годы) до начала XXI века. Она разделена в учебнике на три части: 1890–1925 годы (1925 год означал завершение предыдущего литературного развития и открыл новый период в существовании русской литературы; к 1925 году советская власть установила полный контроль над литературой, выслав за пределы страны или репрессировав значительную часть деятелей культуры и приступив к решительным организационным преобразованиям с целью оказания прямого идеологического воздействия на литературу); с 1925 по 1991 год длится советский период русской литературы и, наконец, с 1991 года началась ее постсоветская эпоха, которая длится по настоящее время. Развитие русской литературы происходило **от кризиса реализма и декаданса до постмодернизма**. Все направления и течения (классический реализм, романтизм, натурализм, декаданс, модернизм, социалистический реализм, постмодернизм), исчезавшие, сменявшие друг друга, можно с известной долей условности свести к трем классическим направлениям, существовавшим в литературе ранее, – **классицизму, романтизму, реализму**, художественные принципы которых в XX веке не угасают, а принимают новые содержательно-формальные свойства, модернизируются, вступая в сложные противоречивые отношения. В связи с этим классицизм, романтизм и реализм XX века получают наименования **неоклассицизма, неоромантизма и неореализма**. Они составляют фундамент русского словесного искусства и ярчайшим образом проявляют себя в ходе литературного развития. Например, подлинным взлетом реализма была так называемая «деревенская проза». Влиятельная неореалистическая ветвь литературы, впоследствии мало затронутая модернистскими веяниями, а то и вовсе чуждая им¹, ориентировалась прежде всего на культуру-

¹ Этого нельзя сказать о неореализме (новейшем реализме, «новом реализме») начала 1900-х годов, который, с одной стороны, отмежевывался от натурализма, возвращался к

но-художественные традиции XIX столетия. Сюда с полным правом можно отнести сочинения И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.Н. Толстого, М.А. Шолохова, М.А. Булгакова, А.Т. Твардовского, отдельные произведения А.А. Ахматовой («Реквием»), А.И. Солженицына и многих других русских писателей¹.

Классицизм с его обращением к античной мифологии и образности оказал существенное влияние на русскую поэзию начала века, но более всего проявился с отрицательной стороны в произведениях социалистического реализма как ангажированного властью и чрезвычайно политизированного нормативного искусства с узким набором тем, наивными и даже примитивными идеологическими и сюжетно-фабульными схемами. В таком варианте неоклассицизм превратился в своего рода «социалистический классицизм».

Романтизм не приобрел какого-либо устойчивого места в литературном развитии, но его признаки отчетливо видны у целого ряда писателей; наибольшее значение он получил в начале 1900-х годов как художественная реакция на натурализм и декаданс. Однако эти основные литературные направления в XX веке, чего не было в XIX столетии, сосуществовали с так называемой неклассической, нетрадиционной художественностью, объединяемой несколько расплывчатым понятием **модернизм**. Именно на фоне модернизма прежние литературные направления классицизма, романтизма, реализма и получили прибавление «нео» от греческого слова *neos* – новый.

Исторически литературное движение в России, таким образом, проходило во взаимодействии и смене резко индивидуально-стилистических систем.

Специфической характеристикой литературного развития с возникновения «нового искусства», модернизма и его первой стадии символизма, служит следующее обстоятельство: исчезает не только жанровая нормативность мышления, но и мышление индивидуальными стилями. На первый план выходит личность художника. Она становится определяющим критерием творчества, знаменуя его начало и конец, и осознается основным предметом и продуктом творчества. Личность художника (поэта, прозаика, драматурга) мыслится решающей фигурой литературно-общественного процесса, а ее формирование делается первостепенной заботой литературного развития. Художник возвращается в круг единомышленников, в объединениях и школах, которые создают творческую личность. Именно с символизма широко расцветают в русском искусстве многочисленные объединения и школы, в которых собираются писатели, художники, музыканты. Личностное общение ставит

традициям классического реализма, а с другой – вбирал в себя модернистские веяния (см. об этом: *Келдыш В.А.* Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // *Русская литература рубежа веков (1890 – 1920-х годов)*. – М., 2000; *Кацаев В.Б.* Реализм и натурализм. Там же; *Келдыш В.А.* Реализм и неореализм. Там же.

¹ Заметим также, что сходные процессы происходили и в литературах Западной Европы и Америки. Термином «неореализм» критики сразу же обозначали итальянскую послевоенную литературу и киноискусство. В русле неореализма протекало творчество Т. Манна, Г. Грасса, Г. Грина, Т. Вулф, Д. Стейнбека и многих других.

своей целью «творческое воспитание» художника и приуготовление его для воплощения задач «нового искусства», а тем самым и для разнообразия и богатства литературного процесса в целом. Конечно, далеко не все объединения и «школы» перерастали в течения и направления. Однако нет сомнения, что жанровое мышление и мышление индивидуальными стилями сменилось, условно говоря, «мышлением» литературных «школ», озабоченных формированием творческих личностей¹. Этот процесс был искусственно прерван и, стало быть, не завершен, но даже в период господства «соцреализма» в советский период властям не удалось, несмотря на огромный репрессивный аппарат, недремлющую вседесущую цензуру, сковать и нивелировать литературное развитие, сведя его к одному-единственному направлению: в литературе России (метрополии) существовали различные объединения и течения – «Серапионовы братья», поэты «Чиж» и «Ежа», мощная ветвь «деревенской прозы», солидная литература «городской», «урбанистической» прозы (Ю.Трифонов и др.), задиристая «молодежная» проза, из недр которой вышли такие крупные писатели, как В. Аксенов и др., замечательная «военная» поэзия и проза, авангардистская поэзия А. Вознесенского, тяготеющая к различным ветвям классической поэзии традиционалистски настроенная лирика. Все эти и другие литературные явления противостояли поощряемой официальной литературе так называемого социалистического толка, хотя на практике чиновники от литературы и ангажированные критики тщетно пытались зачислить их по ведомству «соцреализма». Стало быть, литература советского периода не может быть рассмотрена как нечто единое, монолитное и неизменное.

Вследствие этого построение истории литературы советского периода крайне затруднено: «... все процессы происходят как будто стихийно, в соответствии с равнодействующей волей самих писателей. Однако несомненно, что за этой случайностью стояла прихотливая логика поли-

¹ Понятие «школа» в данном случае условно. Если символизм считать литературным направлением, то в нем можно выделить три школы или три течения; акмеизм можно считать отдельным направлением постсимволизма (наряду с футуризмом) и тогда в нем обнаружатся два течения, но можно считать акмеизм и школой, и течением. Предпочтительнее «школой» называть такое литературное объединение, в котором собрания носят характер обучения и воспитания. Например, на собраниях акмеистов обсуждения стихов преследовали цель воспитания вкуса, внушения определенного миропонимания и усвоения некоторых правил. Собрания символистов не были столь жестко регламентированы. Поэтому наименование «школа» больше подходит к акмеизму, чем к символизму. Применительно к акмеизму можно употребить и понятие «течение», потому что акмеизм представляет определенное ответвление постсимволизма и оба понятия («школа» и «течение») в данном случае почти совпадают и являются синонимичными. В том случае, если то или иное литературное объединение теоретически глубоко осознало свои принципы и практически широко их воплотило, если оно переросло узко цеховые, «школьные» задачи, то лучше пользоваться терминами «течение» или даже «направление». Так или иначе, с возникновением литературных объединений и «школ» все понятия оказались размытыми, ибо в каждой «школе», каждом «течении» и в каждом «направлении» можно найти признаки всех этих понятий. Поэтому в настоящем учебнике все подобные термины употребляются как синонимические, дополняющие друг друга.

тической жизни советской России этих лет», – писал Н.А. Богомолов¹. Исследователь предлагает для этой цели использовать «краткую формулу» построения истории литературы, которую предложили в 1927 году Ю.Тынянов и Р.Якобсон, писавшие в известных тезисах «Проблемы изучения литературы и языка»: «Вскрытие имманентных законов истории литературы <...> позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных <...> систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной <...> эволюции – это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотношенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотношенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы». Единственное уточнение, которое хотелось бы сделать в контексте интересующей нас ситуации, – признание на некоторых этапах развития литературы советского периода вторичности собственно литературных факторов и доминирования внелитературных. Если в свободном (хотя бы относительно, применительно к искусству) обществе и появлялись некие внелитературные обстоятельства – к примеру, чтобы не выходить за пределы первой половины XX века, Первая мировая война, – то никогда они не возводились в ранг неизбежных. В условиях же советского общества подобное невозможно себе представить...»²

Приступая к изучению русской литературы XX–XXI веков, необходимо иметь в виду ее отличительную особенность. Никогда прежде русская литература не была силою трагических исторических обстоятельств насильственно разорвана на две литературы – русскую литературу метрополии и русскую литературу зарубежья, которую называют также литературой изгнания и литературой рассеяния.

И та и другая литературы имели свои объективные сильные и слабые стороны. Конкретно и более подробно о них будет сказано позже в обзорах и монографических главах, посвященных литературе «советской», точнее – литературе советского периода и литературе русского зарубежья.

Сейчас же нужно отметить, что объективно сильной стороной «советской» литературы было непосредственное ощущение родной земли, жизни народа и существование в сфере родного русского языка, обогащение которого, а также изменения в составе и словоупотреблении ощущались и воспринимались непосредственно.

Слабой стороной литературы советского времени («советской» литературы) был тяжкий цензурный пресс. Он выражался не только в недопущении неугодных произведений к печати (такие произведе-

¹ Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибилова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М., 2004. – С. 263.

² Там же.

ния, следовательно, надолго выпадали из литературного процесса), но и в многочисленных проработках проштрафившихся авторов на бесконечных собраниях не только литературных, но и всяких иных коллективов, в так называемых «оргвыводах» и в запрещении на определенное, причем довольно длительное время, печатать свои произведения. В качестве примера можно привести всем известные истории с поэзией А. Ахматовой, с романами М. Булгакова, Б. Пастернака, А. Солженицына и Вас. Гроссмана.

В период бдительного наблюдения за литературой на первый план, что вполне естественно, властью выдвигались в качестве образцовых произведения «писателей», которые, мягко говоря, не отличались высокой художественностью и имели весьма приблизительное отношение к изящной словесности. Тогда же расцвела «советская» низовая литературная продукция, принявшая самые различные цвета и оттенки фальши – от полуправдивой сентиментально-дидактической беллетристики до патетико-риторических поэм и лирических стихотворений. Все это заметно снизило уровень русской литературы метрополии.

К этому надо добавить почти полную изолированность от мировой литературы в целом и от русской литературы зарубежья в частности. Привозить как русские, так и иностранные книги из-за рубежа, не допущенные в советской России, не изданные в ее пределах или раскритикованные в печати, считалось преступлением. Мировая литература допускалась в «страну Советов» в исключительно дозированном виде, с трудом просачиваясь сквозь многочисленные цензурные фильтры. Русская литература зарубежья и вовсе не допускалась (доступ к ней имели лишь считанные единицы из числа партийной номенклатуры, а также некоторые научные работники высшей квалификации, которые могли знакомиться с ней по специальным пропускам и в специальных хранилищах, причем без права записей и их выноса за пределы читальных залов). Тем самым мировой литературный процесс проходил как бы мимо советской России, а она сама лишь односторонне участвовала в мировом художественном развитии (произведения русских «советских» писателей печатались за рубежом). Русская литература изгнания была полностью исключена из обихода русского «советского» читателя, которому не были известны произведения И. Бунина, Д. Мережковского, М. Алданова, И. Шмелева, В. Набокова и других мастеров слова.

Сильной стороной литературы русского зарубежья была ее почти полная независимость от цензурного гнета и насилия властей. Это была свободная и свободно развивавшаяся литература, давшая миру множество замечательных произведений в разных родах и жанрах. Однако свобода – и это слабая сторона литературы зарубежья – ограничивалась не цензурой, а корпоративными и «партийными» соображениями: крупные и мелкие партии зарубежья враждовали и полемизировали между собой, а редакторы, принадлежавшие к разным идеологическим течениям и группам, соблюдали интересы своих партий и старались не выходить за пределы партийных установок. О том, как писателям приходилось идти на компромисс с редакторами, подробно рассказано в многочисленных мемуарах. Поучительны в этом смысле воспоминания

о редакторской деятельности П.Н. Милюкова в газете «Последние новости» и о редакционной политике редакторов крупнейшего зарубежного издательства «Современные записки». Вместе с тем корпоративная и «партийная» цензура за рубежом не могут идти ни в какое сравнение с тотальной «советской» цензурой, поскольку помимо, например, «Современных записок», существовало еще множество изданий, в которых писатель без всяких препятствий мог свободно напечатать свое произведение, в то время как в советской России отказ от публикации в одном журнале автоматический означал невозможность помещения произведения в другом.

Если в Советском Союзе была очевидна тенденция к снижению общего уровня всей литературной продукции, несмотря выдающиеся достижения в прозе и поэзии, то русской диаспорой за рубежом (где, конечно, также выходило множество слабых и олеографических поделок), в целом поддерживалась иная тенденция – к повышению уровня печатаемой литературы, о чем заботились не только сами писатели, объективно и строго оценивая литературные произведения, но и критики, обсуждая с литературной молодежью новые пути развития искусства слова и направляя ее творчество в русло живых национальных традиций.

Наконец, литература русского зарубежья не была оторвана ни от мировой литературы, ни от русской литературы метрополии, которую эмигранты могли читать, изучать и оценивать. И это благотворно сказывалось на сочинениях русских писателей,

Слабость зарубежной литературы была связана, главным образом, с тем, что писатели жили вне России, что вело к непосредственной оторванности от национальной почвы, от развития народного языка. Тот русский язык, которым владели зарубежные русские писатели и который они увезли с собой, при всем нашем теперешнем восхищении им, оказался искусственно законсервированным. Авторы лишились языкового обновления через приток новых слов, оборотов, выражений, непосредственно не ощущая живой стихии языка.

По поводу существования двух русских литератур в России и за рубежом высказывались различные точки зрения. В ходе рассмотрения этой непростой проблемы возобладало мнение, согласно которому русская литература сохраняла свое единство. Однако это не отменяет того бесспорного факта, что русская литература разделилась на две и что эти две литературы преследовали разные художественные задачи, отличавшиеся друг от друга. С одной стороны, при всех существовавших отступлениях, идеологическое обслуживание власти, а с другой – углубление отечественного художественного наследия и его продолжение на традиционных национальных эстетических, философских и православно-религиозных принципах¹. Компромиссную точку зрения высказал А.И. Чагин, предложивший формулу: «одна литература и два литера-

¹ Заметим, что литература зарубежья в целом, в отличие от литературы метрополии, была значительно меньше подвергнута модным иностранным веяниям, хотя некоторые писатели испытывали их сильное воздействие.

турных процесса»¹. На самом деле мы имеем дело, конечно, не только с двумя процессами, но и с двумя литературами, у которых было одно общее – русский язык. Во всем остальном, имея в виду чисто художественные устремления, между литературой метрополии и литературой зарубежья было больше различий, чем сходства.

Разделение литературы произошло в начале 1920-х годов и продолжалось вплоть до конца 1980-х. Решающую роль в этом сближении сыграли не столько литераторы эмиграции, сколько литераторы метрополии, жаждавшие избавления от тотального идеологического гнета и не согласные с изоляцией от мировой культуры. Ослабление советской власти неминуемо вызвало укрепление связей с зарубежной Россией и с Европой, в которой возникли новые культурные центры, возглавляемые отныне русскими эмигрантами «третьей волны». Тем самым к началу 1990-х годов разрыв между двумя литературами был полностью преодолен, и русская литература вновь стала единой литературой и единым процессом, так как произведения, опубликованные за рубежом, становились неотъемлемой частью всей русской литературы. Единство русской литературы через семьдесят лет было восстановлено, и это стало крупнейшим культурным событием в истории России.

Литературное развитие России завершилось, однако, после падения советской власти с ее идеологическими, эстетическими и художественными догматами, как это ни парадоксально, не периодом нового творческого расцвета, а периодом глубочайшего кризиса, причины которого находились в общем состоянии искусства в мире, в том тупике, куда зашло в конечном итоге искусство модернизма. Манифестация уединенного сознания как основы новой художественности, провозглашенная деятелями искусства в конце XIX – начале XX века, не выдержала испытания на прочность своей позиции. Пришедший на смену модернизму постмодернизм не выдвинул сколько-нибудь внятных и самостоятельных содержательно-художественных идей. Искусство постмодерна состоит в смешении и смещении уже известных текстов, конструируемых по принципу коллажа, в парадоксальном совмещении мотивов, в вызывающем пародировании их, в довольно грубой игре с ними. Некоторые ученые считают, что разрыв с классическими ценностями, который обнажился в XX веке, еще более углубился в истекшем столетии и что в постмодернизме произошел «глобальный разрыв с предшествующими тенденциями искусства», т.е. не только с классическими, но и с неклассической художественной системой модернизма, что эта «фаза художественного творчества <...> подвергла ревизии все предшествующие представления о возможностях и предназначении искусства»². С этой точки зрения, постмодернизм «с его игрой мертвыми формами», не имеет себе альтернативы: «Искусство *постмодернизма* охватывает всю совокупность художественных течений, развивавшихся после Второй мировой войны до настоящего времени»³. Словом, в начале

¹ Чагин А.И. Расколотая лира. Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920 – 1930-е годы. – М., 1998. – С.24.

² Кривцун О.А. Эстетика. – М., 1998. – С. 410, 415.

³ Там же. – С. 419.

XXI столетия литература, принадлежащая к постмодерну, пока не дала значительных художественных образцов, хотя среди постмодернистов есть и талантливые писатели (например, Т.Кибилов и др.).

Эти соображения определили общую мысль и структуру учебника, которые развиваются в соответствующих трех частях, сосредоточивших в себе как раскол внутри страны и литературы, так и центростремительные тенденции, приведшие к вновь обретенному единству.

Как и в предыдущем учебнике – «История русской литературы XIX века», изложение выдержано хронологически. Анализ художественных текстов дается с точки зрения устоявшегося и оправдавшего себя принципа – органического единства содержания и формы. Предметом рассмотрения является творчество писателей и литературные процессы, происходившие в России и за ее пределами. Наследие выдающихся писателей рассматривается в обзоре (кратко, как участников литературных процессов) и монографически. Биографии писателей не воспроизводятся, но творчески важные биографические факты упоминаются и рассматриваются. Как правило, за исключением нескольких случаев, творчество того или иного писателя, прошедшего протяженный творческий путь в течение нескольких десятилетий, не разрывается, а излагается компактно в том периоде, когда писатель стала известен и, стало быть, вошел в литературу. Например, наиболее крупные сочинения В.В. Маяковский написал в 1920-е годы, но с новым поэтическим словом ворвался в литературу до 1917 года. Поэтому все его творчество изучается в первой части учебника. То же относится к поэзии А. Ахматовой, Б. Пастернака и др.

Учебник опирается на научные традиции отечественной литературной науки. В нем учитываются последние научные достижения современных ученых-литературоведов. Они были использованы авторами в ходе их размышлений над творчеством того или иного писателя.

Художественные произведения и другие тексты цитируются по наиболее авторитетным отечественным изданиям, к коим причислены все академические издания (изданные АН СССР и РАН), включая полные собрания сочинений и отдельные издания в серии «Литературные памятники», а также издания, выпущенные издательствами «Советская энциклопедия», «Российская энциклопедия», «Библиотека поэта» (Большая и Малая серии), «Художественная литература» и некоторые другие, указанные в библиографии. При отсутствии у студентов названных изданий они могут пользоваться иными, в том числе и современными. Авторы учебника сознательно цитируют художественные тексты по проверенным и получившим общественно-научное признание изданиям.

Каждая глава в учебнике состоит из преамбулы, в которой кратко изложена основная мысль последующего текста, содержания, представляющего собой аналитическое изложение фактического материала, и выводов, отделенных от основного текста пробелом. Для удобства пользования в главах имеются тематические рубрики. Главу заключает методический аппарат, состоящий из вводящих терминов, вопросов и заданий для самоконтроля, списка литературы, относящегося к данному

периоду или данному писателю. К учебнику прилагаются общая библиография для всего курса, примерные темы курсовых и дипломных сочинений.

Так как учебник – плод усилий коллектива авторов, подчас придерживающихся в тех или иных вопросах разных научных позиций и оценок, то, естественно, что полностью устранить различие мнений не удалось. Так, например, одни авторы считают, что в 1910-х годах символизм переживал кризис, другие, не отрицая упадка символизма, полагают, что лучше говорить не о кризисе, а «о плавной трансформации символизма в иные литературные направления, как о медленном процессе «срастания» символизма с ними и постепенном отходе его на периферию литературного процесса». Однако такое расхождение мнений не касается кардинальных противоречий и сосуществует в допустимом дискуссионном поле. Верно, что символизм переживал кризис. Но верно и то, что скачка при переходе от символизма к акмеизму и футуризму не было, что переход был плавен и сдвиг постепенен¹.

То же следует сказать и о стиле учебника: придать ему стилевое единообразие в полном объеме не представилось возможным. Кроме того, редактор стремился сохранить индивидуальность стилевой манеры авторов при учете единых требований к стилю представленного читателям сочинения: как можно меньше метафорических выражений при сохранении живости изложения, по возможности точного употребления терминов и объяснения их, ясности, простоты слога, предпочтения русских слов иностранным, если языковые эквиваленты взаимозаменяемы и пр.

Коллектив авторов выражает сердечную благодарность Вере Яновне Коровиной за неоценимую помощь в подготовке этого издания.

Все пожелания и замечания, касающиеся учебника «История русской литературы XX–XXI века», авторы просят направлять по адресу: Москва, Малая Пироговская, д. 1. МПГУ, главный корпус, ауд. 319, кафедра русской литературы.

¹ Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977. – С. 25.

СУДЬБЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX ВЕКЕ



Глава 1

Исторические события, общественная мысль, наука, философия, культура, искусство, литература в конце XIX – начале XX века

Конец XIX – начало XX века – время великих потрясений в истории, взлета научной мысли, открытий во всех областях художественного творчества. Между мировыми державами, в число которых стремительно вошла новая, капиталистическая Россия, быстро изживавшая патриархально-крепостнические отношения, обострились крупные противоречия, связанные прежде всего с разделением мировых богатств. Началась суровая и жестокая борьба за рынки. Идея передела мира носилась в воздухе эпохи. Одни страны жаждали отвоевать у других их колонии, другие – завладеть новыми землями.

Эпоха с 1895 по 1917 год – период непрекращающихся войн. Не считая многочисленных и острых кризисов, нужно назвать испано-американскую войну 1898 года, англо-бурскую 1899–1902 годов, русско-японскую 1904–1905 годов, итало-турецкую 1911–1912 годов, балканские войны 1912–1913 годов. Вся эта пороховая ситуация завершилась Первой мировой войной 1914–1918 годов.). Не только внешняя, но и внутренняя обстановка во многих странах была накалена до предела. Этот период был насыщен расовыми, национальными, религиозными конфликтами, которые сознательно разжигались противоборствующими странами. Идеи расового превосходства и национальной исключительности стали все чаще использоваться в политике европейских и иных держав. Во Франции возникло позорное дело Дрейфуса, в России – дело Бейлиса, в Германии родились идеи пангерманизма, в Австро-Венгрии притеснялись славянские меньшинства. В ряде стран начались погромы – армянские в Турции, еврейские в России. К чести общественности многих государств, тогда же возникло мощное сопротивление всем этим эксцессам.

Наряду с тенденцией разобщения народов все больше укреплялась иная – народы и государства стремились к прочным связям и отношениям. К этому их подталкивал объективный ход развития мира, нуждавшегося в общей экономике, в едином рынке, в научно-техническом и культурном обменах. Благодаря развитию транспорта, почтовых услуг, телеграфа огромные расстояния уже не смущали людей и не превращались в непреодолимые препятствия. Экономика, культура, наука становились всемирными, а не только национальными. Этому способствовали великие научные открытия, благодаря которым мир менял свое «лицо» и все более становился индустриальным. Иной материальный лик получали страны, города, личный быт многих людей. Изменялись условия человеческого существования, влиявшие, разумеется, и на характер восприятия жизни. XX век, «век электричества», сменил XIX век, «век пара». Он принес с собой электрический свет, а с ним вместе телеграф, трамвай, а затем радио, кино, телефон. Изобретение двигателя внутреннего сгорания мощно двинуло вперед автомобильную промышленность, вслед за которой начались крупные работы и в области авиации. С конца 1890-х годов развернулось строительство подводных лодок. Океаны соединились между собой благодаря прорытым каналам (Панамский канал), страны – благодаря огромным туннелям (Симплонский туннель). Расстояния сокращаются, а скорости растут. Впечатляющие открытия в области радиоактивности были сделаны П. Кюри и Э. Резерфордом. А. Эйнштейн разработал теорию относительности.

В эти же годы оживляются философская и религиозная мысль. На смену позитивистской философии, уже раскритикованной в России Вл.С. Соловьевым, а впоследствии и другими русскими мыслителями, приходят философские системы неопозитивизма и неореализма (Б.Рассел), интуитивизма, или философии жизни (А.Бергсон; примат интуиции утверждается и в «Эстетике» Б.Кроче), феноменологии (Э.Гуссерль), оказавшей влияние на философию экзистенциализма, или философию существования (К. Ясперс, Г. Марсель, Н.А. Бердяев, Л. Шестов, М. Бубер, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю).

Вместе с тем созидательные усилия индустриального века несли с собой и много опасного и разрушительного. Прежде всего страдала природа как среда естественного обитания человека. Научно-технический прогресс вызывал одновременно и восхищение гением человеческой мысли и труда, и недовольство непоэтической буржуазной современностью, в которой деньги и господство техники торжествуют над традиционными духовными ценностями человечества, такими, как добро, красота, любовь. Э. Верхарн, один из первых поэтов-урбанистов, проклиняет «города-спруты» с их зловонным отравляющим дыханием, с их социальными и общественными пагубными противоречиями и пороками.

Индустриально-технический прогресс вызывает восторг и ужас, которые отражаются в литературе (Г.Уэллс, О.Вильде-Лиль-Адан, Б.Келлерман, Г.Гауптман и др.), наполненной тревожными предчувствиями и пророчествами. В романе Г.Гауптмана «Атлантида» погибает чудо техники – сверхсовременный пассажирский корабль «Роланд»,

а спустя три месяца после окончания романа мир потрясла реальная катастрофа гигантского парохода «Титаник». Технические достижения, современный город, с одной стороны, природа и человек, с другой, вступают в острый и непримиримый конфликт. Он получает в разных литературах сходные художественные решения. В научной литературе отмечено, что в поэзии (Г.Аполлинер, Б. Сандрар, В. Ларбо, Г. Тракль, К. Сэндберг, И.Р. Бехер, Г. Гейм, В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский и др.) звучат особые, устойчивые мотивы, исполненные мифопоэтическими и символическими уподоблениями (городское электрическое освещение, городские фонари, противопоставляемые солнцу, миражи, призраки, лихорадочный, сатанинский, зловеющий инфернальный свет, порождающий галлюцинации).

Буржуазный уклад жизни, тесно связанный с научно-техническим прогрессом, обостряет и общественные отношения, которые также становятся объектом и материалом литературы. Буржуазная мораль, религия XX века вызывают критику интеллектуальных слоев общества, и ее с особой силой воспроизводит так называемая «новая драма» от Ибсена до Чехова. Сюда можно отнести А. Стринберга, М. Горького, М. Метерлинка, Э. Золя, Г. Гауптмана, Г. Зудермана, Б. Шоу и др. «Новая драма», как писал один из ее авторов, проникательно утверждала, что, если прежняя драматургия была посвящена «трагедии в жизни», то нынешняя – «трагедии жизни». Она вскрыла несостоятельность иллюзий о свободе и независимости человека, который внезапно осознает себя игрушкой в руках неподвластных ему внешних сил, принимающих подчас необъяснимый характер.

Подводя итог, можно сказать, что наиболее проникательные деятели науки и культуры, всматриваясь в состояние мира, предчувствовали скорое начало неслыханных катаклизмов.

Россия конца XIX – начала XX века (до 1922–1925 годов). Исторические события. Общественная мысль. Наука, философия, культура, искусство

Развитие России в этот период противоречиво и в целом трагично. Россия прошла через войны и революции. Последний переворот поставил страну на грань катастрофы. Она не только не могла воспользоваться плодами победы над Германией в Первую мировую войну, как это выпало на долю стран Антанты, но прошла через гражданскую войну, вышла из нее разоренной и погрузилась в тьму и руины. Однако до 1922–1925 годов новый большевистский режим еще допускал видимость законности и цензурные притеснения можно было обойти (были случаи, когда запрещенная газета выходила на следующий день под другим названием); книги еще печатались за границей, а писатели, философы, религиозные деятели, ученые еще посещали европейские государства и общались со своими коллегами. После победы в гражданской войне большевики надолго опустили «железный занавес», утвердили свирепую цензуру, выдворили из страны много интеллектуалов, вынудив

и заставив иных эмигрировать. Духовное единство Россия распалось, и советская Россия почти на 70 лет отделилась от России зарубежной, расположившейся на разных материках – в Европе (Франция, Германия, Чехия, Финляндия и др.), в Азии (Китай) и в Америке (США). С такой точки зрения 1922-1925 годы – порубежный годы в истории страны и мира.

Между тем в начале этого периода Россия постепенно становилась одной из ведущих мировых держав. Ее влияние определяется ростом промышленности, успехами сельского хозяйства и выдающимися достижениями в области культуры. В частности, едва ли не самыми популярными в мире становятся русские писатели – И. Тургенев, Л. Толстой, А. Чехов, а потом и Ф. Достоевский. Как и в Западной Европе, в России в последней трети XIX века, после разгрома народничества, установилось относительное затишье. Однако вскоре вновь началось умственное и общественное брожение. Его подоснову составляли неразрешенные внешние и внутренние противоречия. Главные из них – противоречия социальной жизни, отношения между человеком и средой. Их активизировали русско-японская война 1904–1905 годов и первая русская революция 1905 г.

Общество было недовольно господством позитивистской философии, которая стремилась свести науку к простой систематизации и классификации явлений, к сумме фактов, добытых специальными науками и не нуждающейся в какой-либо общей философской методологии. Позитивизм по существу отрицал творческое начало, превращая человека в раба судьбы, среды, быта, наследственности. В области художественной мысли он сводился к требованию простого бесстрастного описания, не освященного какой-либо пронизывающей его идеей.

Серьезные нарекания вызывала и деятельность официальной церкви, которая не допускала обсуждения вызывающих размышление нравственно-религиозных вопросов. Между тем насущные проблемы православной веры требовали не только догматического подхода, но и живого общественного разговора, который поднимали Вл. Соловьев, Л. Толстой, а впоследствии и другие русские религиозные мыслители и писатели.

Художественная мысль России в конце XIX века также в поре брожения. С одной стороны, выдающиеся живописные работы И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.А. Серова, И.И. Левитана и др., а с другой – холодный академизм, а отчасти «фотографичность» и нарочитая тенденциозность произведений некоторых передвижников.

В литературе конец XIX – начало XX века – переломный рубеж от классической русской литературы к литературе новейшего времени, к неклассическим, модернистским явлениям. Именно противопоставление классическому искусству слова неклассических направлений, течений и школ стало отличительным признаком, отделяющим XIX век от XX столетия.

Классическая русская реалистическая литература не умерла и по-прежнему была представлена достойными именами и произведениями. Среди них высились Л. Толстой и А. Чехов. Из молодого поколения ре-

листами заявили себя В. Короленко, И. Бунин, А. Куприн, М. Горький, А. Толстой, В. Вересаев и др. Классический реализм в это время не остается неизменным, а обогащается новыми качествами. Важнейшие из них – изображение бытия через быт, истории через быт, а также заметная связь с романтическими веяниями, настроениями и отчасти нереалистическими художественными принципами¹.

В это же время в литературе появились и произведения, которые могут быть отнесены к промежуточным состояниям художественной мысли – к совмещению реализма и натурализма, например, в русской беллетристике и бытописательстве (творчество И. Потапенко, П. Боборыкина, М. Арцыбашева, А. Амфитеатрова и др.), реализма и экспрессионизма (Л. Андреев) и т.п.

Глубочайший кризис потряс русскую поэзию в конце 1880 – начале 1900-х годов. Он касался самых основ поэтического словоупотребления, поэтического синтаксиса, рифмы и всей поэтической системы. В поэзии наступил настоящий упадок, получивший наименование «декадентство», или «декаданс». Именно это понятие приложимо, в частности, к С.Я. Надсону и его подражателям, а также к поэтам 1880 – начала 1900-х годов.

Декаданс (от франц. *décadence*) – прямое предвестие нереалистических течений в искусстве конца XIX – начала XX века. Он обозначил кризис классического периода русской словесности и явился, с нашей точки зрения, его последним, завершающим, упадочным этапом.

Сущность декаданса, помимо кризиса формы, выразилась в сомнении относительно положительных ценностей, утверждавшихся классическим искусством, и в отказе от них. Декаденты противопоставили мотивам расцвета жизненных сил, здоровья, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти, чувства солидарности с людьми, восторга перед жизнью, творческого восхищения перед природой мотивы жизненного упадка. Их волновали так называемые «минус-ценности»: красота угасания, бледность образов, усталость души, настроения покорности, очарование забвением, уныние, страх перед жизнью, безысходное отчаяние. При этом сами писатели понимали декаданс как упадочную духовную атмосферу, сумеречное время, «конец века». Они чувствовали душевную опустошенность, чувство полной потерянности во враждебном мире, резкую вспышку индивидуализма, нездоровой эротики, аморализма, виной чему, по их мнению, было буржуазное развитие. Поэтому важной стороной декаданса выступила антибуржуазность.

Поскольку декаданс «переиначил» ценности классического искусства не только в области литературы, но и в других областях, то он непосредственно предшествовал модернизму, передав ему свойство антибуржуазности и отказ от классических традиций.

Вся современная мировая наука считает, что **модернизм** (от лат. *modo* – «только что», «недавно» или франц. *moderne* – «современный») «исторически сложился под знаком восстания против привилегии клас-

¹ См: Катаев В.Б.. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000; Келдыш В.А. Реализм и неореализм. Там же; Дьякова Е. Беллетристика 1900 – 1910-х гг. Там же.

сических эпох, против красоты форм и реальности изображения в искусстве...»¹. Это абстрактное отрицание, писал Мих. Лифшиц, является наиболее общим его знаменем. Ученый сослался на слова испанского философа Х. Ортега-и-Гасета, теоретика модернизма, автора труда «Дегуманизация искусства», о том, что сущность нового искусства, т.е. модернизма, «целиком состоит из отрицания старого»².

Модернизм – термин, возникший на Западе для обозначения не реалистических и неклассических направлений и течений. Он поставил перед собой задачу обновить художественную систему или системы. Постепенно в модернизме обозначился и ведущий мотив – тема отчуждения. Мертвенная механистичность буржуазного общества порождает разорванность социальной, культурной, духовной жизни человека. Перед авторами модернизма раскрылся глубокий и непреодолимый разрыв между духовным опытом личности и доминирующими тенденциями общественной жизни. Они видели, что человек насильственно отлучается от окружающего мира, изолируется от него, и каждое отдельное существование оказывается замкнутым. В этом для модернистов заключена конечная абсурдность пребывания личности в мире, а, стало быть, и действительности в целом.

Вместе с тем этот пессимистический взгляд на жизнь, роднящий его с декадентством, не является единственной стороной модернизма, который в целом выступил против философии упадка и размежевался с декадансом. Модернизм противопоставил себя декадентству, и модернисты всегда пытались изжить в себе декадентские, упадочные настроения. Первые модернисты (имеются в виду символисты, которых ошибочно первоначально причисляли к декадентам и отождествляли с ними), стремясь обрести новые ценности взамен утраченных, выпустили полные оптимизма, бодрого настроения светлые книги. В России против декадентства подняли голоса Вл.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, Н.М. Минский, а затем В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый, В.И. Иванов и др. Так, Н.М. Минский и Д.С. Мережковский, сами испытывавшие мощное влияние декадентства, будучи первоначально поклонниками и подражателями Надсона, а также народническо-гражданской поэзии 1880–1890-х годов, в своих программных трактатах («При свете совести» Н.М. Минского и «О причинах упадка и о новых течениях в новой русской литературе» Д.С. Мережковского) решительно отошли от декадентских идей, хотя и многие из них при этом усвоили. Главный смысл этих религиозно-философских и критических работ заключался в трудных поисках новых ценностных ориентаций, которые могли бы дать личности твердые основания для примирения с миром, полным зла и страданий, в призвании обогатить содержание поэзии мистическими идеями, обновить поэтику и найти новые символические и иные формы красоты (по Мережковскому, «три главные элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности»). Так была намечена символистская программа, во многих своих чертах противоположная декадансу, но вполне укладывающаяся в понятие «модернизм».

¹ Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. – М., 1980. – С. 476.

² Там же. – С.477.

Смысл этих поисков заключался в отличие от декаданса, не в том, чтобы лишь или по преимуществу эстетизировать и поэтизировать настроения упадка, скепсиса, уныния, а в том, чтобы противостоять им и в конечном итоге преодолеть их. Не скрывая, что красота может вызывать губительное и страшное наслаждение, внося декадентскую тему «любви ко Злу», Мережковский придает понятию красоты множество значений. Он понимает искусство в духе заложенных в нем житнетворческих основ и ставит перед искусством задачи преображения жизни¹. Понятно, что таких целей не могло иметь декадентское искусство.

Не только русские модернисты всячески отреклись от декадентства, но и их западные собратья. Так, Ф.Ницше, автор знаменитой работы «Рождение трагедии из духа музыки», сыгравший огромную роль в становлении искусства модернизма, осуждал упадок, ненавидел самодовольство и эгоизм буржуа, лживость морали, деградацию христианства. Ницше не удовлетворен человеком уныния, наделенным слабой волей, испытывающим страх перед жизнью. Отсюда в его философии появляется идея сверхчеловека. Однако, отрицая декадентство, Ницше, как и все модернисты, впадает в крайности: его сверхчеловек свободен от всякой морали, он живет по ту сторону добра и зла и только таким способом может проявить свою свободную волю, которая фиксирует абсолютную степень отчужденности человека в мире, т.е. идею, типичную для модернизма.

Таким образом, декадентство и модернизм – не тождественные понятия. Модернисты многое заимствуют у декадентов, но в целом ему противоположны. Модернизм настроен на поиск новых ценностей взамен утраченных и связанных прежде всего с классическим европейским, в том числе русским, искусством. В этом состоит межа, разделяющая декадентство и модернизм. Декаданс порывает с классическим искусством, являясь его последней, ущербной стадией. Модернизм надеется найти новые положительные ценности в постоянно усложняющемся и меняющемся мире и поэтому, вопреки изначальным установкам на разрыв с классическим искусством, с течением времени во многих произведениях перестает отвергать его и нацелен на встречу с ним.

Поиск полноты гармонии и целостности модернисты пытаются обрести в эмоциональной памяти, в универсальных мифологических архетипах бытия, в воображаемых эротических переживаниях. Предельным, крайним, радикальным модернистским явлением приусущ элитаризм. Модернисты погружаются в рискованные художественные эксперименты, в лабораторное формотворчество и создают замкнутые, герметические конструкции. Противоречия общества отражаются не в светлом, а в болезненном, патологическом сознании человека или в кризисных, пограничных состояниях его психики. Все это в конечном итоге призвано продемонстрировать неверие в разумность истории, в поступательный ход ее развития. С этой точки зрения человек мыслится жертвой непознанных (и вряд ли познаваемых) враждебных сил, формирующих его судьбу.

¹ См. об этом: Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы. – СПб., 2000. – С. 68.

Соответственно таким художественным установкам по сравнению с классическим искусством изменяются изобразительные средства, главными из которых, как давно замечено, становятся поток сознания, внутренний монолог, ассоциативный монтаж, пересечение памяти и сиюминутного переживания. Законом бытия признается бессмысленный круговорот жизни, всеобщая разделенность людей в обществе, бессилие личности противостоять трагическому уделу.

Поэтика модернизма в его наиболее антиклассических образцах – способ построения такой художественной реальности, в которой человек почти не связан с действительностью. Индивид существует в этой реальности как самодостаточный организм и противостоит ей.

Таким образом, на авансцену литературы и искусства в XX веке выдвинулся модернизм, органически выросший из культурных запросов своего времени. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном, культурно и исторически далеком, нежели на близкой реальности.

Все это по мере развития модернизма приводит к результатам, которые оставляют, вопреки первоначальным благим теоретическим намерениям и программным установкам, безнадежными всякие поиски новых положительных ценностей. По мере движения модернизма его теоретическая мысль, если рассматривать ее объективно, все больше склонялась к отказу искусства от обязательств перед обществом и историей. Перед модернизмом раскрывалась, как выразился французский исследователь Ж. Жене, тотальная пустота жизни в антиформах и антиязыке, который является бесконечно возобновляемым лепетом молчания. Поэтому логика художественно-эстетической мысли, отклонявшаяся от первоначальных установок и впоследствии направлявшая искусство модернизма, означала ликвидацию эстетического. Однако этот горький вывод касается преимущественно поздних теоретических программ модернистов, неизбежно ведущих к тупику искусства.

Практика же модернистского искусства, в которой присутствуют как отказ от ценностей, так и поиски нового положительного содержания, неизмеримо шире, глубже и богаче теоретических деклараций. Вследствие этого искусство модернизма вовсе не превращается в бесполезное, ненужное и ничтожное бумагомарание в литературе или бессмысленную мазию в живописи. В среде модернистов были исключительно одаренные, талантливые и даже творчески гениальные художники и писатели, обогатившие мировое искусство и мировую литературу. Благодаря их усилиям модернизм превратился в мощное философско-эстетическое движение XX века, активно противопоставившее себя, с одной стороны, декадансу, а с другой, – всему прежнему классическому искусству, прежде всего реализму.

Напомним еще раз, что «модернизм рождался из осознания кризиса старых форм культуры – из разочарований в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, из кризиса христианской веры....», из неудовлетворенности ценностями, на которых возросла классическая европейская литература и классическое европейское искусство, из про-

чного убеждения, что реалистические формы воспроизведения жизни безнадежно устарели и умерли, что с их помощью невозможно понять и передать внутренний мир современного человека с его распавшейся связью с действительностью.

Вместе с тем «модернизм оказывался не только следствием «болезни», кризиса культуры, но и проявлением неистребимой внутренней ее потребности к самовозрождению, толкающей к поиску спасения, новых способов существования культуры»¹.

Итак, под общим понятием «модернизм» объединяются все новые течения неклассического, в особенности нереалистического, типа.

Начало модернизма как обозначения неклассической художественности восходит к последней трети XIX в. к символизму и исторически параллельному ему натурализму. В них выразился кризис авторски-творческого художественного сознания, названный М.М. Бахтиным «кризисом авторства», под которым подразумевалась исчерпанность для модернистов ценностей и перспектив классической художественности.

От литературы и искусства вообще потребовали (например, Вл. Соловьев и др.) не только творить, воображать, фантазировать и создавать художественные произведения, но и одухотворить реальную действительность, или, как выразился Вл. Соловьев, «пресуществить нашу действительную жизнь»².

Для религиозного философа, как и для большинства писателей классических эпох искусства, «действительная жизнь» – это духовная жизнь межличностного общения, о чем справедливо писал Н.Д. Тамарченко. Так думал не только Вл. Соловьев, но и Лев Толстой, провозгласивший искусство одним из главных способов «духовного общения людей».

Кризис авторства заключался, по мнению модернистов, в том, что с помощью классического искусства уже нельзя достучаться до людских сердец и, вследствие этого, духовное общение индивидов становится невозможным.

Случилось это потому, что художественный текст начал восприниматься одной лишь эстетической игрой воображения, а следовательно, воображение приобрело чисто формальную функцию – быть способом коммуникации, но никак не содержательной художественной реальностью. Для того чтобы произведение превратилось в художественную реальность, писатель, по мнению модернистов, должен создать такую художественную систему, благодаря которой художественные образы, возникшие в его сознании, перетекали бы в другое сознание и стали бы образами этого сознания. Стало быть, коммуникативную функцию искусства следовало превратить в художественно-эстетическую, придав ей статус важного, неотъемлемого слагаемого всей художественной системы.

Вся классическая литература держалась на кантовом законе «всеобщей сообщаемости эстетических идей» (образов), но на рубеже XIX–XX веков она потерпела полный крах, потому что между индивидами

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000. – С. 4.

² Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. – М., 1988. Т. 2. – С.404.

обнаружился разрыв, зияние, и духовное общение вследствие трагической уединенности человека (характерно сочинение В.В. Розанова – «Уединенное»), стало невозможным.

Теперь, полагали модернисты, писатель обязан создавать новую художественную реальность «не на территории собственного сознания, а в сознании адресата». Нельзя сказать, что в классической литературе писатель не пытался учитывать «чужое сознание». Вспомним, например, солдатские песни Ф. Глинки, агитационные песни К. Рыльева и А.А. Бестужева, стихотворения М.Лермонтова, передающие сознание солдат и простых полевых офицеров-кавказцев, «народные рассказы» Л. Толстого, прозу Н. Лескова и Ф. Достоевского. Но это был именно учет «чужого сознания» в своем сознании и попытка передачи «чужого сознания» посредством своего собственного. Почвой оставалось всегда сознание писателя, а не его анонимных адресата или адресатов.

Для писателя-модерниста главная задача – перелить свое сознание в чужое и передать чужое и как другое, и как свое. В классические эпохи автор «работал», как говорят ныне теоретики литературы, и с материалом, и с собственным воображением. Конечно, они и сейчас нигде не исчезли, потому что не могут быть изъяты из писательской деятельности, но в XX веке на первый план выдвинулась проблема восприятия. Вследствие этого главной и решающей стала для литературы проблема коммуникации.

Художественное произведение стало коммуникативным событием, в котором участвуют три главные фигуры: автор – герой – читатель. Без выдвигания на первый план коммуникативного события художественное произведение перестает ныне быть таковым. Нужна, следовательно, не только творческая энергия, но прежде всего забота о художественном восприятии читателя, вложенная в сотворенное создание.

Автор как бы перемещает художественный объект в сознание адресата и наблюдает за тем, как его текст впервые читают, впервые созерцают, впервые слушают. Иначе говоря, он сознательно ставит себя в положение воспринимающего свое сознание чужими глазами и ушами. Так устанавливается духовное общение между автором и читателем. Прямая и обратная связь между ними осуществляется через героя, который выступает своего рода медиумом, посредником.

Установка художественного произведения на доминанту коммуникативной функции привела к перестройке художественной структуры текста, отличающейся от структуры классической литературы и должна быть признанной эстетически неклассичной.

Что же в первую очередь характеризует эстетически неклассическую художественную структуру?

Исследователи, изучавшие этот вопрос, называют, во-первых, незавершенность художественного произведения, его открытость, неполноту целого. Писатель классической эпохи обычно доводил сюжет до логического конца и давал читателю более или менее ясный ответ по поводу тех событий и проблем, которыми он наполнил свое произведение. Однако эти свойства не являются недостатками или пороками, а приобретают положительное значение, поскольку располагают к сотворчеству. Когда

произведение не завершено или открыто, оно стимулирует творческую активность читателя. Стало быть, модернистское искусство повышает степень своего воздействия на воспринимающее сознание. Художник получает исключительные возможности передать свой индивидуальный взгляд на мир, на бытие реальному адресату. Своим художественным сознанием он вторгается не только в воображаемое чужое сознание героя, нарушая его суверенность, но и в сознание другого, однако уже принадлежащее вполне реальному человеку. Это означает, что он осуществляет себя во вне его лежащем мире, влагая в чужое сознание сущность своего отношения к бытию.

Изменение эстетической системы, естественно, привело к тому, что изменилось представление о художественной деятельности. Теперь писатель больше заботится не о своем творении, а о его воздействии на чужое сознание. Его больше интересует читатель, адресат, а не художественно-творческий вымысел и его стилистико-композиционная обработка. Его больше занимает читатель и другое воспринимающее сознание, чем объект воображения или знаковый материал текста. Автор превращается, как остроумно заметил Н.Д. Тамарченко, в «организатора коммуникативного события», читатель же становится «реализатором коммуникативного события», поскольку, по словам П. Валери, «поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения»¹.

В поддержку этим соображениям Н.Д. Тамарченко привел слова М.Л. Гаспарова: «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания»². Отсюда следует вывод: «Эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной интерпретацией общего с автором «художественного задания», когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание коммуникативного события, актуализированного в тексте»³. Тем самым в модернизме доминирующей становится коммуникативная функция искусства с ее центральной проблемой «автор – читатель», а едва ли не главным критерием художественности выступает эффективность воздействия на читателя. Понятно, что модернизм породил множество индивидуальных и типовых способов такого рода воздействия.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит **символизму**, прежде всего французскому и русскому. В современном литературоведении считается, что начало модернизма связано с возникновением символизма (от греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета), который в России

¹ Валери П. Об искусстве. – М., 1993. – С.103.

² Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917: Антология. М., 1993. – С. 42. См. также: Теория литературы. В 2 тт. Т. 1. – М., 2004. – С. 102.

³ Теория литературы. В 2 тт. Т. 1. М., 2004. – С. 102–103.

заявил о себе в конце XIX века. Поскольку символизм представляет собой не только литературное, но и общекультурное движение, оказавшее влияние на всю последующую жизнь искусства, то неудивительно, что пришедшая ему на смену литература модернистской ориентации именуется **постсимволизмом**.

Предтечами символистов, а часто и собственно символистами в истории литературы, считают Вл. Соловьева, И. Анненского, хотя последний и выступил одновременно с символистами, а также группу поэтов (А. Добролюбов, И. Коневской, В. Гиппиус), занявшую литературное место между декадансом и символизмом.

Символизм традиционно разделяют на два витка развития соответственно двум поколениям русских символистов – «старшего» (Н. Минский, Д. Мережковский, В. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.) и «младшего», младосимволистов (А. Белый, С. Соловьев, А. Блок, В. Иванов и др.). Это, так сказать, «хронологическое» разделение, которое не затрагивает эстетической сущности направления или, как иногда называют символизм, – «школы».

Что же касается художественно-эстетических и – шире – философских, религиозных, эстетических и вообще методологических принципов и всей содержательно-формальной системы символизма, то с этой точки зрения, в символизме могут быть выделены: *религиозно-философское течение* (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, Ф. Сологуб), *эстетико-психологическое течение* (В. Брюсов и его школа) и *«теургическое»*¹ (Андрей Белый, С. Соловьев, Эллис, А. Блок, В. Иванов). Так как входившие в «теургическое» течение поэты представляли собой многочисленную и далеко не однородную группу, то в ней образовывались свои «подгруппы», «субгруппы». Одна из них назвала себя «аргонавтами» (А. Белый, С. Соловьев, Эллис, братья Э.К. и Н.К. Метнеры, А. Петровский, Н. Киселев и пр.), другая – «мистическими анархистами» (Г. Чулков), оказавшими заметное влияние на А. Блока и В. Иванова. Некоторые поэты, например К. Бальмонт, принадлежа к символизму, не принадлежали ни к одному из его течений, оказывая влияние на все и испытывая влияние различных творческих устремлений на себе.

Кризис символизма в 1910 году привел к рождению акмеизма (от гр. *aktē* – высшая степень чего-либо, цветущая сила), в котором объединились, по словам А.А. Ахматовой, шесть поэтов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, М. Зенкевич и В. Нарбут. К этому течению постсимволизма примкнули, участвуя в журналах и альманахах, не войдя, однако, в него, М. Лозинский, Б. Садовской, Г. Иванов, Г. Адамович, Л. Столица, Е. Кузьмина-Караваева и др.

Другим крупным течением модернизма в период постсимволизма стал **футуризм** (от лат. *futurum* – будущее). Футуристы в России объединились в четыре основные группы: «Гилея», или кубофутуристы (В. Хлебников, братья Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В. Каменский, Е. Гуро, В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лифшиц, Р. Якобсон); «Ассоциация эгофутуристов» (И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов, В. Гнедов и др.); «Мезонин

¹ Их обычно называют также «соловьевцами» (от фамилии философа Вл. Соловьева) и «младосимволистами».

поэзии» (Хрисанф, В. Шершеневич, Р. Ивнев и др.); «Центрифуга» (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев, К. Большаков, Божидар и др.).

Футуристическое объединение «Гилея» (другое название – «будетляне») может быть с полным правом отнесено к **неопримитивизму**. Для неопримитивизма, по мнению теоретиков литературы, характерны искусственные признаки «неумелого», «наивного» письма, ориентация на архаические культурные модели. Неопримитивизм в России представлял собой ответвление футуристического литературного движения.

Футуристы, как и символисты религиозно-философского и «теургического» течений, ставили перед собой задачу осознать через искусство скорый и неизбежный всемирный переворот и рождение «нового человечества». Однако это, по их мнению, возможно только в том случае, если будет уничтожена вся старая цивилизация и культура, включая, конечно, и период ее буржуазного развития. Отсюда возникает вызывающий императив – уничтожение и разрушение всех художественных систем, классических и неклассических, ломка художественных форм и норм вкуса. Отрицание всего – языка, синтаксиса и пр. Бунт против жанров и стилей. В результате футурист создает не произведение искусства, а некий продукт, который не имеет ничего общего с тем, что до него входило в понятие «произведение». Футурист творит антипроизведение. В отличие от других течений модернизма, пытавшихся навести мосты между автором и читателем посредством учета читательского восприятия в сознании автора, футуризм ставит прочный заслон между антипроизведением и читателем: в своих крайних образцах он уничтожает смысл, создавая заумь, т.е. замкнутую, непроницаемую структуру, вследствие чего читатель не может постичь содержание адресованного ему текста.

Из других течений ближе всего к футуризму стояли **имажинизм** и **экспрессионизм**¹.

Имажинизм (от англ. *imagism* – имажизм; *image* – образ) – небольшая и недолго просуществовавшая группировка (В.Шершеневич, С.Есенин, А.Мариенгоф, Р.Ивнев и др.). Имажинизм смыкался с футуризмом (недаром некоторые имажинисты В.Шершеневич и Р.Ивнев входили ранее в футуристическое объединение «Мезонин поэзии») в содержательно-формальном понимании искусства (самоценность слова-образа), в отказе от традиций, но расходился в оценке отношения искусства к власти: если футуристы ратовали за политически активное искусство в послеоктябрьский период, то имажинисты утверждали неизбежность антагонизма искусства и власти, выступая против политической ангажированности и за независимость от государства.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* – выражение) получил наибольшее распространение в Германии и Австрии, на литературу и вообще искус-

¹ Иные течения, например, «импрессионизм» (франц. – *impressinnisme*, от *impression* – впечатление), не получили в литературе России сколько-нибудь заметного развития. Импрессионизм более широко проявил себя в живописи, тогда как в литературе он не образовал особого течения или какого-либо другого объединения, но использовался авторами разных направлений и течений как композиционно-стилистическая краска.

ство которых он оказал сильное воздействие. Экспрессионизму присущ социально-критический пафос, с одной стороны, и ужас перед хаосом бытия и подавленностью личности в мире, с другой. Современная жизнь оценивалась экспрессионистами как еще одна кризисная веха в истории человечества. Поэтому социально-критический пафос совмещается в экспрессионизме с предчувствием апокалиптической катастрофы. Экспрессионизм внес в искусство принцип всеохватности субъективного выражения. Миру первичных чувственных ощущений, который лег в основу искусства импрессионизма, экспрессионизм противопоставил абстрактность выражения, эмоционально обостренную напряженность, фантастику и гротеск. В России наиболее полно экспрессионизм воплотился в творчестве Л.Н. Андреева.

Таким образом, в литературе конца XIX – начала XX века в пределах модернизма можно выделить как крупные направления натурализм и символизм, который, в свою очередь, выдвигает течения, или школы, акмеизма, футуризма и имажинизма. При этом модернизм оказал большое воздействие и на другие, непосредственно с ним не связанные объединения «новокрестьянских» поэтов, близких к ним писателей (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Карпов, А. Ганин, А. Ширяевец, П. Орешин, П. Радимов, П. Васильев) и «пролетарских поэтов» (Демьян Бедный, Е. Нечаев, В. Александровский, В. Кириллов, А. Гастев, Ф. Шкулев, М. Герасимов, В. Казин, Г. Санников, Н. Полетаев, И. Филиппченко, И. Садофьев, С. Родов, А. Безыменский и др.) и авторов, близких к ним (Скиталец, Е. Тарасов и др.). В недрах пролетарской культуры зарождаются некоторые принципы соцреализма, который в целом формируется уже после 1922–1925 годов и под влиянием новых политических обстоятельств.

В кругу модернизма, в тесном общении с символистами, формировалось творчество писателей, находившихся в период символизма и постсимволизма вне течений, объединений и групп и вместе тяготевших к разным течениям (В. Комаровский, В. Розанов, М. Кузмин, В. Ходасевич, М. Волошин, М. Цветаева, Б. Садовской, Г. Иванов, Г. Адамович, С. Парнок, В. Зоргенфрей, Л. Стóлица, Н. Павлович, Н. Крандиевская, М. Шкапская, И. Одоевцева, А. Радлова, И. Эренбург и др.).

Вне модернизма стоит группа писателей-сатириков, объединенных в лучших сатирических журналах начала XX века – «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

Теоретики литературы считают, что в модернизме, главным образом, в его второй фазе, постсимволизме, можно наблюдать две тенденции¹¹ – *неотрадиционалистскую*, начатую акмеизмом и воспринятую писателями, которые усваивали различную поэтику, но не становились апологетами какой-либо одной «школы» (М. Кузмин, М. Волошин, В. Ходасевич и др.), и *авангардистскую*, радикальными выразителями

¹ См.: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1–3. – М., 1995, 1998; М., Тверь, 2001; Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания. // Literature rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literaturanapograniczach». № 1. Warszawa, 1992. С. 89; Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара, 1998.

которой были футуристы. Эти тенденции тесно между собой соприкасались, но были разнонаправленными. В.И. Тютя полагает, что «могущественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов»¹. Действительно, А. Ахматова, будучи акмеисткой, вполне уместается в неотрадиционалистскую (термин В.И. Тютя) тенденцию модернизма, а Б.Пастернак, связавший сначала свою творческую судьбу с футуристами, также может быть причислен к неотрадиционалистам. Таким образом, внутри модернизма, в целом противостоявшего классическому искусству слова, были влиятельные тенденции, не порывавшие связи с традициями культурного наследия. В этом отношении они смыкались с реалистами и неореалистами, с беллетристикой и бытописанием начала XX века.

Авангардизм (франц. *avant-gardism*, от *avant-garde* – передовой отряд) – самая радикальная тенденция в модернизме, объединяющая несколько течений и принципиально чуждая классическим эпохам в литературе и искусстве. Это понятие в теории литературы ныне² прочно закрепилось за левыми течениями постсимволизма (футуризм с его ответвлениями, имажинизм и экспрессионизм).

Отличительная особенность «левых», авангардистски ориентированных писателей, – резкий разрыв со всякой классической традицией. Поэтому теоретики литературы у нас и на Западе держатся одинакового мнения. Его выразил итальянский ученый Умберто Эко: «Авангардизм разрушает прошлое»³. Однако, анализируя как теорию, так и художественную практику авангарда, можно прийти к выводу, что под словом «прошлое» понимается христианское прошлое, а под словом «традиция» – христианская традиция⁴.

В своих крайних теоретических утверждениях и в художественной практике авангардизм нигилистически стремится уничтожить слово как таковое, превратить его в ничто. Некоторые ученые, например,

¹ См.: Постсимволизм как явление культуры. Вып. 1 – 3. – М., 1995, 1998; М., Тверь, 2001.

² Прежде «авангардизм» был синонимом слова «модернизм»; им обозначали все направление и отдельные течения (авангардистскими считали символизм, акмеизм и другие «школы»). Теперь под термином «авангардизм» понимают лишь «левые» тенденции в искусстве. В учебнике сохранено это содержательное наполнение понятия.

³ Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М., 1986. – С. 227.

⁴ Не будет лишним напомнить, что в евангельском тексте сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога и Слово было Бог» (Новый Завет. От Иоанна святое благовествование. 1,1).

В.Паперный считают, что борьба со словом это не только отказ от языка, отказ от прошлого, но и разрушение христианской цивилизации и возникшей в ее лоне культуры, непримиримое отношение к Порядку и жажда Хаоса. Исследователь пишет, что авангардистская культура, в том числе и первых лет советской власти (по его терминологии – «Культура I») неумоимо преследовала литературность и слово.

Так поступали наши футуристы («будетляне»). Хрестоматийные строки А. Крученых «дыр бул щыл / уберщур», – писал В. Паперный, – «весьма характерный пример освобождения от «общего» языка». В них нужно видеть не только выражение грубости, созданной путем фонетического подбора, но и создание «свободного» языка, который не был бы отягощен словом, а состоял бы из одних «первоэлементов» – звуков. Их набор был бы всегда свеж и, кроме того, рассчитан на примитивное сознание человека, незатронутого тысячелетней цивилизацией и культурой (неопрimitивизм). Об этом свидетельствует следующее высказывание А. Крученых, отрывающего предмет от слова, которое его выражает, а фонетику от фиксируемого ею смысла: «лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена»¹.

Некоторые ученые полагают, однако, что не только борьба внутри модернизма между неотрадиционалистской и авангардистской тенденциями, не только противостояние модернизму реализма и неореализма вызвало художественное напряжение, характерное для литературы эпохи, воплотившись в произведения, имеющие неоспоримую культурную ценность, но и активные и неумоимые искания авангардистов в области слова. «Подводя итоги XX века, можно заключить, – писал Вяч. Вс. Иванов, – что авангард остался основным его стилистическим ориентиром»². Именно с будоражащей, экстатической сущностью и «провокативной» функцией авангарда связано состоявшееся обновление словесного искусства. Однако не нужно и преувеличивать оценку авангарда: в создании нового искусства приняли участие все направления, течения и школы. Немалую роль в этом сыграли и реалисты, и неореалисты, и неотрадиционалисты, культивировавшие не бунт против классических традиций в словесном искусстве, а эволюционный переход от литературы классических эпох к литературе неклассической эпохи, убедительно настаивая на согласии с предшественниками и опоре на животворные традиции классического письма.

¹ Крученых А. Кукиш пошлякам. – М., Таллинн, 1992. – С. 123.

² Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1993. – С. 3.

Глава 2

«Серебряный век» русской литературы. Границы и содержание понятия

Понятие «серебряный век»¹ относится ко всему русскому искусству от начала 1900-х годов до приблизительно 1922 года, включая, естественно, и литературу, в особенности поэзию. Оно не имеет строго терминологического значения и обозначает прежде всего возрождение русского искусства вообще и русской литературы в частности после глубокого кризиса 1880-1890-х годов. «Век и конец века, – писал Л. Толстой в статье «Конец века», – не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения»².

«Серебряный век» неразрывно связан с начавшимся преодолением декаданса и появлением новых направлений и течений в искусстве и литературе, от которых он неотделим и которые в наибольшей степени и с наибольшей силой проявились в нем. Русские писатели, деятели искусства и все общественно чуткие люди сразу почувствовали огромную разницу между веком XIX и веком XX. Это различие проявилось прежде всего в литературе и искусстве, в эстетической плоскости. Впоследствии, в 1921 году. А.А. Блок в статье «Владимир Соловьев и наши дни» писал: «Я позволяю себе сегодня чисто догматически, без всякого критического анализа, в качестве свидетеля, не

¹ Понятие «серебряный век» первоначально относилось к 1840-1860-м годам русской поэзии (Тютчев, Фет и др.) по аналогии с «золотым веком» (Пушкин, Лермонтов, Баратынский и др.), но впоследствии его применили к началу XX века.

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.-Л., 1936. Т. 36. — С. 231.

вовсе лишенного слуха и зрения и не совсем косного, указать на то, что январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года, что самое начало столетия было исполнено существенно¹ новых знамений и предчувствий». А.А. Блок воспринял эти «новые знамения и предчувствия» как начало глобального переворота в «мире социальном», в «мире духовном», в «мире физическом», как религиозный переворот в глубинной своей сущности.

Несмотря на некоторую обобщенность и неопределенность названия, «серебряный век» обладает рядом устойчивых признаков, что и позволяет употреблять в литературоведении и искусствознании это словосочетание в виде понятия.

Границы «серебряного века» установить довольно трудно², потому что писатели и деятели искусства, принадлежащие к нему, продолжали творить и после того, как признаки «серебряного века» растворились, и полнота их проявлений исчезла. Если относительно возникновения феномена «серебряного века» нет никаких сомнений – начало 1900-х годов, то концом «серебряного века» некоторые исследователи считают кончину А.А. Ахматовой и Б.Л. Пастернака. Однако А.А. Ахматова и Б.Л. Пастернак, поэзия которых неотделима от «серебряного века», как и ряда других писателей и деятелей искусства, и которые удержали в своем творчестве многие традиции возрождения русского художества до последних дней жизни, завершили свои творческие судьбы совсем в другие времена, очень далекие от «серебряного века». «Серебряный век» не был изжит естественным эволюционным путем, он был на-

¹ Блок А. Собр. соч. в 8 тт. Т.6. – М.; Л., 1962. – С. 154–155. В дальнейшем произведение А.А. Блока цитируются по этому изданию.

² О границах и сущности «серебряного века» см.: Оцуп Н. Океан времени. – СПб., 1993. – С. 609; Вейдле В. Три России. Современные записки. – Париж, 1937. Т. 65; Крейд В. Встречи с Серебряным веком. Воспоминания о Серебряном веке. – М., 1993. – С. 7; История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. – М., 1993. – С. 405; Левицкий С. Заживо погребенный век (О русском религиозно-философском Ренессансе и «Серебряном веке»). // Грани. – 1959. Т. 42. – С. 205–211; Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М., 1996; Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age // Ed. B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, 1992 (гл. 1); Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000; Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки). – Там же; Корецкая И.В. Литература в кругу искусств. – Там же. Не только границы, но и объем понятия «серебряный век» остаются до сих пор дискуссионными (см., кроме указанных работ: Русская поэзия «серебряного века». 1890-1917. Антология. – М., 1993. – С. 3; Богомолов Н. Об этой книге и ее авторах. – Серебряный век. Мемуары. – М., 1990. – С. 5-6). Омри Ронен (Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. – М., 2000. – С. 124) призвал «изгнать из чертогов российской словесности» «ошибочный термин» и отнести его исключительно в середине XIX века. Однако, Вяч.Вс. Иванов, соглашаясь с аргументацией О. Ронена, в то же время сомневался, что «можно поменять вошедшее в стандартный обиход употребление» (там же. – С. 14). См. также: Иезуитова Л.А. Что называли «золотым» и «серебряным веком» в культурной России XIX – начала XX века. // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. – СПб., 1996. – С. 18–22.

сильственно и грубо прерван, рассеян и смыт с исторической арены октябрьским катастрофическим потоком 1917 года. Приблизительно до 1922-1925 годов «серебряный век» еще продолжал свое существование, потому что его идеи и формы продолжали господствовать в литературе и искусстве первых лет новой власти. Но, начиная с 1926 года речь о «серебряном веке» как целостном явлении уже не может идти. Во-первых, образовалось две культурных России – метрополии и зарубежной, и деятели, стоявшие у истоков «серебряного века», оказались по ту сторону границы. Во-вторых, исчезла питательная почва, которая взрастила искусство и литературу «серебряного века». Отдельные писатели и деятели искусства в России и за рубежом, конечно, наследовали и продолжали традиции «серебряного века», но он сам, как уникальное художественное явление, покинул историческую культурную площадку.

Эстетическое возрождение общества, именуемое «серебряным веком», началось с бунта молодой интеллигенции, подвергнувшей беспощадной критике ценности старой разночинной интеллигенции, воспитанной «революционными демократами», народниками, и взятыми на вооружение народившимися марксистами. Старая интеллигенция придерживалась двух незыблемых, с ее точки зрения, постулатов. Во-первых, она поставила политику на первое место среди других ценностей и пыталась подчинить все остальные ценности идее социальной революции и политическому прогрессу. Во-вторых, она отождествила нравственность с общественной пользой, которая над этой нравственностью и главенствовала. Даже православная религия была призвана оправдывать политические теории. Стало быть, социальный прогресс мыслился в неперменном союзе с атеизмом, а политическая реакция – с религией. Связь между прогрессом общества и православием была потеряна.

Молодому поколению предстояло не только восстановить эту связь, но и разрушить мысль об обязательной смычке политической реакции и религии или социального прогресса с атеизмом. Но, главное, – указать политике ее надлежащее место в системе «вечных» общечеловеческих и культурных ценностей. Теоретически новые идеи развили участники сборника статей о русской интеллигенции «Вехи» (1909). В него отдали свои сочинения крупнейшие русские философы (Н.Бердяев, М. Гершензон, С. Булгаков, П. Струве, С. Франк и др.). Но еще раньше начался бунт писателей (Н.Минский, Д. Мережковский), выступивших с эстетских позиций, подрывавших основы взглядов старой интеллигенции. Они «унизили» общественный долг и «возвысили» красоту. Они провозгласили индивидуализм одним из основных признаков свободного человека, отменив доминирующее значение общественных обязанностей. Несмотря на понятные издержки подобной позиции, она вернула общественную мысль России в цивилизованное русло и преобразила русскую культуру в первое десятилетие XX века. Так было положено начало возрождению русского искусства и русской литературы, прежде всего – поэзии¹.

¹ См. об этом: *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по

Главными застрельщиками и бунтарями стали художники, сгруппировавшиеся вокруг С.П. Дягилева и его знаменитых выставок, вокруг А.Н. Бенуа и других художников. В начале марта 1905 года С.П. Дягилев устроил в торжественных и нарядных залах Таврического дворца в Петербурге знаменитую «Историко-художественную выставку русских портретов». «В 1905 году, – писал И.Э. Грабарь, – Дягилев организовал знаменитую выставку исторических портретов» в Таврическом дворце. Все мы дневали и ночевали там во время устройства ее и после, наслаждаясь, изучая и учась, учась, учась»¹. Эту выставку А.Бенуа назвал «грандиозным парадом истории». О непреходящем значении этой выставки историки «серебряного века» в искусстве Л.С. Алешина и Г.Ю. Стернин писали: «Новая эпоха, жившая «закатными» настроениями и тревожным предчувствием решительных перемен, обретенная в художественном прошлом России надежду на благотворное постоянство важных творческих ориентиров, и среди них, едва ли не на первом месте – портретный образ человека»².

От художников не отставали и поэты-символисты, которые своим творчеством положили конец господству идеологии старой радикальной интеллигенции, обогатив и усложнив культуру России, увидев ее главный смысл в преобразовании хаоса через эсхатологический миф, в котором «аполлоническое начало» противостоит началу «дионисийскому». Они всколыхнули все слои молодой русской художественной интеллигенции. В наиболее чистом виде эстетическое возрождение проявилось в искусствоведении, в изобразительном искусстве, в философско-религиозной прозе. Возрождение «серебряного века» открыло пути всем течениям в искусстве, в том числе неоклассицизму, неоромантизму, неореализму, модернизму в его разнообразных модификациях.

Основное противостояние в искусстве «серебряного века» как раз и составили два начала – «аполлоническое» и «дионисийское». Под знаком «аполлонического» искусства объединились художники во главе с А. Бенуа, составившие «братство служителей муз». Они первые обратились к искусству классицизма, и их с полным правом можно назвать неоклассиками. Программная статья Л. Бакста называлась «Пути классицизма в искусстве». Л. Бакст провозглашал культ классицизма, восходящего к античности, и утверждал, что «Геба ближе Саломеи». Тем самым он считал античный идеал «абсолютной красоты» выше декадентского (искаженного христианского, поскольку образ Саломеи использовался именно в этом качестве в искусстве конца XIX – начала XX века). Он пытался воскресить античный идеал в картинах «Элизиум» и «*Terror antiquus*», в которой «над древним ужасом вселенской катастрофы торжествует загадочная улыбка архаической Афродиты», означающая, что вечно прекрасное торжествует. В противовес барочной избыточности «стиля модерн», «дионисийскому» надрыву и экстазу «аполлоническое» искусство выдвинуло на первый план «строгость» и

1925 год. – London, 1992. – С. 633–634.

¹ Грабарь Игорь. Моя жизнь. Автобиография. – М., 1937. – С. 215.

² Алешина Л.С., Стернин Г.Ю. Образы и люди Серебряного века. – М., 2002. – С. 7.

«стройность», гармоническое равновесие форм. Понятно, что в «серебряный век» усилился интерес к античному искусству и его каноническим формам как в поэзии, так и в музыке (опера-трилогия «Орестея» С. Танеева, опера «Сервилия» Н. Римского-Корсакова; русская классика вдохновляет С. Танеева – кантата «По прочтении псалма», Н. Метнера – «Сказки», С. Прокофьева – Первый и Второй фортепьянный концерты, гавоты и «Классическая симфония»). На сцене Александринского театра осуществлены постановки «Ипполита» Еврипида и «Эдипа в Колоне» в переводах Д. Мережковского и в декорациях Л. Бакста и т.д.). В балете запомнились «Нарцисс» в постановке М. Фокина, с музыкой Н. Черепнина и в исполнении Т. Карсавиной и В. Нежинского, а также «Дафнис и Хлоя»; в живописи – «Одиссей у Навзикаи» и «Похищение Европы» В. Серова, в архитектуре – пропилеи Бородинского моста, Музей изобразительных искусств Р. Клейна, здание Киевского вокзала И. Рерберга, дом Второва на Спасопесковской площади В. Маят, в скульптуре «Женский торс», «Сон» С. Коненкова, «Заснувший мальчик» А. Матвеева, памятник Ф.М. Достоевскому работы С. Меркурова). Вслед за неоклассиками в том же духе, идеализируя повседневность, быт, деревенский труд и обиход, писали свои полотна неоакадемисты («Беление холста», «Жатва», «Баня», «Крестьянский обед» З. Серебряковой). Впоследствии один из принципов неоклассицизма – принцип «прекрасной ясности» – подхватили акмеисты. В близком к акмеистам Камерном театре А. Таирова был создан спектакль «Фамира Кифаред» (декорации, правда, с кубическими элементами, А. Экстер). Успех был закреплён в декорациях И. Нивинского к постановке Е. Вахтанговым «Принцессы Турандот» К. Гоцци.

Крайним выражением «дионисийства» стал кубизм с его подчеркнуто острыми экспрессивными формами, дань которому отдали Р. Фальк, А. Лентулов, К. Петров-Водкин, Н. Альтман, Д. Штеренберг, Н. Ульянов, Ю. Анненков, А. Веснин. Показателен в этом отношении портрет Ахматовой работы Альтмана. Автор хотел передать хрупкий и тонкий внутренний мир А.А. Ахматовой, изысканность ее натуры. С этой целью контур лица и фигуры очерчен ломкими линиями, а гортензии за окном нарисованы в манере кубизма.

Кубисты также дали интересные образцы нового искусства. Зрителям запомнились постановки трагедии «Владимир Маяковский» и оперы М. Матюшина «Победа над солнцем», которые оформляли П. Филонов и К. Малевич. П. Кончаловский изобразил своего друга, художника Г. Якулова, в виде факира. А. Лентулов нарисовал собственный портрет, в котором представил себя молодцем-зазывалой. Художники русского авангарда, объединившиеся в «Бубновом валете» и «Ослином хвосте», охотно участвовали в изданиях поэтов-футуристов (в сборнике «Садок судей» помещены рисунки Н. Гочаровой, М. Ларионова, в сборнике «Требник троих» – В. Татлина, в сборнике «Рыкающий Парнас» – П. Филонова, книжку А. Крученых «Возропщем» иллюстрировали К. Малевич и О. Розанова, «Вилу и лешего» В. Хлебникова – Н. Гончарова, а его же «Изборник» – П. Филонов).

Художники авангарда резко смещали формы в своих пейзажах (А. Лентулов – «Василий Блаженный», панно «Звон», где колокольни

Ивана Великого «фантастически сдвинуты словно бы под напором мощной звуковой волны»), любили гротеск, гиперболу, аллегория. Одним из важных выразительных средств стала реализация метафоры (М. Шагал – «День рождения», «Над городом», «Прогулка»). На этом пути художники не раз добивались значительных успехов. Например, А. Блоку были «невыразимо близки и дороги» иллюстрации Ю. Анненкова к поэме «Двенадцать». Можно отметить монумент «Свобода» Н. Андреева, постановку А. Таировым «Федры» Расина в Камерном театре с А. Коонен в заглавной роли, сценографию А. Веснина в том же Камерном театре, оперу «Царь Эдип» и балет «Аполлон Мусагет» И. Стравинского.

По мнению Д.С. Мирского, у истоков «серебряного века» стоят три имени: Ф. Достоевский (христианство и индивидуализм, критика атеистического аморализма), Вл. Соловьев (Добро, Правда и Красота, подчиненная первым двум) и Ф. Ницше (ниспровергатель современной ему цивилизации, воитель за личность, освобождение от оков гражданского долга в пользу общечеловеческих ценностей, гонитель позитивизма).

Перед новым искусством – одновременно и революционным, и ориентированным на культурное обогащение – высветились две задачи: *сохранить связь с предшествующим искусством* (недаром постоянно и столь упорно символисты и искусствоведы рассуждали о писателях и художниках XIX века, непременно включая их в обсуждение своих новаторских художественных программ) и *открыть широкую дорогу современному исканию в искусстве*.

В литературе эти задачи выполнили символисты¹, в философско-религиозной прозе – блестящая когорта философов и религиозных деятелей, в изобразительном искусстве – великолепная группа художников.

Философско-религиозная мысль эпохи (С. Трубецкой, П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Франк и др.) внесла весомую лепту в формирование того уникального явления, которое ныне называется «серебряный век». Общий смысл философско-религиозного движения – падение философии позитивизма и реставрация метафизики, появившейся в новых одеждах². Интерес к религиозно-философской проблематике проявили тогда все писатели и деятели искусства. «Мы все, – писал А. Бенуа, – были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали разгадку ее в религии и в общении с людьми, посвятившими себя подобным же поискам»³. Тут надо воздать должное журналу Мережковских «Новый путь». Помимо поэтов, о чем речь впереди, на философско-религиозные и мистические идеи откликнулись художники (например, М. Нестеров «Видение отроку Варфоломею», Л. Бакст «Портрет В.В. Розанова», Н. Рерих, В. Кандинский и др.) и музыканты (литургии Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, А. Гречанинова).

Художники и искусствоведы объединились вокруг журнала «Мир искусства», основанного С.П. Дягилевым в 1898 году. По имени журнала

¹ О символизме и символистах см. далее в соответствующем разделе.

² О философии «серебряного века» в связи с литературой см.: Исупов И.К. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е – 1900-х годов). – М., 2000.

³ Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 4. – М., 1980. – С. 291.

художники получили название «мирискусников». До 1904 года, когда символисты организовали свой журнал, во главе нового культурно-цивилизаторского движения находился журнал «Мир искусства», который был также и крупным литературным органом, печатавшим В. Розанова и Л. Шестова. Главные темы, обсуждавшиеся в журнале, – возбуждение интереса к русскому искусству и архитектуре XVIII века, к современной французской живописи, к творчеству М. Врубеля, К. Сомова, И. Левитана, В. Серова.

Если прежние искусствоведы видели в пластическом искусстве прежде всего выражение идей, не обращая внимания на форму, то благодаря «мирискусникам» русское общество заново открыло для себя, узнало и полюбило искусство допетровской эпохи, русский классицизм в живописи и архитектуре, став в Европе одним из самых образованных и культурных в художественном отношении. Среди тех, кто взял на свои плечи художественное образование и воспитание русского общества, кроме Дягилева, были А. Бенуа, И. Грабарь и П. Муратов.

И. Грабарь и П. Муратов открыли старое русское искусство. И. Грабарь создал замечательные пейзажи, натюрморты и портреты, он стал научным руководителем издания «История русского искусства» (1909–1916). Книга П. Муратова «История древнерусской живописи» (1914) до сих пор не потеряла своего значения. Впоследствии он написал «Образы Италии» и, подражая стилю близкого к символистам французского поэта и романиста Анри де Ренье, роман «Эгерия» об итальянском XVIII веке, о культуре барочного Рима. Но подлинным «теоретическим» вождем «мирискусников» был, конечно, А. Бенуа, блестяще знавший западное искусство, влюбленный в итальянское барокко и в русские XVII и XVIII века, в архитектурную красоту петровского и послепетровского Петербурга, испорченную позднейшими наслоениями середины и конца XIX века.

Как искусствовед А. Бенуа счастливо сочетал в себе «западничество» и «славянофильство». Главная его книга – «История живописи», начатая в 1911 году, но оставленная из-за невозможности напечатать в 1917 году. Бенуа проявил себя и как театральный художник, и как художник сцены. Именно ему принадлежит идея поставить балет И. Стравинского «Петрушка» (1911), для которого (и ряда других балетов) Бенуа написал либретто и расписал декорации и который явил собою блистательную игровую стилизацию народного кукольного театра и площадного фольклора русских масленичных гуляний. Успеху балета содействовали замечательные танцовщики – В. Нижинский и Т. Карсавина. Эта постановка принесла Бенуа всемирную известность.

В «серебряный век» русские художники прежнего и нового поколений чутко воспринимают достижения мирового искусства, в частности, возникшие во Франции стилевые тенденции (импрессионизм и др.). Но, усваивая их, они не порывают с «фигуративной» живописью, с влиятельной школой реализма. Это можно с полным правом сказать и о позднем И. Левитане, и о ранних В. Серове, К. Юоне, К. Коровине, и об И. Грабаре, и о Ф. Малявине. То же самое характерно и для скульпторов П. Трубецкого и А. Голубкиной.

Русские живописцы «серебряного века» стремились передать тонкие, иррациональные, неуловимые и алогичные движения души. В особенности это было свойственно художникам, входившим в «Голубую розу» (П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Сапунов, М. Сарьян, братья В. и Н. Милиоти и др.), склонную к метафорическому запечатлению «меланхолического лиризма».

От усвоения импрессионизма эти и другие художники ушли дальше в поиски новых выразительных возможностей живописного «языка», преодолевая сделанные ими открытия. Так, дух «нового искусства», стиль модерн с его повышенной декоративностью, был предвосхищен И. Левитаном («Над вечным покоем»). В. Серов от вполне импрессионистической «Девушки, освещенной солнцем» пишет в духе «нового искусства» портрет танцовщицы Иды Рубинштейн; В. Борисов-Мусатов создает декоративные, проникнутые элегическим настроением картины («Водоем», «Изумрудное ожерелье»), выполненные в манере постимпрессионизма. Другие живописцы выбирают иные дороги в искусстве (например, Р. Фальк, М. Ларионов или В. Татлин).

Отход от импрессионизма характерен и для музыки. С импрессионизма начинали А. Скрябин и С. Прокофьев. По духу своей музыки А. Скрябин ближе к символистам и экспрессионистам («Поэма экстаза»), а С. Прокофьев – к русскому авангарду («Классическая симфония» и особенно балеты «Блудный сын» и «Стальной скок»).

Нельзя сказать, что все художники «серебряного века» проделали тот же путь – от импрессионизма к иным стилевым течениям. Некоторые остались верны импрессионизму (К. Коровин, И. Грабарь), другие прошли стадию импрессионизма, не оказавшего на них никакого влияния (М. Добужинский, М. Врубель, а из композиторов – Н. Метнер). Но воздействия символизма никто из них не мог не испытать. В типично символистском духе созданы рисунки М. Врубеля к «Демону» Лермонтова, сценография к спектаклю «Николай Ставрогин» М. Добужинского в Художественном театре и его же иллюстрации к «Белым ночам» Достоевского, графика Л. Пастернака («Воскресение» Л. Толстого), иллюстрации Е. Лансере к повестям Л. Толстого «Хаджи Мурат» и «Казачьи» и, конечно, непревзойденные листы А. Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина¹.

Наиболее символистским (и романтическим) по направлению и манере был М. Врубель. Недаром на его полотна с необыкновенностью страстностью откликались писатели-символисты (В. Брюсов, А. Блок и др.). Они увидели в нем художника, подарившего миру «дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности», они приняли его призыв: «Ищи Обетованную Землю» и «небывалые краски», чтобы воплотить «небывалые миры»². Символистам, – по словам И.В. Корецкой, – была близка

¹ Надо сказать, что именно в «серебряный век» появляются первые признаки «петербургского текста». Символическими становятся картины «Окно парикмахерской», «Грипасы города», «Октябрьская идиллия» М. Добужинского, гравюры А. Остроумовой-Лебедевой.

² См.: Блок А.А. Памяти Врубеля. – Указ. соч. Т.5. – С. 421 – 424.

его патетика духовного подвига, устремлявшегося к «сверхчеловеческим» пределам, переживания непризнанного пророка, бросившего вызов Богу и сотворенному им миру, переданного в форме «большого стиля» декоративного монументализма¹. Искусствоведы, в частности, М.В. Алпатов, отметили, что в Демоне его, Врубеля, «воображение рисовало ему взгляд, полный любви и гнева, тоски и муки и обжигающей страсти. В этом образе была доля болезненного преувеличения, нечто сверхчеловеческое, гиперболическое в духе вкусов конца XIX века. Но в нем явственно проглядывает потребность обрести человеческую любовь, завоевать свободу»².

Вместе с тем в живописи Врубеля, как и в живописи других художников «серебряного века», сильно было не только влияние культуры, но и влияние природы, ее могучего источника. Художники того времени испытывали воздействие «философии жизни». Витальность, природная жизненность, стала противовесом веку машин, механизмов, индустриализации и техницизма. Художники стремились во что бы то ни стало уйти от углов, прямых линий, что в их глазах было знаком механистичности. Для тогдашнего стиля стали характерны мягкие, плавные линии, напоминающие или имитирующие изгибы тела, строение растения, движение волны в момент подъема или спада. Замечено, что строение контуров, текучесть материальных масс воплощались даже в таком статичном виде искусства как скульптура (горельеф А. Голубкиной «Пловец» на портале здания Художественного театра, декор перил лестницы с ритмом набегających волн в построенном Ф. Шехтелем особняке Рябушинских).

Те же принципы искусства зафиксированы и в живописи, в частности, в портретном искусстве, где плавность линий сочеталась с экспрессивностью позы, силуэта, и это создавало психологическую выразительность и придавало символический смысл всему произведению. В этом духе В. Серов создал портреты М. Ермоловой и М. Горького. Близок тому же методу Н. Андреев в знаменитом памятнике Н. Гоголю, внося дополнительно контраст между согбенной, погруженной в трагическое раздумье фигурой писателя и барельефом с изображенными на нем вымышленными и фантастическими лицами.

«Философия жизни» была характерна и для другой струи изобразительного, пластического искусства: образы причудливых существ (лесная нежить, гномы, карлы, фантастические животные – кентавры, фавны, сирены, сатиры) стали знаками стихии вечной жизненности («Сидящий фавн» Н. Андреева, «Сатир» С. Коненкова). Те же образы получали воплощение в музыке («Сирены» Р. Глиэр, «Пляс козлоногих» И. Сац).

Необыкновенно расцвела в эти годы стилизация, подражательность, имитация, помогавшая переживать одновременно искусство всех веков и всех народов. Русских авторов привлекала, главным образом, история Древней Руси. Такая живопись, близкая к канонам иконописи, была наполнена аллегориями и реализовалась в монументально-декоративных формах. Рядом с ней появлялись картины то серьезные, то иронические, посвященные народному быту («Гулянье» и «Купчиха»

¹ *Корецкая И.В.* Литература в кругу искусств // *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1900-х)*. – М., 2000. – С. 153.

² *Алпатов М.В.* Этюды по русскому искусству. – М., 1967. Т. 2. – С. 154.

Б. Кустодиева, «Прогулка на закате» и «Реквием» В. Борисова-Мусатова, «Свадебный поезд в Москве» А. Рябушкина, «Дама в голубом платье» К. Сомова), прикладные искусства (русская национальная резьба, народная вышивка). Сюда же нужно отнести книжную миниатюру, резьбу по дереву, игрушку, сопоставимые с произведениями И. Билибина и С. Малютина. Так возник «стиль рюсс», проникший и в зодчество (фасад Третьяковской галереи по проекту В. Васнецова, церковь Марфо-Мариинской обители в Москве А. Щусева). Издержками этого стиля явились безвкусные подражания.

Древнерусское искусство иногда воспринималось и в авангардистском духе. Самый яркий пример – «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина, осязательного символом грядущих роковых перемен.

Фольклорные мотивы воплотились в майолике М. Врубеля («Садко», «Морской царь», «Царевич Гвидон», «Жупава», «Лель», «Снегурочка»), в живописи Н. Рериха («Гонец XI века», «Богатыри киевские», «Заморские гости», «Город строят», «Дозор», «Славяне на Днепре»). Языческая тема – изображение существ, похожих на древнеславянских идолов, – нашла выражение и в скульптуре С. Коненкова («Великосил», «Стрибог», «Лесовик», «Старичок-полевичок»).

Национально-историческая и фольклорно-мифологическая тематика широко вошла и в русскую музыку (А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, А. Гречанинов, С. Василенко и др.). На сценах Петербургского Мариинского театра и Московской частной оперы С. Мамонтова и других театров были поставлены «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Сказания о невидимом граде Китеже». Здесь процветало вокально-сценическое искусство Ф. Шаляпина, дирижерское мастерство С. Рахманинова, декорации К. Коровина и А. Головина.

Праславянское, языческое искусство привлекло внимание А. Лядова (симфонические картины «Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро»), Н. Черепнина (оркестровая поэма «Марья Моревна»), И. Стравинского (балет «Жар-Птица»), Р. Глиэра (Третья симфония «Илья Муромец»). Большим событием в истории культуры стал балет И. Стравинского «Весна Священная», созданный в содружестве с Н. Рерихом и В. Нижинским.

Всевозможные стилизации стали очень популярны во многочисленных театрах-кабаре («Бродячая собака», «Привал комедиантов», «Кривое зеркало»). Театры (подобно, например, «Старинному театру» Н. Евреинова и Н. Дризена), привлекали для постановок выдающихся художников А. Бенуа, Н. Рериха, М. Добужинского, И. Билибина. В. Шуко, композиторов А. Глазунова, И. Саца¹.

¹ Такие же стилизации практиковались в постановках М. Фокина: балет «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса в исполнении А. Павловой; «Павильон Армиды» композитора Н. Черепнина в исполнении А. Павловой (сценарий и оформление А. Бенуа, афиша – В. Серова). О петербургской богеме, связанной с театрами-кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов», «Кривое зеркало», об их завсегдатаях, в частности, поэте и композиторе М. Кузмине и других посетителях-поэтах, рассказано во многих воспоминаниях. Вот отрывок из рассказа А. Шайкевича «Петербургская богема. М.А. Кузмин»: «Крошечная, из теса

Не отставал от изобразительного искусства, музыки, оперного театра и драматический театр. Вообще сценичность прочно входит в изобразительное и иное искусство, становясь видимой, вполне ощутимой приметой. «Оперная» зрелищность чувствуется и в сказочных сюжетах В. Васнецова, и в композициях на религиозные темы М. Нестерова («Великий постриг», «Юность преподобного Сергия», «Видение отроку Варфоломею»). Театральностью отмечены пейзажи К. Коровина, К. Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере, М. Врубеля, А. Головина, Н. Сапунова, С. Судейкина, В. Шухаева и Б. Григорьева.

Особенностью литературы и искусства начала века было стремление к синкретичности. Как известно, изначальная целостность, синкретичность искусства перестала существовать. Искусства – словесность, музыка, живопись, скульптура, танец – «покинули хоровод» муз, как писал Р. Вагнер, и предпочли «эгоистическое существование». Однако синкретичность искусств не исчезла: остались весьма впечатляющие ее формы – опера, балет, а также романс и песня, создаваемые содружеством автора текста, композитора и певца-исполнителя. Но иногда в переходные эпохи, какой и была эпоха рубежа XIX–XX столетий, у деятелей искусства возникала настоятельная потребность вновь возвратиться к синкретичности и теперь уже на новом этапе синтезировать различные виды искусств, к чему проявляли склонность и сами художники (М. Чюрленис, М. Кузмин, М. Волошин, П. Потемкин и др.).

Совершенно естественно, что «синкретические» виды творчества (опера, балет, драматический театр, архитектура и прикладные искусства, искусство книги) в такие времена переживали подлинный расцвет. С.П. Дягилев сразу почувствовал, что в воздухе сгустилась эстетическая атмосфера, крайне благоприятная для «синкретического», вернее, для синтетического искусства. В 1907–1908 годах он устроил в Париже большую выставку живописи, которую сопровождал концертами с участием Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, С. Рахманинова, спектаклем в «Гранд-Опера» «Борис Годунов», в котором пел великий Ф. Шаляпин. Успех был неописуемый.

Не только «Русские сезоны» С.П. Дягилева в декорациях Л.С. Бакста, но и отечественные объединения способствовали смешению искусств и их взаимовлиянию. Среди них можно назвать «Вечера совре-

наскоро сколоченная эстрада вся посвящена была музам. На ней читали свои еще не напечатанные стихи Блок, Гумилев, Мандельштам. На ней Карсавина танцевала под музыку Куперена и Люлли «L'Elèvement pour Cythère» («Отплытие на Цитеру». — В.К.; кстати, сборник стихотворений Г.В. Иванова назывался «Отплытие на остров Цитеру»). Часто на ней футурист Маринетти посылал проклятия соловьиным трелями лунному сиянию, и на ней же будущий Ажедимитрий в «Старинном Театре», Дризена-Каза-Роза распевала лукавые песенки Тэффи» <...> (Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 236). См. также первое стихотворение из цикла «Три стихотворения» А.А. Ахматовой:

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

менной музыки», «Литературно-художественный кружок» в Петербурге и «Общество свободной эстетики» в Москве.

Издавна бытовала и другая тенденция «синтетизма»: поэты хотели придать значение отдельному звуку и сопоставить его с красками. Программными для символистов стали сонеты Ш.Бодлера «Соответствия» («Correspondances»), Артюра Рембо «Гласные» («Voyelles»), книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (высвобождение трагедии как жанра из синкретического целого) и стихотворение П.Верлена «Поэтическое искусство».

Столь же существенное значение имел в «серебряный век» и театр – как драматический, так и музыкальный. С одной стороны, в чеховских пьесах на сцене Художественного театра рождалось новое искусство – искусство «настроения», а с другой, на сцене того же театра вместе с пьесами М. Метерлинка внедрялось и искусство символизма, где «повседневный трагизм» в отличие от трагизма великих событий, роковых страстей и могучих, но преступных героев, передавался с помощью того же чеховского «настроения». Журнал «Мир искусства» обращал читательское внимание на неизбежность трагедии, заключенной в самой сущности жизни, подчеркивая, что человек в этом случае ведет разговор с самим собой о своей судьбе.

Модернистская драма также упорно пробивала себе дорогу в искусстве и имела успех («Жизнь человека» и «Анатэма» Л.Андреева в Художественном театре), которому способствовали сатирические декорации В. Егорова. Впоследствии сценография (декорация, костюмы, расположение помещения и освещение действия) становится одним из самых важных составляемых спектакля. В Художественный театр приходят замечательные художники – М. Добужинский, Н. Рерих, А. Бенуа, Б. Кустодиев и др. Для театра работают А. Головин, Н.Сапунов и прочие мастера.

Тогда же появляются великие режиссеры и артисты – К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, В.Качалов, Л. Леонидов, И. Берсенев, И. Москвин, М. Тарханов, В. Комиссаржевская, Вс. Мейерхольд. Имя им – легион.

В союзе с современной литературой творят и композиторы (С. Рахманинов – цикл из шести романсов на слова Блока (из А. Исаакяна), А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта; А. Гречанинов – романсы на слова Ш. Бодлера; Н. Мясковский – романсы на слова З. Гиппиус; М. Гнесин – романс «Недотыкомка» на слова Ф. Сологуба и т.д.).

По словам Б.Пастернака, его поколению «была свойственна ода-ренность общехудожественная, <...> с перевесом живописных и музыкальных начал»¹. Однако и литература в кругу других искусств занимала почетное место, а часто и шла впереди, расчищая путь и освещающая дорогу.

¹ Цит. по кн.: Раскат импровизаций: музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. – Л., 1991. – С. 45.

Литературные направления и литературные «школы» в России. Реализм, неореализм, натурализм, модернизм на рубеже веков. Основные понятия и термины. Историческая типология. Поэтика

В начале века новые процессы в литературе определялись словом «модернизм»¹, однако «новое искусство» – как некая самодостаточная эстетическая целостность – не поддавалось точному определению и полному обособлению: на общих глубинных уровнях оно осознавало себя в активном и сотворческом диалоге с прошлым.

Сама «расшатанность» границ между эпохами и их стремительная смена: сначала «есть незыблемое основание» (конец 70-х годов), а вскоре «уже кругом – 1 марта» и затем – неотвратимость катастрофы: «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека» и новый герой пытается «ухватиться... за колесо, движущее человеческую историю» (А. Блок, «Возмездие», 1910–1911) – позволило модернизму (исключая его радикальную авангардистскую ветвь) почувствовать себя очередным, преемственным звеном в цепи духовно-эстетического развития человечества. «Даже при самом враждебном отношении к деятелям новейшей литературы нельзя не видеть, что они выдвинуты на сцену силою исторических обстоятельств», – писал один из ран-

¹ «Точкой отсчета» для «нового искусства» считается 1892 год, когда вышла в свет книга стихов двадцатисемилетнего Дмитрия Мережковского «Символы». Тогда же он прочитал цикл публичных лекций «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы»... Это были первые проявления сознательного отказа от традиций классической поэзии, которые представлялись изжитыми, и поиски новых путей. Скоро новое художественное движение получило название модернизма» (*Баевский В.С. История русской поэзии. 1730 – 1980. Компендиум. – Смоленск, 1994. – С.189*).

них теоретиков символизма Аким Волынский. Историзм в сознании неоавангардистов (умеренных модернистов, не стремящихся сбросить всю предшествующую культуру «с парохода современности»), подвел их к мысли о взаимодополняемости и взаимодействии генетически родственных, при всей непохожести, явлений: «неотрадиционализма» (А. Блок, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам, В. Ходасевич, М. Кузмин, С. Городецкий, М. Волошин) с его подвижной доминантой *от модернизма к реализму и неореализма (реалистического «неотрадиционализма»*)¹, представленного именами В. Г. Короленко, М. Горького, В.В. Вересаева, А.И. Куприна, И.А. Бунина, Л.Н. Андреева, а также Б. Зайцева, И. Шмелева, А. Толстого, М. Пришвина, А. Ремизова и др. (многие из них входили в созданное Горьким товарищество «Знание»), стремящегося сохранить реалистическую доминанту в самой оригинальной «синтетической» литературной форме.

В 90-е – 1900-е годы обе тенденции сосуществовали в тесном соприкосновении, причем нередко «рассекая» творчество писателя в плане поэтики – об этом свидетельствует, например, периодизация прозы Л.Н. Андреева, данная В.В. Воровским в статье «Из истории новейшего романа (Горький, Куприн, Андреев)», 1910: «...первый период чисто реалистической трактовки тем... примерно до 1902 года (до рассказов «Мысль» и «В тумане»). Второй период захватывает последующие рассказы и драмы («К звездам» и «Савва»). Здесь отступление от реализма сказывается в определенном подборе и подчеркивании образов и оборотов с явным намерением одностороннего воздействия на читателя. Наконец, третий период – это период так называемой стилизации или, вернее, схематизации. Он начинается «Жизнью Человека» и тянется до настоящего времени». Далее следуют дополнительные пояснения: «Правда, Л. Андреев не особенно придерживается определенной манеры. Так, после «Царя-Голода» он дал чисто реалистическую вещь – «Дни нашей жизни». Реалистичен по существу и «Рассказ о семи повешенных», хотя здесь стилизация наложила свой отпечаток».

Отмечая «парадоксальность» писателя, критик и сам приходит к парадоксальному выводу насчет того, что Андреев «не особенно придерживается определенной манеры». В.В. Воровский видит в этом несомненную слабость автора – его творчество подтачивает «какое-то противоречие», наиболее просто объясняемое тем, что в одном лице не могут совместиться «художник» и схематизатор, «публицист».

Однако в глазах более пронизательных «летописцев» эпохи, каким был, например, «созданный» ее «духом» и «означивший» на себе ее «образ» Александр Блок², такое противоречие и «неопределенность

¹ См.: Хализев В.Е. Модернизм и традиции классического реализма в русской литературе XX века. // В традициях историзма. Сб. научн. статей к 80-летию проф. П.А. Николаева. – М., 2005. – С. 29 – 43.

² Перефразирование строк пушкинской элегии «К морю» уместно, потому что сам поэт, по сути, сделал это в «Предисловии» к поэме «Возмездие»: «все годы наши резко окрашены для нас... слишком неизгладимо, так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах» (Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.; Л., 1980 – 1983. Т. 2. – С. 270).

манеры» и продуктивны, и закономерны, они – залог развития, определяемого трагическим сознанием «неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения».

В этом, собственно, и состоит двойственная природа нового реализма: отвергая изжитый «наивный» реализм как препятствующий высвобождению личности от диктата среды, от «ничем не оправданной психологии» (Л.Н. Толстой), от власти «вещей», от необходимости соблюдать «иерархию» в расположении материала, – неореалисты усваивали лучшие и высшие достижения **классического реализма**. Эти достижения настолько превосходили расхожее представление о реализме как искусстве, основанном на принципе *правдоподобия*, что беспощадный в оценках философ и критик К.Н. Леонтьев не усомнился в 1890 году усмотреть в «поэтике ассоциаций» романа «Анна Каренина» «многозначительный признак времени»: «Важно то, что самому гениальному из наших реалистов, еще в полной силе его дарования наскучили и опротивели многие *привычные приемы* той самой школы, которой он так долго был главным представителем»¹.

Последнее является лучшим свидетельством того, что новации модернистского – в умеренном или крайнем выражении – толка, подчас в неузнаваемых формах несли открытия, сделанные писателями-реалистами второй половины XIX века, в первую очередь, М.Е. Салтыковым-Щедриним, Л.Н. Толстым, Ф.М. Достоевским, А.П. Чеховым. Недоверие к сакраментальному объяснению человека и его поведения влиянием среды: «среда заела», о котором не без иронии высказывался в свое время почитаемый Блоком Ап. Григорьев: «Это еще время повестей сороковых годов с их вечною темою о трагической гибели избранных... натур, задышающих в грязной и душной «действительности»» («Стихотворения Н. Некрасова», 1862), – в конечном счете привело к переакцентировке исходных сущностей: с поисков «равноденствующей» человека и среды на их фатальную несовместимость («неслиянность»), при неутраченной потребности в целостности уже иного порядка. Для поэтов первого поколения (Бальмонта, Брюсова и их учеников) символизм был прежде всего освобождением от односторонней аскетической морали русской либеральной общественности, – писал В.М. Жирмунский в статье Преодолевшие символизм (1916) о первой, осознанной фазе модернизма. – Из интеллигентского монастыря внезапно открылся выход в вольный и широкий мир. Мир прекрасен! Человек свободен!»².

Соответственно, на первый план вышли те облики прошлого, в которых подразумевалось «бесконечное», – одновременно и совершенно новое и древнейшее, расцененное как побежденный «хаос», который реалисты (Толстой и Достоевский) «громоздили... на хаос» (А. Блок). Сотворение «космоса» не могло, таким образом, обойтись без активизации культурной памяти, без «автономной причастности» (М.М. Бахтин) к нему отдельного «я». Прежде всего это повлекло возрождение *романтизма*, как будто навеки утраченного реалистическим сознанием. Возвращение

¹ Леонтьев К.Н. Анализ, стиль и веяние: О романах гр. Л.Н. Толстого. Критический этюд // Вопросы литературы. 1988. № 12. – С. 211. Курсив К.Н. Леонтьева.

² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 106.

к романтизму осознавалось как движение вперед, к действительности, к реализму – но к иному, уже не историко-литературному направлению и тем более течению, но к «истинному реализму, реализму великому, реализму большого стиля», составляющему «сердце романтизма...»¹.

Новый реализм сформировался на «меже» культур и направлений, поскольку в этом русле он прокладывал себе дорогу непосредственно в жизнь, как писал А. Блок, к «новой форме чувствования, новому способу переживания жизни» – «с удесятеренной силой». Разрушая классическую реалистическую условность, он создал – в качестве безусловной – «постреалистическую» условность иного качества и материала, в которой «равнодействующая» должна была восстановиться на новом уровне – «мудрости глубокой, в которой не видно дна» (А. Блок).

В историческом отношении новый реализм – это динамическая стадия литературного процесса, пролегающая в «промежутке» между каноническим реализмом и модернизмом. В синхронистическом смысле это стадия, когда на едином пространстве эпохи сопрягаются: 1) «синкретические» структуры, лишенные эстетической органики, подменяющие ее тенденцией художественного или внехудожественного свойства; 2) классические реалистические произведения, обновленные исканиями модернизма и влиянием его поэтики, побуждающие говорить о «коренной интуиции сверхчувственных реальностей» как «высшем реализме» или «реалистическом символизме»: «от низшей действительности к реальности реальной», к «мифу» (Вяч. Иванов – о Ф.М. Достоевском² и со ссылкой на формулу Достоевского, примененную к Алеше Карамазову – «реалист в высшем смысле»); 3) натуралистические произведения, которые в определенном смысле декларировали преданность бытописательному реализму как наиболее авторитарному (в смысле утверждения «правды жизни»), апробированному временем. С позиций ниспровержения культа «среды», которая ассоциировалась с буржуазным порядком, «фетишизация всесильной среды, подразумеваемая натурализмом, приводила к объективному признанию этого порядка, хотел ли того, или не хотел сам художник»³.

Обратимся к последним в этом перечне «консервативным» (Р.О. Якобсон) реалистам, которых, следуя вышепредложенной классификации, можно назвать поздними «традиционалистами». Они, по-видимому, не являются просто «эпигонами» классической словесности (как принято думать), но в своем роде выступают ее ревностными сторонниками и защитниками «подлинного реализма», несовместимого с реализмом «синтетическим» (иначе – *не классическим*). По-своему они также озабочены «недостаточностью» «конечных результатов» (Ап. Григорьев) в изображении действительности, но понимают эту ущербность прямо противоположным образом: как умаление роли «среды», как недостаток собственно *реалистического* плана. *Неопозитивизм* – философская основа такого реализма (его особенное

¹ Блок А. Указ. соч. Т.4. – С. 362–363.

² Иванов Вячеслав. Экскурс: Основной миф в романе «Бесы». – М., 1916. – С. 61–62. Он же. Борозды и межи. – Там же.

³ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975. – С. 6.

присутствие отмечается в творчестве И.А. Гончарова, А.П. Чехова, П.Д. Боборыкина) предполагает литературную переработку таких «характерных позитивистских категорий, как сциентизм, прогресс, «позитивный труд», эмансипация личности в сочетании с идеями утилитарной этики»¹.

Определение **натурализма**, закрепившееся за литературой, где обнаруживается позитивное качество, по-видимому, не может иметь буквального оценочного смысла. Диапазон и влияние натурализма были шире, чем иногда считается, когда в новом искусстве усматривают явную и отрицательную реакцию на «позитивизм» «Как безусловное достижение социологии русского натурализма, – пишет Л.А. Иезуитова, – наукой признаны очерки и циклы очерков «лирика» Гл. Успенского, социолога-идеолога Н. Шелгунова и социолога-практика А. Энгельгардта, наблюдателя-аналитика В. Короленко и экспериментатора Н. Гарина-Михайловского. Биологизм, психологизм, социологизм натуралистической фазы реализма нашли себе место не только в творчестве П. Боборыкина, Вас. и Вл. Немировичей-Данченко, К. Баранцевича и А. Будищева, но и в творчестве Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Лескова, А. Чехова и последующей плеяды реалистов начала века»². Имеются в виду произведения Д. Мережковского и Ф. Сологуба, по-новому применивших методологию «натуралистического романтизма», «золаизма» (от имени признанного главы данного течения – Э. Золя) и т. п., а также сочинения Б. Маркевича, Д. Аверкиева, В. Авсеевко, Г. Данилевского, И. Потапенко, М. Арцыбашева и др.

Бытийную значимость натурализма исследователи обоснованно видят в его консервативности: консервативный реализм запечатлел «позитивистские принципы стабильности и порядка», то есть явления жизни в их относительно спокойном состоянии, когда есть «почва под ногами», по выражению А. Блока. Именно в силу этого опыты жизни позволили центральному герою романа П.Д. Боборыкина «Василий Теркин» (1892) занять свое определенное место в национальной жизни, увиденной в ее стабилизированной неколебимости. «Сочетая в своей жизни трудовую, деловую, патриотическую и семейную стороны жизни, он стал человеком историческим»³.

Как упрек новому реализму звучит суждение одного из убежденных «натуралистов» П.Д. Боборыкина, подкрепляющего свою позицию отсылкой к французскому натуралистическому роману, в частности, к А. Доде: «...Доде нисколько не скрывает своей *фотографической* работы. Он берет живое лицо и описывает его, когда ему нужно, и всякий романист, если только он не рутинер и не повторяет прибауток

¹ Оляшек Б. Русский позитивизм: Идеи в зеркале литературы. – Лодзь, 2005. – С. 87. Сциентизм – это образ мыслей, признающий «науку саму по себе... единственной силой социального преобразования» (Уткина Н.Ф. Позитивизм, антропологический материализм и наука в России. – М., 1975. – С. 19).

² Иезуитова Л. А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX – начала XX в. (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л., 1984. – С. 237.

³ Оляшек Б. Указ. соч. – С. 288, 188.

классиков, должен сознаться, что такая свобода литературной работы безусловно необходима»¹. Как видим, «свобода» от классики и тем более от близких модернизму новаций осознается писателем такого типа как «свобода» быть «фотографически» верным реальности, фиксируя ее насущный, поверхностный слой.

Именно выхолощенность и одновременно самодостаточность «дагерротипической» продукции побудила модернистов к крайним выводам: «Современный натурализм безвреден, потому что он – вне искусства...» (А. Блок). Но и классические реалисты, открытые навстречу новым «синтезам», не чуждающиеся контактов с модернизмом, также не считали позитивистский реализм искусством – по крайней мере, не считали искусством высшего, «идеального» порядка. В этом смысле показательна реакция В.Г. Короленко на способ изображения жизни предтечи новых реалистов, нередко сближаемого (по разным критериям) с Л.Н. Толстым и Л.Н. Андреевым, – В.М. Гаршина. Короленко, чье творчество включает в себя традиционно очерковые, «рассказовые» формы («Чудная», «Убийец», «Черкес», «Ат-Даван») и граничащие с символизмом произведения («Слепой музыкант», «Ночью», «Парадокс»), понимает и принимает «противоречие» Гаршина, который ради лучших «моментов» в жизни «падшей женщины» оставляет в тени обнаженную, грубую «правду» ее жизни: «Идеология 70-х годов была наивна, часто романтична, ведь и Достоевский свою проститутку нарисовал подвижницей (Соня Мармеладова)». О настоящем моменте литературы, заметно склонной к «натурализму», он говорит не без раздражения и горечи: «Еще несколько шагов, и эти идеалистические представления разлетятся, как мыльный пузырь. В наше время литература уже сделала эти шаги. Она вскрывает бытовую обстановку проститутки с поразительной, отталкивающей, одуряющей правдивостью. <...> И порой невольно приходит в голову, что реальный угар, которым веет от новейших изображений..., – тоже не вся правда»².

Вместе с тем термин «натурализм» может подразумевать и *всю* правду действительности, если в нем присутствует символизация, которая позволит заглянуть *вглубь* «натуры» («Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим...»). Такой «натурализм» (например, в произведениях Г. Флобера) принимается в полной мере и противопоставляется «позитивному роману», подобному романам П.Д. Боборыкина: «Последние минуты агонии мадам Бовари, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в «Despenster» написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа»³. Символический «натурализм» в этом случае

¹ Боборыкин П.Д. Воспоминания. Т.2. – М., 1965. – С. 365.

² Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – М., 1988. – С. 233.

³ Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX – XX века. Хрестоматия. – М., 1982. – С. 270.

очевидно отождествляется с классическим реализмом (заметим, что подобное отождествление типологически уже имело место в 40-е годы, когда в лучших представителях «натуральной школы», в *сентиментальных* и *романтических* «натуралистах» узнавали «реалистов»).

Содержательность термина «новый реализм» уточняется посредством конкретизирующих ее «полутерминов»: *одухотворенный реализм* (Е. Колтоновская), *прогрессивный, революционный реализм* (Р. Якобсон), *высший реализм* (Вяч. Иванов), *духовный реализм* (Ив. Аксаков о произведениях Л.Н. Толстого), а также *импрессионистический, экспрессивный, мифопоэтический, мистический, магический* «реализмы». Несмотря на то, что в обиходе литературных деятелей 1890–1900-х годов формула «новый реализм» употребляется по конкретным случаям (так, А. Блок задается вопросом, действительно ли Б. Зайцев – «творец нового реализма»), в терминологическом плане его вводит В.М. Жирмунский в программной, указанной выше статье – «Преодолевшие символизм», причем, решительно оговаривает, что принятие «снова... в поэзию всего богатства и разнообразия внешнего мира» в «новом и широком реалистическом направлении» не может состояться «вне выхода из... уединенного восприятия жизни, вне отказа от личной оторванности и подчинения объективной жизненной правде»¹.

Подлинный «новый реализм», с позиций современников, – это не то относительное качество своей «непохожести» на классический канон, в его «передвижническом» варианте, о котором пишет Р.О. Якобсон: «...новые художники-реалисты... вынуждены объявить себя неореалистами, реалистами в высшем смысле или же натуралистами», а кого-то «отлучить... от реализма»: «Так, посмертной критикой был взят под сомнение реализм Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, Островского»². Лишь частично передает характер «нового реализма» и взгляд из настоящего момента времени, в проекции на развитие в позднейших «постреалистических» структурах: «Точнее всего было бы говорить о том, что в 1910-е годы неореализм представлял собой художественную *интенцию*, в которой шел процесс формирования нового творческого метода и нового литературного направления»³.

Наиболее точным (увиденным с позиций критика-современника, на которого в суждениях о неоромантизме опирался А.Блок) представляется определение В.М. Жирмунского – определение «первичное», не претендующее на абсолютное значение, на «собственно» термин: «С некоторой осторожностью мы могли бы говорить... о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 132.

² Якобсон Р. О художественном реализме. – М., 1987. – С. 391. Он же. Работы по поэтике. Там же.

³ Лейдерман Н.А. Постреализм: Теоретический очерк. – Екатеринбург, 2005. – С. 20.

и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как художественному произведению»¹.

На сегодняшний день закрепилось представление о благотворности «сращения» прежней и новой поэтик реализма, независимо от форм этого «сращения» и его «конечных результатов». В качестве концептуальных существенны суждения В.Е. Хализева: «Сопряжение эстетических ценностей с религиозно-философско-мистическими представлениями и идеями знаменовало серьезный и благой сдвиг в истории отечественной культуры»; В.А. Келдыша: «Характерно... и для тех, кто только начинал «в реализме», или позднее так или иначе приобщался к нему, как и для реалистов «чистокровных», – постепенное осложнение и обогащение их художественного мира в процессе творчества метафизическим началом разного смысла, будь то, например, религиозно-христианское исповедание (как у Шмелева), буддийское веяние (как у Бунина), ранне-экзистенциалистская мысль о личности (как у Андреева), увлечение соловьевской идеей «вечно женственного» (как у Зайцева дооктябрьских лет) и др.»².

Исследователи подробно разобрали характер внеэстетических влияний, которые перешли – в большей или меньшей степени – в эстетическое качество: это ««философия жизни», интуитивистская философия А.Бергсона и философия космизма»³.

Ценнейшими являются свидетельства современников стадии неореализма, в особенности, «чистокровных» реалистов, к которым принадлежал В.Г. Короленко. Критически относясь к современникам, «кидающимся» в крайности: от марксизма к идеализму, от язычества к христианству и т.д. и соответствующей этому эклектике мировоззрения и творчества, – Короленко в принципе принял эти «метания» как вызов неподвижности и апатии любого рода, как неистребимую и органическую потребность житнетворчества: «Но самое чувство, побуждающее искать широких мировых форм, – я считаю нормальным, неистребимым и подлежащим бесконечной эволюции», – писал он П.С. Ивановской в 1903 году.

Для Короленко-реалиста любая тенденция *перекрывается* общим смыслом события «я-другого» (М.М. Бахтин), неповторимого «себя» и многоликого «мира», в их живых взаимосвязях и взаимопроникновениях. Двуединство, пусть даже разнонаправленных движений, не отменяет ценности самого движения как способа реализации взаимообратимых тенденций. Приятие того, что не совсем совпадает с собственным направлением, по признаку «жизненности», жизнедеятельности сближает

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 131.

² Хализев В.Е. Указ. соч. – С. 31; Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) Кн. 1. – М., 2000. – С. 43.

³ Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900 – 1910-х годов. – М., 2005. – С. 10.

реализм и модернизм, которые, расходясь в конкретном и малом, очень близки в глубинном и общем самой энергией преобразования. Поэтому Толстой, с точки зрения Д.С. Мережковского, важен и интересен не совпадением своих теорий с позицией самого Мережковского, а тем, что он, в постоянном «росте души», может не совпадать и с собой, но «против своей воли» оказывается «лучезарным средоточием русской свободы»: «Он осудил ее, она оправдала его; он проклял ее, она благословляет его; он развенчал ее, она венчает его... Сегодня он и она – одно»¹. Точно также для В.М. Жирмунского, объективно оценивающего теорию и практику «нового искусства», очевидна истина, что если бы Блок, как символист, и оказался в чем то уязвимым с позиций «младших акмеистов» с их ясностью и отчетливостью формы, он «все же был бы неизмеримо значительнее их как поэт, дающий предчувствие до конца невоплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения»².

Целостное восприятие мира оказывается весомее работы сознания, сводимого не к «разуму», а «рассудку» (их различает А. Блок), оно осуществляет себя скорее на уровне подсознания, соединяя реалистов-классиков и новых реалистов. Об этом свидетельствует, например, прочтение А. Блоком рассказа Л. Андреева «Ангелочек» (1899): в Андреевской трактовке рождественской темы он прежде всего улавливает иронию как результат «диалога» с «наивным реализмом» ее воплощения в рассказе «Мальчик у Христа на елке» из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского. Такая «наивность» беспомощна перед жутким ликом лишенной благообразия сущестственности. Блоковская рецепция – извлечение из реалистического, в главных началах, рассказа Л.Н. Андреева его модернистских проекций, в итоге – «множественных» возможностей истолкования мира через одну, как будто несущественную деталь (примечательно, что Р.О. Якобсон в указанной выше работе объединяет «Пушкина, Гоголя, Толстого, Андрея Белого и т.д.» как «реалистов» по общему свойству стиля – «характеристике» предмета «по несущественным признакам»). Из «синтетического» преломления детали следуют выводы, относящиеся к эстетике уже нового искусства: реалистическая, «такая обычная, такая мелкая черта»: *«девочки смеялись, прижимая обе руки к груди и перегибаясь»* – одновременно воспринимается и как проявление «тянущейся сквозь всю русскую литературу XIX века» *ноты безумия*, которая к концу столетия стала «надорванной, пронзительней и... слышнее». Блок допускает, что писатель сам «чувствовал» это, «хотя бы и бессознательно». Поэтому «синтетическое» ощущение возможно объяснить только «образно»: «Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это – одна и та же жирная паучиха тклет паутину сладострастия». Логика «нового реализма» такова, что при этом правомерным выглядит

¹ Мережковский Д.С. Лев Толстой и революция. Статьи и исследования разных лет. – М., 1991. – С. 143. Он же. В тихом омуте. Там же.

² Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 133.

утверждение Блока: «Я не придумываю, развивая содержание андреевской прозы»¹.

Вопрос «органики» стиля нового реалиста, таким образом, во многом оказывается субъективным, хотя подобная субъективность покоится на реальных, объективных основаниях.

По этому поводу, говоря о постсимволистском «сдвиге» в поэтике О. Мандельштама, И.Б. Роднянская делает важное наблюдение: «Нельзя сказать, чтобы эти интерпретации, при всей их теологической специфике, оказывались насильственными, ибо интуиция платонизма, вкорененная в русскую культуру, кажется, при самом ее рождении, была присуща как творцам, так и их толкователям...»². Однако «не придуманными» окажутся и иные интенции рассказа, в данном случае, и та, которая вложена Г.И. Успенским в пронзительное по лиризму произведение «Выпрямила»: и в «Ангелочке», несмотря на жанр «рождественского рассказа» и «золотой сон», в который погружаются Сашка и его пьяница-отец, последствия «выпрямляющей» детали – «ангелочка» – могут быть совершенно реальными, действенными и обнадеживающими.

Как отмечает В.А. Келдыш, «мысль об исконных началах существования, неподвластных эмпирическим обстоятельствам, опровергала фатальную детерминистскую концепцию. ... Пафос сущностных начал свидетельствовал... о настойчивом поиске путей обновления жизни»³. Литературное бытие нового реализма, основанного на «множественности точек зрения» (Р.О. Якобсон), обусловило сложный, скользящий характер оценок их произведений и, наряду с проблемой рецепции, выдвинула вопрос об объективных началах, «открытых» навстречу «неклассическому реализму», обогащенному модернизмом. Прежде всего это касается завершающих эпоху творцов классических произведений – Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

Классический реализм. Л.Н. Толстой. А.П. Чехов. Примеры классических реалистов: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, а также близких им И.А. Гончарова, В.Г. Короленко, «семидесятника» В.М. Гаршина, чье творчество созвучно настроению рубежа веков, – особенно показательны с точки зрения вопроса об относительности общепринятых разграничений реализма классического и нового реализма, с одной стороны; нового реализма и модернизма – с другой.

Классические реалисты и модернисты совпадают в неудержимом стремлении к *новому*, в создании новой картины мира и его иной концепции, разомкнутой в реальность – в «жизнь без начала и конца» (А. Блок). Предчувствие нового у тех и других влечет ожидание великих перемен, «тоску» по ним, закрепление этих «зарниц» грядущего на уровне стиля, позволяющего классическим реалистам перерабатывать

¹ Блок А. Указ. соч. Т. 4. – С. 24.

² Роднянская И.Б. Свободно блуждающее слово: К философии и поэтике семантического сдвига. – «Литературоведение как литература»: сб. в честь С.Г. Бочарова. – М., 2004. – С. 183–184.

³ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. – С.162.

сделанное, перенося его в будущее. Критерий *современности*, применительно к классикам, оказывается самым важным для мироотношения их самих и отношения к ним окружающих – в конечном счете с этим связана энергия движения – от потерявших смысл догматов к «новым формулам» (В.Г. Короленко), от «художества» как отграниченной автономной области – к общежизненным философским проблемам внелитературного порядка. Конец века отмечен категорическим отречением Толстого прежнего от себя – художника и созданием нового, «христианского» художества (так, Нехлюдов в романе «Воскресение», 1889–1898, уподобляется путешественнику, открывшему новые, духовные земли; в повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант», искусство признается действенным фактором общественного и индивидуального характера лишь после того, как выходит «на площадь», из эгоцентризма замкнутой в своем недуге личности незрячего Петра – в народный мир и т.п.).

Таким образом, осуществляется попытка преодоления «пропасти между общественным и личным», о которой, констатируя ее углубление, писал в планах поэмы «Возмездие» А.Блок. Кризис искусства ведет неотрадиционалистов реалистического и модернистского типов к единым целям (хотя их конкретные пути остаются параллельными): «Здесь прочерчивается некая линия от романтической идеи целостного творчества и цельного человека к символистской концепции «универсального творчества» или «теургии», и последующим попыткам преодоления автономных границ искусства, чтобы вернуться к синкретическому (а не чисто эстетическому) творческому акту»¹. О том же пишет В.Е. Хализев: «Одной из существенных черт русского модернизма поры его расцвета является идея выхода искусства... в широкие сферы религиозно-философских и даже мистических умозрений, что было особенно характерно для символизма»².

Правда, в этом же – и явный признак «недостаточности» как таковой реальности, ее «внутренней меры», присущей классической эпохе. Утрата чувства исторической логики, деформация здоровых внутренних стремлений личности (история «взяла да и положила нам на стол настоящую бомбу», по выражению А.Блока), невозможность привести в соответствие «историческую» и «человеческую» правды (вспомним, как их «равновесие» определяло развитие отношений главных героев в пушкинской «Капитанской дочке») – привели к осознанной необходимости компенсировать отсутствующую гармонию и иерархию ценностей внеположенными искусству средствами, взятыми из областей религии, философии, этики, социальной сферы. Нужно было «закрыть» те «аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке», внутри которого «разлучены душа и тело, разум и воля»³.

Показательны сомнения современников в актуальности классической словесности в новое время, в нежелании терять духовно живое присутствие великих художников – Толстого, Достоевского, Чехова.

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. – М., 2001. – С. 276.

² Хализев В.Е. Указ. соч. – С. 30–31.

³ Блок А. Указ. соч. Т.4. – С. 116.

В 1888 году В.Г. Короленко признается, что с радостью вновь ощутил необходимость приобщения к ним после того, как Гончаров, Толстой, Тургенев уже казались «отставными», не соответствующими потребностям времени. Десятилетие спустя об «отвлеченном морализме» Толстого как относящемся ко «вчерашнему дню» напишет философ, критик и поэт-символист Вл. Соловьев («Идея сверхчеловека», 1899). На рубеже веков острое сомнение в «будущности» классиков испытывает А. Блок. Хотя «Воскресение» определяется им как «завещание уходящего столетия новому», «Алеша-Горшок» в 1911 году назван «гениальнейшим» произведением из того, «что читал», а «Фальшивым купоном» – «зачитался», – сомнение выражено куда жестче и прямее, тем более, что и себя Блок не отделяет от классиков: «Во всех нас очень много *настоящего* и лишь ОДНА капля *будущего*. Даже в мировых произведениях наших: «Анна Каренина». Вся психологическая путаница относится к настоящему, – и отдельные эпизоды... весь Николай Левин (кроме *Смерти*). И ниже: «Анна Каренина» написана страшно неровно (видно, как ему надоело)»¹.

Гораздо органичнее происходит переусвоение – на новых началах – творчества Чехова, который «задевает» в чем-то сильнее, чем прославленные старшие современники. В мхатовской постановке «Трех сестер» Блок видит «чудо» – уцелевший «угол великого русского искусства»: «Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к Ревизору продирался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души...»².

В целом, «шел активный поиск прямых предшественников и предчувственников символистского мироотношения: в союзники вербовалась почти вся литературная классика и отцы славянофильства. В широком потоке текстов заново осмыслиется наследие Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Достоевского, Гаршина, Л. Толстого, Чехова»³.

Оппозиция культуры и «прорыва» из нее («совпадение-несовпадение») сходно выражена в записях 90-1900-х годов Л. Толстого и А. Блока. У Толстого формула времени – «порыв и направление», у Блока – «полет и порыв»; Толстой видит основу общей идеи жизни, идеи добра, в том, чтобы на началах «миметического» (подражающего природе) искусства определить его предмет как то, что доступно «всем без исключения людям» («Что такое искусство?», 1898) – Блок приобщается к общему на уровне экспрессии «последнего отчаяния», «последней искренности»: «... в эти мгновения (на спектакле по пьесе Л.Н. Андреева «Жизнь Человека». – Н.В.) – я с Л. Андреевым – одно, и оба мы – отчаявшиеся и отчаянные»; Толстой называет «заразительным», в нравственном отношении, «произведение» жизни – Блок говорит о «заразительности» *движения* жизни и т.д. Оба ищут такого проникновения в суть вещей, которое произошло бы как можно более «прямо», желательно «вне всякой формы» (Л.Н. Толстой).

¹ Блок А. Указ. соч. Т.5. – С. 123, 150, 156, 129.

² Блок А. Указ. соч. Т. 6. – С. 164.

³ Исулов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки). – Русская литература рубежа веков... – С. 80.

Следовательно, речь должна идти не о формальных, а о сущностных качествах, которыми создается поле притяжения – отталкивания вокруг классики и веяний модернизма: притяжения – на уровне широких содержательных и поэтологических единств, отталкивания – в их претворении, в конкретных способах подачи материала.

Лев Николаевич Толстой (1828–1910). «Усталость формы», которую ощутил в произведениях Толстого А. Блок, и толстовскую «тоску» «в нынешних формах жизни», о которой писал В.Г. Короленко, бесспорно, составляли ощутимую «ноту» в позднем периоде исканий писателя. Об этом свидетельствуют его собственные замечания и творческие опыты, сближающие и одновременно отдаляющие Толстого от крайностей модернизма и натурализма. Важная дневниковая запись, связанная с этой проблемой, относится к 1895 году: «У всякого искусства есть два отступления от пути: пошлость и искусственность. Между обоими только узкий путь. Есть *порыв* и *направление*. То минуешь обе опасности», – и добавил, как подлинно «классический реалист»: «Из двух страшнее – искусственность».

Толстой искал нового «направления» в русле классического реализма, вырабатывая самобытные формы, решаясь на эксперименты, которым не предвиделось завершения, но которые были необходимы ему как *современному* художнику. Не случайно в записях Толстого перемежаются похвалы и порицания как «натуралистам», – например, П. Боборыкину, М. Арцыбашеву, так и «модернистам» в реализме, подобным Л. Андрееву. «Голый» опыт или вообще его упразднение, замещение его «фантастическими, необыкновенными и непонятными образами, без внутренней необходимости соединенными между собой» («Предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин», 1901) – одинаково интересны Толстому и одинаково его настораживают: в поисках нового он неизменно возвращается к старому, классическому: «Произведение искусства только тогда настоящее, когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит, или слышит, или понимает. ...Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть иначе, видит художника, видит произвол его, тогда уже нет искусства», – писал Толстой за год до смерти.

Говоря иначе, он не принял крайностей, которые в стиле Боборыкина могли выразиться следующей «бесстрастной» описательностью: «Ямщик сидел все еще боком. Из-под шапки висела рыжеватая прядь, прямо над самым носом. Он косил, и правый его глаз был, кажется, с бельмом. *Рот растягивала ухмыляющаяся усмешка* подмосковного плутоватого мужика» («На ущербе», 1890), а в стиле Л.Н. Андреева – таким экспрессивным пассажем: «В гробу нет трупа. Там лежит идиот. Схватившись хищными пальцами за края гроба, слегка приподняв уродливую голову, он искоса смотрит на попа прищуренными глазами – и вокруг вывернутых ноздрей, вокруг огромного сомкнутого рта вьется молчаливый, зарождающийся смех. <...> Внезапно, загораясь ослепительным светом, *раздирается до самых ушей неподвижная маска*,

и хохот, подобный грому, наполняет тихую церковь» («Жизнь Василия Фивейского», 1903). «Растягивающая рот» ухмылка плутоватого ямщика и «раздираемая» смехом «неподвижная маска» идиота-ребенка, воплощения «сурового и загадочного рока» – очевидно, и в стилевом, и в бытийном отношениях полностью исключают друг друга, но «узкий путь» проходит все-таки между ними. Отсутствие «точки зрения» (у «натуралистов») или «ложная точка зрения» (в модернистской прозе) одинаково вели к уяснению собственной позиции личности и манеры письма, соответствующим четкому и осознанному воззрению на мир.

В 1880–1900-х годах декларациями – в художественной или публицистической форме – наполнено все его позднее творчество, дневниковые записи, эпистолярный и устные высказывания. Именно это имеет в виду Д.С. Мережковский, когда говорит, что «все толстовские герои живут в нем и для него» («Лев Толстой и революция»). Эпоха же выдвигает в центр ищущую, отделенную от любой тоталитарной идеи *личность*, принимающую на себя идею общего, космического всеединства и всю меру ответственности за свободно совершенный, *индивидуальный* поступок. Морализм Толстого – как декларируемая «точка зрения» (у Чехова, например, он видит проявления «нищестанства» в виде отсутствия «мировоззрения, разделяющего добро и зло»¹) – для людей нового времени означал едва ли не экзистенциалистскую установку, ведущую к отпадению личности от целого. Парадоксально, но Толстой усматривал в своей позиции прямо противоположное стремление к соединению с целым: «...образуй твой разум так, чтобы он был сообразен с целым, с источником всего, а не с частью, с обществом людей...» (Дневник, 17 марта 1847 года).

Проблема *личности*, однако, виделась Толстому и с другой стороны – об этом косвенно свидетельствуют замечание Н.С. Лескова в письме к писателю от 4 янв. 1891 года: «Меня все занимало, как теперь у нас, о чем ни заговори – обо всем хотят судить «с разных точек зрения»...», а также мысли самого Толстого в письме к А.М. Жемчужникову от 14 ноября 1890 года: «Впрочем, то хорошо, что все люди разны по своему взгляду на мир – каждый смотрит с своей особенной точки зрения».

Преодоление «одиначества» как неизбежной и наиболее острой формы переживания исторического времени – о нем пишет в посвященной Толстому статье «Великий пилигрим» В.Г. Короленко – осуществлялось Толстым одновременно и путем активизации опыта классического реализма, и путем реализации искомого «единения людей» через персонализированное, «автономно причастное» общему самовыявление каждой отдельной жизни.

¹ Отрицательное отношение Толстого к идеям немецкого философа Ф. Ницше, в которых он находил имморализм, апологию «сверхчеловека», однако, не помешали ему обратиться к образу «гордого человека» в навеянном В. Гюго рассказе «Сила детства» (1908). Правда, рассказ оканчивается характерной для сюжетосложения этих лет примиряющим гуманистическим аккордом: «И гордый, безжалостный человек, за минуту ненавидевший толпу, зарыдал, закрыл лицо руками и, как виноватый, выбежал из толпы, и никто не остановил его».

Диалектику подобных соответствий обычно анализируют на примере повести *«Смерть Ивана Ильича»* (1884–1886) – действительно, составляющей «ядро» его исканий последнего периода. Показателен самый вектор движения стадийно разворачиваемой перед читателем жизни Ивана Ильича: от «внешнего человека» – к «внутреннему», от жизни по законам среды – до полного высвобождения из-под ее власти, причем, не путем исканий, характерных для «интеллектуального героя» (Пьер, Левин, Нехлюдов), а необъяснимой, непреложной силой непосредственного чувства. То, что у раннего Толстого, у Толстого *«Войны и мира»* осмыслялось как некая корректировка сознания высшим знанием, дающимся «от Бога», здесь выступает напрямую – как в новом реализме – в качестве результата, предположенного коллективным (у Толстого – народным) опытом. Опыт этот по-прежнему основан на «диалектике души» – достижении психологического реализма – но теперь «абсолютная самовыявленность» героя (С.Н. Бройтман) уже заведомо сопряжена с постигнутым автором (и героем) итогом всечеловеческого опыта: «И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон».

Достижение героем итога, отменяющего «смерть», провозглашающего «жизнь», теряет преднамеренный дидактизм и перестает быть авторским, «опережающим знанием» – *«Смерть Ивана Ильича»* вошла в мировую литературу как произведение громадной всеобъединяющей, «заражающей» значимости.

«Множественность точек зрения» как принцип классического реализма – результат конкретного эмпирического опыта – оборачивается, не теряя эмпирической основы, сверхопытом, равным «пророческому» знанию, соответствующему – в системе нового реализма – трансцендентным началам всеобщего значения.

В статье Р.О. Якобсона *«Футуризм»* (1919) прослежена онтологическая связь «опыта житейского и научного» (итога позитивного знания) с концепцией познания мира в искусстве нового времени, обобщающего и преображающего этот «опыт». Если прежде казалось, что «только с одной точки зрения мы знаем предмет, будто, видя лоб, забыли, что есть затылок, словно затылок – другое полушарие луны, неведомое и невиданное», то новое искусство дает возможность познания предмета со всех возможных «точек зрения» – в этом и состоит истинный синтетический «опыт» освоения действительности. Таково, по Якобсону, сегодняшнее «единство фронтов», совмещенное с «неслыханной парадоксальностью»¹. «Символ имманентен опыту; в нем нет ничего по ту сторону лежащего...», – писал и А. Белый применительно к поэтике Чехова.

По Дневнику Толстого рассыпаны записи, позволяющие судить о том, что изменения в его творческих установках прямо сказались на проблеме формы. Наиболее заметным сдвигом в этом плане явилось стремление прямо, «сквозь форму», выйти к «сущностным началам» жизни. Данная

¹ Якобсон Р. Футуризм. – Указ. соч. – С. 415.

тенденция, в свою очередь, выразилась в постоянных суждениях о необходимости отказаться от «вымысла» в искусстве: «Можно сделать правду столь же, даже более занимательной, чем вымысел...»

Однако компромиссность в этом плане – как дань прежнему реализму – сосуществует со все более возрастающей убежденностью в необходимости обновления формы: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совесть писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (Дневник, 18 июля 1893 года). То же касается и жанра повести и иных традиционных форм – их постепенно вытесняют дневниково-мемуарные, ориентированные на эффект документальности маргинальные формы («Записки сумасшедшего», «Посмертные записки старца Федора Кузмича», «Разговор с прохожим», «Проезжий и крестьянин», «Песни на деревне», «Три дня в деревне», набросок «Мать» и др.). Собственно художественные произведения, например, «Отец Сергей», «Воскресение», с одной стороны, выдержаны в тоне исповедальности, с другой – почти эпичны в обращении к фактографической манере изображения: жизнь осваивается в ее общих, социально-нравственных масштабах, органично переходящих в роман «большого дыхания».

Вместе с тем отказ от «вымыслов» имеет и другую сторону, отмеченную в «Лекциях по русской литературе» (М., 1996) В.В. Набоковым: «Сочиняя ли, проповедуя ли, Толстой, несмотря на все препятствия, страстно хотел лишь одного – постичь истину. <...> Не повседневная правда, но бессмертная Истина – не просто правда, но озаряющий собой весь мир свет правды. Это наблюдение предполагает и другой важный вывод: «усталость формы» у Толстого сменяется индифферентизмом формы как таковой и потому свободным обращением с самыми разными структурными образованиями и их ферментами, сознательным смешением архаики (распространенный в позднем творчестве жанр притчи, обновленный кумулятивный – основанный на «сцеплении» будто бы самостоятельных эпизодов, древнейший сюжет – в «Фальшивом купоне», «Воскресении», «Хаджи-Мурате», некоторых «Народных рассказах») с экспериментами едва ли не модернистского толка, как, например, в неоконченном рассказе «Кто прав?».

Эта относительность формы и поиск ее соответствия новым запросам искусства, возможно, не менее важны, чем отмеченный Набоковым в Толстом новый способ отображения внутренней жизни с ее «подводными течениями», усложненной детализацией и подсознательными «сопряжениями», а также знаменитым «внутренним монологом», который, на взгляд Набокова, и есть «тот самый поток сознания, который автор ввел в сцены последнего путешествия Анны».

Конечно, не следует абсолютизировать то, что присутствует в поэтике Толстого как ее сущностная, самобытная тенденция: символизация видимых, внешних ситуаций, выстроенная притом в одном ключе и направлении, еще не означает реорганизации художественного метода Толстого на концептуальных началах модернизма. Исходя из этого, нужно воспринимать и отдельные наблюдения исследователей: «В системе ценностей Толстого он (Герасим в «Смерти Ивана Ильича»). – Н.В.)

символизирует природное добро...» (В.В. Набоков); в романе «Анна Каренина» сцена скачек имеет «символически-неоднозначный характер», «сон жизни – один из важнейших символов в романе», в его поэтике высвечиваются «символический круг», «символика мотива железной дороги» и т.п. (В.Е. Ветловская). Сама исследовательница, выделяя «общий план символической системы романа, видит в нем не цель, а средство, обнажающее «логику соотношения явлений, когда с них сняты покровы»¹, – следовательно, логику *реалистического* произведения, познание которой без «высшего», символического плана, однако, не представляется возможным.

В точном смысле «предвещает русский модернизм», отмеченный В.В. Набоковым, словесный уровень материализации жизненных состояний в поэтике Толстого: «плотная цепь повторяющихся утверждений, следующих одно за другим, каждое последующее выразительней, чем предыдущее... Он продвигается на ощупь, очищает слово ради его внутреннего смысла, потом лепит фразу, поворачивая ее и так, и эдак, нащупывает наилучшую форму для выражения своей мысли...»

«Поиск истины на ощупь» коснулся всех уровней поэтики в произведениях позднего Толстого. Для примера обратимся к его неоконченному рассказу «Кто прав?» (1891), где евангельский эпиграф: «Аще не будете как дети, не внидите в Царствие Божие» – по ассоциации возвращает читателя к эпохе «Анны Карениной» – произведения со столь же сложной архитектоникой и «неровной» структурой, по меткому замечанию А. Блока.

Начало рассказа кажется основанным на чеховской «ноте» – так оно очевидно привычно, узнаваемо, и не только по произведениям Чехова, но и по сочинениям Гаршина, Потапенко, Боборыкина: «Была половина октября. К земскому начальнику в одном из черноземных уездов заехала по дороге в Петербург, где она обыкновенно проводила зиму, сестра его жены с мужем и дочерью». Далее повествование продолжается в том же тоне, словно бы приравненном к обыкновенному течению действительности: до самого конца столь значимая для Толстого «точка зрения» не будет выявлена, а в финале (данном как набросок, начало новой фазы повествования) придет откуда-то извне, из авторского замысла, привнесшего с собой еще один, не получивший развития «текст». Принцип отсутствия авторитарной «точки зрения» реализуется всем стилем и, главное, построением рассказа.

Его первый эпизод как будто «завязывает» коллизию, основанную на споре «свояков» – Владимира Ивановича и Анатолия Дмитриевича. Однако автор заранее предупреждает о том, что впоследствии окажется правдой; «...делить им было нечего, и, в сущности, оба были совершенно одинакового мира, воспитания и воззрений на мир». Сюжет во внешнем выражении никак не «вяжется» – притом, что по-толстовски точная психологическая нюансировка разногласий настраивает на разрастание конфликта и, следовательно, на передачу ему немаловажной сюжетной

¹ Ветловская В.Е. Поэтика «Анны Карениной» (система неоднозначных мотивов). – Русская литература. 1979. № 4. – С. 19, 34, 35, 37.

функции. Толстой, по-видимому, не опровергает этого, но ни фабульного, ни психологического продолжения сцена иметь не будет. Для писателя важнее «сложить» сюжет «цепочки», где каждое новое звено одновременно и количественно, и качественно воздействует на целое. Некумулятивный сюжет строится на пространственном (буквальном) и ассоциативном («множественном») сопряжении частных и, по-видимому, ничего не значащих ситуаций, которые одновременно возникают в комнатах дома, разных областях общего бытия.

Каждая новая подглавка начинается «отталкиванием» от предыдущей — не в смысле временной последовательности, а с точки зрения последовательности описаний: «Так беседовали старшие. Между тем в комнате рядом с детской, отведенной для Веры, шли свои разговоры...»; «В это время в кухне шло сильное волнение и напряженная работа...». Если бы фрагменты этого бессобытийного «рядоположения» нужно было озаглавить, получилось бы что-то вроде: «В кабинете», «В комнате «старших» женщин», «В комнате рядом с детской», «На кухне», а затем, когда время медленно и как бы по необходимости вступает в свои права: «За обедом», «На охоте», «За вечерним чаем» и, наконец, после некоторого промежутка — все завершается неожиданной авторской репликой, которая призвана высветить это «канительное» и словно бессмысленное в своей обыкновенности существование: «В Краснове у Лужиных среди молодого поколения шла страшная работа: не столько внешняя — хождения по крестьянским деревням и избам (хотя и этой было много), сколько внутренняя: перестановка всех оценок доброго и злого».

Вся канва рассказа словно бы должна свидетельствовать, что для автора имеет ценность жизненный *стереотип*, заведомо (как в чеховской поэтике) предполагающий и истинность, и ложность. Если ранее, в «Войне и мире», где подобный пространственный параллелизм был уже заявлен, он затем «перекрывался» целостностью, целым «миром», положившим в основание свое одну, «народную» мысль, — то в рассказе «Кто прав?» все общее и целое оказывается скрытым глубоко — и в то же время выявляющим себя, не столько посредством последней авторской ремарки, сколько на уровне самой структуры, сложных языковых соотношений элементов, творящих целое.

Так, «физиологичность», характерная для изобразительной палитры модернистов, переходит здесь даже ими установленные пределы экспансией «животности», нагнетением слов, означающих насилие, кровь — и упоение этим в сытости, довольном собой чревоугодии, в искусственных разговорах — явлениях, дающих «понятие о степени развращения *fin de siècle*»¹. Вновь нет словесной, авторской оценки будто бы безобидной, рядовой жизни людей дворянского круга, хорошо знакомого Толстому. Но самым стилем выражена эта оценка, доходящая до чувства читателя куда «прямее», чем моралистическая проповедь. Подробно и в замедленном ритме описывается то, как кухарка, «малый» и повар ловят кур, чтобы за обедом накормить ими

¹ Конца века (*фр.*) — выражение, которое любил употреблять Толстой.

господ, и особенно князя как самого важного гостя: «Повар взял курицу и нож и, отхватив ей голову, бросил ее на пол, где она начала прыгать, обливая кирпичи пола кровью», «Повар улыбнулся, но, в то время как куры загибали назад у забора, он вдруг кинулся на черную курицу, перехватил ее, загнал в угол забора и, несмотря на отчаянный крик ее и всплеск крыльев, ухватил ее и торжественно поднял...». И эти также были зарезаны. А зарезанная прежде уже щипалась малым на столе»; «Баранчик, право хорош, – говорил длинный мужик в разорванном на плече и подпоясанном обрывком зипуне, который с раннего утра стоял на дворе у телеги, на которой лежал связанный баран», «Мужик дождался-таки. Барана взяли. Мужик сам зарезал его в сарае, снял с него овчину и, шлепнув ее в ящик телеги, стал дожидаться денег» и т.п. Охота, на которую собираются господа, в этом контексте получает зловещее звучание, подкрепляемое фразой: «Вечор по нашей деревне шли, шли, ровно полк. Этих собак, братец ты мой, как стадо».

Мысль о «заклании», бессмысленном, но кому-то нужном, принимаемом безропотно и жертвами, и палачами, «не ведающими, что творят», только по внешнему впечатлению соотнобразуется с социально-разоблачительным заданием (оно запечатлелось отчасти в «заметках» Толстого для яснополянского «почтового ящика»: «Почему Устюша, Алена, Петр и пр. должны печь, варить, мести, выносить, подавать, ... а господа – есть, жрать, сорить, делать нечистоты и опять кушать?»¹ и ответах на них.

Явленная в рассказе Толстого новая поэтика действует не «мыслью», не моралистической концовкой, а чем-то иным, не выразимым собственно текстом (актуализуется замечание А. Блока, относящееся к Л. Андрееву: «...я слышу трепет, объяснимый только образно»).

Потребность новизны в словесном выражении чувствовал и сам Толстой, когда писал о своем опыте Н.С. Лескову: «Начал было продолжать одну художественную вещь, но поверите ли, совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отживают, или я отживаю? Испытываете ли вы что-нибудь подобное?»

С точки зрения нарочито гипертрофированной натуралистичности в новом реализме Толстого его новую литературную манеру оценил Л.Н. Андреев: прочитав отрицательный толстовский отзыв о своем рассказе «Бездна» (1902), он писал критику А.А. Измайлову: «Читали, конечно, как обругал меня Толстой за «Бездну»? Напрасно это он – «Бездна» родная дочь его «Крейцеровой сонаты», хоть и побочная...». Небезынтересно, что Андреев посвятил Толстому одно из характернейших своих произведений – «Рассказ о семи повешенных».

Новаторство формы (а, соответственно, и мировосприятия) отразил и знаменитый рассказ Толстого «После бала» (1903), имеющий некоторое сходство с ранним рассказом «Люцерн» (1857). И там и здесь сюжет разворачивается вокруг ситуации «нравственного про-

¹ Толстой С.А. Очерки былого. – М., 1956. – С. 161.

зрения», и там и здесь его совершают внутренне близкие Толстому герои, предпринимающие затем поступки, которые свидетельствуют о коренной перемене их мирозерцания. Но аранжировка этих тем и внутренняя логика рассказов совершенно различны. Если можно так сказать, «Люцерн» написан в духе «классического реализма», а «После бала» – уже реализма нового. Новизна состоит в том, на что, со ссылкой на М.М. Бахтина, указал С.Н. Бройтман: и сам художник, и любой «носитель психических процессов не есть нечто предшествующее этим процессам..., – наоборот, он сам есть нечто, возникающее и порождаемое движением. <...> Во всей полноте реализованный... искусством XX в., такой подход лег в основание процесса переориентации культуры и тех принципов поэтики, которые складываются в начале нашей эпохи»¹. Причинно-следственные и хронотопические приметы, составляющие поэтику «Люцерна», «материализовали» нравственное движение Д.Нехлюдова через сменяющие друг друга психологические стадии – результатом такой работы стало демонстративное сближение с бедным музыкантом, означающее вызов «толпе» и пересмотр своего отношения к «истории» как нравственно осознанной современности. В рассказе «После бала» все это заменено мгновенным и потрясающим откровением целой жизни, до самого финала, – прозрением в ее официальные и индивидуальные для каждого важнейшие закономерности. Откровение заключается в том, что несовпадение «общественного и личного» нельзя ликвидировать, преодолеть, исправить компромиссным решением, уходом от беспощадных проблем реальности, а возможно только личным усилием «пробиться» сквозь нее в иную, на противоположных законах основанную жизнь.

Именно это и делает герой рассказа, отказавшийся от всякой службы как участия в общественном зле, близкий Толстому герой – Иван Васильевич. Стремительность внутренней перестройки, контрастность состояний – «до» и «после» бала, импрессионистичность в изображении главного момента воспоминаний Ивана Васильевича – об экзекуции, запечатленной всем его существом (буквальная описательность, казалось бы, уместная в подобном случае, предельно редуцирована: Иван Васильевич видит «что-то большое, черное», «из-за тумана» различает «много черных людей», затем, в мгновение визуальной близости с центром процессии – прогоняемым сквозь строй татаринном – «мельком» видит «что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека»), – основные черты новой поэтики Толстого. Дальнейшее изменение всей жизни Ивана Васильевича, перелом в мирозерцании, сущность которого и здесь заключается в замене «внешнего» человека – «внутренним», определены этим, нерассудочным, интуитивно-непосредственным мгновением, пережитым Иваном Васильевичем «после бала».

Символическое прочтение здесь не то что бы заложено, но предположено – сравним одновременность сходящихся – расходящихся состояний у Толстого: «я... услышал доносившиеся оттуда звуки флейты

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – С. 267.

и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка» – и у А.Блока в набросках поэмы «Возмездие»: «Два лейтмотива: один – жизнь идет, как пехота, безнадежно. Другой – мазурка»¹.

Характерно, что в рассказе «Дознание», написанном десятью годами раньше и основанном на той же фабульной ситуации, А.И. Куприн в психологическом реалистическом изображении куда ближе к Толстому прежнему, чем сам Толстой в рассказе «После бала» – к прежнему себе.

Новый Толстой – это сторонник «смело накладываемых теней», резких красок. Это писатель, который ясно чувствует необходимость перемен не только в пределах своего литературного пути, но и в большом литературном мире: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой».

«Символистом Толстой не был», – писал Вяч. Иванов. И все же он соприкасался с символистами тем, что «требовал непрестанных усилий раскрепощения, которое знал лишь в отрицательной форме, – в форме совлечения всех покровов и убранств, разоблачения, упрощения». Применительно к Толстому, пишет К.Г. Исупов, «простое» есть сакральное». Это то, что Короленко назвал «таинственной готовой мудростью», освещающей весь мир позднего Толстого.

Антон Павлович Чехов (1860–1904). Еще в большей степени к «перекодировке» классического реализма в неореализм предрасположено творчество А.П. Чехова, причем, рецепционный план более устремлен в сторону модернизма (сравнительно с восприятием Толстого), а план художественный, объективный воплощает завершающую стадию реализма конца столетия в сложном сплаве традиционного с ярко новаторскими начинаниями, совпадающими с исканиями нового искусства.

Прежде всего Чехов доводит до высочайшего совершенства главные принципы и достижения реалистической эстетики: «Чехов – законный наследник великой русской литературы»². В его произведениях в преображенном виде предстают основные тенденции литературного развития XIX века в особенном, как бы очищенном от всех наслоений стиле. Не случайно этот стиль, уже в «Пестрых рассказах» отмеченный «сжатостью и силой изображения» (В.Г. Короленко), всего ближе оказывается к пушкинскому бездонному лаконизму, то есть к тому гармоническому прообразу и воплощению классического реализма, который дал литературе «первый поэт-художник» России. В конце столетия Чехов соизмеряется с разными ответвлениями и проекциями реализма (в нем находят «модель позитивизма», его сравнивают с «веселым меланхоликом» Гоголем, с художниками социально-обличительного и психологического направлений), но точнее всего оценка Л.Н. Толстого, и она касается, в первую очередь, «формы», которую, «как Пушкин, двинул вперед» Чехов.

¹ Блок А. Указ. соч. Т. 2. – С. 366.

² Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Максим Горький: Pro et contra. – СПб.: 1997. – С. 646.

К 1903 г., когда сделана эта дневниковая запись, относится и знаменитое высказывание Толстого о Чехове: «Чехов это Пушкин в прозе»¹. Так чувствуют многие, например, В.Маяковский, находя в поэтике Чехова те же самые черты, которые любили и ценили в Пушкине. Главное, что Чехов – как и Пушкин – при всей «обыкновенности» своих героев и сюжетов – не бытописатель-натуралист, не юморист и не сатирик в чистом виде, не приверженец сословной или социальной позиций, «направления», как принято было говорить. Чехов всячески подчеркивал, что предметом его внимания художника является «все... и ничего в особенности» (так в свое время Гоголь написал о Пушкине).

В.Г. Короленко вспоминает эпизод эпохи раннего Чехова, когда тот рассказывал ему, как «писал свои маленькие рассказы... Вот. – Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, – это оказалась пепельница, – поставил ее передо мною и сказал: – Хотите, – завтра будет рассказ...»². Отпадение Чехова от всех условностей, предрассудков, «ярлыков» своего и любого времени, естественность и неподдельная народность, которые отозвались весельем и тоской, не измеряемыми рассудком, но исходящими из глубин национальной жизни, – сделали его образ столь же символичным для конца столетия, как пушкинский – для его «прекрасного начала». В Чехове не было «направления» («Его упрекали в равнодушии к направлению», – вспоминал И.Н. Потапенко), но это потому, что, как выразился Толстой: «Вот как в стихах Пушкина каждый может найти что-нибудь такое, что пережил и сам, так и в рассказах Чехова, хоть в каком-нибудь из них, читатель непременно увидит себя и свои мысли»³.

Соответственно, для самых разных категорий публики и литературных деятелей Чехов воплощал безграничность познания жизни, самого себя, его восприятие как бы удваивалось соотношением с «необъятностью» пушкинского лапидарного слова. Реализм Чехова явно выделялся на фоне бытующих представлений о реализме, как не совпадало с ними и пушкинское письмо. Это особенно четко сформулировал, применительно к Пушкину, Р.О. Якобсон: «Часто говорят о реализме Пушкина; однако украшение повествования тематически избыточными подробностями, стремление обрисовать и расцветить каждый предмет, принадлежащий области описания, во всех деталях – все эти черты, столь свойственные литературе и изобразительному искусству «реалистического периода», чужды равным образом пушкинской лирике и графике»⁴. Сказанное применимо и к Чехову в основных установках его творческого метода («Вы нагромодили кучу подробностей, и эта гора заслонила солнце», – писал он, к примеру, Л.А. Авиловой⁵). «Колористичность и живописность» сами по себе не являются у него

¹ Лазаревский Б.А. В Ясной Поляне. // Международный толстовский альманах. – М., 1909. – С. 92.

² Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – М., 1988. – С. 93.

³ Лазаревский Б.А. Указ. соч. – С. 92.

⁴ Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина. – Он же. Указ. соч. – С. 216.

⁵ Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1952. – С. 173.

предметами стиля, обычно называемого реализмом, – они функционируют в общей предметной иерархичности, в «гармонической правильности распределения предметов» (Л.Н. Толстой). Сам Чехов очень ясно представлял себе эту внутреннюю, бытийную «постройку» творчества, не мыслимую без «соразмерности и сообразности»: «Цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и, кстати, показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы».

Чеховская философия Слова также уводила от мысли о вульгарном реализме: подобно Пушкину (в истолковании Р.О. Якобсона) чеховский реализм исключал «дуализм... объектов и образов, реального и образного миров...». Про него также можно сказать, что он «проецирует их (тропы. – Н.В.) на поэтическую реальность таким образом, что объекты, составляющие содержание, фактически оказываются связанными друг с другом тесными отношениями смежности, сходства и контраста». У Чехова значимость Слова неизмеримо возрастает именно потому, что Слово оказывается уравненным с «неявными» законами жизни, с тайной волей судьбы.

В чеховском слове действительно «материализуются» неуловимые (и в то же время реальные) «метонимические и метафорические отношения» самой действительности – в «графике» стиля и стоящем за ней многосложном «подтексте». Это уже напрямую (хотя «с оговорками и нюансами»), как показывает И.Б. Роднянская, имеет отношение к мировоззренческой специфике «серебряного века» – к «философии имени» в трудах П.Флоренского, С. Булгакова, А.Лосева, основанной на «прямом соответствии значения слова и онтологической идеи вещи». Как будто о Чехове сказано: «В таком образом ориентированной поэтике именование должно ощущаться весомей или первичней действия...», потому что «слово», по утверждению П. Флоренского, «в высочайшей степени подлежит формуле символа...»¹.

С совершенно иных позиций в статье «Два Чехова» (1914) В.В. Маяковский-футурист удивлялся (как отмечено Э.О. Полоцкой), что Чехов, из писателей, «казалось бы, больше всего связанный с жизнью» «сдвинул слово с мертвой точки описывания»², то есть сделал его действенным». С точки зрения Маяковского, «...Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей...»

Если в реалистическом ключе эволюция Чехова представляется как постепенное движение от «внешней фабульной анекдотичности» к «психологической парадоксальности» (И.Н. Сухих), то с точки зрения модернизма она состоит в постоянном возрастании значимости Слова (а значит, и стоящего за ним решения, поступка).

В 1886 году Чехов написал рассказ «Шуточка», само название которого, казалось бы, определяет его жанровую природу. История розыгрыша, который повествователь (рассказ написан от первого лица) устраивает, чтобы подшутить над Наденькой: произнести под рев и свист ветра четыре слова «Я люблю вас, Надя!» – и не признаться в том, –

¹ Роднянская И.Б. Указ. соч. – С.184–185.

² Полоцкая Э. О поэтике Чехова. – М., 2001. – С. 227.

составляет все содержание рассказа, который может показаться «безделкой», пустяком. Однако лирическая тональность и щемящее грустное чувство, порождаемое историей из далеких и как будто беззаботных для рассказчика дней, – вызывает невольное раздумье над неразгаданностью обыденного, сложной связью между мотивом, поступком и словом, парадоксальным совмещением случайного и закономерного. Герой (он же повествователь) ясно видел, что вопрос, были ли произнесены «четыре слова» или их произвел «шум вихря», для Наденьки – «вопрос самолюбия, чести, жизни, счастья, вопрос очень важный, самый важный на свете». И все-таки продолжал «шутить» – или говорить всерьез? – те самые слова, которые готовят в Наденьке некое внутреннее превращение. Финал рассказа передает общее настроение предчувствуемой, но так и не развившейся любви, не разрешенной тайны. В полном совпадении с *импрессионистическим реализмом*, более, чем смыслом слов, впечатление создается неповторимой чеховской интонацией, музыкой речи, создаваемой особым ритмом, повторами, многоточиями, внутреннее красноречие которых именно в недосказанности, в заведомой непроясненности: «и бедная девочка протягивает обе руки, как бы прося этот ветер принести ей еще раз те слова. И я, дождавшись ветра, говорю вполголоса: – *Я люблю вас, Надя!*»

Как несказанное Слово, так и не реализованные в людях стремления к прекрасному, не важно, чем оно выражено: любовью, добром, красотой, физическим здоровьем или здоровьем духа, – создают предпосылки для «добраивания» возможного – символического – целого: Чехов временами и сам как будто подталкивает к этому, выводя подтекст наружу, вводя прямую «символистику» (таковы «чайка», «звук лопнувшей струны», «забор с гвоздями», «беспокойное темное море» с одинокой лодкой, которой не дано достичь надежного прибежища). Характерно, что А.Белый усмотрел в «Вишневом саде» символическую коллизию – «рок неслышно подкрался к обессиленным». Картина вечной неуспокоенности, неудовлетворенности души, слабой в падениях, но способной к подвижническому труду, – картина, которой заканчивается повесть «*Дуэль*», вполне переводима на «реальный» простой язык: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...?», – но при этом, очевидно, не исчерпывается собственно словами: слово явно подлечит «формуле символа: оно – больше себя самого...» (П. Флоренский).

Доведенная до последней черты «безусловность» изображения действительности – свойство, особенно ярко проявившееся в чеховской драматургии, – вызвало восприятие «от противного»: в «безусловности» усмотрели заведомую условность, гротескность, позволяющую вывести «наличную данность» за пределы «самой себя». «Простота Чехова такова, – писал, например, Д.С. Мережковский, – что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути – и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота – небытие; так просто, что

как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом почти ничего – все»¹.

Рецепция в этом направлении отличала символистов: в сравнительно недавнее время проблема «Чехов и символизм» и шире – «Чехов и «серебряный век» особенно привлекает исследователей².

В некрологе писателя А. Белый указал на близкую символистам пронизанность видимого и скрытого, конечного и бесконечного в поэтике Чехова: «Ведь истинное понятие о символе должно уничтожать в жизни деление на сущность и видимость, условность и «безусловность». В выводе Чехов отождествляется с писателями-символистами. В «Арабесках» Белый пытается вскрыть механику особого чеховского символизма как «опрозраченного реализма, непроизвольно сросшегося с символизмом». Ею определяется «материализованный» символизм «*Вишневого сада*», осознанный через сценическое воплощение комедии: «В передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, иступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой, – не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир? А начальник станции? Откуда, зачем они? Это все воплощения хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда свершилось семейное несчастье». Рядом с этим фрагментом «Арабесок» Э.А. Полоцкая в статье «Пролет в вечность» (Андрей Белый о Чехове) приводит письмо к Чехову В.Э. Мейерхольда: «вслед за Белым» он понял пьесу «как мистическую трагедию». В письме режиссера-модерниста ощущим тот же ритм, перемежающий солдатскую пошлость с «мазуркой», который овеществлял бытийную сторону произведений Л.Толстого, А.Блока: «В третьем акте на фоне глухого «топотанья» – вот это «топотанье» нужно услышать – незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти».

В.Э. Мейерхольд не случайно упоминает чеховский рассказ «*Тиф*» по не логической, но постигнутой «по смежности» связи с «Вишневым садом»: самые, казалось бы, бытовые рассказы Чехова середины 1880-х годов: «*Шампанское*», «*Мороз*», «*Тиф*», «*Темнота*», «*Письмо*», «*Поцелуй*» и др. – повышенной значимостью звуковой организации, парадоксальностью фабулы оставляют впечатление «медленного, но верного ослабления образов действительности» (А. Белый). В статье «Чехов и Горький» Д.С. Мережковский приблизительно также говорит об ощущении, производимом «*Тремя сестрами*» и «*Вишневым садом*»: «Кажется, что все действующие лица давно умерли...»

Современникам были одинаково созвучны и чеховская энергия «удесятеренной жизни»: «В наше больное время, – писал Чехов в статье о Н.М. Пржевальском, – когда европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие, когда всюду в странной взаимной комбинации

¹ Мережковский Д.С. Чехов и Горький. – Указ. соч. – С. 646.

² См., например: Чеховиана: Чехов и «серебряный век». – М., 1996.

царят нелюбовь к жизни и страх смерти, когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как солнце...», – и то настроение, которое И.Л. Щеглов определил как «светотень смерти и жизни». У Чехова, по свидетельству мемуариста, был свой «черный человек» (подобный пушкинскому в «Моцарте и Сальери»), призрак которого неотступно появлялся в его произведениях: «Чехову этот «черный» гость тоже не давал покоя, и от времени до времени его призрак появлялся то в образе «Черного монаха», то в трогательном силуэте бедной Кати Климовой («Тиф»); его злое дыхание уже чувствуется в жалобных столах «Скрипки Ротшильда», в «Скучной истории» и «Попрыгунье»¹.

Н.К. Михайловский усмотрел в рассказе «Черный монах» (1894), говоря сегодняшним языком, ту «вероятностно-множественную модель», которая является ведущей приметой нового реализма: «... Или это указание на фатальную мелкость, серость, скудость действительности, которую надо брать так, как она есть, и приспособляться к ней, ибо всякая попытка подняться над нею грозит сумасшествием? Есть ли «черный монах» добрый гений, успокаивающий утомленных людей мечтами и грезами о роли «избранников божиих», благодетелей человечества, или, напротив, злой гений, коварной лестью увлекающий людей в мир болезни, несчастья и горя для окружающих близких и, наконец, смерти? Я не знаю» – и усматривал, на этом основании, «момент некоторого перелома в г. Чехове как писателе...»²

Современное прочтение драматургии Чехова (наиболее очевидно связанной с модернистской поэтикой), безусловно, не может уже не учитывать символистскую проекцию текста, заложенную как в отечественных, так и европейских «пьесах настроения». Характерно в этой связи объяснение исследователем поэтики чеховских пьес – «ослабленности в них внешнего действия, которое компенсируется «подводным течением». «Речь идет, – пишет С.Н. Бройтман, – не только о количественном уменьшении числа внешних событий, но и о том, что те немногие из них, которые у драматурга изображены, чаще всего несовершенные или минус-действия... С чем связаны эти особенности? Известно, что в дочеховской бытовой драме главное – это сверхординарное событие, обыденное же течение жизни отеснено в сюжете на второй план. У Чехова все наоборот... Получается, что событию, которое прежде отождествлялось с самым драматическим началом, здесь отведена роль случая, который не может претендовать на то, чтобы быть выразителем действительного драматизма жизни... Все названные конфликты для нашего драматурга – область внешнего, тогда как, по словам Чехова (в передаче Л. Сулержицкого), «весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях». При таком понимании драматический источник конфликта лежит в *разобщении человека*

¹ Чехов в воспоминаниях современников. – С.115.

² Михайловский Н. Литературная критика. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. – Л., 1989. – С. 531 – 532.

с самим собой (а потому и с другими). <...> Конфликт с самим собой... не может быть разрешен никаким внешним действием – здесь необходимо *внутреннее действие личностного... самоопределения*. Именно его поисками... заняты чеховские герои, и тут причина как ослабленного внешнего действия, так и минус-событий несостоявшегося самоопределения, вообще центробежности сюжета и его «многоколейности»... Но дезинтегрирующие тенденции драматического сюжета становятся источником нового типа единства... «особое для каждого страдание» одновременно является общим для всех героев... Это внутреннее единство и составляет основу «подводного течения» чеховского сюжета»¹.

Таким образом, проблема «внутреннего единства» у Чехова двуборитима: «единство» может основываться на динамике взаимодействия «единичных» судеб и ситуаций (тогда путь познания чеховских пьес аналитичен: от вещи – к символу), а может изначально составлять трансцендентную, не до конца познаваемую целостность, реализующую себя, соответственно, во «внешних» знаках (тогда производится обратное движение: от символа к особенному, «единичному» значению каждой «вещи»).

Если поэзия Пушкина – это «классицизм, освещенный романтизмом», то «новые реалисты», Чехов, подпадают под определение «романтиков реалистического направления» (Р.О. Якобсон).

«Романтизм в реализме» делает реализм рубежа веков в качественном отношении иным, нередко отождествляясь с символизмом, давая основание критикам говорить о наличии «синтетических единств» или о *реализме-символизме*, как это происходило и происходит в связи с творчеством Чехова.

Новый реализм. До сих пор мы говорили о преемственных, бытийных и художественных отношениях, которые существовали между *классическим реализмом* и *новым реализмом*, и обеими этими формациями – с *модернизмом*. Настало время сказать о границах, которые отделяют новое искусство от классического, о своеобразии литературного «промежутка», в котором оказались неореалисты, с их «синтетическими» по типу конструкциями, имеющими разные эстетические основы.

Новый (не классический) реализм производит *реорганизацию элементов* прежнего, классического реализма, сохраняя неизменную преемственность по отношению к отдельным его сторонам, функционировавшим в литературном процессе XIX века. Новый стиль, как пишет В.Л. Махлин, выражает «новое историческое чувство жизни», означает смену гуманитарной парадигмы. Суть ее – в законченном и полном виде – воплощена модернизмом, уясненным в декларациях символистов как «примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности» (А. Белый). Все рациональное, причинно-следственное, конечное, видимое, этико-просветительское, рефлексивно-психологическое, что дал искусству «аналитический реализм» (С.Н. Бройтман), – в новом реализме сохраняется,

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – С. 339. Курсив С.Н. Бройтмана.

но постигается путем *прозрения* в «таинственную суть мира» – в «мир ноуменальный, сферу скрытых сущностей, мир сверхопытный»¹, воспринятый уже по законам нового искусства. «Опыт» и «сверхопыт», таким образом, меняются местами – меняются местами и отправные начала эстетических систем.

Применительно к Пушкину и олицетворяемой им системе «классического реализма» сущность этого онтологического и творческого сдвига может быть изложена следующим образом: «Исходным у них (символистов. – Н.В.) становится не конкретное и единичное, как это было у Пушкина, а имплицитно присутствовавшее у него *«всеединство»*; предметно-реалистический же план предстает как самостоятельный, но порожденный *изначальным всеединством*. Таким образом, в новой художественной системе сохранен сам принцип соотношения *единичного* и *единого*, но изменена их структурообразующая роль в художественном мире»².

Творчество «новых реалистов» в этом смысле является заведомо не однородным, но стремящимся к бытийной – как важнейшей, по сравнению с собственно художественной, – доминанте творчества.

В произведениях М. Горького (1868–1936), по общему признанию, самого популярного писателя рубежа веков³, «властителя дум» современного поколения русской интеллигенции (наряду с Чеховым) – выразилась та магистральная идея нового реализма, которую можно определить как идею **личности**. «Литературный «евангелизм» «серебряного века» – отмечает К.Г. Исупов, – был попыткой собрать человека на пути к Христовой Истине и вернуть ему имя – память о личном достоинстве перед лицом трагический эпохи»⁴.

Проблема «имени» оказывается одной из ключевых для осознания трагической коллизии выпадения человека не только из социума современной реальности, но и из мировых, общечеловеческих законов. В драме *«На дне»* (1903) она – знак утраты человеком своего первоизданного, Божественного образа. Поиск «целостности» природного «я» и его социальной реализации в условиях «серой посредственности» выглядит как протест против логически предсказуемой недостижимости «идеального» единства, и, одновременно, как неколебимая и безусловная вера во «всеединство». В этой «неслиянности и нераздельности» двух начал, выявленной всем процессом горьковских художественных поисков данной поры, – основа его *неоромантизма*.

С одной стороны – «героический энтузиазм» знаменитого моголога Сатина, бродяги и шулера, циника из категории «романтических бродяг». С другой – на этот контраст обратил внимание

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. – М., 2000. – С.16–17.

² Бройтман С.Н. Пушкин и русский символизм. // «Литературоведение как наука». – С. 181. Курсив мой. – Н.В.

³ «В известности не мог с ним сравниться ни один из русских писателей, которых мне приходилось встречать», – писал В.Ходасевич (см.: *Ходасевич В.Ф.* Некрополь: Воспоминания. – М., 1991. – С.168).

⁴ Исупов К.Г. Указ. соч. – С.111.

Д.С. Мережковский, – «человечество представляется кучей червей», «люди, как тараканы, – совсем лишние на земле; все для них, а они для чего? В чем тут оправдание?»¹

На рациональном уровне искомый идеал в произведениях Горького действительно недостижим, концы с концами сойтись не могут, что подтверждается реальным историческим чувством – «тоски», подчас переходящей в безумие, обреченность, злобу, бескрылый позитивизм. В то же время в своем высшем выражении та же «тоска» порождает энергию сопротивления, жажду преображения жизни, подъем непосредственного чувства, отличающие всех «беспокойных» героев Горького: от его «босяков» до символических Сокола и Буревестника. Собственно «заразительным» в таких произведениях, как «*Макар Чудра*», «*Челкаш*», «*О Чижике, который лгал, и о Дятле – любителе истины*», «*Старуха Изергиль*», «*Коновалов*», «*Супруги Орловы*», «*Песня о Соколе*», «*Песня о Буревестнике*», поэма «*Человек*», роман «*Мать*» и др., – является «героический энтузиазм», не прилагаемый к чему-то определенному, точнее, предполагающий любую определенность личности: «от язычника-бунтаря до большевика с ницшеанской закваской» (К.Г. Исупов). Не случайно один из современников (Вл. Боцяновский) в связи с впечатлением от чтения раннего Горького вспомнил Лежнева и его высказывание о Рудине из одноименного романа Тургенева: «В нем есть энтузиазм, а это – самое драгоценное качество в наше время...»

В данном ракурсе по-новому высвечивается проблема «правды» и «лжи», столь явственно запечатленная Горьким: «ложь» Луки, при всей своей потенциальной «спасительности», в данный момент приравнена к *настоящему*, держится им и им же жестоко опровергается. Правдой, единственной и «возвышающей», оказывается мечта, напрямую не связанная с реальностью, но порождаемая ею же как идеальная проекция сущности. В точном соответствии с концепцией неоромантизма (не оторванного от реальности, но выражающего ее лучшие интенции) романтическая патетика Сатина – большая правда, чем то, что буквально и обыденно. Об этом – в пользу неоромантизма, противостоящего натурализму, но не реализму, – писал В.Г. Короленко, выражая мнение большинства: безыдеальный реализм «отрицает самую возможность героизма в человечестве и *малое* отождествляет с *низким*. Это уже слишком, и реакция против этой крайности законна. Реакция эта до известной степени идет в сторону романтизма, но только до известной степени, потому что все-таки мы кое-чему научились и у реализма...»²

С установкой нового искусства совпадает и другая, отличающая поэтику Горького черта, которую можно определить как *мифотворчество*. Являясь аналогом и «гимном» *жизнетворчества*, способом самовыражения и самоутверждения *личности*, мифотворческие устремления сближают писателя с *ницшеанством*. В *ницшеанстве* Горького многие современники увидели именно этот, возвышающий положи-

¹ Мережковский Д.С. Чехов и Горький. – Указ. соч. – С. 661.

² Короленко В.Г. Указ. соч. – С. 293. Курсив В.Г. Короленко.

тельный заряд. «Горьковский миф, – писал в некрологической заметке А.М. Ремизов, – не «сверхчеловек-бестия», давящий и попирающий, а человек со всей скрытой в нем силой творчества, человек, за что-то и почему-то обреченный на гибель, а в лучшем случае на мещанское прозябание...» и подтверждал: «Горького читали с восторгом, да, восторженно, и пропащие и пропадающие, повторяя – «все в человеке, все для человека»¹. Ремизову вторит В.Поссе: «Нравственное и сильное для него почти синонимы»².

Другой неотрадиционалистский подход, выходящий за пределы реализма, объявлял «горьковский миф» уже некоей субстанцией – «общей идеей», должной стать «богом живого человека», по выражению одного из его героев, «стройной и ясной мыслью». Если она является концептуальным, исходным импульсом горьковского творчества, то его «реальные» лица – «реальны» не внешним выражением, а «внутренней реальностью» (сравним с формулой Вяч. Иванова: «*a realioribus ad realia*») и ею же объединяются с архетипическими образами, литературного и внелитературного порядка. Поэтому, по мысли Д.С. Мережковского, «Великий Инквизитор и старец Лука – не реальные лица, а фантастические призраки... Эти вещие призраки – первые вехи пути, <...> ведущего от религии истины к религии лжи, от Богочеловечества к Человекобожеству, от Христа к Антихристу»: «Все эти «бывшие люди», похожие на дьяволов в рисунках великого Гойя, – до ужаса реальны, если не внешнею, то внутреннею реальностью... Это вещие видения вещей души».

Многообразие жизни – как способ проявления абсолютной свободы личного мироотношения – рождает символ никем не управляемой и не доступной осознанию стихии, воспринятой в духе импрессионистичности «серебряного века»: «И, как во всем очень живом, подлинном, тут есть своя нечаянная красота, безобразная, хаотическая, но могущественная, своя эстетика, жесткая, превратная, для поклонников чистого искусства неприемлемая, но для любителей жизни обаятельная»³.

Таким образом, проблема личности решалась Горьким не только на уровне идей – в этом смысле современная наука отмечает характерный для начала века симбиоз «Чернышевского, Ницше и Маркса» в горьковской философии «внутреннего освобождения», «революции духа» (Ю.В. Зобнин) – но, не в меньшей степени, на уровне Слова. *Стихийность* как наиболее естественная форма свободы запечатлевалась стилем, языком, на что особенное внимание обратил А.М. Ремизов: «Горький по трепетности слова идет в ряду с Чеховым... Слово у Горького – от всего бунтующего сердца, слог звучит крепостью слов, стиль: читать Горького можно только громко «во всеуслышанье»...»⁴. Архаичность мироощущения, выраженная в пантеистическом чувстве (по замечанию В. Поссе, «как в молодом народном сознании, так

¹ Ремизов А.М. Алексей Максимович Горький (1868 – 1936) // Максим Горький: Pro et contra. – С. 219.

² Поссе В. Певец протестующей тоски. – Там же. – С. 237.

³ Мережковский Д.С. Чехов и Горький. – Там же. – С. 666, 645.

⁴ Ремизов А.М. Алексей Максимович Горький. – С. 219.

в сознании Горького мертвая природа одухотворяется, очеловечивается, оживает»), плавно переходит в утонченность эмоций человека цивилизации, пантеизм преобразуется в символизм и возвращается в первичную материальную данность: «Тонкие душевные движения он переливает в смелые материальные образы. Воспринятые читателем образы эти превращаются обратно в душевные движения...»¹

Показательна, к примеру, органика переходности стилей в более поздних автобиографических повестях «Детство» и «В людях» (1913–1914, 1916). Так, в повести «В людях» герой, задыхающийся от «немоты», «от рыбьей жизни», предощущает иной, далеко не только социальный мир, требующий и иного словесного запечатления («иной жизни, неведомой мне»): «Особенно интересовал меня одноэтажный, приземистый дом на углу безлюдных улиц – Тихоновской и Мартыновской. Я наткнулся на него лунной ночью, в ростепель, перед масленицей; из квадратной форточки окна, вместе с теплым паром, струился на улицу необыкновенный звук, точно кто-то очень сильный и добрый пел, закрыв рот... Я сел на тумбу, сообразив, что это играют на какой-то скрипке, чудесной мощности и невыносимой – потому что слушать ее было почти больно. Иногда она пела с такой силой, что – казалось – весь дом дрожит и гудят стекла в окне. Капало с крыши, из глаз у меня тоже закапали слезы». Построение текста таково, что очевиден контраст между *настоящим*, видимым («веселый шум» и «меднострунный звон» гитар, сопровождающий веселье «барышень и кавалеров»), и *вневременным*, потаенным («печальная музыка, точно я слышал ее во сне»). Среди грубых понуканий сторожа, побоев хозяев – «ночные прогулки под зимними звездами, среди пустынных улиц города», описание которых вызывает аналогию со столь же необъяснимыми «пролетами в вечность» (А. Белый) в пушкинской поэме «Домик в Коломне»: «Мне стало грустно: на высокий дом Глядел я косо...». У Пушкина синтез бытового и лирического угадывается в чередовании стилей:

– Узнаю, маменька. – И вышла вон,
Закутавшись. (Зима стояла грозно,
И снег скрипел, и синий небосклон,
Безоблачен, в звездах стоял морозно.)
Вдова ждала Парашу долго...

Неоромантизм Горького полемически приравнивался к «символическому реализму», означавшему, что перед нами реализм, противоположный натуралистическому, позитивистскому. По этому поводу дает пояснения А.М. Скабичевский, подводя итог многообразным толкованиям относительно особенностей слога Горького-художника и давая оценку его значимости в русской культуре: «Рассказ «Кирилка» представляет собою прелестную бытовую сценку, но не бесцельно фотографическую, а заключающую в себе глубокий символический смысл. Но не

¹ Поссэ В. Певец протестующей тоски. – С. 237–238.

подумайте, чтобы это был символизм в декадентском духе. Нет, рассказ г. Горького скрывает в себе тот *здоровый художественный символизм*, какой найдете вы во многих произведениях наших классиков – Крылова, Грибоедова, Пушкина, Щедрина и проч.»¹.

Искания новых реалистов: **В.В. Вересаева, В.Г. Короленко, А.И. Куприна, И.А. Бунина, Л.Н. Андреева, А.Н. Толстого и др.** направлены на поиски «объединяющей идеи», которая в итоге оказывается и сильнее, и слабее действительности: сильнее, потому что она одухотворяющей энергией «взрывает» скучный быт и «собирает человека», – слабее, так как непримечательная и тусклая, нередко грубая существенность противопоставляет мечте своих «бессмертных» Лопахиных (Д.С. Мережковский) или иного рода «позитивных деятелей» и, что еще важнее, требует собственной, не привнесенной, органической идеи для жизни «без прикрас», которая не поддается утонченному и замкнутому в себе сознанию «интеллектуального героя».

В тисках неразрешимого противоречия оказывается личность тонко чувствующего, высокого в мечте и потерявшегося в реальности, экзистенциально переживающего свое бытие интеллигента. Мироощущение такого героя точно определяется А.Блоком: «Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю – есть право каждого»². Добровольное «заклание», идея жертвенности во имя «мечтательного» идеала и одновременно сомнение в реальных формах его общественного выражения: военный патриотизм, социальные теории народничества и марксизма, философия «малых дел», утопия «счастливого общества» – отличают поведение лучших людей нового поколения, переживающих трагедию несовпадения потребностей «живой души» и прагматизма уничтожающих эти потребности теорий. В итоге возникает постоянное ощущение зыбкой границы между жизнью и смертью, временем и безвременьем в душе героя-интеллигента, фатально не способного преодолеть внутренний надлом.

Такой герой характерен для ранних произведений **В.В. Вересаева** (1867–1945). Молодой человек, герой рассказа «*Без дороги*» (1892–1894) Дмитрий Чеканов, отчаянно старается стать «*выше времени*», чтобы не превратиться в «обесмысленную щепку», однако, не в силах уклониться от предназначенного историей вектора собственного пути, от неизбежного слияния с веком, бросается в самую его пучину и погибает, принимая смерть как освобождение от рокового противоречия, как должный, хотя и непонятный с позиций «живой жизни» исход. Прямая и твердая *дорога* состоит в избавлении от разъедающей рефлексии, в здоровом и ясном отношении к народу, которому хочет служить интеллигенция, но попытка общей с народом жизни несет в результате не возрождение, а моральное поражение и смерть: «За что ты боролся, во имя чего умер? Чего ты достиг своею смертью? Ты только *жертва*, жертва бессмысленная, никому не нужная...»

¹ Скабичевский А. Новые черты в таланте г. М. Горького. // Максим Горький: Pro et contra. – С. 279. Курсив мой. – Н.В.

² Блок А. Указ. соч. Т. 2. – С. 370.

Однако образ народа – неразгаданного, измученного, стихийно бунтующего, озлобленного – предстает в смягченном виде перед умирающим Чекановым, вновь как будто маня его призраком надежды. Умирая по вине бессмысленно взбунтовавшихся мужиков, земский врач Чеканов – и в этом ирония момента, сознаваемая автором – по-прежнему восхищается Наташей, подвигнувшей его на самопожертвование, не сомневающейся в своих идеях, в своем деле – и не понимает ее слез, теперь напрасных и не соответствующих образу народницы, активной личности, действующей в ритме времени, так, к сожалению, и не открывшегося его свободной душе.

Проблема личности и свободы, как ясно понимает В.В. Вересаев, не решается умозрительно, через эстетику, философию и идеологию, которые не помогают выработать жизненнозначимую, действительно «прорастающую» в человека «идею». Умозрительное, чужое лишь вытесняет жизнь, приводит к нивелированности «личности»: «...я слишком ясно видел, что правда, жизнь – все в *моем* мирозерцании, что если я его потеряю, то потеряю все».

Метафора «Без дороги», как и названия других произведений Вересаева рубежа веков, касающихся проблемы народа и интеллигенции: «*На мертвой дороге*», «*Поветрие*», «*На повороте*» – красноречиво передают характер «переходного, мучительного... момента в жизни... русской интеллигенции» (М.Павлович). Анализируя произведения писателя 1890–1900-х годов, критик Вл. Боцяновский отметил в них то, что касается «недостаточности» объективных условий жизни для реализации личности: она не может достигнуть целостности в рамках «общей идеи», которая «захватила бы... целиком и упорно вела к определенной цели». «У него, как и у всего нашего поколения «девяностидесятников», – писал критик, – нет за душой ничего положительного, твердого, нет знамени, нет идеи, которая наполнила бы все его существование и которую он стремился бы привить другим»¹. В эпоху, когда «общая идея» не порождается органикой жизни, когда колеблются нравственные основания, до предела обостряется проблема личной ответственности. Горько-радостным может стать и полное избавление от этой проблемы ценой «расчеловечения» в автоматизме действий, даже ценой жизни – отказ от проблемы собственной личности, не разрешимой в условиях «глухого и сумрачного времени».

«Огромному неведомому тебе организму, которого ты составляешь ничтожную часть, захотелось отрезать тебя и бросить. И что можешь сделать против такого желания ты...?», – писал «семидесятник» В.М. Гаршин, предшественник Вересаева в теме войны, не имеющей себе оправдания, нацеленной на бессмысленное уничтожение. В качестве «трезвого, честного свидетеля» (М.Горькой) русско-японской войны (1904–1905) Вересаев выступил в записках «*На японской войне*» и «*Рассказах о японской войне*». В опубликованной ранее книге «*Записки врача*» (1901) он, выпускник сначала историко-филологичес-

¹ Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни. // Максим Горький: Pro et contra. – С. 245 – 246.

кого факультета Петербургского университета, а затем – медицинского факультета университета в Дерпте, совершил свой решительный «поворот к правде», от «художества» как вымысла – к тому, что непосредственно «отзывается на людях страданиями и кровью». Несмотря на трезво-реалистический, критический, в духе позднего Толстого, пафос освещения «темных сторон» профессии врача («Да, уж... я напишу и поведаю миру много-много, чего он не знает и о чем даже не подозревает...»), писатель был по-своему – «от противного» – причастен к исканиям «нового реализма», поиску некоего «всеединства», «всеобщего закона», воплощение которого он находил в философии И.Канта: «Необходима этика в широком, философском смысле, и эта этика прежде всего должна охватить во всей полноте... вопрос о взаимном отношении между врачебною наукою и живою личностью».

Тем самым творчество Вересаева приобретает разветвленный характер: с одной стороны, писатель по-прежнему остается «протоколистом» противоречий, которые «должны быть выяснены вполне, во всей их тяжелой и мучительной остроте»¹ («Два конца», «К спеху», «В сухом тумане», «Лизар») – с другой, расширяет, тяготея к космизму, философское обоснование «ценности жизни как она есть», со всем ее униженным и «поруганным». Эта любовь к «живой жизни», выраженная сначала в повести «К жизни» (1909), а затем в книге «Живая жизнь» (1910–1914), имеющей в полном смысле «синтетический», литературно-философский состав (в первой части «О Достоевском и Льве Толстом» обозначен контраст между исполненной «света» и открытой «миру» атмосферой толстовского творчества и «мрачным» духом пессимизма в произведениях Достоевского; во второй – «Аполлон и Дионис (О Ницше)» та же идея «силы жизни», неприятия «обманчивых иллюзий» и «кажимости», вялости «бессильных мечтателей» спроецирована на философию Ф.Ницше, причем, автор отстаивает право на собственную, субъективную «огласовку» контрастных начал) – явно оказывается мощнее и универсальнее самых острых противоречий и вопиющих конкретных фактов. Недаром современный Вересаеву критик отметил актуальность «Живой жизни» именно для текущего момента: «Прекрасная книга, на первый взгляд такая далекая и чуждая нам по теме своей, а на самом деле такая близкая нам, столь нужная в наше время!»².

В «Записках для себя», написанных незадолго до смерти, Вересаев объясняет «претенциозный язык» повести «К жизни» тем, что ее герой «поддался моде», охватившей молодежь тех лет – но очевидно также, что именно этот герой внутренне близок автору, давая «мои ответы, для себя».

Импрессионистическая манера таких «ответов», подкрепленная дневниковой формой, несет на себе явный отпечаток модернизма, о чем свидетельствует, например, следующий монолог героя: «...я весь охвачен

¹ Вересаев В.В. По поводу «Записок врача». Вересаев В.В. Собр. соч.: В 4 тт. Т. 1. – М., 1985. – С. 427, 429.

² Козловский Л. О мужестве жизни. // Киевская мысль. 1915, 13 февр., № 44.

запахом трупного разложения, я никуда не могу уйти от него. И не могу уйти от вставших отовсюду сил. Неведомые, они везде, кругом – в луче солнца, в гнили тумана, в моем теле. В душе темнота, наверху бессильною змейкою крутится сознание, и я с презрением смеюсь над ним. Но сейчас, – вот перед тем как прийти к вам, – вдруг в этой темноте запылал странный, мелькающий свет. <...> Пусть сознание вздымается на дыбы и бросается назад, гадливо трепещет, презирает и ужасается... Вперед, *hollá!* Под ногами обрыв и черная ночь? Ну что ж! Вперед с зажмуренною душою. Там радости, которых не знают сидячие души. И миг полета стоит десятка лет».

Необходимость в «новом направлении» литературы сознавал и **В.Г. Короленко** (1853–1921), утверждая, что в будущем «крайности» романтизма и натурализма будут заменены «синтезом того и другого»¹.

В.Г. Короленко признавался «совестью» поколения, его статья *«Бытовое явление. (Заметки публициста о смертной казни)»* (1910) заставила Л.Н. Толстого «рыдать», Горький назвал Короленко «честнейшим русским писателем, человеком с большим и сильным сердцем»². «Время Короленко» – так озаглавил Горький воспоминания о Нижнем Новгороде конца 1880-х – начала 1890-х годов, подразумевая необыкновенную общественную активность писателя, выразившуюся в исключительной «неутомимой жажде «правды-справедливости», в том, чтобы «проникновенно» воплощать «эту правду в жизнь». В 1881 году Короленко отказался присягать Александру III, за что был арестован и сослан в Сибирь, где уже бывал в качестве ссыльного за участие в народническом движении, встав на путь «неблагонадежного» в 1876 году, во время студенческих волнений в Москве, в бытность студентом Петровской академии.

Биография Короленко представляет собой один долгий маршрут, определяемый властями, с которыми он постоянно находился в противостоянии, – его составляет пребывание в тюрьмах и ссылках: в Вологодской, затем в Вятской губерниях, в глухой Бисеровской волости (Березовские починки), в далекой Якутии. И везде отмечаемые окружающими «оптимизм» и миролюбие Короленко находили опору в судьбах и исповедальных рассказах самых разнообразных людей, для которых, в противоположность столичным «маринованным... гомункулам», реальностью были «тюрьма, ссылка, якутская юрта». Наиболее ценным для Короленко была причастность именно к этой, огромной «части русского общества», права которой он представлял и психологию которой описывал – без идеализации, присущей писателям-народникам, но и без пессимизма, порождаемого временем «брожения и мути». Обостренное чувство времени, объединившего «сотни людей» тем, что они находились во власти чудовищного «произвола», переключило внимание Короленко собственно на человека – как на общественную и биологическую «целостность», предполагавшую соединение противоположных свойств и обусловленную историческим моментом – активизации «жизненной работы».

¹ Короленко В.Г. Указ. соч. – С. 292.

² М. Горький о литературе: Литературно-критические статьи. М., 1953. С. 169.

В этом смысле Короленко интересны всякий человек и собственная судьба – в соотношении с общим, идет ли речь о социальной сфере («К сожалению, я не могу смотреть на все, происходившее со мною, как на пример исключительный. Я видел сотни таких же примеров», – писал он пермскому губернатору, подразумевая беззаконие) или психологическом облике современника – представителе среды «тронутой и неустойчивой». Подобно Г.И. Успенскому, которого Короленко избрал для себя ориентиром, он видел в себе более деятеля, чем писателя, более публициста, чем «могучий талант», но не «роптал» на это, а стремился достойно исполнить миссию литератора, непосредственно проникающего в русскую жизнь – как в бесконечно разнообразный и одновременно скрепленный национальной самобытностью, широкий поток.

Заглавия и особенно подзаголовки произведений Короленко передают процесс движения, незавершенности жизни, ее материализованной протяженности – во времени и пространстве: *«Эпизоды из жизни искателя»* (1879), *«Соколинец. Из рассказов о бродягах»* (1885), *«На затмении. Очерки с натуры»* (1887), *«В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу»* (1890), *«Ат-Даван. Из сибирской жизни»* (1892), *«В голодный год»* (1893), *«Божий городок». Из дорожного альбома»* (1894), *«По «новой» русской дороге. Движение открыто. С натуры»* (1895); он меняет заглавие *«Федор Бесприютный»* на очерковое *«По пути»* (1885–1888) и т.п. Примечательно, однако, что журнальные наименования нередко изменялись и в ином направлении – в сторону кристаллизации устойчивых черт национального характера, во всей их непосредственной контрастности и динамической устойчивости: вместо *«Очерков сибирского туриста»* и *«Из записной книжки»* – соответственно *«Убивец»* и *«Черкес»* – как следование традиции литературной уже в большей мере, чем началам документалистики.

Эта традиция была заложена В.И. Далем в его «объективных» изображениях человека из народа: *«Уральский казак»*, *«Петербургский дворник»*, *«Денщик»* и др. Ю.В. Манн отметил в «физиологиях» Даля огромный потенциал гуманности, выразившийся в том, что «он прослеживает всю жизнь человека», тем самым подтверждая ее ценность реально прожитой жизни, бесстрастное описание которой выдвигает вопрос человеческой судьбы: «Был ли он назначен к иной жизни – одухотворенной, осмысленной, более отвечающей его человеческой «сущности»?»¹

Этот вопрос можно переадресовать и большинству произведений В.Г. Короленко, где представлены многообразно-самобытные слои русского общества: интеллигенты-народники, сектанты, ссыльнопереселенцы, представители власти («феодалы»), казаки, ямщики, городские обыватели, арестанты. Нет противоречия в том, что писатель выражал недоверие к «различным искателям правды», к «правдоискателям больших дорог» (что «поразило» Горького, многому научившегося у Короленко) и

¹ Манн Ю. Человек и среда (Заметки о «натуральной школе»). // Вопросы литературы. 1968. № 9. – С. 120.

тем, что его герои-мужики способны возвышаться до «праведничества» – и не «головным» (как в сочинениях народников), а инстинктивным путем. Именно подобный путь прослежен Короленко в рассказе «Убийец».

О прототипе главного героя – Федора Силина – писатель впоследствии вспоминал: «...Мне пришлось ехать по пути к Красноярску с молодым ямщиком, который, разговорившись со мной «по душе», рассказал, что он тоже сидел в тюрьме без вины, сказавшись бродягой... Это была странная, темная душа, в которой какие-то неоформленные стремления к правде одно время сказались сильной гнетущей тоской, которая и заставила его «принять добровольный крест»...»¹. «Неопределенные стремления к правде» побудили Силина «бросить избу свою» и «праведных людей искать», однако в наставники себе он по недоразумению выбрал «мрачного ханжу-душегуба», которого и убил по нравственному инстинкту, чтобы избежать большего греха. С тех пор Силин живет только этим инстинктом, защищая «невинных» и устрашая злодеев – безоружного, его смертельно боятся дурные люди: «Во всех... опасных случаях, когда ни один ямщик не решается везти, обращаются к этому молодцу, и он никогда не откажется».

Цельность и согласие с собой, доставшиеся дорогой ценой герою Короленко, ставят Силина в один литературный ряд с победившими в себе нечистые намерения «извозчиками» – начиная с «Извозчика» Ив. Запольского (1797) до героя «Мешка с золотом» Н.А. Полевого (1829) и «Корыстолюбца» М.П. Погодина (1832). Налицо *житийная* природа целостности образа ямщика у Короленко, подтверждаемая финалом жизни Силина: умер он как праведник, прощая своего бессмысленно совершившего злодеяние убийцу, напутствуя его: «Ну, теперь ступай с Богом, не тирань». Вероятна аналогия и с карамзинским Фролом Силиным (также имевшим прототип); в «голодный год», обрисованный автором через отдельные «ужасные сцены», он отдал хлеб голодным, не ожидая награды за «благодаяние»: «Добрый Фрол называл их братьями своими, и ни одному не отказывал»².

Проекция *всей* жизни (которая присутствует и во «Фроле Силине») согласуется с общей позицией Короленко как художника, познающего явление в его текучести и многогранности: «Он говорил не осуждая... И от этого его слова приобретали особый вес, особое значение» (М. Горький). Апология «живой жизни», развернувшаяся в произведениях В.В. Вересаева, была созвучна и Короленко, который, подобно В.М. Гаршину, «ненавидел математику», но гораздо более последовательно выражал свою ненависть к любой методе, системе, особенно к официальным институтам власти (какой бы социальной окрашенности они ни были).

Свой взгляд на вещи писатель изложил в статье «*Разговор с Толстым. Максимализм и государственность*», написанной незадолго до смерти и в этом смысле подводящей черту под всем, что было сделано

¹ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 6 тт. Т.1. – М., 1971. – С. 485.

² Карамзин Н.М. Фрол Силин. Благодетельный человек. // Сочинения Карамзина. Т. 3. – СПб., 1848. – С. 662–663.

в качестве публициста, литератора, общественного деятеля: «Я никогда не был ни террористом, ни непротивленцем... я давно отрешился от этого двустороннего классового идолопоклонства. Может быть, потому, что жизнь кидала меня таким прихотливым образом, что мне пришлось видеть, и главное – почувствовать все слои русского народа, начиная от полудикарей якутов или жителей таких лесных углов европейского севера, где не знают даже телег, и кончая городскими рабочими. Я знал, что этой *таинственной готовой мудрости* нельзя найти ни в одном классе»¹. Парадоксально асоциальность Короленко соединялась с твердой гражданской позицией, гуманизм – с трезвым реализмом, сочувствие народу и его защитникам – со способностью смотреть на тех и на других «с открытыми глазами» (М.Горький). Первоначальное, подвигнувшее на «хождение в народ» желание управлять «океаном» народной жизни в период после возвращения из ссылки сменяется стремлением пантеистически войти в общую жизнь, объединяющую человека и природу. Все что направлено на разъединение людей, будь то даже и интересы «классов», воспринимается Короленко как социализм «без этики», как нарушение естественного сообщества людей, в частности, и догматикой народничества (об этом написан рассказ «*Чудная*», 1880, притом, что автор не перестает преклоняться перед высоким духовным аскетизмом девушки-народницы, трагически поставившим ее над миром простых людей).

Отказ от «выдуманных героев» с тем, чтобы обрести героя настоящего, «*всамделишнего*», означал для Короленко обращение к «той глубокой психологической почве, где формируются вообще человеческие темпераменты, характеры и где логические взгляды, убеждения, чувства, личные склонности – сливаются в одно психически неделимое целое, определяющее поступки и деятельность живого человека». «Мы научимся разбираться вообще в душевных движениях, – утверждал писатель, – научимся не лгать в этой области, не извращать человеческую природу, а затем уже с этим знанием доберемся и до высших творчески-существенных мотивов» (письмо Н.К. Михайловскому от 2 января 1888 года). Заняв такую позицию, писатель мог, подобно «старому Тойону» в одном из лучших своих произведений «*Сон Макара. Святочный рассказ*» (написанный в начале 1880-х годов, он открывал Полное собрание сочинений В.Г. Короленко 1914 года), – выслушать «всю... бедную жизнь, от первого дня до последнего» любого многогрешного человека и со всей ответственностью обещать ему «правду» – то есть «жалость», внимание и защиту, насколько это возможно не на небе, а «на земле». Подобным образом другой «новый реалист», Л.Н. Андреев возбуждал глубочайшее сочувствие к наивному отцу дьякону, умилившись тем, что именно «здесь», а не «там» (не важно, с какими целями) «...всю жизнь рассказали. Как это я был псаломщиком, недоедал. Про жену тоже, спасибо им, упомянули. Так трогательно, так трогательно: будто помер ты, и над тобою читают. Жил, говорят... был, говорят... дьякон» («*Жили-были*», 1901).

¹ Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – С. 128. Курсив мой. – Н.В.

К вершинным произведениям Короленко в этом роде правомерно отнести рассказ *«Река играет»* (1892), поражающий необычайной полнотой мироощущения, вобравшего в себя все «непосредственное и наивное» в природе и людях, объединенных образом «взыгравшей» Ветлуги: «Надо мной расстиралось голубое небо... А у самых моих ног плескалась река». Голос переводчика Тюлина воспринимается так же, как «эта церковь, и этот столб, и на столбе надпись» – как выражение «всей этой наивной ветлужской природы». И вновь заострен контраст между «умственными» мужиками и начетчиками и «стихийным, безалаберным, распущенным и вечно страждущим от похмельного недуга перевозчиком Тюлиным», умевшим вдруг сделаться мужественным и красивым человеком, померяться силами со стихией и в решительную минуту одолеть ее. Горький особенно отметил Тюлина, «не похожего... на литературного мужечка и, в то же время, убийственно похожего вообще на русского человека, героя на час...»¹

С реалистами нового поколения Короленко сближает сложная соотносимость жизнетворчества и *мифотворчества* – тем же путем внебытового постижения жизни шли Л.Андреев, М.Горький, И.Бунин, И. Шмелев, Е.Замятин, Б.Зайцев, М.Пришвин – говоря словами одного из героев Короленко, в «практическом стремлении к осуществлению формулы любви» (*«Яшка»*, 1880). «Фантасмагория» Яшки, героя этого рассказа, обнаруживает в себе самую неприглядную реальность, а реальность, в свою очередь, оборачивается зловещей нечеловеческой «фантасмагорией». Миросозерцание крестьянина, бросившего все, чтобы стать подвижником «старого прав-закону», Яшки, готового насмерть стоять за «веру», – это, по авторскому определению, «какая-то *странная смесь мифологии и реализма*. Несуществующие безбожники... заполняют мир, ловят души, требуют отречения «от Бога, от великого государя». И рядом – несомненно существующее, самое реальное страдание, несомненное гонение за дело, которое Яшка считает правым, сознательная готовность погибнуть и – страшно подумать – полная возможность такого исхода... Яшка предсказывает это на основании своей фантастической теории, а Михеич подтверждает, как несомненную позитивную истину...»²

Стремление «добраться до высших творчески-существенных мотивов» в поведении человека, которые не противоречат исконным, органичным началам его бытия, руководила Короленко и тогда, когда он писал ставшие знаменитыми рассказ *«В дурном обществе»* (1885) и повесть *«Слепой музыкант»* (1886). По воспоминаниям Ф.Д. Батюшкова, Поль Верлен, познакомившийся со «Слепым музыкантом» в переводе, усмотрел в «этюде» Короленко несомненный образчик нового искусства. «Психология общечеловеческой тоски по недоступному и тоски по полноте существования» (письмо к А.Г. Горнфельду от 10 января 1917 года), как предмет художественного исследования в повести, полемически противостояла узко-позитивистскому, будто бы спровоцированному темой ее истолкованию как «специально психологии слепого»,

1 М. Горький о литературе. – С. 166.

2 Короленко В.Г. Собр. соч.: В 6 тт. Т.1. С. 112–113.

в медицинском, физиологическом смысле. С долей сомнения относясь к «романтизму», Короленко, подобно Горькому и другим «новым реалистам», ставил «высшую правду» впереди буквальной и фактической, что было особо выделено в авторском предисловии к переработанному тексту *«Слепого музыканта»* (1898): «Основной психологический мотив этюда составляет инстинктивное, органическое влечение к свету. <...> по мнению возражающих, этот мотив отсутствует у слепорожденных, которые никогда не видели света и потому не должны чувствовать лишения в том, чего совсем не знают. Это соображение мне не кажется правильным: мы никогда не летаем, как птицы, однако все знают, как долго ощущение полета сопровождает детские и юношеские сны». И далее – немаловажное признание: «Должен... признаться, что этот мотив вошел в мою работу, как априорный, подсказанный лишь воображением»¹.

Не предполагает рационального разрешения и «противоречие жизни» в рассказе *«Парадокс»* (1894): между «иллюзиями и трезвою действительностью», между пафосом «афоризма»: «Человек создан для счастья, как птица для полета» – и приземленным бытом: автор афоризма оказывается «цинически карикатурным» калеккой, «феноменом», сознающим трагичность «парадокса» – вечного противоречия сущего должному. «Афоризм сам по себе парадокс в устах феномена..., – говорит он о себе. – Феномен тоже человек, и он менее всего создан для полета... Человек создан для счастья, только счастье не всегда создано для него». В первой, журнальной, публикации мысль рассказа была отчетливо сформулирована автором: «И не раз мне казалось, что за плечами у меня вырастают крылья, а потом я чувствовал себя беспомощным, разбитым и бессильным, как червяк, раздавленный в дорожной пыли...»²

Ирреальность отношений человека с окружающим, в особенности «вещным» миром – на грани «парадокса» (подобное встречаем в стилистике рассказа Л.Н. Андреева «В темную даль») составляет главный предмет и интерес рассказа *«Ночь»* (1888), который, по свидетельству Горького, «раздражал рационалистов» явным метафизическим «уклоном». Действительно, манера Короленко, изображающего ночные фантазии и ночную реальность сквозь призму детского фантазирующего сознания, тяготеет, скорее, к модернизму в таких, например, оборотах: «На этот раз он сам не заметил, когда проснулся, и ему показалось, что, наконец-то, он застигнет комнату врасплох»³. Примечателен сам интерес писателя к потенциально «символической» детали, неожиданно вскрываемой им в стиле И.А. Гончарова, «одного из самых ярких реалистов гоголевской школы»: «...вместе с тем в его творчестве часто прорывался символизм. Порой намеренный и потому не особенно удачный» – примером служит «картина мушиной агонии» в романе *«Обломов»*⁴.

¹ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 2. – С. 88.

² Там же. – С.321, 323, 333.

³ Там же. – С.216.

⁴ Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – С. 261.

Публицистика, необходимая, на взгляд писателя, в эпоху неблагоприятную для художественного творчества («мы... осуждены проводить лучшие годы среди наиболее сгустившегося мрака в общественной жизни»), на равных входит в книги его *«Очерков и рассказов»* (1886, 1892, 1903, 1915). С 1895 года Короленко становится официальным издателем журнала «Русское богатство», со следующего года, после переезда в Петербург, – его руководителем и вдохновителем (вплоть до закрытия журнала в 1918 г.). На протяжении этого времени Короленко верен началам объективности и вместе с тем гуманности, что отразилось в серии его сочинений, основанных на заграничных впечатлениях (среди них выделяется написанный на американском материале рассказ *«Без языка»*, 1895), в постановке проблемы революционного насилия (*«Сказание о Флоре...»*, 1886), произвола официальных властей (*«9 января в Петербурге»*, *«Сорочинская трагедия»*, *«В успокоенной деревне»*, *«Черты военного правосудия»* и др.).

Публицистом и общественным деятелем Короленко оставался и в период кардинальной ломки прежней социально-политической формации в 1917 года, предостерегая новое правительство России от проявлений беззакония, революционного максимализма (особенно, в отношении деревни), от пренебрежения к культуре, частной собственности, проистекающего из последствий патриархально-феодального уклада жизни, не научившей «победителей» подлинному демократизму и уважению к свободе. Эти и другие проблемы были изложены В.Г. Короленко в шести письмах к А.В. Луначарскому (1920), на которые их автор не получил ответа. Впервые *«Письма к Луначарскому»* были опубликованы в Париже, в 1922 году, в России же, вместе с очерками *«Земли! Земли!»* – лишь в 1991 году. «Мы должны сознать, – писал Короленко А.Г. Горнфельду 11 октября 1920 года, – что только честное сознание неверности того пути, по которому теперь идет Россия, <...> может спасти нас (если вообще может)». Луначарский вспоминал, что Короленко в личной беседе особенно отстаивал идею *личности*: «Вы хотите неклассового общества, общества коммунистического содружества, для вас человеческая личность должна быть святее, чем для кого-нибудь другого, а вы ее топчете»¹.

Личности своего современника, прошедшего через все исторические кризисы, но сохранившего «все хорошее, что есть в переживаемом веке» (А.В. Амфитеатров), его полной духовной биографии Короленко посвятил свое итоговое, фундаментальное произведение – *«Историю моего современника»* (смерть застала писателя в работе над 5-м томом, полное издание вышло в 1922–1929 годах), по лиризму равное только *«Былому и думам»* А.И. Герцена.

В.Г. Короленко «интересует Русь не бытовая, а «взыскующая», странствующая, бедствующая, бунтующая» (К.И. Тютюкин) – такой она и является в свете художественной философии писателя-гражданина: «открыть значение личности на почве значения массы – вот задачи нового искусства, которое придет на смену реализма»².

¹ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 2. – М., 1964. – С. 402.

² Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. – С. 294.

Подобные опыты в области отображения «коллективного разума», произрастающего на стихийной почве, предпринимали писатели-«знаньевцы», последователи М. Горького: С.Г. Скиталец (псевдоним С.Г. Петрова, 1869–1941), С.И. Гусев-Оренбургский (настоящая фамилия Гусев, 1867–1963), С.А. Найденов (настоящая фамилия Алексеев, 1868–1922), А.С. Серафимович (псевдоним А.С. Попова, 1863–1949). Современный исследователь отмечает изменившийся характер стилистики тех сочинений, где героем становится не личность, а наделенная всеми личностными качествами масса, требующая «собирательных» определений, о чем свидетельствуют и заглавия произведений: «Мужики», «Мятежники», «Огарки», «Евреи» или «На войне», «В деревне», «На Пресне», «На площади» (ср. с заглавиями горьковских пьес: «Мещане», «На дне», «Враги» и т.д.)¹.

Экзистенциальная символика, например, знаменитый образ «стены» в одноименном рассказе Л. Андреева (1901) здесь получает реальное, бытовое и психологическое наполнение, не теряя, однако, метафизической значимости. «Купеческий бунтарь» Артамон Суслов в пьесе С.А. Найденова «Стены» (1907) «натывается на стену, прижимает к ней лоб и стонет сквозь зубы, задерживая в себе крик», бессильный пока прозреть «новую родину». И сам по себе вырисовывается «большой» густонаселенный мир, в котором человек обретет свое разумно-коллективное «я» (войдет в «реку умов»), вырвавшись «из клеток, устроенных... отцами» (на этом основана коллизия повести С.И. Гусева-Оренбургского «Страна отцов», 1905). Прежние коллективные общности (бродяги, босяки) получают новое качество – некий общественный инстинкт, который не дает им окончательно уйти в «вертеп», пасть на «дно». Таковы собирательный герой и тема повести Скитальца «Огарки», 1906: «...в замысле произведения... «огарчество» – уже не тупик, каким было «босячество» в литературе, а некая кризисная ступень эволюции здорового в своих основах человеческого типа»². Очевидно, он появляется не только в городе, но и среди крестьянства, о чем свидетельствуют более ранние произведения Скитальца: «Кандалы», «Лес разгорался», «В деревне». Эпическое начало не нивелирует личность (как это было, например, в крестьянском мире, изображенном писателем-народником Н.Н. Златовратским), но само одухотворяется жизнью «масс», соединяя древнейшее и современное в мифологеме новой общности. Ее характер отражается и на индивидуальном облике писателя. «Это глубокое существо. Как некий омут», – определял, например, Гусев-Оренбургский М. Горький.

«Хоровым» началом отмечено и творчество А.С. Серафимовича периода первой русской революции: «Похоронный марш», «Мертвые на улицах», «Среди ночи», «На площади», «Стена», «Бомбы», «У обрыва», «Зарева». В них «угадывается будущий автор «Железного потока». Серафимович тяготеет к воссозданию разноголосой слитности бытия, потока общей жизни, куда «вкраплены» отдельные людские судьбы»³. Как у большинства

¹ Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. — С. 56.

² Там же. — С. 54.

³ Там же. — С. 58.

литераторов этой группы, новое содержание влекло за собой повышенную напряженность слова: экспрессивность, местами символизацию, обостренный лиризм. Крупным явлением этих лет стала повесть «Город в степи». Взаимодействие символического и реального в прозе и публицистике Серафимовича наблюдается вплоть до его вершинного произведения послереволюционных лет – романа «Железный поток» (1924).

Художественно-философская концепция и поэтика **И.А. Бунина** (1870–1953) совпадают с установками «нового реализма» отчетливым ощущением разобщенности «цивилизованного» человека и его призрачных ценностей не только с началами Добра («Господин из Сан-Франциско», 1915), но и Красоты (написанные в начале века «Антоновские яблоки», «Деревня», «Суходол», «Сверчок», «Братья», «Грамматика любви»). Исследователи справедливо усматривают абсолютный характер Красоты, Разума, Любви, Жизни в произведениях Бунина, явленный как «готовая мудрость», исключающий всякий аналитизм классического реалистического свойства. Это делает правомерным применение к Бунину известной мысли Достоевского, преломленной философией Вл. Соловьева («Три речи в память Достоевского» (1881–1883): «Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем есть конец и цель и совершенство...»

В поэтике Бунина заметны те же черты, что и в поздней стадии реализма Толстого и Чехова, – А. Белый определил их краткой формулой: «ничего не объяснял: с м о т р е л и в и д е л»¹. Очевидное отсутствие психологической мотивированности, зримая пластика сущего – настолько зримая, что «сопрягающее» сознание читателя (зрителя) само пытается прозреть внутренний смысл в сгущенности звуков, красок, запахов, – на сверхопытном уровне утверждает мысль о «братстве» во Вселенной и одновременно открывает в ней ее «страшное Все-Единое».

«Читатель обретает повышенную остроту восприятия самого феномена жизни», – заключает О.В. Сливацкая. Исследователь предлагает рассматривать мир Бунина «как целостность, а не как протяженный во времени творческий путь», и тогда «подобно Вселенной, каждая точка – центр мироздания: все связано между собой не прямой линией причинно-следственных отношений, а по принципу отклика, резонанса, эха»².

Зыбкая грань, отделяющая Безобразное от Прекрасного в приобщении к надиндивидуальным, иногда – космическим началам, обнаруживает себя и в произведениях **А.И. Куприна** (1870–1938). Его героям присуща лихорадочная, почти горячая устремленность навстречу жизни, любви (к Куприну в известной степени применимо замечание О.В. Сливацкой: он «эротичен и там, где тема сексуальной любви

¹ Цит. по: Полоцкая Э. Указ. соч. – С. 202.

² Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М., 2004. – С. 11, 15.

отсутствует»¹), но в них же рождается отвращение именно к тому, что дает это всеобъемлющее растворение в «другом», любимом или ненавидимом, претендующем в своих интенциях на абсолютное господство. После пребывания в «блаженном, знойном бреде» («*Поединок*», 1905) становится невозможным возвращение в реальность и неизбежными оказываются расслабляющее «опьянение», исчезновение «я» и гибель. Гибельность и одновременно притягательность материального мира, фатальная подчиненность ему – после попыток сопротивления, оставшихся в результате бесплодными, – составляют мучительный внутренний разлад героя Куприна в произведениях 1890–1900-х годов: «*Дознание*», «*Негласная ревизия*», «*Молох*», «*Поединок*».

Вновь мифотворчество в формах, граничащих с символизмом, позволяет увидеть устрашающе реальный образ действительности, современной цивилизации, подобный перемалывающему человеческие жизни языческому богу Молоху. В отличие от бунинского художественного мира, неделимого в своем «космическом ощущении» (О.В. Сливацкая), мир Куприна «расслаивается», предстает как «хаос», и лишь в самых потаенных уголках его брезжит и отчасти воплощается образ желанной гармонии. На естественно-природном уровне он представлен в «лесных людях» Куприна, подобных героям Короленко («*Лесная глушь*», «*Олеся*», 1898; «*Серебряный волк*», 1901; «*На глухарей*», 1906). Стремление к «внутренней мере» в слове,веряемой классическим реализмом, отметил в Куприне Л.Н. Толстой: «Очень талантлив... образность яркая, правдивая, простая...» (Дневник, 16 июня 1910 года).

Эстетический сплав тенденций, составляющий противоречивое единство «нового реализма», характеризует сочинения Б.К. Зайцева («*Миф*», «*Тихие зори*», «*Май*», «*Полковник Розов*», «*Сны*», «*Аграфена*», «*Вечерний час*», «*Смерть*»), М.М. Пришвина («*В краю непуганых птиц*», «*За волшебным колобком*», «*Адам и Ева*», «*Черный араб*», «*Длинное ухо*», «*Пегатый*», «*Степной оборотень*»), С.Н. Сергеева-Ценского («*Печаль полей*», «*Движения*», «*Молчальники*», «*Лесная топь*»), И.С. Шмелева («*Волчий пережат*», «*Лес*», «*Весенний шум*», «*Поездка*», «*В усадьбе*», «*Росстани*», «*Под небом*», «*Под горами*», «*На том берегу*»), Е.И. Замятина («*Три дня*», «*Чрево*», «*Старшина*», «*Кряжи*», «*Африка*», «*Полуденница*»), А.Н. Толстого («*Старая башня*», «*Соревнователь*», «*Яшмовая тетрадь*», «*Синее покрывало*», «*Утоли мои печали*», «*Когда идет снег*», «*Казацкий штос*», «*Лихорадка*»).

«Произведения неореалистов, – пишет о литературном творчестве этой группы У.К. Абишева, – пронизывают ощущение красоты и трагичности мира, чувство непрекращающегося процесса восстановления жизни, ее вечного угасания и возрождения»². Лишь в последнее время усилился интерес к текстам данной онтологической общности и их поэтике как «цельному семантическому континууму», активизировалось внимание к «воплощению идеи мирового единства в мифе» (Н.В. Борисова). Миф, как выясняется, не противоречит не-

¹ Сливацкая О.В. Указ. соч. – С. 10.

² Абишева У.К. Указ. соч. – С. 21.

онатурализму. В этом убеждает реакция М.М. Пришвина, закончившего в 1948 году «Осудареву дорогу», на опубликованную в журнале «Америка» статью Ньютона Арвина. Статья заканчивалась выводом – его цитирует писатель: «Итак, неонатурализм – очеловеченный и опoэтизированный натурализм, основой которого будет не документальная точность, а мифичность – вот что, весьма вероятно, даст нам литература ближайшего будущего». Пришвин дополняет эту мысль, делая важное личное признание: «А между тем я этим занимаюсь уже полстолетия, и никто не хочет этого понимать»¹.

Заслуживает внимания определение модуса «нового реализма» в исследованиях последнего времени: перевоплощение «бытового в бытийное» в 1910-е годы осознается как следствие мощной «мифологизации» – «диалогического соотнесения переднего плана, отображающего житейскую повседневность, с «планом Вечности», воплощенным прежде всего в традиционных и религиозных мифах...»²

Рассмотрение проблемы «нового реализма» в соотнесенности двух точек зрения: исторической, исследующей бытование этого явления в пределах его эпохи, и современной, определившей интеграционные подходы к бытованию явления и термина «новый реализм», – представляет его феномен в свете контрапунктных отношений. Соответственно, осмысление их в одном плоскостном измерении явно не может быть продуктивным и полезным: оно противоречит природе «нового реализма» как вечных «неслиянности и нераздельности» (А.Блок).

Беллетристы 1900–1910-х годов (Александр Амфитеатров, Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая, Осип Дымов и др.). Массовая литература, беллетристика «эпохи реакции» – явление неоднозначное и разнокачественное, с одной стороны, сформированное под влиянием натуралистической литературы 1880 годов, с другой, – усвоившее черты, темы и приемы русского декаданса. В ее ряду выделяются такие заметные писатели, как А.В. Амфитеатров, М.П. Арцыбашев и Осип Дымов, явно ориентированные на высокую литературу, и А.П. Каменский, А.А. Вербицкая, Л. Чарская и др., чье творчество явно насыщено штампами литературного бульвара.

Следует особо оговорить, что понимается под беллетристикой и массовой литературой. Оба понятия не претендуют на статус строго научного термина, содержание обоих равно размыто и все больше наполняется оценочной, чаще всего негативной, коннотацией. При этом и беллетристика, и массовая литература четко отграничиваются от высокой литературы. В развернувшейся дискуссии по вопросу разграничения понятий «классика» – «беллетристика» – «массовая литература» – «кич» интересна точка зрения, представленная в статье С.И. Кормилова «О разграничении «литературных рядов», который считает, что данная проблема в современной теории литературы пока не решена, а сама теория литературы в своем развитии далеко отстала от предмета ее

¹ Пришвин М.М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. – М., 1986. – С. 513.

² Лейдерман Н.Л. Указ. соч. – С. 19.

изучения. История литературы, считает Кормилов, «конечно, останется прежде всего историей классики с добавлением высших по качеству явлений других рядов». И тем не менее, помимо характеристик литературного процесса, «мы должны давать характеристику всех рядов словесности того или иного периода, включая массовую литературу¹. Об этом же пишет и Сергей Дмитренко в статье «Беллетристика породила классику», возможно, излишне пессимистично считая, что в определении понятий «современное отечественное литературоведение <...> несколько растерялось»². В качестве доказательства «растерянности» Дмитренко приводит определение беллетристики и массовой литературы в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», вышедшей в 2001 году: это «прозаические произведения невысокого художественного уровня». Аргументацией в споре С. Дмитренко избрал «русский культурный лексикон второй половины XIX века» и, в частности, высказывания Чехова из писем, где он себя называет беллетристом, а свое творчество – «беллетристическим гардеробом» и т.п. Проблему исследователь сформулировал точно: «<...> почему так часто понятие беллетристики снижается до бульварной литературы, а классика отгораживается от первой?». Действительно, вопрос о том, что относить к беллетристике, а что к массовой литературе и считать ли ее эстетическим «низом», до сих пор остается открытым, особенно если речь идет о русской литературе позапрошлого столетия. Ясно одно: изучение различных жанров (или канонов) произведений, относимых к беллетристике и массовой литературе, необходимо.

Наиболее проясненным нам видится вопрос разграничения понятий «высокая литература» и «беллетристика». По мнению В.Е. Хализева, беллетристика – «это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного «низа» («чтива»), т.е. срединное пространство литературы»³. Однако при разграничении этих понятий Хализев упор делает на «идейно-тематическую» сферу, как бы отграничивая ее от «собственно художественной». Весьма продуктивна точка зрения И. Гурвича, который полагает, что «разница между классическим образом и беллетристическим не столько содержательная, сколько структурная. Беллетрист не притязает на крупное обобщение, ему довольно характерности «местного масштаба». Таким образом, под беллетристикой нужно понимать «весь книжный массив, лежащий за чертой высокого искусства, что создается второстепенными авторами и к чему при всем том приложим критерий качества <...> Беллетристика может быть и развлекательной, и серьезной, содержательной, насыщенной <...> Она неоднородна»⁴. Часто именно беллетристы «вспахивают» те пласты проблематики и поэтики, которые впоследствии будут востребованы высокой литературой,

¹ Известия АН. Сер. Литературы и языка. Т. 60. № 4. – М., 2001. – С. 3–11.

² Дмитренко С. Беллетристика породила классику. // Вопросы литературы, 2002. Сент.-окт. – С. 75.

³ Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С.132–133.

⁴ Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции. // Вопросы литературы. 1990. № 5. – С. 113–142.

она же, в свою очередь, как сквозь сито, пропускает «беллетристические накопления», подвергая их критической проверке.

Именно в массовой литературе принцип дегероизации (в значении героической натуры) нашел свое яркое воплощение, и вовсе не потому, что автор ставил своей задачей описание посредственных, заурядных натур – в большинстве своем каждый из этих героев претендует на достаточно высокое место в жизненном пространстве. Все дело в том, что авторское представление о совершенстве и пороках находится в рамках обывательских, мещанских мерок, которые, в свою очередь, более понятны и востребованы читающей массой и всегда ожидаемы ею.

Американский культуролог Дж.Г. Кавелти относит массовую литературу к так называемой формульной: «Формульная литература – это прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы». Он выделяет два аспекта формульных структур: «высокая степень их стандартизации и то, что они отвечают потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности»¹.

Секрет успеха массовой литературы (не только современной, но и литературы XIX века) всегда озадачивал исследователей. Подходя к ее анализу с привычными мерками «высокая – достойная», «низкая – недостойная», мы не сможем в этом разобраться. Должно было существовать какое-то «новое слово» в манипулировании общественным мнением и вкусом, чтобы позволить этой литературе не просто существовать, но развиваться и даже процветать. Где граница, пролегающая между истинным творчеством и манипулированием, между мировоззрением творца и стереотипом мышления писателя-графомана? Литература, рассчитанная на обывателя, буквально гипнотизировала его воображение и одновременно порождала некий парадокс: рассчитанная на «массы», она не отражала сознания «масс», ее идеологии. Массовая литература создавала свой уютный мирок, отгороженный от реального большого мира. Ее произведениям свойственны искусственные завязки, случайности, разрешающие конфликт, амурно-адаптерные эпизоды, щедро украшающие повествование. Основной ее метод – симплификация (упрощение) проблем, решаемых высокой литературой. Безусловно, это некий «низ» литературы, но «низ» ценностный, со своей эстетической системой, имеющей и ряд уникальных произведений, и однородную массу текстов.

В конце XIX века особенно «плодотворной» с точки зрения массового успеха была так называемая «порнографическая литература». К примеру, Вас. И. Немирович-Данченко, весьма падкий на моду и злобу дня, напечатал в 1881 году в журнале «Русская речь» повесть «Краденое счастье», где описывались похождения уродливой женщины, которая в поисках «жеребца» (им в повести выступает художник-сладостолобец), надевает маску, чтобы скрыть свое лицо. Феноменальная чувственность героини, как и ее необыкновенное уродство, описываются «блестящим

¹ Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул. // Новое литературное обозрение. – М., 1996. № 22. – С. 38.

и пылким рассказчиком» со смакованием пикантных подробностей. Повесть вызвала необычайный интерес у определенной массы читающей публики, выдержав несколько изданий подряд. Журнал «Дело» считал это «знамением времени»: «<...> прежде тот же г. Немирович-Данченко такой повести не написал бы, да и едва решился бы ее снести в какую-нибудь редакцию». Но теперь «переменился ветер», и литераторы определенного пошиба «чуют вместе с большинством, какой товар требуется на рынке»¹ «Хождением вокруг обнаженного торса» назвал критик Г. Новополин такие произведения, как «Роман в Кисловодске», «Мертвая нога» В. Буренина, «Мученики» В. Бибикова, «Аристократия гостиного двора», «Содом» Н. Морского (Лебедева)². Беллетристы конца века стали разрабатывать тип героя в кавычках – Виктор Бибилов, например, назвал свою повесть «Слабняк». Подобный «натуралистический героцентризм» (термин В. Б. Катаева), безусловно, имел в литературе 1900–1910-х годов яркое продолжение <...> Отозвался он и в модернистской прозе, и в горьковском социальном романтизме, и, особенно, в массовой словесности. Заголовки романов и повестей отражали их «героцентристское» построение (Ардов «Руфина Каздоева», М. Белинский «Верочка», О. Шапир «Кандидат Куратов», Дм. Голицын «Тапер», «Вдова», В. Дедлов «Петербургский кузен», Дм. Карышев «Антип Иванович», А. Амфитеатров «Людмила Верховская», «Марья Лусьева», «Княжна»).

Новизна этих литературных типов была очевидна, и подтверждение тому – огромный читательский успех романов и повестей Потапенко, Бобрыкина, а позднее Арцыбашева, Вербицкой, Чарской, с одной стороны, ранних романтических произведений Горького – с другой, и развернувшиеся дискуссии по поводу их героев. Эти писатели создали свою «философию жизни», которая в преддверии конца века и ощущаемых в связи с этим великих потрясений была востребована определенной (достаточно большой) частью русской интеллигенции как своеобразный катехизис. Как бы ни называть эту философию – «апология культурно-заплаточной деятельности» (Г. Новополин), «порнография с идеей» (К. Чуковский) или «время нужды в героическом» (М. Горький) – она по-своему пыталась отразить и потребность в «идеале», и абсурдность существования, и безысходность, и незнакомую ранее остроту переживаний.

Русский читатель – и это прекрасно понимали писатели-натуралисты – в силу своего менталитета не мог обходиться без «общей идеи», будь то «поэтизация подвигов» либо «копание в язвах жизни». Однако вскоре стало ясно, что для решения новой задачи нужен новый художественный язык, которым писатели-натуралисты просто не владели. Укоренившаяся привычка делить все на черное и белое, героическое и антигероическое, отсутствие «философии и морали», желание предвосхитить читательские ожидания, неумение выйти за рамки модели произведения – все это делало русских беллетристов рубежа веков

¹ Дело. – СПб., 1881. № 7. – С. 42.

² Новополин Г. В сумерках литературы и жизни. – СПб., Б.г. – С. 138.

жертвами протокольного эмпиризма, кропотливыми бытописателями, пристрастными к мелочам. Тем не менее успех среди читателей подобного рода литературы не был бы столь значительным, если бы не ее формульность и высокая степень стандартизации, без которых художественная коммуникация «писатель–читатель» просто невозможна: знакомые формулы (модели) быстрее удовлетворяют невзыскательный вкус определенной части потребителей массовой литературы.

Об актуальности творчества Амфитеатрова, Арцыбашева, Каменского, Вербицкой и других беллетристов начала XX века свидетельствовал грандиозный успех у российского «массового зрителя» первых фильмов «Ревность», «Мститель», «Закон дикаря», «У последней черты», «Ключи счастья», «Победители и побежденные». Все фильмы в жанре мелодрамы, комедии и детектива.

Александр Валентинович Амфитеатров (1862–1938) был больше известен как критик, публицист и издатель, нежели писатель. Его беллетристическое творчество, несмотря на большое количество многотомных хроникальных повествований (романы «Восьмидесятники», «Девятидесятники», «Закат старого века», «Серебряная фея», «Крестьянская война») особой популярностью не пользовались, ибо страдали всеми грехами натуралистического описания. Укоренившаяся привычка делить все на черное и белое, героическое и антигероическое, отсутствие «философии и морали», желание предвосхитить читательские ожидания, неумение выйти за рамки модели произведения – все это делало Амфитеатрова жертвой протокольного эмпиризма, кропотливым бытописателем, пристрастным к мелочам. Он называл себя «писателем без выдумки», однако Чехов утверждал, что его рассказы – «точно перевод со шведского». Стремясь передать социально-психологическое своеобразие эпохи 80–90-х годов, Амфитеатров передает с фотографической точностью реалии Москвы и Петербурга, лишая их непосредственного взгляда, оживляющего повествование. Создавая иллюзию полнейшего жизнеподобия, исторической достоверности, писатель вводит в романы в качестве действующих лиц либо подлинно исторических, либо замаскированных под них. Так в качестве эпизодических персонажей появляются Н. Михайловский, А. Чехов, К. Станиславский, Савва Мамонтов, М. Горький. У него же в тетралогии «Концы и начала» под именем Липпе выведен Витте. Для Амфитеатрова характерна также злободневная проблема женской эмансипации, причем, как утверждала критика, свобода женщины трактуется им с явным перекосом в сторону «увеселительных заведений»¹. Однако именно эти романы – «Виктория Павловна» (1903), «Дочь Виктории Павловны» (1915), «Марья Лусьева» (1903), «Марья Лусьева за границей» (1910) – пользовались огромным успехом у читателя и были неоднократно переизданы. Прозу Амфитеатрова отличает стремление к сенсационности, интерес к проблемам «пола», протоколизм в изложении материала, натуралистическая точность описаний, небрежность повествования, словесные штампы – все, что характерно для массовой литературы рубежа веков.

¹ Новый путь, 1903, № 5. – С. 186.

Роман Михаила Петровича Арцыбашева (1878–1927) «Санин» (1907) сделал писателя скандально знаменитым как пропагандиста аморализма и порнографии, и только спустя многие годы его произведение стало восприниматься по-другому – как правда о поколении, лишенном в начале века привычных жизненных ценностей и критериев. Сильная воля главного героя романа Владимира Санина, его скептицизм и ниспровержение общепринятых норм и догм, провозглашенный им культ удовлетворения собственных желаний воспринималось целым поколением читателей как раскрепощение личности и делало этот тип вполне жизненным. Проповедник «новой морали» шокирует не своими любовными приключениями, (в романе описан лишь один любовный эпизод Санина), а скорее своими речами, не оставляющими камня на камне ни от богоискательства, ни от толстовства, ни от нищезанятия, ни от марксизма – всего, чем живет провинциальная молодежь, представленная в романе. «Витальная философия» Санина, его апология жизни претендует на своеобразный духовный поиск, но, лишенная глубины и тонкости и изложенная в бравурных тонах, вызывала в ответ лишь раздражение как церковных деятелей (в 1910 году Арцыбашеву угрожала церковная анафема), так и философов, критиков и писателей (от В. Розанова до К. Чуковского, А. Измайлова, М. Горького и Л. Толстого). «Нет описания ни одного истинного человеческого чувства, – писал Лев Толстой, – а описываются только самые низменные животные побуждения»¹. А немецкий писатель Людвиг Гангхофер, которому книга Арцыбашева была дана на экспертизу, считал, что она «займет свое почетное место наряду с классическими сочинениями Гоголя, Тургенева, Достоевского и Гончарова»².

«Тема пола» становится в массовой литературе 10-х годов ведущей. Сочувственно встретивший появление романа «Санин», Куприн опубликовал в сборнике «Земля», который редактировал Арцыбашев, повесть «Суламифь» и роман «Яма». Здесь же печатались Д. Айзман, Е. Чириков, С. Юшкевич. Широкой популярностью пользовались также романы «На весах жизни» Винниченко, «Вавочка» Вербицкой, новеллы «Четыре» и «Леда» Каменского. Да и сам Арцыбашев, задумавший издавать «не-что, противостоящее запыленному «Знанию», публикует один за другим вульгарные неонатуралистические произведения, описывающие дурную бесконечность «встреч» и «страстей»: «Роман маленькой женщины», «Счастье», «Мститель», «О ревности» и др. Художественный уровень прозы Арцыбашева стремительно падает, вызывая, однако, бешеный успех у массового читателя.

Критик В. Дедлов называл таких писателей «индифферентнейшими виртуозами», видя причину их «духовного безвластия» в отсутствии личности художника, идеала, «особого созерцания жизни», в случайных, «скоропреходящих настроениях», которые возникают при отсутствии страсти, пафоса. Отчетливо осознавая «второстепенность» их таланта, критик правильно подмечал психологическую описательность созданных ими образов, гипертрофированное внимание к биологичес-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 78. – М., 1952. – С. 58–59.

² Судьба «Санина» в Германии. – СПб., 1909. – С. 51.

ким основам психики, сведение вопросов пола, брака, феминизации до пошлого, обывательского уровня. При этом критик непременно отмечал популярность этих произведений у читателей.

Беллетристам начала XX века нельзя отказать в умении постоянно поддерживать читательское внимание, разжигать интерес. И неважно, что зачастую разгадка носит самый банальный и заурядный характер. Сам язык произведений – вычурный и цветистый – играет ту же роль. Часто преобладает колорит «романа тайн» (Арцыбашев «Сказка старого прокурора»). Простейшая модель напряжения – захватывающее повествование, в котором жизни главного героя угрожает опасность, а механизм его спасения скрыт от читательских глаз. Именно этого и ждал от беллетристов потребитель чтiva. Подготовленную же часть читающей аудитории такие приемы скоро перестают возбуждать.

Русский неонатурализм не был чем-то обособленным: во многом он решал те же проблемы, что и реалистическая литература, по-своему подходя к расширению пределов искусства (за счет эстетизации «грязи жизни»), а в стремлении предельно сблизить эстетический идеал с «абсолютным знанием» шел впереди реализма.

Анатолий Павлович Каменский (1876–1941) – писатель, чей талант отмечен сильным влиянием Чехова (рассказ «На даче»). Однако не эта сторона его творческой личности привлекала массового читателя. Скандальную известность ему принесли рассказы «Леда» (о красавице с декадентскими претензиями, вышедшей в гостиную обнаженной с проповедью о том, что порока не существует) и «Четыре» (история четырех стремительных связей гвардейского поручика за четыре дня – с продавщицей кондитерской, женой священника, едущей с мужем в одном купе, беременной женщиной на пароходе и преподавательницей гимназии). Критика указывала на генетическую связь его произведений (в частности, романа «Люди») с романом Арцыбашева «Санин». Не случайно Каменский одним из первых становится сценаристом синемаатографа.

Анастасия Алексеевна Вербицкая (1861–1928) продолжала развивать арцыбашевскую проблему любви, «пола», женской эмансипации. Ее проза (повести «Вавочка», «Злая роса», «Освободилась», романы «Дух времени», «Ключи счастья»), сочувственно встреченная демократической критикой, поднимала вопросы, весьма характерные для переходного периода развития русского общества. Реальное положение трудящейся, внешне независимой и внутренне самостоятельной женщины, отраженное в ее произведениях, сделало Вербицкую идеологом эмансипации, а критика на полном серьезе обсуждала проблему «Лев Николаевич Толстой или Анастасия Алексеевна Вербицкая? Кому из них владеть мыслью и княжить в сердце современного русского читателя?»¹ Для ее стиля характерна «экзальтация, страсть к рыночной роскоши описываемых интерьеров, расцвечивание текста «красивыми и преимущественно иностранными» именами, бывшими на слуху у современников, простодушная эксплуатация актуальных тем, сверхнаивные интерпретации Ницше»².

¹ Кранихфельд В.П. В мире идей и образов. – СПб., 1912. – С. 155.

² Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2000. – С. 682.

Безусловно, массовая литература начала XX века вовсе не являлась рассадником реакционных идей – она не замыкалась в кругу узких темок, не служила орудием отупления и оглушения масс. Такие писатели, как М. Арцыбашев, А. Каменский, Л. Добычин, А. Вербицкая, О. Дымов, активно вбирали в свои произведения живое, актуальное, чем жило современное общество. Однако в их произведениях философские идеи трактовались однобоко, острые социальные проблемы сглаживались, противоречия переводились в сферу дидактики и морали – установка на читательский вкус, на спрос и, наконец, сбыт превалировали над всем остальным. Сюжет не вытекал из идеи, а подгонялся к ней, выстраивался так, чтобы продемонстрировать ее как можно более выпукло. В сюжетное развитие вмешивались стихийные бедствия, моровые поветрия, обстоятельства откровенно подтасовывались, в ход пускались наивные недомолвки, и герои лишь к концу книги догадывались о том, что давно уже было ясно читателю. И тем не менее русская неонатуралистическая беллетристика, будучи явно низовой городской культурой, сформировала жанр бульварного романа и кинематографической мелодрамы, снискавшей на определенное время огромную популярность и массового российского читателя.

Особое место в русской беллетристике начала XX века занимает творчество Осипа Дымова (наст. имя Иосиф Исидорович Перельман – 1878–1959). Явно ориентированный на прозу Чехова (отсюда и псевдоним писателя, взятый из чеховской «Попрыгуньи»), потрясенный его ранней смертью, Осип Дымов издал в 1905 году сборник рассказов «Солнцеворот», претендующий на достаточно высокое место в русской литературе. Эскизно намеченный сюжет, лиризм, мастерство пейзажиста позволило критику Н. Минскому сравнить его с Левитаном, а В. Ходасевичу отметить импрессионизм его прозы. Так же, как и Чехов, Осип Дымов вводит описание или восприятие природы в рамки переживания одного из своих героев и тем самым одновременно предлагает психологическую характеристику личности. Благодаря такому включению процесс восприятия природы становится более глубоким, личным, мимолетным и поэтому бесценным моментом внутренней жизни рассказчика и героя. Дымов, знаток и ценитель прозы Чехова, как никто другой, старался уловить чеховский рисунок, строгость и четкость его линий и многие свои произведения («Рассказы», 1910, повесть «Новые голоса», 1912) создавал, уже во многом используя чеховскую манеру письма (или, по крайней мере, старался приблизиться к ней). Со временем писатель отходит от лаконичной чеховской «непроизвольной манеры письма», превращая ее в «готовый шаблон»¹. Увлеченность петербургской богемной средой, поездки за границу и явная нацеленность на западноевропейское искусство привело к тому, что интерес в России к творчеству О. Дымова стал стремительно угасать. Всеядность, эклектизм, многописание, переходящее в графоманство, окончательно испортило литературную репутацию писателя. С 1913 года до конца своей жизни Осип Дымов живет в Америке, где становится известным драматургом, отражающим с своих пьесх национальную еврейскую проблематику, пишущим главным образом на идише.

¹ Русская мысль, 1908, № 4. – С. 70.

Русская драматургия конца XIX — начала XX века¹

Театральное искусство России рубежа XIX — XX веков характеризовалось настроениями истощенности, тупика, «безвременья», кризиса. По воспоминаниям В.И. Немировича-Данченко, «...старый театр дошёл до крайних границ своей выразительности. До тех границ, где круг требований строго замкнут, где совершенно отсутствует свободная художественная атмосфера»². Однако в это же время ярко обозначилась идея демократизации театрального искусства, борьба против его кастовой ограниченности. В 1898 году К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко создали народный, общедоступный Московский Художественный театр.

Традиционно русский театр всегда расцветал вместе и вслед за *словом*. Об этом неоднократно говорил «отец русского репертуара» А.Н. Островский. Русская драматургия рубежа XIX—XX в.в. развивалась в атмосфере бурных споров о драматургическом «застое», о кризисе традиционных форм театра, об обновлении их и о создании совершенно нового «театра будущего». Начавшись в западноевропейских театральных кругах в 70–80-е годы, эти дебаты перекинулись в Россию и продолжались почти два десятилетия, вовлекая всё новых и новых участников разных эстетических направлений: реалистов, натуралистов и модернистов. Разговор о кризисе сценического искусства назрел. Это стало очевидным после гастролей в России новаторского Мейнингенского театра (1885). Об этом же можно было судить по столкновению мнений участников Первого Всероссийского съезда сценических деятелей в Москве (1897), по широкому общественному резонансу статьи В. Брюсова «Ненужная правда» (1902), опубликованной в журнале «Мир искусства».

В центре дискуссий находились проблемы драматургии. Как иронизировал Л. Андреев, это было время, когда «только немой не вопил об оскудении драматической литературы». В своих «Письмах о театре» он повторял заветы А.Н. Островского: «... Конечно, только новая драма может обновить театр...». И обновление театра, как бы он ни тяготился ста-

¹ Главы 1, 2, 3 см. в книге. (Прим. составителя.)

² Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. — М. 1938. — С. 57.

рым, немыслимо без обновления драмы — той основной театрально-драматической ткани, что в тиши кабинетов своих ткнут писатели»¹.

Термин «**новая драма**», пришедший в эти годы из-за рубежа и связанный с новаторским творчеством Г. Ибсена, М. Метерлинка, А. Стринберга, Б. Шоу, Т. Манна, новатора-режиссёра Г. Крёга, был подхвачен деятелями отечественного театра и понимался неоднозначно. Это не было обозначением новой жанровой разновидности драматургического рода или нового творческого метода (в «новой драме» сосуществовали и реалисты, и натуралисты, и модернисты). Этим термином определялось культурно-историческое явление, тенденция к обновлению драматургии в целом.

Одними из главных драматургических решений были уход от внешней зрелищности, «внешнего действия» в психологизм, «в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (Л. Андреев); укрупнение драматургического конфликта, отказ от чисто бытовых столкновений и обращение к общечеловеческим вечным проблемам. Это требовало введения в образную систему драмы отвлечённых философских категорий, разного рода условных приёмов, символов, метафор, подтекста, средств создания определённого настроения. Общее устремление «новой драмы» в «сферы духа» порождало массу сценических экспериментов, обновлявших театральный язык, театральную эстетику. Всё зависело от принадлежности драматурга к той или иной литературной школе, хотя процесс театральных и драматургических исканий на рубеже веков был не столько непримиримой борьбой, отталкиванием, сколько взаимовлиянием, взаимообогащением. Часто это неожиданные сценические результаты.

МХТ первым из русских театров почувствовал необходимость обновления эстетической платформы и уже в начале своей деятельности отразил все новейшие веяния в области драматургии на своей сцене. В книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский выделяет «историко-бытовую линию» постановок театра, «линию фантастики», «линию символизма и импрессионизма», «линию интуиции и чувства», «общественно-политическую линию», каждая из которых связана с постановками не только русской и мировой классики, но и «новой драмы», отечественной и зарубежной (пьесы Чехова, Горького и Л. Андреева, а также «Синяя птица» Метерлинка, «Драма жизни» Гауптмана, несколько пьес Ибсена, «Miserere» Юшкевича и «Будет радость» Мережковского). При этом Станиславский подчёркивал: «Нашим лозунгом было: «Долой отжившее! Да здравствует новое!» Однако, отзываясь на первых порах на новое, «при царивших тогда в большинстве театров условностях», МХТ по большому счёту оставался верным реализму, «подлинной художественной правде», «жизни человеческого духа» на сцене. Вот почему не всё удавалось мхатовцам в работе над чисто символическими и импрессионистскими пьесами и в то же время высочайшим достижением были спектакли по новаторским пьесам Чехова.

Пьесы А.П. Чехова — образец неореалистической драмы, которую нельзя было донести со сцены привычными театральными приёмами,

¹ Андреев Л. Письма о театре. — Собр. соч. В 6 т. Т. 6. — М., 1996. — С. 514.

ибо, как писал М. Горький после просмотра «Дяди Вани» во МХАТе, «это совершенно новый вид драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворённого и глубоко продуманного символа». МХТ нашёл ключ и раскрыл секрет новой драмы Чехова. Об этом писал Станиславский в своей книге: «Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своём основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы... Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой Душе, о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар... Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле... В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею... Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь»¹. Именно пьесы Чехова подсказали молодому театру «линию интуиции и чувства», необходимость не просто «играть, представлять», но «быть, т. е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». Внутренняя жизнь героев чеховских пьес, общее настроение чеховской драмы, по мысли Станиславского, создавалось «самыми разнообразными, часто бессознательными приёмами воздействия»: «Местами — он импрессионист, в других местах — символист, где нужно — реалист, иногда даже чуть ли не натуралист»².

Открытия Чехова-драматурга, обновление им традиционной отечественной реалистической драмы оказали действенное влияние на творчество писателей-знаньевцев — Горького, Л. Андреева.

Драматургия «Знания», вдохновляемая Горьким, была заметным явлением в преддверии и в период первой русской революции, сосредоточивая внимание на проблемах реальной действительности и в большей степени ориентируясь на классические традиции социально-бытовой драматургии. В обстановке эстетических борений вокруг идеи театра будущего «знаньевцы» обрели страстных противников в лице символистов, утверждавших, что «никакого нет быта, и никаких нет нравов... никаких нет фабул и интриг... и только вечная совершается литургия», призывавших «откинуть обычное и устремиться к невозможному». С.А. Найдёнов, Е.Н. Чириков, Н.Г. Гарин-Михайловский, С.С. Юшкевич, Д.Я. Айзман и др. в своих пьесах обращались к социально острым проблемам, героям, представляющим черты психологического портрета определённой социальной группы. Изображение суровой правды жизни не только на сцене, но и во внесценическом пространстве объясняло присутствие в их пьесах и элементов натуралистической драмы, что не снижало их революционного пафоса, ненависти к сытой мещанской психологии, к миру, в котором гаснут проблески свободы, независимости, инакомыслия. Творческий взлёт драматургии знаньевцев приходится на период первой русской революции,

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. — М.-Л., 1941. — С. 287–288.

² Там же. — С. 288.

когда они составляли «Созвездие Большого Максима» и создали лучшие свои пьесы, обогатившие театральный репертуар. Среди них — «Дети Ванюшина» С.А. Найдёнова (1901); «Иван Мироныч» (1901) и «Мужики» (1906) Е.Н. Чирикова; «Голод» (1905), «В городе» (1906), «Король» (1906) С.С. Юшкевича; «Терновый куст» Д.Я. Айзмана и др.

Наиболее талантливым драматургом этой группы был **С.А. Найдёнов (Алексеев)**, автор одиннадцати пьес. Самый большой успех выпал на долю первой из них: «Дети Ванюшина» (1901), — до сих пор не сходящей со сцены. Пьеса, почти полностью опирающаяся на автобиографический материал¹, поднимала вечную проблему трагизма семейной жизни: недостаток или отсутствие истинной близости, разрозненность душ. На рубеже веков конфликт «отцов и детей» приобретает широкое общественное звучание в жизни и в литературе. В частности, у знаньевцев она раскрывается в различных аспектах: бунт детей против своих отцов; разрыв по разным причинам детей с отцами или отцов (матерей) с детьми, вовлечение отцов в революционное дело детей и т.д. Перекликающаяся по времени написания и по содержанию с «Мещанами» Горького пьеса Найдёнова, однако, не отличалась столь же критической остротой и определённой революционной идеалом, внесённого в пьесу Горького монологами-приговорами и монологами-призывами Нила. И тем не менее зрители спектакля «Дети Ванюшина» в Литературно-художественном обществе, и особенно в театре Ф.А. Корша, ощущали в нём современные социальные болезни, зарождающиеся внутри распадающейся семьи. В 1902 г. пьеса была признана «неудобной» для постановки её на сценах народных театров.

Действие пьесы происходит в зажиточной купеческой семье. Подробнейшим образом в авторских ремарках воссоздаётся патриархальный бытовой уклад. С первых реплик ощущается, что здесь царят старинные обычаи, детей воспитывают в почтении к старшим, но на поверку оказывается, что всё это уже давно прогнило насквозь, стало внешним ритуалом, прикрывающим ложь, цинизм, лицемерие, жестокость внутрисемейных отношений. Дети старого Ванюшина, в котором «есть что-то подавляющее, гнетущее», научились изощряться в обмане, чтобы жить «по своим законам». Все они, от старшего сына Константина до девочек-гимназисток Кати и Ани, однако, ничего нового этому миру противопоставить не могут, ибо отравлены ядом обывательщины и мещанскими предрассудками. «Все они слабохарактерны и заурядны», как заметил о молодых Ванюшиных А. Блок. Здесь подслушивают, подглядывают друг за другом, постоянно ссорятся «то из-за одного, то из-за другого», развратничают и доносят, вымогают деньги, нажитые хозяйством клана. Пьеса талантливо показывает крах «тёмного царства». «Что нам с тобой с детьми-то делать? Все врозь...» — обращается Ванюшин к жене, неожиданно понимая, что своей системой надзора и страха он сам привёл детей к отчуждённости и моральному падению. Однако в этой сложившейся драме жена ему не помощница, ибо она, согласно

¹ Прототипы героев — члены многодетной семьи купца Алексева, отца драматурга, покончившего с собой в 1889 году, понявшего, что ни один из сыновей не стремится продолжить его дело.

ремарке, — «старый ребёнок, и не ребёнком никогда не была — так навны её понятия и знание жизни».

Как яркий бытописатель мещанства и купечества, Найденов несомненно принадлежит к числу наиболее творческих продолжателей традиций драматургии Островского, в частности исследователи ассоциируют пьесу Найдёнова с драмой Островского «Свои люди — сочтёмся». Однако новое время и влияние Горького внесли в сюжет «семейных сцен» глубоко психологические задачи, которые писатель талантливо решает. В особенности это относится к образу самого старика Ванюшина, переживающего в пьесе драматический внутренний перелом, «прозрение», приведшее его к самоубийству. Автор тщательно выписывает духовную драму «непогрешимого» хозяина созданного им мира, понявшего, что его линия жизни терпит крах; герой переживает эволюцию от насильственного подчинения всех своей воле — к покаянию, что составляет одну из замечательнейших художественных находок автора. Кульминационным в этом плане является третий акт драмы: открытый конфликт Ванюшина с его окружением, — когда «образованные» дети «саморазоблачаются» во лжи и взаимной вражде и во всём обвиняют отца, объясняя ему, «откуда же они такие». «Вот в том-то и дело, папаша, что мы жили наверху, а вы внизу, — начинает свой монолог Алексей перед тем, как окончательно порвать с этим миром. — ...и мы жили, как кто хотел, как бог на душу положит... Вы знали, что мы чему-то учимся, что-то читаем, где-то бываем, но как мы воспринимаем, где бываем — вы этого не знали... Нас развращали няньки и горничные, мы сами себя развращали — старшие младших... и вот мы выросли, мы сошли сверху уже взрослыми людьми, со своими вкусами, желаниями и требованиями; и вы не узнаете нас; вы спрашиваете, откуда мы такие?..»

Пьеса тяготеет к социальной драме, потому как покаяние и самоубийство Ванюшина-старшего воспринимается не только личной трагедией «новоявленного Лира», но и следствием всего социального уклада, создавшего предпосылки для распада буржуазной семьи. Не случайна в пьесе и история Алексея, напоминающая судьбы «белых ворон» в своём классе, хотя финал ее довольно расплывчат. В то же время весьма типично «воцарение» Константина, предсказанное ещё в «Мещанах» Горького певчим Тетеревым, который успокаивает Бессеменова после ссоры его с Петром: «Он не уйдёт далеко от тебя... Умрёшь ты, — он немного перестроит этот хлев, переставит в нём мебель и будет жить, как ты, спокойно, разумно и уютно». Характерно, что в 1907 году Найдёнов пишет для пьесы новый финал: в нём исключается самоубийство, а всю власть в доме забирает старший сын Константин, начинающий третировать стариков-родителей.

Постепенно в пьесах драматурга снимается конфликт «отцов и детей», недавние «бунтари» возвращаются, смиряются («Блудный сын», 1903; «Авдотьяна жизнь», 1906). Последующие произведения Найдёнова, в особенности пьесы с довольно символическим названием «Стены» (1907), пронизаны настроением «бездорожья», духовного и социального тупика. Герой пьесы, купеческий сын Артамон, «чужой» и в доме, и за его пределами, мечется в поисках ответа на вопросы «что делать?» и «за кем идти?». Безысходен финал: отчаявшийся выйти из одиночества к какой-то «новой жизни», герой учиняет дебош в публичном доме. Писатель сам признавал

свой постепенный отход от горьковского «Знания», который сказался в мещанской тематике и натурализме в своих пьесах («Хорошенькая», 1907): «Русский человек встал и показал себя — кто он, чего он хочет и чего не хочет. И вместо того, чтобы восстать, я опустил. Порывы освободительного движения не оценены мною по достоинству»¹.

Это можно сказать о многих писателях-знаньевцах, которые как бы остановились на полдороге, оставив лучшие и самые талантливые свои произведения в жанре драматургии на страницах горьковского альманаха «Знание» и на сценах театров революционного времени. По образному определению А.С. Серафимовича, они «от народничества оторвались, тяготение к рабочей массе обнаружили, но пуповину с крестьянством, с интеллигенцией, с мещанством, с мелкой буржуазией не порвали»².

Драматургия М. Горького. Вступление Горького в литературу совпало с началом русского декаданса, с творчеством старшего поколения русских символистов, и с этих же пор начинается неустанная борьба Горького с декадентским искусством, с декадентским театром. В 1896 году он печатает статью «Поль Верлен и декаденты», где отмечает, что «в театре возрождается мистерия», что европейскую сцену уже захлестнули пьесы Метерлинка, Гауптмана и др., «несмотря на туманность их идей» и «мрачность образов». Писатель предупреждал, что «декадентство — явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться», что эстетика и философия декаданса опираются на представление об иллюзорности реального мира, на упадочнические настроения и воспевают культ страданий. Горький, однако, ценил одарённость многих писателей-декадентов, сумевших поставить трагические судьбы своих героев в зависимость от социальных условий, от «атмосферы материализма, меркантилизма и морального оскудения»³. Включившись в споры о драме и театре будущего, Горький своей драматургией защищал и отстаивал театр реалистический, социально-активный, противостоящий натурализму, формалистическому экспериментаторству, психологическому надрыву и поэтизированному страданию. Именно в творческой практике Горького-драматурга вызревала его идея о создании «театра трагедии, романтической драмы и высокой комедии», которая приобретёт особую злободневный смысл в первые послеоктябрьские годы.

В период общественного подъёма кануна первой русской революции драматургия становится основным жанром писателя, придававшего огромную роль театру в пропаганде революционных идей. Не случайно не только спектакли по его пьесам, но даже и репетиции в театре вызывали опасения властей.

Первая из поставленных на сцене (МХТ) была пьеса Горького «Мещане» (1901) Драматург погружает читателя и зрителя в быт дома зажиточного мещанина, старшины малярного цеха Бессеменова, где оби-

¹ Цит. по: Бугров Б.С. Драматургия «Знания» // Горьковские чтения. — М., 1964. — С. 186.

² Серафимович А.С. Сборник неопубликованных произведений и материалов. — М. 1958. — С. 310.

³ Горький М. Собр. соч. в 30 тт. Т. 29. — С. 127, 136.

тают не только его семья, но и постояльцы. С самого начала не покидает ощущение жизни в этом доме как «мутной грязной реки», будничного застоя, где всем плохо и идёт вражда всех со всеми. На первый взгляд, главный конфликт пьесы — конфликт поколений: старика Бессеменова и его детей, Петра и Татьяны. Но на самом деле их расхождения — мнимость, и в перспективе ни «бывший гражданин на полчаса» Пётр, ни ноющая по пустякам Татьяна не представляют угрозы «бессеменовщине». Подлинный, непримиримый конфликт пьесы — между мещанством, как строем мысли, и свободой личности, несовместимость мировоззрения мещанина с передовыми идеями общества. О социальной опасности мещанства в пьесе говорит нахлебник в доме Бессеменова, певчий Тетерев, в присущей ему пафосной манере подвыпившего философа: «... Вся жизнь — твой дом, твоё строение, и оттого — мне негде жить, мещанин!.. Жизнь испорчена! Она скверно сшита. Не по росту порядочных людей сделана жизнь... Мещане сузили, окоротили её, сделали тесной...». Однако не только подобные, хотя и совершенно справедливые декларации Тетерева вызывают беспокойство Бессеменова. «Боюсь я! — признаётся он Петру. — Время такое... страшное время! Всё ломается, трещит... волнуется жизнь!.. За тебя боюсь... Вдруг что-нибудь... кто нас поддержит в старости? Ты — опора нам... Вон Нил-то... вишь какой? и этот... птица эта, Тетерев... тоже! Ты сторонись их! Они... не любят нас! Гляди!»

В пьесе Горького «Мещане» впервые выступает новый герой — воспитанник Бессеменова машинист Нил, открыто противостоящий старому порядку жизни, несущий революционное начало, оптимизм, веру в переустройство несправедливого мира. Протест Нила и стоящих за ним единомышленников в пьесе Горького выражается в большей степени в страстных, призывных, аллегорических монологах: «Жить — славное занятие... в одном не вижу ничего приятного, — в том, что мною и другими честными людьми командуют свиньи, дураки, воры... Но — жизнь не вся за ними! Они пройдут, исчезнут, как исчезают нарывы на здоровом теле. Нет такого расписания движения, которое бы не изменялось...»; «Я этого порядка — не хочу! Я знаю, что жизнь дело серьёзное, но неустроенное... что она потребует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто честный, здоровый человек, и я всё-таки говорю: ничего! Наша возьмёт!»; «...разнузданная, грубая сила жмёт и давит человека, я знаю это — и это мне не нравится, возмущает меня... и на все средства души моей удовлетворю моё желание вмешаться в самую гущу жизни... месить её так и этак: тому — помешать, этому — помочь... вот в чём радость жизни!»; «Если человеку лежать неудобно, он поворачивается на другой бок. Если человеку жить трудно, он только жалуется и стонет. А ты сделай усилие — перевернись!» и т.д. и т.п. И наконец главное: «Хозяин тот, кто трудится».

Нил как бы протягивает руку будущему герою Горького — Павлу Власову. Речь Павла на суде близка монологам Нила. Правда, горьковский герой от Нила до Павла прошёл большой путь революционной борьбы. Если Нил говорил «я», «мне», «моё», то Павел выступает от лица коллектива: «мы». И ещё: сфера бессеменовского дома не даёт возможности развернуться характеру Нила в полный рост. Здесь нет достойного

ему противника. Главное в его жизни, как можно догадаться из пьесы, происходит за пределами сцены.

«Мещане» — принципиально новаторская пьеса, где широкой картиной мещанства оно изобличалось в одном из отвратительнейших своих проявлений — подавлении живой жизни в ее свободных проявлениях. «Бессеменовщине» Горький противопоставил жизнеутверждающие фигуры нескольких персонажей: Нила, студента Шишкина и учительницы Цветаевой, живущих на трудовую копейку и стремящихся приобщить к высокой культуре рабочих и солдат; по-своему старается сделать так, чтобы и ей, и тем, кто около неё, «жилося легко и радостно», вдова Елена Николаевна Кривцова; скромная Поля тоже предъявляет свои права на достойную жизнь, как и «божья дудка» Перчихин и ненавидящий мир дома сего талантливый Тетерев. Все они знаменовали наступление новой фазы общественной жизни, предощущение грядущих грозных перемен революционных событий.

Хотя впоследствии К.С. Станиславский расценил первую постановку «Мещан» в МХТе как начало «общественно-политической линии» в жизни театра, спектакль 1902 года обманул ожидания. Театр не сумел передать публицистическую остроту текста пьесы Горького (к тому же ещё и достаточно «подчищенного» цензурой), политическую её направленность, приглушив центральную роль Нила, не преодолев свойственной мхатовцам в ту пору склонности к детальному бытописательству, сыграв семейно-психологическую драму.

Ещё раньше «Мещан», до вхождения в творчество Горького подлинного героя современности, писатель намеревался переосмыслить образы босяков, столь долго и устойчиво удерживавших его внимание на раннем этапе творчества. Именно о них задумал он написать первую свою пьесу, о чём сообщал в переписке со Станиславским. Он пишет пьесу «На дне» (1902) (первоначальные названия — «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни») — одно из величайших своих художественных созданий. «Она явилась, — по признанию автора, — итогом почти двадцатилетних наблюдений над миром «бывших людей», к числу которых я отношу не только странников, обитателей ночлежек и вообще «люмпенпролетариат», но и некоторую часть интеллигентов — «размагниченных», разочарованных, оскорблённых и униженных неудачами жизни. Я очень рано почувствовал и понял, что люди эти — неизлечимы. Коноваловы способны восхищаться героизмом, но сами они не герои, и лишь в редких случаях «рыцари на час»». Пьеса обрела широкую популярность не только в России, но позже обошла лучшие театры мира. Вокруг «философствующей ночлежки» до сих пор не утихают споры.

Уникальность пьесы заключается в сочетании обобщённости и философичности с беспощадной жизненной конкретикой, с созданием художественного образа «дна нашей жизни» на рубеже XIX–XX веков.

Горький не был первооткрывателем «мира отверженных», изгоев общества в русской и мировой литературе¹. И. Анненский определил жанр

¹ До Горького к этой теме обращались В. Гюго, А. Писемский, Ф. Достоевский («Записки из мёртвого дома»), Вс. Крестовский, А. Чехов («Остров Сахалин»), В. Короленко. Когда появилась пьеса, на слуху была книга П.Якубовича-Мельшина

«На дне» как **трагедию судьбы**: «Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно каких-нибудь Клещей или Сатиных»¹.

Первая реплика Барона, которой открывается пьеса («Дальше...»), как бы «озвучивает» очередной кадр бесконечно тянущейся безрадостной киноленты о людях разных социальных слоёв, которых «метла жизни» безжалостно «смела... в одну сорную кучу и равнодушно выбросила вон, за борт общества»². Каждый из ночлежников имеет в пьесе свою жизненную трагическую историю, случившуюся ранее или происходящую на наших глазах, ведёт свою «сольную партию» в текстовой партитуре. Здесь спившийся Актёр, забывший любимые стихи, роли и даже имя своё; трудяга Клещ, бывший слесарь, вынужденный продать свой инструмент, чтобы поддержать умирающую от чахотки жену, страдающий от того, что «работы нет», «силы нет», нет пристанища; промотавший своё состояние Барон, паразитирующий на доходы проститутки Насти, живущий ею, «как червь — яблоком»; Сатин, отсидевший за справедливое убийство негодяя, и т.д. В ночлежке Костылёва, где есть второй этаж с хозяйскими хоромами и есть «подвал, похожий на пещеру», течёт по своим маргинальным законам один из вариантов русской жизни, в которой — тот же «закон-порядок», что и за пределами этого ограниченного пространства: есть люди, которые бьют, и люди, которых бьют.

С момента появления пьесы разгорелась полемика между реакционной критикой, не увидевшей в костылёвской ночлежке ничего, кроме притона преступлений, разврата, грязной помойной ямы, а в обитателях — порочных «нелюдей», — и передовыми литераторами, театральными деятелями, рассмотревшими в ней за внешними бытовыми наслоениями спор с непротивлением и смирением.

Сила пьесы Горького — в её исполинском гуманизме. На самом дне жизни звучат высокие слова Сатина о Человеке, о его великой миссии на земле, ведётся страстный спор о том, что есть правда; «боевой тон, бьющие, как хлыстом, слова, революционно-насыщенная подоплёка пьесы» (В. Немирович-Данченко) давали повод современникам называть её «пьесой-буревестником», при отсутствии в ней положительного героя. Новаторство Горького-драматурга в том, что он создал пьесу, в которой сочетается быт, реальные, психологически выписанные персонажи — и глубокий философский подтекст. Это пьеса- пророчес-

«В мире отверженных» (её прежде всего вспоминали, говоря о «На дне»). Пьеса Горького замечательна тем, что в ней тема «дна» поднята на социально-философский уровень и побуждает рассматривать мир костылёвской ночлежки не только как факт общественной жизни определённого исторического периода, но и как вопрос вневременной, общечеловеческий.

¹ Анненский И. Драма на дне // Избранные произведения. — Л., 1988. — С. 462.

² Эфрос Николай. «На дне». Пьеса М. Горького в постановке Московского Художественного театра. — М., 1923. — С. 75.

тво, пьеса-притча, «обвинение прошлому ... урок настоящему, намёк на будущее»¹.

В 1904–1906 годах Горьким были написаны пьесы, объединённые темой интеллигенции: «Дачники» (1904), «Дети солнца» и «Варвары» (1905), темой, чрезвычайно актуальной в канун первой русской революции, когда произошло идейное расслоение русских интеллигентов. Одни предают идеалы молодости, вроде инженера Суслова из «Дачников», цинично заявляющего: «Я обыватель — и больше ничего-с. Наплевать мне на ваши рассказы, призывы... идеи!» Многие из них разными способами отгораживаются от действительности, от того, чем живёт русский народ, много и попусту болтая о своём высоком призвании (Протасов в «Детях солнца») или, честно служа капиталу, вместо новой кипучей жизни, которую должна вносить в русскую уездную глушь «европеизированная» интеллигенция, они насаждают только моральное разложение и разврат (Черкун и Цыганов в «Варварах»). Лучшие из героев этих пьес рвут со средой «маленьких, нудных людишек», «дачников» в своей стране и стремятся быть «связанными с массой народа родством крови».

Драматургия Горького в годы первой русской революции отразила нарастание революционного подъёма, обречённость буржуазного строя и его охранителей и продолжила разговор о новом герое, начатый в «Мещанах». По-своему итоговыми произведениями этого ряда явились роман «Мать» и пьеса «Враги».

«Враги» (1906) — первая пьеса, где было изображено классовое столкновение пролетариата и буржуазии. История о том, как был убит совладелец завода Михаил Скроботов, закрывший своё предприятие лишь для того, чтобы ни в чём не уступить требованиям рабочих («Да вот всё этот пролетариат. Он там требует... Раньше он у меня смиренно просил...»), с развёрнутой картиной полицейского сыска и следствия по этому делу, позволила писателю впервые дать образ пролетариата как сплочённый коллектив, знающий цель борьбы и одерживающий моральную победу над хозяевами. Руководимые профессиональным революционером конторщиком Синцовым, рабочие — старик Левшин, молодые Греков, Ягодин, Рябцов — крепко держатся друг за друга. Завершают пьесу пророческие слова Левшина: «Не погасите нас никаким страхом, не погасите». Пьеса надолго была запрещена к постановке. Цензура мотивировала этот запрет однозначно: «Сцены эти являются сплошной проповедью против имущих классов».

В годы реакции Горький-драматург принял участие в общественных и эстетических спорах по проблемам семьи и брака. Неприятие существующего уклада жизни, отрицание распространившейся «мещанской морали», «эротический бум» в литературе, засилье мелодрам сомнительного содержания в театре усилили интерес писателя к этой теме. М. Горький, с одной стороны, стал продолжателем классической, традиционной, линии в освещении темы семьи, с другой стороны — выступил новатором. Придя

¹ Кузьмичёв И.К. «На дне» М. Горького. Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. — Горький, 1981. — С. 129. См. также главу о творчестве М. Горького в настоящем учебнике.

к неутешительному выводу, что семьи (не как «биологического», а прежде всего как духовного союза людей) в современном обществе нет, что семья как социальный институт разрушается, Горький исследует причины этого явления в разных аспектах, но главный вопрос, которому подчинены его художественные исследования этой темы в пьесах, написанных в сложный исторический период 1908–1916 годов, — это вопрос о судьбах страны. Герои пьес «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова», «Фальшивая монета», «Зыковы», «Старик», «Яков Богомоллов» символизируют собой Россию уходящую и Россию грядущую. Споры о добре и зле, правде и лжи, жизни и смерти, любви и жалости, протесте и смирении, разворачивающиеся в этих драмах, выводят их на уровень философского, общечеловеческого осмысления, ибо «важны... не отцы и матери, важны люди, все люди...» Горький исследует семью прежде всего как **основу** и **модель социума**, ища именно в ней причины социальной неустойчивости.

Семьи купеческие, мещанские и дворянско-буржуазные в названных пьесах изображены в момент кризиса, краха. Автор рисует общество, где мужья изменяют жёнам (Мастаков в «Чудаках»), жёны — мужьям (Ольга в «Якове Богомоллове»). Дети (Любовь в «Последних» или Наташа в «Фальшивой монете») прижаты от «побочных» родительских связей. Дядя (Прохор в «Вассе Железновой») заводит роман с женой племянника, в свою очередь племянник Павел убивает дядю, и мать (Васса) отправляет сына, невольного убийцу, в монастырь. Сёстры и братья интригуют друг против друга ради наследства. Кризис этот возник не вдруг, его корни уходят в прошлое семей, оставшееся за пределами сценического времени, но продолжают определять нынешнюю и будущую судьбу героев, обозначенных символическим словом-лейтмотивом «**последние**». Главный конфликт здесь — **конфликт отцов и детей**: либо «отцы» препятствуют «детям» на их жизненном пути («Последние»), либо дети-«никудышники» не оправдывают надежд и всех жизненных усилий своих «железных» родителей («Васса Железнова», «Зыковы», «Старик»). Во всех случаях эти столкновения приобретают трагическое звучание, путь тех и других в равной степени обречён, так как «грехи отцов», которые вынуждены нести на своих плечах дети, оказываются для них непосильной ношей, уродуют их души и судьбы. «Мы с тобой погубили детей, да. Посмотри, как они несчастны», — говорит Софья Коломийцева мужу. Ей вторит Васса Железнова: «Рушится всё дело! Тридцать лет работы — всё дымом, дымом! Работников — нет, а наследников много... а наследники — плохи!.. Для чего трудились мы с отцом? Кому работали!» Ни одна из этих пьес не имеет оптимистического финала.

Художественное своеобразие пьес «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова», «Фальшивая монета», «Зыковы», «Старик» заключается в том, что несмотря на наличие в них атрибутов просто семейно-бытовой драмы (замкнутое пространство дома, ограниченное семейным кругом число персонажей, тщательно выписанные в ремарках интерьеры) и жанровое определение («сцены»), они несут в себе сложный сплав философских, публицистических мотивов и образов, их конфликт выходит далеко за рамки чисто семейных отношений. Горький продолжает обличать в этих пьесах прогни-

ший дворянский уклад жизни. Озлобленная горбунья Любовь Коломийцева ставит точный диагноз семье, а по сути всему уходящему миру подобных дворян: «Мы лежим на дороге людей, как обломки какого-то старого, тяжёлого здания, может быть — тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушения и мешаем людям идти... нас задевают ногами, мы бессмысленно испытываем боль... иногда, запнувшись за нас, кто-нибудь падает, ломает себе кости». Противостоящие этому миру силы (сын и мать Соколовы) в данном случае находятся в пьесе на периферии сюжета.

В период между двух революций в творчестве Горького произошёл перелом: с остро социальных проблем он переключился на философские и нравственные, на поиски духовных истин. Это возвратило писателя к спору с тезисом Достоевского о спасении души страданием. В пьесе «Старик» (1915) Горький своеобразно, «от противного», доказывает идею необходимости «проповеди активного отношения к жизни», «сопротивления смирению». «В пьесе «Старик», — писал он в предисловии к американскому изданию, — я старался указать, как отвратителен человек, влюблённый в своё страдание, считающий, что оно даёт ему право мести за всё то, что ему пришлось перенести». Горький образно сравнивает его с человеком, поджигающим «дома и города только по той причине, что ему холодно!»¹

Пришедшиеся на годы эстетического спора о «новой драме» пьесы 1908–1916 годов стали творческой репликой Горького в развернувшейся дискуссии. Широкий пласт предметной, словесной и образной символики, мастерски выписанный диалог, архитекtonика пьес создавали в них особый подтекст, который позволял драматургу при сравнительно небогатом событиями внешнем действии сказать в них больше, чем показать. На этом пути М. Горький неожиданно сближался с драматургами модернистской направленности, с их стремлением к психологизации, к жанротворчеству. Писатель, однако, не принимал их формалистических экспериментов и декадентских настроений. В главном он остался верным традициям русских классиков.

Драматургия Л.Н. Андреева². Оригинальная, самобытная страница в театральных исканиях рубежа XIX–XX веков — драматургия Л. Андреева, создававшаяся в сложном временном и идейно-художественном пространстве.

Войдя в литературу как критический реалист, гуманист и обличитель социального зла, испытывая дружескую поддержку Горького, Андреев состоялся как одна из ярких звёзд среди писателей «Среды» и «знаньевцев». Однако уже на раннем этапе в творчестве и эстетических воззрениях он эволюционировал от реализма к модернизму, от страстного бунтарства, «героической, великолепной борьбы за русскую свободу» — к неверию и пессимизму.

Первое драматургическое произведение Л. Андреева — драма «К звёздам» (1905) — создано в разгар революционных событий, почти одновременно с пьесой Горького «Дети солнца» и ситуационно сходно с ней (обе пьесы вышли из единого общего замысла). В них земным, «суетным

¹ Горький М. Собр. соч. Т. 12. С. 463.

² См. также главу Л.Н. Андреев.

делам» противостоят учёные, ставящие превыше всего «чистую науку». Композиция драмы строится на том, что герои отгорожены от внешнего мира и обитают в «башнях из слоновой кости». Протасова, и ещё в большей степени астронома Терновского, учёного с мировым именем, замкнувшегося в своей обсерватории высоко в горах, мало задевают события, разворачивающиеся за стенами их крепости. Однако Горький развенчивает позицию интеллигента, равнодушного к народным бедам. Андреев же даёт в своей драме иное решение конфликта между «землёй», на которой «всегда скверно» («всегда кто-нибудь кого-нибудь душит; кто-то плачет, кто-то кого-то предаёт») и «гармонией небесных сфер», в которой пребывает Сергей Николаевич Терновский. С большой симпатией выписан образ профессионального революционера рабочего Трейча, призывающего, несмотря на поражение, «идти вперёд»: «Я знаю только победы. Земля — это воск в руках человека. Надо мять. Давить, творить новые формы...». С другой стороны, для Терновского-старшего в разрушении пусть даже прекрасных форм, точно так же, как и в смерти одного человека, будь это даже родной сын, заключена всего-навсего вечная диалектика мироздания: «В мире каждую секунду умирает по человеку, а во всей вселенной, вероятно, каждую секунду разрушается целый мир. Как же я могу плакать и приходить в отчаяние из-за смерти одного человека?»; «У меня нет детей. Для меня одинаковы все люди»; «Путь к звёздам всегда окрашен кровью». В этих кажущихся жестокими и негуманными сентенциях Андреев формирует целую философию человека, мыслящего о судьбе и совершенствовании всего человечества, устремлённого «к звёздам», к их «таинственной, как вечность, песне»: «Кто хоть раз услышит их голос, идущий из глубины бесконечных пространств, тот становится сыном вечности! Сын вечности! — да, ... так когда-нибудь назовётся человек».

В финале пьесы Муся, невеста ушедшего в революцию Николая, сына великого астронома, «протягивает руки к земле», готовая продолжать дело потерявшего рассудок от истязаний в тюрьме любимого человека, идти «в жизнь», чтобы, «как святыню», сохранить то, что осталось от Николая, — «его мысль, его чуткую любовь, его нежность. Пусть снова и снова убивают его во мне — высоко над землёй понесу я его чистую, непорочную душу». Терновский-старший «протягивает руки к звёздам», благословляя Марусю на подвиг во имя будущей «торжествующей безбрежной жизни»: «Ты погибнешь, как погиб Николай, как гибнут те, кому душой своей безмерно счастливой поддерживать вечный суждено огонь. Но в гибели твоей ты обретёшь бессмертие. К звёздам!» При всей сложности и некоторой отвлечённости философской концепции в первой драме Андреева провозглашается хвала подвигу во имя человека: «Смерти нет... Умирают только звери, у которых нет лица. Умирают только те, кто убивает, а те, кто убит, кто растерзан, кто сожжён, — те живут вечно. Нет смерти для человека, нет смерти для сына вечности».

Но уже на исходе событий первой русской революции в творчестве Андреева, по наблюдениям современников, стали «пробегать мрачные облака» безысходности и неверия. Начинается очевидное расхождение философии жизни и творчества Андреева с Горьким, всё ощути-

мее дают о себе знать три главных трагических мотива: трагедия жизни, трагедия добра и трагедия мысли. Подобно герою следующей своей пьесы — «Савва» (1906), автор ненавидит убожество жизни, насаждаемое современным социальным устройством, однако не верит в успешный исход путей борьбы с этим миром, предлагаемых Саввой: спасти человечество от старой скверны может лишь очистительный огонь (подзаголовок пьесы — «ignis sanat»), оставив голого человека на голой земле и тех немногих «свободных и смелых», которые способны всё начать с нуля и «устроить новую жизнь». Абсурдность богоборческих проповедей и заговора героя доказывается тем, что обитатели мира, где соседствуют «церкви — и каторга... университеты — и дома терпимости... фабрики — и картинные галереи», где вместо людей — только «рожи», с ещё большей силой уверовали в чудо спасённой от взрыва иконы и дико расправились над Саввой, посмевающим поколебать привычный им мир.

Тяга к театру как к искусству, наиболее мобильно влияющему на общественное сознание, заставляла Андреева-драматурга искать новые драматургические формы за пределами привычной реалистической пьесы. От исследования судьбы отдельной личности он ищет пути к осмыслению жизни человеческой в целом. Так был задуман цикл пьес под общим названием «Жизнь человека». Собственно драма под этим названием мыслилась как пролог к пьесам «Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, Дьявол, Человек». В результате сложилась своеобразная трилогия: «Жизнь Человека» (1906), «Царь Голод» (1907), «Анатэма» (1909) — «со своими сложными внутрицикловыми идейно-художественными связями» (Ю. Чирва), объединившими эти «драмы идей».

«Жизнь человека» (1906) сочетает в себе и обобщённо-шаблонную картину реальной человеческой жизни, и вечный философский конфликт Человека и Рока. Соответственно замыслу избрана художественная форма синтеза простоты и предельной обобщённости. Так, в пьесе действуют персонажи, лишённые конкретных имён: Человек, Жена Человека, Друзья Человека, Враги Человека, Гости на балу у Человека, Старухи и т.д. Главный из них и постоянно присутствующий на сцене — Некто в сером, «постоянный спутник» всех этапов человеческой жизни, от рождения до смерти, держащий в руках зажжённую свечу, символизирующую predetermined неотвратимой Судьбой, Роком протяжённость пребывания Человека в земной юдоли. Совершенно очевидно влияние в пьесе поэтики символизма, в частности в композиции (соответствие каждой части пьесы определённому этапу человеческой жизни: «Рождение Человека и муки матери», «Любовь и бедность», «Бал у Человека», «Несчастье Человека», «Смерть Человека»); в соответствующей картине мира, нарисованной автором в этой необычной пьесе. Однако большинство откликнувшихся на новаторскую драму Андреева отмечали в ней прорыв сквозь схематизм и символическую отвлечённость — к жизненным реалиям, от масочной фиксированности типов — к психологичности, что особенно сказалось на образе главного героя. В IV картине усиливается психологический мотив одиночества и относительности смысла человеческой жизни, когда перед страдающим отцом проходят

недавние картины — сны, видения «бесконечного разнообразия отвратительного и ужасного» и бесстрашный Некто в сером, с догорающей свечой и «могильно-синими бликами на каменном лице и подбородке Его». Проклятие Человека и грозно поднятая рука его не поколебали равнодушно взирающего на всё его «вечного спутника». В V картине драмы сконцентрирована с огромной художественной силой, в полилогах и музыкальных ремарках, трагическая идея неотвратимости человеческой судьбы и бесполезности противостоять ей.

Та же бессмысленность человеческого бунта против вечных Космических Сил, правящих человеческой судьбой (Царь Голод, Смерть и Время-Звонарь), утверждается и в пьесе **«Царь Голод»** (1907). Условно-символические персонажи, обращение к приёму «интерактивного театра» («разговор зрителей», «суждения зрителей» и т.д.), разыгрывание балаганной, трагифарсовой сцены «Суда над голодными» — всё устремлено к трагическому финалу, «бунту голодных» и «предательству Царя Голода», развёртывающегося на фоне сложной музыкальной партитуры: «бравурная, но растерянная музыка» взбудораженного, недавно устойчивого благополучного мира, «где-то недалеко бухает набатный колокол голодными, призывными звуками», «непрерывно слышится хриплый рог Смерти». И только в самом финале звучит предостережение — «далёкий мёртвый ропот» погибших: «Мы ещё придём! Мы ещё придём! Горе победителям!»

Одной из программных экзистенциальных пьес Л.Андреева явилось «трагическое представление» **«Анатэма»** (1909), в котором он развивает открытые им в предыдущих философских драмах законы поэтики, приёмы создания многомерного философского пространства.

На сцене появляется «Некто, преданный заклятию». Он претендует на то, чтобы открыть тайны Бытия, получить доступ к «Великому Разуму вселенной», сокрытому за железными воротами, у которых неусыпно сторожит «Некто, ограждающий входы».

Анатэма напоминает крупную фигуру гётевского Мефистофеля, но не мелкого и растиражированного обывательскими представлениями Сатану и дьявола. «Если это — дьявол, то ему не нужно спрашивать имени Бога, имени добра — он его знает, падший ангел, сам некогда живший в лоне Бога..., — писал Ю.И. Айхенвальд. — Если же это — человек, то ведь последний не ползает на брюхе, не пресмыкается, не играет с Богом: он или верит, или бунтует, или попросту не знает...»¹ Но Анатэма — не человек, потому что у него нет сердца, и сам себя он часто называет дьяволом, однако лоб его «изрезан морщинами бесплодных дум и неразрешимых, извека поставленных вопросов». Так и не получив ответа на них у Охраняющего входы, он решает проникнуть в «тайную тайных», познать непознаваемое, используя для своих фантастических экспериментов самого благочестивого, правоверного, преданного Богу и любящего людей «старого, больного и глупого еврея, которого никто не знает», — Давида Лейзера. Выигранный Анатэмой в кости, Давид становится игрушкой в руках искусителя, средством борьбы с высоким Разумом. Действие пьесы переносится в некое ветхозаветное пространство, прекрасно и живо выписанное великим ху-

¹ Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 410.

дожником. Именно здесь перед Давидом Лейзером предстаёт Анатэма в облике адвоката Нуллуса и возвещает об огромном наследстве, которое, де, досталось ему от умершего в Америке брата. Давид выдерживает испытание богатством, оно не отвратило его от людей и веры в Бога. Даже когда умирает его сын, исчезает из дома дочь, а от богатства, розданного нищим, остаются гроши, он и тогда не перестаёт верить в необходимость Добра.

Здесь, как и в предыдущих частях трилогии, возникает тема обречённости человека, делающего добро людям. Как Сын Человека, добрый и безобидный, гибнет от камня, брошенного бродягой, так и Давид Лейзер убит градом камней разъярённой толпы, которой он роздал всё. «Оскудела рука дающего» — а с этим умерла надежда многих несчастных. Поражение Давида Лейзера, бессилие творимого им добра, одновременно означает и поражение Анатэмы, ибо он в своём страшном эксперименте ни на йоту не приблизился к познанию истины. И поражение его — вселенское: он никогда не станет Богом. Последний монолог Анатэмы, брошенный в лицо «Некому, охраняющему входы», его зловеющий удаляющийся хохот звучит угрозой для будущего человечества: Зло бессмертно и многолико. Таков трагический финал пьесы, таковы трагические размышления о жизни Л. Андреева. Не случайно в одном из эссе он наделяет Анатэму психологией своего современника: «Кто он — этот гражданин XX века... Кричит настойчиво и требовательно: «Не убий!» и сам идёт убивать и плачет..., убивая. Бессильный как в пороке, так и в добродетели, вечно враждующий с тысячью врагов, засевших в его голову и сердце, одной рукой подающий хлеб, другой — его отнимающий, он плачет без горя и смеётся без радости. На тысячи языков разбился его язык, и сам он не знает, когда лжёт, а когда говорит правду, — этот несчастный сфинкс современности, пытающийся разгадать самого себя и гибнущий, не разгадав»¹.

Увлечение символическо-экспрессионистской драматургией сменилось в творческом мире Андреева возвращением к драматургии психологической, в жанре которой он, по собственному признанию, следовал драматургическим открытиям Чехова. «Письма о театре» (1912–1913) продемонстрировали новый взгляд Андреева-драматурга на этот жанр, определённый им как «театр панпсихе». Суть этого понятия сводилась к тому, что «жизнь в её наиболее драматических и трагических коллизиях всё дальше отходит от внешнего действия, всё больше уходит в глубину души...»; «жизнь стала психологичнее... в ряд с первичными страстями и «вечными героями драмы»: любовью и голодом — встал новый герой: интеллект... мысль — человеческая мысль, в её страданиях, радостях и борьбе, вот кто истинный герой современной жизни, вот кому и первенство в драме»².

В ряде своих панпсихистских пьес («Анфиса» (1909), «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» (1912), «Мысль» (1913), «Тот, кто

¹ Андреев Л.Н. Сфинкс современности // Собр. соч. — Т. 6. — С. 166–167.

² Андреев Л.Н. Письма о театре // Собр. соч. : М., 1996. — Т. 6. — С. 311–313. Ориентируясь на Чехова как первого представителя панпсихизма в литературе, Андреев, однако, неоднократно оговаривался, что чеховский психологизм мягче и лиричнее, а его, Андреевский, мрачен и суров.

получает пощёчины» (1915) и др.) автор, уделяя пристальное внимание трагическим коллизиям времени, уводит своих героев из внешних жизненных обстоятельств, сосредоточив внимание на скрытых душевных муках, метаниях, на тех «ценностях неисторического ряда», которые не в меньшей, а может быть, и в большей степени могут психически сломать и даже убить человека.

На рубеже XIX–XX веков в русском обществе дебатировалось немало социальных и этических вопросов. В частности, два религиозно-философских направления — Вл. Соловьёва и П. Флоренского — развивали каждый свои представления о любви, семье, браке. Своими идеями они провоцировали русское сознание, делали запретную до тех пор тему интимных отношений предметом общественной дискуссии. В этот же круг проблем вошёл и так называемый женский вопрос. В литературе начался «эротический бум». Чувственной любви и противоестественным увлечениям посвящали свои произведения М. Кузмин, Л. Зиновьева-Аннибал, М. Арцыбашев, А. Амфитеатров. Приверженцы откровенного разговора об интимной стороне жизни мужчины и женщины предпочитали говорить о стихийной и inferнальной власти пола, о женщине как о тёмной силе. Вечный вопрос об отношениях мужчины и женщины в семье осложнялся особенностями семейного права, затрудняющего развод и вынуждающего супругов к «общеобязательному лицемерию». «Семейный развал и разброд доходят в настоящее время, без всяких преувеличений, до настоящего ужаса», — фиксировала газета «Россія» (1 марта 1901). То есть не только легкомыслием и развращённостью объяснялись супружеские измены, ставшие своеобразной приметой времени. В репертуаре российских театров в этот период было немало спектаклей на эту тему: «Мёртвый узел» И. Шпагинского, «Крылья связаны» И. Потапенко, «Ню» Осипа Дымова, «Лабиринт» С. Полякова, «Пригвождённые» В. Винниченко и др. Драматурги ставили вопросы о лицемерии брака, об аморальности светского общества, в котором предано и поругано самое святое — семья. «В обществе, где я живу, не любят, — говорит одна из героинь пьесы И. Потапенко «Высшая школа» (1903), — в нём только женятся и ... изменяют».

Много шума в связи с этим вызвала «Анфиса» Л. Андреева (1909). Какие бы задачи ни ставил в ней драматург, пьеса воспринималась как аргумент в спорах о «проблеме пола». О герое, переходящем от женщины к женщине, с недоумением писали: не то «сверхчеловек», «право имеющий», не то обыкновенный распутник-неврастеник. Многие в пьесе, по мнению критиков, было близко типичной мелодраме: три сестры добиваются одного мужчины, мужа одной из них. Анфиса носит перстень с ядом и отравляет любовника, заинтересовавшегося младшей сестрой.

Пьеса Андреева «Екатерина Ивановна» (1912) также стала театральным событием. В центре — «гибнущая душа» главной героини, оскорблённой незаслуженным подозрением мужа. От отчаяния, обиды и из чувства мести она решает отдалиться именно тому ничтожеству, к которому муж приревновал. Далее сюжет развивается в духе «модной», современной Андрееву литературы. После своего «порочного» поступка Екатерина Ивановна уже вся во власти «тёмных сил», «бездны», патологи-

ческого полового влечения едва ли не к каждому. Юный брат мужа вынужден убежать из дома, испуганный её посягательствами и установившимся домашним укладом: муж, вначале пытавшийся застрелить её, затем подаёт галоши жене, уезжающей с очередным любовником. Друг дома художник Коромыслов говорит об исходящем от героини «дьявольском соблазне», муж жалуется на «красный кошмар, неистовство» их ночей. Коромыслов пытается объяснить поведение героини: «В Катерине Ивановне слишком много этого — как бы тебе выразиться, чтобы не соврать? Женского, женственного, ихнего, одним словом... То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то... вечная Магдалина, для которой распутство или начало или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть её Голгофа, её ужас и мечта, её рай и ад». Пьеса настолько всколыхнула общественное мнение, что над Екатериной Ивановной устраивались «общественные суды».

Театр Леонида Андреева, написавшего 30 пьес, явился своеобразной энциклопедией театральных и драматургических исканий начала XX века. «Между современным человеком и Андреевым (и русским человеком особенно) есть глубокая связь, — писал один из первых исследователей творчества Л. Андреева К.А. Арабажин. — Современное общество во всём его многообразии встречает в Андрееве своего философа, психолога, ... истолкователя»¹. Всё сказанное имеет отношение и к его драматургии, в том числе к таким своеобразным его пьесам, как «Океан», «Тот, кто получает пощёчины», «Реквием». Его театр представляет собой своеобразный синтез художественных стилей эпохи: реализма, натурализма, символизма, экспрессионизма. Широк жанровый диапазон его драматургической системы. Современники (А. Блок, А. Белый, К. Чуковский и др.) называли его наиболее цельным из трагиков. Но вместе с тем он, создав свою теорию «Театра панпсихе», тяготел к психологической драме, а также к жанру «высокой комедии».

Театральные искания символистов. Идея обновления театра, дискуссии о театре будущего и о новой драме прежде всего возникли в среде символистов, особенно «теургов», согласно философским и эстетическим теориям которых театр — «не только форма искусства, но и «творчество жизни», «религия жизни». Так, А.Белый в статьях о театре и современной драме доказывал, что драма — «высочайшее напряжение поэтического творчества», дающее возможность, «не сходя со сцены», творить высокую в эстетическом отношении иллюзию того мира, который виделся художнику. Процесс этот складывался и из переводов западно-европейской символической драмы на русский язык, и увлечённой работы режиссёров-новаторов (Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, М. Чехова, Н. Евреинова), привлекавших к участию в постановках художников и композиторов модернистского направления, и, конечно же, из активизировавшихся на протяжении почти двадцати лет поисков нового типа драмы в среде писателей-символистов. «Театральная реальность не избежала их внимания ещё и потому, что именно там они могли получить наиболее зримые и выразительные результаты, предваряемые собственными оригинальными концеп-

¹Арабажин К.И. Леонид Андреев. Итоги творчества. — СПб., 1910. — С. 4–5.

циями и не менее экстравагантными драматургическими опытами», как замечает один из современных историков театра¹. Не случайно, что все они взялись за «патронирование театров»: Мережковский связал своё творчество с Александринкой, Брюсов — со студией на Поварской и МХТом, а вместе с Блоком и Сологубом — с театром на Офицерской и т.д. Неоднородный по своему характеру и эстетическим программам русский символизм был столь же неоднороден и в своих театральных исканиях. Общим было неприятие традиционного театра, современное состояние которого рассматривалось как кризисное и требующее принципиального обновления по всем параметрам. Отсюда — самые различные пути, предлагаемые теоретиками и практиками-модернистами для спасения театра.

Театр будущего виделся, например, в возвращении к **античной трагедии**, где бы «в огромной идейной борьбе», а также и религиозной, сталкивалась «древность и новые времена» (В. Розанов), где образы античной мифологии становились бы символами психологических конфликтов, переживаемых современниками, в частности одновременного стремления их и к полноте земного существования, и быть сопричастными бесконечной божественной реальности (Д. Мережковский). Один из самых ярких теоретиков театра Серебряного века Вяч. Иванов развивал мысль о **теургическом предназначении** сценического искусства. Он выдвинул в одной из центральных своих работ «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) идею **мистериального, «соборного», действия**: театр «должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища»... Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только... Довольно лицедейства, мы хотим действия». Идея Вяч. Иванова о создании «театра-храма» была активно поддержана выступлениями Ф. Сологуба в защиту **литургического театра**. В статье «Театр одной воли» (1908) он рассматривает театральное представление в новом театре как соборность приобщившихся «ко Мне», то есть к таинству воли поэта, как «мистерию совершенного самоутверждения» драматурга. Актёры в данной модели литургического действия — лишь статисты, демонстрирующие марионеточность жизни, а главное лицо — это автор: рок в трагедии и случай в комедии. В своей знаменитой статье, положившей начало дискуссии о «новой драме» («Ненужная правда», 1902), В. Брюсов бросает вызов театру реалистическому (точнее — натурализму, бытовизму на сцене): «Театру пора перестать подделывать действительность, заменив её условным сценическим образом».

В среде спорящих о будущем театре не было единства. Не отрицая обращения некоторых теоретиков к прошлым формам священнодействия, А. Белый выступил против эклектизма, смешения искусства и религии. «Пусть театр останется театром, а мистерия мистерией. Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это кокетничанье с пустотой», — писал он в полемической работе «Театр и современная драма» (1908), иронизируя по поводу трудностей в работе актёров в подоб-

¹ Русский драматический театр конца XIX — начала XX века. — М., 1997. — С. 125.

ных спектаклях и сложностей восприятия современными зрителями чрезмерно «зашифрованного» идейного смысла многих символических драм. И тем и другим нечего делать с «козлом для заклания после Шекспира». Свой путь к созданию «новой драмы» и «театра будущего» предлагал А. Ремизов, призывая приобщиться к **русским народным истокам**, широкому народному «театру простора» («театр площадей и дубрав»), а также — к интимному психологическому «театру стен».

Теоретические построения русских символистов нашли отражение в их пьесах, столь же пёстрых по поэтике, как и их эстетические позиции. Здесь имели место попытки **Д. Мережковского** («Сильвио», «Будет радость») и **З. Гиппиус** («Святая кровь» и «Зелёное кольцо») перенести на сцену «неохристианскую» догматику, утвердить «равносвятость» плоти и духа в процессе поисков своего «Я». **В. Брюсов**, философ и эрудит, на рубеже веков создал 15 пьес разных стилей и жанров, и только одна из них — «Земля» — получила сценическое воплощение в 20-е годы. Споры, размышления о конечных судьбах мира и человечества в этой «драме переживания идей» приводят автора к мысли, что истинный путь к «новому небу» неотвратимо труден, подобен прохождению через круги ада. Пьесы **Ф. Сологуба** подчинены единой идее — утверждению созидательной силы человеческой души, способной воплотить косное земное в прекрасную форму, и в то же время в них раскрывается вечная трагедия разлада мечты и действительности («Победа смерти», «Дар мудрых пчёл», «Ванька-ключник и паж Жеан», «Ночные пляски», «Заложники жизни», «Любовь над безднами»). Самые значительные из написанных **А. Ремизовым** пьес были тесно связаны с фольклором и древнерусской литературой. В «Бесовском действе», «Трагедии о Иуде, принце Искаротском», «Царе Максимилиане» автором утверждается идейная и эстетическая близость старых литературных и народных сюжетов, архаических пластов русского искусства современному человеку. Театр Ремизова типологически близок к театральному балагану, ярмарочному трагическому и комическому действу. Остались лишь иллюстрацией к теоретическим мечтам о театре будущего как соборном действе драмы **Вяч. Иванова** «Тантал» и «Прометей», классические образцы использования сложной структуры мифа, таящей множественность смысловых значений, для создания современной театральной условности. В то же время **Ин. Анненский** противопоставляет отвлечённо-условному прочтению античного мифа философско-психологический принцип раскрытия сложного мира современной души через проникновение во «внутренний мир» античного персонажа. При жизни автора увидели свет трагедии на сюжеты античных мифов «Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», посмертно издана трагедия «Фамира-кифарэд».

Своеобразны драматургические опыты **М. Кузмина**. Стилизация, ретроспективность — не только формальный приём в его пьесах, не просто иллюстрации любимых эпох. «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращённая куртизанка», «Комедия об Алексее Человеке божьем, или Потерянный и обращённый сын», «Два пастуха и нимфа в хижине», «Духов день в Толедо», «Забава дев», «Рождество Христово», «Венецианские безумцы» и многие другие произведения являют собой

«ужасное зеркало», поднесённое «смеющемуся миру». В них многое из того, что отметил писатель в своей статье о творчестве художника Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любовных улыбок...»¹ Сказалось и увлечение М. Кузмина герметизмом, религиозно-философским течением эпохи эллинизма и поздней античности, когда он утверждал мысль о двойственности человека, о спасении его через познание своей божественной сущности, которая поможет восстановить распавшуюся гармонию мира.

Лирические драмы А. Блока². Обращение Блока к драматургии не было случайным и вызревало в недрах его поэзии. Революция 1905 года явилась переломным периодом в его творчестве, когда, расставшись с идеалом Прекрасной Дамы и сопутствующими ему настроениями, поэтическими мотивами, поэт оказался в положении одинокого путника, заблудившегося в пустыне. К этому времени он уже ощутил острую необходимость выйти из замкнутого мира индивидуальных чувствований в большой мир реальности, мир улицы, мир большого города, населённый живыми, страдающими людьми, наполненный не вымышленными, а действительными трагедиями и конфликтами, из которых главным и труднейшим для постижения становится противостояние «они и мы», «народ и интеллигенция». В 1906 году он создал лирическую трилогию: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка». Её корни ощутимы в предшествующей лирике, которая не только идейно, но и структурно (монологи, диалоги, персонажи площадного театра) подготовила появление цикла (достаточно проанализировать два стихотворения: «Балаган» и «Балаганчик»). Стихия лирики осталась главенствующей в драмах, служа раскрытию души современного человека. В трилогии, по его словам, «переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме». Именно лирический герой и проблема о месте и назначении поэта объединяют три драмы в трилогию. «Карикатурно неудачливый Пьеро в «Балаганчике», нравственно слабый поэт в «Короле на площади» и другой поэт, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту в «Незнакомке», — всё это как бы разные стороны души одного человека, — писал Блок в предисловии к сборнику «Лирические драмы». — Также одинаковы стремления этих трёх: все они ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий...»³

В основе «Балаганчика» — традиционный для «комедии масок» любовный треугольник, сердечные страдания Пьеро, у которого Арлекин уводит невесту — Коломбину. Сюжетная линия бесхитростна и дана в зеркальном отражении двух миров, реального и «картонно-

¹ Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. — Пг., 1923. — С. 182.

² Более подробно о драматических сочинениях Блока см. в главу о нем в данной книге.

³ Блок Александр. Лирика и театр. — М., 1982. — С. 332.

го», масочного, истолкованных двояко: мистиками и Автором-сочинителем истории. Мистики воспринимают Коломбину как Смерть, автор же изо всех сил пытается направить сюжет по банальному плану и придать ему благопристойный конец. «Я писал реальнейшую пьесу, — оправдывался выскочивший на сцену театрала Автор, пытаюсь вмешаться в нежелательный поворот событий, — ... дело идёт о взаимной любви двух душ! Им преграждает путь третье лицо; но преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей!» Между этими полярными взглядами на происходящее мечется уже ни в чём не уверенный Пьеро, под влиянием мистиков усомнившийся в подлинности своей невесты. Коломбина, только недавно уверявшая Пьеро: «Я не оставлю тебя», безропотно позволяет Арлекину увести себя, обнаруживая свою «картонность». И «радостный мир» Арлекина оказывается миром мнимым. Он прыгает в окно, но «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула, Арлекин полетел вверх ногами в пустоту». И хотя любовь верного Пьеро возвращает-таки Коломбине земной облик тихой красивой девушки, но в мире, превратившемся в «балаган», иллюзорно всё: «... внезапно все декорации взрываются и улетают вверх. Маски разбегаются». В нём, этом мире, невозможны благополучные развязки. В итоге Пьеро остаётся на сцене наедине с ним, огромным и страшным, наигрывая пасторальную песенку из своего никчёмного прошлого, несущую, однако, робкую надежду на обновление жизни.

В «Балаганчике» Блок, используя приём «театр в театре», остроумно пародирует мистику, ложность чувств в существующем мире.

Действие «**Короля на площади**» протекает в городе, где люди гибнут от голода и с нетерпением ожидают корабли, которые принесут им избавление. Корабли как символ мечты нередко встречаются в лирике Блока, правда, часто мечты неосуществимой. В центре — лирический, близкий автору образ Поэта, переживающий двойственность, трагический разлад с самим собой. Он мечется между двумя группами заговорщиков, чёрных и золотых, ищущих выхода из приближающейся катастрофы. Испытывая страх и отчаяние, они стараются привлечь поэта каждый на свою сторону. Поэт же, не зная, к кому примкнуть, ищет спасения в любви дочери Зодчего, «высокой красавицы в чёрных тугих шелках». Помимо заговорщиков, атмосферу беспокойства и паники создаёт циник Шут, вездесущий возмутитель спокойствия, облакающийся в одежды то Здравого смысла, то Истины, то проповедника Слова Божьего, человеческого пастыря. В отличие от бездейственного Поэта, он опасен активен. Не случайно реплика из толпы в адрес Шута: «Я где-то видел твою ханжескую рожу. Не помню где, — я много видел на своём веку: в суде, где ты внушал присяжным смертные приговоры; или в церкви, где ты проповедовал смирение; или ... да! Здесь, на берегу, ты доказывал людям, что им не надо свободы». Как порождение мещанского, обывательского, строя мысли, в пьесе Блок создаёт образ «маленьких, крас-

ных Слухов», которые рождаются «в сухой и жёлтой пыли и проникают вместе с нею в мятежные сердца», подавляя их. Центральным образом-метафорой становится в пьесе созданная Зодчим статуя Короля, восседающего на троне, олицетворяющая Власть. Все попытки спасти город и предотвратить народный бунт бессмысленны. Не помогает ни любовь, ни жертвенная готовность Дочери Зодчего отдать Королю свою молодость, ни сам Король, к которому за помощью идёт разъярённая толпа. Обнаружив, что власть — просто статуя, иллюзия, мёртвая и бесплодная, народ разбивает статую. Под её обломками погибают Поэт и Дочь Зодчего, именно в этот момент приходят долгожданные корабли, но ... поздно: город разрушен, люди погибли, избавления нет.

Наиболее сложным и значимым в пьесе является образ Зодчего, стоящего как бы над всем происходящим. Но и он, своеобразный «повелитель всего», оказался бессильным повлиять на судьбу города и его людей, признавая своё поражение в заключительном монологе. Упование в финале пьесы лишь на вечное спокойствие природы — единственное, чтоечно и прочно, и на божественный промысел, на Того, «кто движет светилами», кто «поит чёрную землю дождями», кто «собирает тучи над морем».

В «Незнакомке» использован опыт предшествующих драм трилогии: описание социальной среды, её бездуховной однообразной жизни, лёгкая ироничная и игровая условность при создании ирреального мира, мира обыденного и пошлого, предстающего в трёх видениях. Среди всеобщего хаоса на землю нисходит «падучая звезда», воплощённая мечта поэта. Но это чудо — воплощение Звезды в Незнакомку — ничего в жизни не изменило, оно не узно даже теми, кто жил в ожидании этой встречи (Поэт, Звездочёт).

В процессе работы над трилогией Блок постепенно расходилсяс многими мировоззренческими и эстетическими установками символизма. Блока всё больше занимали проблемы зависимости возрождения театра от грядущей революции. В статье «О театре» (1908) Блок чётко констатировал смерть старого театра, утверждая, что «уже одно отношение к театру как к развлечению губит его». Настоящий театр имеет мессианскую роль, его великий принцип — народного, общественного служения. Это должен быть «Театр больших страстей и потрясающих событий». Эти мысли Блока, его революционно-романтический настрой, мысли о судьбе России уже слышны в драматической поэме «Песня судьбы» и драме «Роза и крест».

Итак, спектр художественных поисков русских символистов в области драмы и театра достаточно широк и в идейном, и в эстетическом плане. Разнообразен жанровый диапазон их драматургии: литургические действия, мистерии, фарсы, игрища, «русалии», психодрамы, обновлённые творческим индивидуальным видением авторов драмы, трагедии и комедии. Эксперименты драматургов-модернистов длились недолго и не оставили в большинстве своём заметного следа в истории театральной жизни, однако их опыт не прошёл бесследно для будущих поколений драматургов-новаторов.

Возникновение «новой драмы» в России сопровождалось поисками новых приёмов в создании человеческих характеров, углублением во внут-

ренный мир человека, отходом от бытовизма, внешнего будничного жизнеподобия, а также новых драматургических форм и обновлением театрального языка. Процесс этот сопровождался смелым экспериментированием, неожиданными опытами взаимовлияния и взаимообогащения реализма и модернизма. Однако историки литературы и театра обоснованно считают что «только трём драматургам — Чехову, Горькому и Андрееву — удалось создать такие художественные системы, которые оказали определяющее влияние на дальнейшее развитие драматургии и театра»¹.

■ Основные понятия

Художественный метод, литературное течение, модернизм, неоавангардизм, «неотрадиционализм», новый реализм, классический реализм, натурализм, неопозитивизм, ницшеанство, мифотворчество, «неклассический реализм», драматургия, «новая драма», жанровые разновидности драматургии начала XX века, «массовая литература», беллетристика.

■ Вопросы и задания (главы 1–4)

1. Дайте понятие о *новом реализме* с теоретической точки зрения.
2. Объясните, в чем проявилась преемственность нового реализма относительно классической традиции на рубеже веков.
3. Проанализируйте генезис и поэтику произведений новых реалистов с точки зрения ориентации их на эстетику модернизма.
4. Дайте характеристику натуралистической фазы реализма, назовите ее представителей.
5. Какие произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова воспринимались современниками как не утратившие актуальности в условиях «кризиса искусства» рубежа веков, и почему?
6. Проследите тенденции нового реализма в творчестве Л.Толстого, А. Чехова, В. Вересаева, В. Короленко, М. Горького, писателей-«знаниевцев», И. Бунина, М. Пришвина, Б. Зайцева, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелёва, Е. Замятина, А. Толстого (на выбор).
7. Как надо понимать термин «новая драма» в спорах о театре и драматургии на рубеже XIX–XX веков.
8. Проблематика и герои драматургии «знаниевцев».
9. Рассмотрите драматургию Горького дооктябрьского периода как аргумент в спорах о «новой драме».
10. Сочетание реализма и модернизма в театральных исканиях Л.Андреева.
11. Лирические драмы А. Блока как единый художественный цикл.
12. Символическая драматургия в поисках жанра.

¹ История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века. До 1917 г. — Л., 1987.

■ Литература

Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов. — М., 2005; Драматические искания серебряного века // Межвузовский сб. науч. трудов. — Вологда, 1997; Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977; Иезуитова Л.А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX — начала XX в. (П.Д. Боборыкин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.В. Амфитеатров) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984; История русской драматургии: вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г. — Л., 1987; Канунникова И.А. Русская драматургия XX века. — М., 2003; Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. — М., 1975; Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — М., 2000; Короленко В.Г. Воспоминания. Статьи. Письма. — М., 1988; Лейдерман Н.Л. Постреализм: Теоретический очерк. — Екатеринбург, 2005; Мережковский Д.С. Лев Толстой и революция // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991; Полоцкая Э. О поэтике Чехова. — М., 2001; Страшкова О.К. Споры о театре и драме в эстетическом контексте конца XIX — начала XX веков. — М., 2000; Хализев В.Е. Модернизм и традиции классического реализма в русской литературе XX века. — в традициях историзма // Сб. научных статей к 80-летию проф. П.А. Николаева. — М., 2005; Чеховиана: Чехов и «серебряный век». — М., 1996.

Русская сатира конца XIX — начала XX века. Сатирическая журналистика. Журналы «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», их ведущие авторы

Реалистические традиции русской литературы, не угасшие в конце XIX — начале XX века, нашли своеобразное продолжение в русской сатирической литературе и журналистике, которые, переживая отдельные моменты спада сатирического накала и художественного уровня, находились все-таки на подъеме примерно с 1905 по 1918 год¹. Сатирики, особенно поэты, как и другие писатели, испытывали несомненное воздействие символистов и авторов других направлений, течений и групп, но в целом они не отходили от традиций реалистической литературы. С писателями-реалистами и неореалистами — крупных русских сатириков роднит отрицание социального миропорядка, критика обыденщины, общественной пошлости, эгоистической психологии, известное сомнение и разочарование в близком по времени обновлении страны. Вместе с тем общественные и эстетические акценты на протяжении отмеченного периода не оставались неизменными.

В сатире первой русской революции преобладали открытая идеологичность, яркая субъективная бескомпромиссность оценок, пафосно-обличающий язык.

В сатире последующих лет — внимание к простому, обыкновенному человеку, не обладающему качествами героя-борца и живущему не столько исторической жизнью, сколько повседневными бытовыми заботами. Отсюда возникает интерес к конкретностям обычной жизни, к ре-

¹ Расцвет русской сатиры в условиях свободы печати продолжался недолго: в преддверии революции 1905 года и в течение 1905–1906 годов. После появления «Правил о повременной печати» (1907).

алиям быта, которые, конечно, связаны с общественно-социальными проблемами, но решаются в философско-созерцательном тоне, без напряженной динамики и обнаженного пафоса. Сатирики стремятся сквозь быт пробиться к бытию, и это сближает их с неореалистами. Другая особенность сатиры этих лет — проникновение в сатиру лирического и трагического восприятия мира, в связи с чем рождается лиро-сатира, а многие сатирические и юмористические произведения демонстрируют трагическое восприятие мира. Становясь не только сатириками, но авторами лирических сочинений, поэты-сатирики, как и прозаики, усваивают новые литературные веяния — символизм, акмеизм, импрессионистичность письма, отчасти экспрессионизм и имажинизм.

С течением времени в сатире всё больше укрепляется мысль, по-видимому, под прямым воздействием Л. Толстого, Ф. Достоевского и А. Чехова, о приоритете «вечных» нравственно-эстетических ценностей перед злободневными событиями. Бытие, знаменующее добро (природа, связь с миром, красота, любовь, искусство, личная духовная жизнь) оказывается выше преходящих, хотя бы и значительных моментов текущей истории, выше гордого презрения к миру, индивидуалистического отчуждения, выше социального зла и даже героики протеста и борьбы с ним.

Начало XX века — расцвет русской сатирической журналистики, во многом измельчавшей к концу прошедшего столетия, расцвет сатирического и юмористического театра от оперы до монодрамы. Несмотря на то, что сатира и юмористика лишились Чехова, сначала оставившего перо сатирика и юмориста, а затем безвременно ушедшего, на литературную арену вышло много замечательных писателей, безусловно, уступавших ему по масштабу и глубине таланта, но поддерживавших высокий художественный уровень этого рода творческой деятельности.

О расцвете русской сатиры и юмора красноречиво свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что в первые годы нового века в России выходило около ста сатирических журналов и альманахов¹, причем к ним нужно присовокупить крупные столичные и провинциальные газеты, которые охотно помещали на своих страницах сатирические и юмористические произведения. При этом в литературе царило жанровое разнообразие — от сатирического или юмористического

¹ Тут, однако, надо учесть, что некоторые из них существовали недолго, но покинутое ими место тотчас занимали другие. Чтобы дать представление о размахе русской сатирической и юмористической прессы в конце XIX — начале XX века, назовем отдельные издания в алфавитном порядке: «Адская почта», «Балаган», «Балагур», «Балда», «Банный лист», «Барабан», «Бич», «Благой мат», «Божья коровка», «Бой-рожок», «Будильник», «Булат», «Буревал», «Волынка», «Всемирный юмор», «Галчонок», «Гильотина», «Девятый вал», «Ёж», «Жало», «Жгут», «Жупел», «Журнал журналов», «Зритель», «Красный смех», «Кузькина мать», «Маски», «Меч», «Новый Сатирикон», «Овод», «Осколки», «Остряк», «Паяцы», «Пересмешник», «Плювиум», «Пулемёт», «Развлечение», «Сатирик», «Сатирикон», «Свободный смех», «Серый волк», «Сигнал», «Синий журнал», «Скворец», «Соловей», «Стрекоза», «Топор», «Трепач», «Удаль», «Харьковский будильник», «Штык», «Шут», «Ясный сокол».

репортажа, комической театральной или иной рецензии, стихотворного или прозаического фельетона, многочисленных пародий и шаржей на отдельных авторов или на целые литературные направления, течения, объединения до театральных спектаклей и опер. Фельетоны и пародии писали не только присяжные шутники — сатирики и юмористы. Нисколько не стесняясь «низкого», условно говоря, жанра, ему отдавали свое перо серьезные и большие писатели — Бунин, Горький, А. Толстой, Куприн, Л. Андреев, известные и заметные в те годы беллетристы — А.В. Амфитеатров, М.П. Арцыбашев, влиятельные журналисты — В.М. Дорошевич, видные литературные и театральные критики — К.И. Чуковский, А.Р. Кугель (*Homo novus*), Ю.Д. Беляев, театральные деятели — Н.Н. Евреинов, Н.Ф. Балиев. И многие другие. Сама атмосфера того времени, времени надежд, ожидания решительных и грандиозных перемен и вместе с тем роковых катастрофических предчувствий гибели не только того, что еще не наступило, а и того, что еще есть, предрасполагала к разным видам смеха — от победного, торжествующего, жизнерадостного и живительного, связанного с уверенностью в наступление благих преобразований в жизни людей, до мрачного, иронически безутешного, испепеляющего всякую веру и покушавшегося на отрицание бытия как такового, жизни как таковой. Веселый смех А. Аверченко уживался с жестокой, чело­веконенавистнической и злобной ухмылкой В. Буренина:

Так мне белый свет невесел,
Что я взял бы, да гуртом
Человечество повесил
И повесился потом.

В русской юмористике и сатире в начале XX века действовали три поколения. Одно начинало свой творческий путь еще в XIX веке, другое вступило на литературную арену с приходом XX столетия, а третье развернуло свои дарования в конце второго десятилетия наступившего века.

Нисколько не претендуя на полноту имен сатириков и юмористов, можно отметить наиболее значимые из них. Хотя многие печатались в одних и тех же журналах и газетах, но принадлежали к разным поколениям и держались различных политических, эстетических и литературных взглядов — от консервативных до левых и резко радикальных. Большинство, однако, занимало вполне умеренные, либерально-демократические позиции.

К старшему поколению относились В.Буренин, В.Дорошевич, А. Измайлов, А. Кугель, В.Лихачев, Н.Шебуев, И.Ф. Василевский (Буква), В. Азов, Lolo (Л.Г. Мунштейн) и др. К среднему — Л.М. Василевский (Авель), И.М. Василевский (Не-Буква), Ю. Беляев, Н. Евреинов, О.Л. Д'Ор (И.Л. Оршер), А. Аверченко, Тэффи (Н.А. Бучинская; урожд. Лохвицкая), Саша Черный (А.М. Гликберг), А. Радаков, Евгений Венский (Е.О. Пяткин), В. Воинов, Сергей Горный (А.А. Оцуп), Красный (К.М. Антипов), К. Чуковский; к младшему — П. Потемкин, В. Горянский (В.И. Иванов), Иван Козьмич Прутков (Б.В. Жиркович), В. Князев,

Д. Бедный (Е.А. Придворов), А. Бухов, Дон-Аминадо (А.П. Шполянский), Н. Агнивцев, Д'Актиль (А.А. Френкель), М. Пустынин, Э. Кроткий (Э.Я. Герман) и многие другие. Однако возрастное различие весьма относительно, поскольку писатели-сатирики нередко участвовали в одних и тех изданиях.

Первое место на крайне правом фланге сатирической литературы занимал среди старших представителей комического цеха **Виктор Петрович Буренин** (1841–1920), писавший свои пародии и другие произведения главным образом под псевдонимом Граф Алексис Жасминов.

В начале своего творческого пути Буренин познакомился с амнистированными декабристами (Г.С. Батеньковым, И.И. Пущиным, И.Д. Якушкиным), с петрашевцем С.Ф. Дуровым. По совету последнего он перевел «Ямбы» О.Барбье. Несколько позднее он встретился с А.Н. Плещеевым, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Л.Н. Толстым, Н.А. Некрасовым, А.С. Сувориным. С 1862 года Буренин — активный сотрудник сатирических журналов «Зритель», «Искра», переводчик, приобретший известность в широких литературных кругах. Его оригинальные и переводные сочинения печатались в «Современнике», «Отечественных записках», «Русском слове», «Библиотеке для чтения», «Беседе», «Деле», «Вестнике Европы», «Будильнике», «Развлечении» и в газетах. В эти годы Буренин выступает сторонником злободневной темы в литературе, врагом крепостничества, противником М.Н. Каткова, А.А. Фета, А.Н. Майкова и Н.Ф. Щербины. Он критикует беллетристику В.Г.Авсеенко и Б.М.Маркевича, «почвеннические» идеи Ф.М.Достоевского. О его политических настроениях свидетельствует стихотворение «13 июня 1864 года», посвященное гражданской казни Н.Г. Чернышевского. Можно сказать, что Буренин если и не разделяет полностью взгляды революционных демократов и радикалов, то во многом солидарен с ними. Во второй половине 1860-х годов, когда политический процесс резко поляризуется, Буренин стремится сохранить независимую и в целом либеральную позицию. Он становится газетчиком-фельетонистом и памфлетистом, а также присяжным рецензентом, проявляя при этом, по словам Н.С. Лескова, «массу начитанности, остроумия и толковости», незаурядный литературный вкус. Благодаря этим дарованиям Буренин становится одним из самых читаемых критиков того времени. Его талант признают Л. Толстой, Некрасов, Н.К. Михайловский. Достоевский же, как о том известно со слов А.Г. Достоевской, считал, что Буренин «из всех писавших о нём наиболее понимал его мысли и намерения».

Вскоре, однако, начиная со второй половины 1870-х и особенно в 1880-е годы¹, политические взгляды Буренина резко правеют, а его эстетические пристрастия становятся по большей части чисто субъективными, исходящими из его личного читательского опыта, из его собственной читательской реакции и при этом нигилистическими и циничными. Но, поскольку Буренин обладал хорошим литературным

¹ Именно к этим периодам относятся две эпиграммы Д.Д. Минаева: «Зоилу» и более известная — По Невскому бежит собака, За ней Буренин, тих и мил... Гордовой, смотри, однако, Чтоб он ее не укусил!

вкусом и несомненным общественным чутьём, то его субъективные оценки часто совпадали с объективной художественной и общественной значимостью тех произведений, которые попадали в поле его зрения. Так, он высоко отзывался о произведениях Л. Толстого, Тургенева, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и одним из немногих по достоинству оценил роман Достоевского «Бесы», который не был понят и принят общественным мнением того времени.

В отличие от большинства сатириков, памфлетистов, фельетонистов, пародистов, которые в своей критике литературно-общественных явлений старались исходить из какой-либо позитивной программы, Буренин, вошедший в литературу в начале 1860-х годов, был в чем-то очень похож на двух тургеневских героев — консерватора Павла Кирсанова, если отнять у него «принципы», и нигилиста Базарова, который не имел никаких положительных идей и внутреннее ядро которого составляли идеи отрицательные и разрушительные. Отсюда проистекали ядовитая желчь и грубая резкость Базарова, неприятно поражавшие общавшихся с ним тургеневских героев. Но между Бурениным, с одной стороны, и Павлом Кирсановым и Базаровым, с другой, существовало и различие: Кирсанов не был разрушителем и у него были определённые моральные и умственные ненарушимые нормы; Базаров был разрушителем-нигилистом прежде всего идейным и в силу этого отрицавшим общечеловеческие ценности, которые утверждались поколением «отцов». Буренин, как и Кирсанов, тоже не был разрушителем ни по идейным, ни по каким-либо иным соображениям — он был чистым и прямым консерватором, но консерватором-нигилистом, свободным от всяких умственных и моральных запретов. По словам его современника, Буренин был «чистейшей воды нигилистом, не в смысле, избави Бог, каких-нибудь разрушительных тенденций, а по натуре, до бесстыдства оголённой полосой отрицания от всяких стеснительных пут умственной и моральной дисциплины»¹. Получалось так, что Буренин объявил себя приверженцем абсолютного нигилизма, то есть нигилизма, отрицающего все нормы разума, морали и общественного поведения, но нигилиста-консерватора, принимавшего существующий строй в его исконных государственных установлениях.

На сатире и критике Буренина при всей несомненной талантливости автора пагубно сказалось отсутствие объективных критериев оценки литературных явлений и полное забвение приличий общежития и общепринятых моральных норм. Сатирические стрелы направлялись не на пародируемое произведение, а на личность его автора. Анализ произведения и его оценка подменялись пристрастным отношением критика к личности автора и выходили за пределы литературно-общественных интересов. Верх брали суждения не об общественно-художественной значимости текста, а внешнеэстетические представления о жизни и деятельности пародируемого автора.

В результате такого подхода к литературе о Буренине сложилась репутация циничного и желчного критика, который не брезгует ни клеветой, ни хамством, ни другими неблагоприятными способами уязвления

¹ Коломенский Кандид (В.О. Михневич). — Новости, 1887, № 18.

личности избранного им противника¹. Неприкрытая и оскорбительная грубость Буренина не оставалась без ответа: он получал пощечины и вызывался в суд.

Особенно возненавидел Буренин русскую литературу конца XIX — начала XX века. Он не заботился об аргументах и фактах, о качестве анализа и даже о самом анализе. Его задача состояла в том, чтобы побольнее уязвить всех авторов, кого он читал. Буренин презирал всю новейшую литературу, и в этом отношении для него не было исключений. Он одинаково бесцеремонно поносил реалистов, декадентов, символистов и акмеистов, пародируя В. Короленко, И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, З. Гиппиус, А. Ахматову и др. При этом пародист не замечал, что некоторые принципы его нигилистической критики как раз подготовили отдельные черты декадентской эстетики, в частности отказ от соблюдения общечеловеческих норм в области морали.

Известный интерес в сатирическом творчестве Буренина представляли его пародии, написанные в виде пьес, стилизованных под античность или русскую старину («Медея» — СПб., 1883, совместно с Сувориным; «Мессалина» — М., 1885; «Смерть Агриппины» — СПб., 1886; «Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярышне Василисе Микулишне» — М., 1890 и др.). Они пользовались успехом у публики не в последнюю очередь благодаря участию М.Н. Ермоловой, М.Г. Савиной и др.

Самые значительные пародии относились к 1890-м и последующим годам, когда на литературную сцену вышли декаденты, символисты, неореалисты и вообще молодые писатели новой эпохи². Буренин не скрывал

¹ И.А. Гончаров писал, например, великому князю Константину Константиновичу (К.Р.): «Этот Буренин — бесцеремонный циник, часто пренебрегающий приличиями в печати, но он не без таланта, опытен, и у него есть критический такт» (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. — Л., 1978. — С. 212). По мнению Н.С. Лескова, Буренин «только и делает, что выискивает, чем бы человека обидеть, приписав ему что-либо пошрое» (Лесков Н.С. Собрание сочинений. Т. 11. — М., 1956-1958. — С. 533). Чрезвычайно резко высказался П.И. Чайковский, отметивший, что у Буренина «неприличие тона, сальность и мерзость выражений переходят решительно за границы всякого приличия» (Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 8. — М., 1963. — С. 66). Даже редактор «Нового времени» А.С. Суворин, печатавший Буренина, вынужден был признать, что Буренин литературу «презирает и глумится над нею» («Письма А.С. Суворина к В.В. Розанову». — СПб., 1913. — С. 136). Современник свидетельствовал, что в «Новом времени» Буренин пользовался безграничной свободой, что Суворин «ненавидел» и «боялся» его. Часто не соглашаясь с Бурениным, Суворин тем не менее «печатал самые грубые фельетоны беспрепятственно, потому что чувствовал, что для известной части читателей газеты эти вещи были нужны». Против нападок Буренина выступили с памфлетами В.М. Дорошевич («Старый палач»), А.М. Скабичевский («Литературные волки»), В.В. Стасов («Неизлечимый»), А. Яблоновский («Старейший порнограф»), Львов-Рогачевский («Под маской культурности») и др.

² Стихотворные и прозаические пародии Буренина были собраны им в книги «Очерки и пародии» (СПб., 1874, 1895), «Песни и шаржи» (СПб., 1886, 1892), «Хвост» (СПб., 1891), «Голубые звуки и белые поэмы» (СПб., 1895), «Горе от глупости...» (СПб., 1905).

к ним своего презрения, и это выразилось в названиях книг («Горе от глупости...», «Драматическая сатира», «Чтения в обществе “Бедлам-модерн”»), пародийных циклов («Калоши на головах (балаганно-лубочное представление для взрослых хронических идиотов, с визгами, истериками, привидениями, бесстыдными танцами и дурацкими ужасами и прочими декадентскими шарлатанствами)», «Поэтические козероги и скорпионы. Вдохновения поэтов нового стиля»), в заглавиях отдельных пародий, напоминающих пасквили («Из “Книги симфоний и какофоний сердца”», «Из “Книги макак”», «Из “Книги ахинеи”», «Из “Книги извращений”», «Из книги: Зеленая чепуха в желтой белиберде») и т.п. Часто под пародиями он помещал подписи, которые, по словам О.Б. Кушлиной, «давали возможность вывести под прозрачными оскорбительными кличками (Анкундин Гордый-Безмордый, Андрей Бело-Горячечный, Сумасбродий Вральмонт, Валерий Противуестественный, Кризантема Идиотовна и пр.) самих писателей ненавистного лагеря, и Буренин придумывал им в наказание самые абсурдные сюжеты, разоблачительные диалоги, оскорбительные реплики»¹. Так, стихотворение «Напеске», пародировавшее стихотворение В. Брюсова «Маленькая девочка...» было подписано: «Анкундин Безмордый, маг и шаман, брат и сват всех поэтов нового стиля, что есть именем вымышленного автора, тень которого падала на пародируемого поэта, обретшего новую кличку.

Вместе с тем Буренин подмечал в позициях писателей характерные противоречия. Так, в эпиграмме «Американская баллада», написанной по поводу поездки Горького в Америку, Буренин точно почувствовал несовместимость суждений писателя, для которого заокеанская свобода одновременно и более, и менее полная, чем на родине, вследствие ложно понятого патриотизма:

Здесь вздохну за волю ратуя,
Буду делать, что хочу:
В сей земле свободы статуя
Ростом с нашу каланчу².

Пародии Буренина не лишены также чувства стиля. Они улавливают художественно-содержательные особенности пародируемого автора, довольно точно воспроизводят их, чтобы зло и грубо высмеять. Если отбросить неприличности и моральные издержки, то пародии Буренина несли в себе и положительное начало, которое служило для пародируемых авторов известным ориентиром, дабы они, прислушавшись к пародии, могли избежать слабостей и недостатков. В частности, Блок, по собственным признаниям и воспоминаниям современников, выучивал пародии Буренина на свои стихи и часто читал их вслух.

Среди пародий Буренина можно выделить общестилевые, в которых утрируется стиль направления, например символизма, или поэтический стиль стихотворных текстов, публикуемых в журнале «Апол-

¹ Русская литература XX века в зеркале пародии. — М., 1993. — С. 138.

² Буренин В.П. Сочинения. — СПб.—Пг., 1912–1917. Т.4. — С. 125.

лон», и индивидуально-стилевые, объектом которых выступают либо произведения автора, либо он сам.

Примером общестилевой пародии может служить цикл «Голубые звуки и белые поэмы», состоящий из нескольких стихотворений, в которых высмеиваются разные стороны поэзии первых русских символистов, в частности сборника «Русские символисты» (1895).

В пародии «Приди!»¹ обыгрывается пристрастие символистов к немотивированным цветовым эпитетам, неоправданным метафорам и к приданию животным или явлениям несвойственных им качеств: «в золотых предместьях... души», «голубые курицы», «курицы с белокурыми волосами». Буренин смеется над стремлением сообщить животным, в данном случае птицам, чувства и переживания людей: «клохчут в сонной неге». Пародист отрывает состояние от носителя и заставляет его действовать: «зеленое сомнение Запеваает свою печальную, трупную песню». При этом он сталкивает определения широкоупотребительные и неупотребляемые выражения: ср. «печальную... песню» и «трупную песню». Буренин использует свои разнообразные наблюдения над ранней символистской лирикой в полном объеме, в результате чего пародия предстает сгустком абсурдных сочетаний, совершенно невозможных в реальной жизни: земле не присущи страсти («замирающую от страсти землю»), думы, а мечты, как и запах, не могут иметь цвета («белые думы», «оранжевые мечты», «фиолетовые тоскующие ароматы»), месяц не производит музыку, которая, в свою очередь, лишена возможности краснеть и бледнеть («бледную музыку»), а лучимесяцанеобладают способностью быть «мечтательно-вдумчивыми». Буренин, конечно, хорошо понимал, что поэты хотели выразить собственное душевное состояние, но они, с его точки зрения, прибегли к таким образам, употребление которых продемонстрировало не только сумятицу в их душах и абсурд в их разуме, чувствованиях и переживаниях, но и совершенную банальность уже давно истрепанных мотивов. Тем самым убогая необычность надуманных метафор и эпитетов, по мысли Буренина, прикрывала нищету духа и души. Она становилась не столько комической, сколько ненормальной, патологической, больной. Иначе говоря,

¹ В золотых предместьях моей души
Гуляют голубые курицы с белокурыми волосами.
Они клохчут в сонной неге, а зелёное сомнение
Запеваает свою печальную, трупную песню.

Белые думы, оранжевые мечты о счастье,
Будто мотыльки в вечерний час над тростником,
Кружатся и трепещут над лазурью моего сердца,
Отражающего тёплые муки и отблески любви.

Приди, о приди, мое божество, моя тихая ласка!
Месяц уже завёл бледную музыку своих мечтательно-вдумчивых лучей:
Фиолетовые тоскующие ароматы
Обвивают замирающую от страсти землю...
Приди!

опубликованные в сборнике «Русские символисты» стихи написали сумасшедшие, и потому содержание их творений произвело на читателя-пародиста, как и любого читателя, странное впечатление, в котором смех и болезнь оказались неразделимы.

Подобными болезненно-смешными образами наполнены пародии «Ночь» (в ней обыгрываются пошло-эротические мотивы с характерными приметами типа «Плутиска-мизинчик меланхолической ножки»), «Пророки будущего» (в нем поэты-символисты, мнящие себя мудрецами, прямо названы сумасшедшими, живущими в жёлтом доме, где «Они изрекают не родившиеся ещё истины», которые на самом деле оказываются «мистическими, полинялыми истинами веков»), «Белокурый сфинкс» (пародия посвящена тайнам, загадкам бытия, весьма волновавшим символистов, и парадоксальному, антитетическому их освещению в новейшей лирике: «Умирающая тайна жизни, Оживляющая тайна смерти»; «Холодный яркий огонь сладострастия, Согревающий бледный пламень целомудрия»; «Серебристое трепетание крыльев ангела, Молния, брошенная черной рукой демона»; «Мистические глубины божественной мысли и низко-самодовольная тупость рыжей кошки, греющейся у печки»), «Сонет» («Красные собаки жёлтой ненависти...») и др.

Буренин не прикрывает своих жестоких оценок благовидными намеками, эвфемизмами. Ему чужд «эзопов язык». Он, напротив, стремится обнажить нелепость, довести до крайней степени недомыслия поэтику того или иного автора. Это особенно хорошо видно в его пародиях на отдельных поэтов. Улавливая индивидуально-стилевую манеру, он пишет пародии, в которых автор сам признаётся в своей глупости, как бы говоря: «Смотрите, как я туп, как я бездарен».

Вот как передает Буренин поэтическую манеру Брюсова. Пародийному осмеянию подверглось стихотворение «На песке» («Маленькая девочка...»), которое Буренин привел целиком в качестве эпиграфа¹, однако язвительно не отделил эпиграф графически от своего текста. И сделал это намеренно, указав в примечании, что его пародия — прямое продолжение стихотворения Брюсова. Брюсов закончил стихотворение фразой: «Я слагал напевы», Буренин её подхватил: «Глупые без смысла, Набирал я рифмы...» и далее стал нанизывать не связанные между собой впечатления, которые в стихотворении Брюсова предваряли заключительную строку. Получалось так, что Буренин продолжил брюсовское стихотворение в обратном порядке:

¹ Маленькая девочка
На песке, на лесенке
Камешки бросала.
Дети пели песенки,
Их семья играла,
Маленькая девочка
Камешки бросала.
Бросит вверх — смеется,
Хлопает в ладошки...
Девочкам поётся.
Где-то там в окошке,

Пели, пели гаммы.
Маленькая девочка
Камешки бросала.
Маленькая девочка
Наконец устала,
На песке, на лесенке
Прилегла без мамы.
Дети пели песенки;
В домике налево
Изучали гаммы...
Я слагал напевы.

Глупые без смысла,
Набирал я рифмы,
Улыбаясь кисло,
Где-то логарифмы
Гимназист готовил.
Кто-то сквернословил
В кухне у соседа. И т.д.

Ядовитый намек тут заключался в том, что читатель, как бы того ни хотел, не мог, по убеждению Буренина, отличить бессмысленность стихотворения Брюсова от стихотворения Буренина. Впрочем, Буренин, прикрывшийся именем Анкундина Гордого-Безмордого, мага и шамана, поступает с читателем даже честнее. Если Брюсов, не стесняясь, печатает столь бедное по содержанию стихотворение, то его «брат и сват» по ремеслу прямо предупреждает читателя, что пишет чепуху:

Глупые без смысла,
Набирал я рифмы...

И далее следует пародия на основной символично-импрессионистический способ зарисовок Брюсова: девочка играла на песке, дети пели песенки, в окошке пели гаммы, кругом шла жизнь, а я «слагал напевы». У Брюсова возникают достаточно прозрачные и рациональные ассоциации: все видимые и ощущаемые им впечатления — звуки, песни жизни, которые, как бы говорит он, вливались в меня, и я, слагая стихи, включался в общий напев жизни. Буренин этой «логики» не понимает и не принимает. Для него в стихах Брюсова не существует ни логической, ни ассоциативной, ни психологической связи между поэтом и окружающим миром. Поэтому видимые и слышимые явления следуют без всякого порядка:

Неприятный запах
Кислых щей и лука
Веял из подвала,
И в садке канала
Трепыхалась щука...
Шпоры генерала,
Что шагал в шинели,
Весело звенели.
Сор сметали где-то.
В качестве поэта
Для любимой девы
Я слагал напевы.

Продолжая развивать тему, Буренин возвращается к тому же, с чего начал. Это означает, что откуда бы ни начинать стихотворение, оно закономерно возвратится к радующей сознание Брюсова тщеславной мысли о его поэтическом призвании. Стало быть, стихотворение можно длить без конца:

И, похвал в надежде,
Я слагал, как прежде.
За строкою строчку
И поставить точку
Глупеньким стишонкам
Я не мог, хоть тресни.

При этом само желание поэтической славы мелко и банально — понравиться «девчонкам», а странная, маниакальная сосредоточенность на одной и той же мысли — признак помутнения разума, сумасшествия.

Процесс творчества у «всех поэтов нового стиля», по убеждению Буренина, перерастает в прогрессирующую душевную болезнь на почве эротики и преувеличенного представления о собственных дарованиях. Поэтому «поэты нового стиля» не могут произвести ничего, кроме чепухи. Так и названа — «Песнь о чепухе» — другая пародия на Брюсова (оригинал — стихотворение Брюсова «Цветок засохший, душа моя!»). Однако виды сумасшествия, а, следовательно, и «чепухи», могут быть разнообразны.

Вот «чепуха» от Бальмонта («Страшные ответы»):

Я у лысого спросил:
Как он кудри износил?
Указав на блеск зари,
Он ответил мне: «Смотри!»
Я к безносому вопрос:
Отчего утратил нос?
Указав на пуп земли,
Он ответил мне: «Внемли?»

Здесь обыгрывается немотивированная связь, устанавливаемая символистами между обыденными и даже бытовыми явлениями и онтологическими, бытийными причинами. Утрируя идеи символистов, в частности Бальмонта, Буренин сталкивает физические недостатки и уродства людей с некими высшими силами¹.

¹ Неточность мысли и её словесного выражения порождает порой опасное заигрывание с демоническими силами, которое, конечно, не предусмотрено автором, но проявляется невольно. Буренин чутко реагирует на подобные промахи мысли, как это случилось в знаменитом стихотворении Ф. Сологуба «Когда я в бурном море плавал...», в котором тот победно заявлял о своей «доблести» — продаже души дьяволу (фаустианский мотив). В пародии «Совет дьявола» Буренин весело посмеялся над поэтом:

С Дьяволом намерен
Я на лодке плавал:
Сладостные бредни
Напевал мне Дьявол.
Говорил, что в пекле
Побывать мне надо,
Чтоб меня посекали
Дьяволицы ада.
«Дьяволиц там бездна,
Желтых и лиловых,

Розга дьяволицы
Подбодрит твой гений:
Наплодишь страницы
Дивных вдохновений.
Ямбом и хореем
Будешь в унисон там
С Белым петъ Андреем,
С Брюсовым, с Бальмонтом...»
Вот какие Дьявол
Напевал приманки

Иная сторона поэтики Бальмонта привлекла внимание Буренина в пародии «Воспоминания о вечере в Вышнем Волочке (*Ускоренные строки*)», прототипом которой послужило стихотворение «Воспоминания о вечере в Амстердаме. *Медленные строки*». В пародии Буренин подчеркнул «кружение» мысли Бальмонта на одном и том же месте, что выразилось в нарочитом подборе одинаковых рифм и почти полной «безглагольности».

Тема антипоэтичности и мелкости содержания, а также сочинения стихотворений в состоянии бреда развита Бурениным в пародиях на Ахматову. Пародируя трагическую балладу Ахматовой «В лесу»¹, Буренин написал стихотворение «В луже», в котором, не обращая внимания на символику, придрался к выражению «четыре глаза»:

Имею я четыре носа —
Четыре «пяточка» свиных,
Тремя глазами смотрю я косо —
Один совиный и два своих.

Лежу я в луже зловонно-липкой,
Носами чую в квадрате смрад,
А на меня с немой улыбкой
Четыре борова глядят.

Драматическая любовная тема в стихотворении Ахматовой «Над водой», где состояние «бреда» обозначает обычную метафору любовной болезни, интерпретируется Бурениным как бред сумасшедшего, неминуемо ведущий в самоубийству (пародия «Дуда»)

Ах, Маковский²-пастушок, —
Я пишу, пишу в бреду:
В «Аполлоне» мой стишок
Поместишь ты на виду?

И секут любезно
Всех поэтов новых.
Творчеством утешься
Жаждешь в страстном роде
Надо в пекле сечься:
Это нынче в моде.

В час, как с ним я плавал
В лодке по Фонтанке.
Внял его советам,
Побывал я в пекле,
И меня при этом
Дьяволицы секли...

(Вопросы литературы, 1973, № 6, с. 283).

¹ Четыре алмаза — четыре глаза,
Два совиных и два моих.
О, страшен, страшен конец рассказа
О том, как умер мой жених.
Лежу в траве я, густой и влажной,
Бессвязно-звонки мои слова,
А сверху смотрит такую важной,
Их чутко слушает сова.

Нас ели тесно обступили,
Над ними небо — чёрный квадрат.
Ты знаешь, знаешь, его убили,
Его убил мой старший брат —
Не на кровавом поединке
И не в сражение, не на войне,
А на пустынной лесной тропинке,
Когда влюбленный шёл ко мне.

² С.К. Маковский (1877–1962) — редактор журнала «Аполлон», где сотрудничали акмеисты.

Настаивая на мелких темах современных поэтов, в том числе и Ахматовой, на господстве прозы в поэзии из-за неумения выразить чувства, Буренин пишет пародию «Та же глубоко поэтическая тема», прототипом которой стало стихотворение Ахматовой «Мне больше ног моих не надо...»¹:

Мне ног не надо — ноги к чёрту!
Пусть превратятся в рачий хвост:
Предавшись раковому спорту,
Нырну под Полицейский мост.

Иногда, пародируя известные стихи, например «Шаги командора» Блока, Буренин настолько увлекался, что заметно оглуплял и огрублял уже травестированное изложение вечного сюжета:

В спальне свет. Готова ванна.
Ночь, как тетерев, глуха.
Спит, раскинув руки, донна Анна
И под нею прыгает блоха.

Обобщающий портрет декадента, точнее поэта современного стиля, Буренин дал в стихотворении «Я» из цикла «Поэтические козерог и скорпионы». При всей несомненной наблюдательности и вкусовой чуткости Буренина, кардинальные недостатки его метода в пародиях давали себя знать: едва не во всех случаях Буренин переключался со стиливой манеры поэтов на их личности, объясняя поэтические просчеты их человеческим несовершенством, в основном слабостью мысли, направлением ума, искажённостью чувств и отсутствием поэтических способностей при страстной жажде во что бы то ни стало сочинять стихи. И тогда пародии Буренина становились многословными, плоскими и грубыми. Эти особенности пародий Буренина, конечно, снижали их

¹ Приводим стихотворение в том виде, в каком оно было напечатано в «Аполлоне»:

Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
Плыву, и радостна прохлада,
Белеет тускло дальний мост.

Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой,
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской...

Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом, лёгок дым,
Взлетев над набережной черной
Он будет нежно-голубым.

А ты, игрушечный, ужели
Стал бледен и печально-нем?
Что слышу? Целых три недели
Всё шепчешь: «Бедная, зачем?!»

Надо сказать, что Ахматова, перепечатывая в сборнике «Вечер» это стихотворение, сделала одно существенное изменение, учтя, по всей вероятности, пародию Буренина: строку «А ты, игрушечный, ужели» она переменила на: «А ты, мой дальний, неужели». Определение «игрушечный», отнесённое к любовнику, никак не соответствовало, как подметил Буренин, серьёзности любовной темы разлуки, хотя самоирония свойственна лирической героине стихотворения.

художественные качества и непосредственную действенность, но отчасти искупались несомненными достоинствами — стилистической чуткостью, резкостью и прямоотой суждений, тонким ощущением специфических примет всего направления и индивидуальной поэтики того или иного автора.

Примером удачных пародий Буренина могут служить его театральные пародии, в частности «Дон Вавилло и Дон Пахоммо», в которой высмеивались искусственные пьесы и театральные постановки. Их засилье на русской сцене вызывало и возмущение и смех.

На другом — либеральном — полюсе старших пародистов-сатириков прочное место занимал **Александр Алексеевич Измайлов** (1873–1921), писавший под псевдонимом Смоленский.

Измайлов прожил недолгую жизнь. Как беллетрист, критик, сатирик-пародист он сложился на рубеже XIX — XX веков. Печататься начал в 1895 году, опубликовав рассказ «Дамоклов меч», но наибольшую известность приобрел литературно-критическими сочинениями. С 1897 года Измайлов сотрудничал в журналах «Театр и искусство», «Сын отечества», «Вестник Европы», «Образование», «Новая иллюстрация», «Ежемесячные сочинения», «Новое слово» и др., в газетах «Русское слово», «Руль» и др., а с 1916 года редактировал газету «Петербургский листок», превратив «уличный шантажный листок... В живой, интересный и опрятный по направлению литературный орган»¹. Сотрудничал он и в других печатных изданиях тогдашней России.

Как и Буренин, Измайлов стал комическим писателем — сатириком и юмористом — в порубежную эпоху крушения прежних идеалов и кумиров² и рождения в муках новых художественных принципов в живописи, музыке, литературе и театральном искусстве, в эпоху, когда наступило, по словам К.И. Чуковского, «приятное многобожие», когда вчера неизвестные писатели сегодня становились популярными и вставали рядом с уже признанными, когда одни объединения создавались, а другие распадались и исчезали. Во всей этой напряженной интеллектуально-художественной жизни, которая ныне называется Серебряным веком, Измайлову принадлежит видное и почетное место. Он проявил в своих «беллетристических репортажах» и в той или иной форме — художественной, критической, комической — живейший интерес ко всем значительным событиям культурной и общественной жизни России. При этом Измайлов сохранял личную беспристрастность, что особенно ценили писатели, творчество которых он анализировал или высмеивал, доброжелательность и вежливость в той мере, в какой они возможны в сатире, то есть избегал грубости и не переходил на «личности». Авторы чувствова-

¹ *Кауфман А.Е.* Памяти А.А. Измайлова // *Вестник литературы*, 1921, № 3, с. 13.

² О переломе эпох, остро ощутимом Измайловым, можно судить и по содержанию его критических выступлений и даже по названию сочиненных им книг: «На переломе. Литературные размышления» (СПб., 1908), «Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе» (М., 1909), «Литературный Олимп... Характеристики, встречи, портреты, автографы» (М., 1911), «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья» (М., 1913).

ли, что его смех в его пародиях имеет своим истоком заботу о литературе и любовь к ней.

Относительная беспристрастность Измайлова держалась на нескольких принципах. Он всегда утверждал, что его суждения независимы и имеют своим основанием не «партийную» принадлежность, не корыстные или иные низкие соображения, а единственно эстетическую сущность произведения и творчества писателя¹. Однако при этом Измайлов явно предпочитал либеральные взгляды и хранил верность высоким эстетическим и этическим традициям русской классической литературы XIX века, последним великим наследником которых считал Чехова. Поэтому он с известной долей скептицизма и настороженности относился ко всем новейшим направлениям и течениям художественной мысли (модернизм) — от поздних реалистов и неореалистов до символистов, акмеистов, футуристов². Сомнения Измайлова не приводили его к отвержению нового искусства. Он понимал, что сделать это невозможно. Мечта Измайлова состояла в том, чтобы очистить модернизм от недочетов и извращений. В этом случае новое искусство может слиться со старым классическим реализмом, и настанет время преображенного искусства будущего. Измайлов надеялся «примирить в будущем искусстве» реализм и модернизм. Залогом такого примирения стали для него творческие принципы «идущей к нам психологически-символической школы»³ и возможности самого реализма, прояв-

¹ «Людам партийного ума, — писал Измайлов, — привыкшим непременно осведомляться о приходе, к которому принадлежит критик, я бы хотел ответить — я свой. Мои взгляды на литературу, моё освещение авторов не диктовано ни эс-декскими, ни кадетскими, ни какими-либо иными политическими представлениями. Я совершенно не понимаю, как эта область может соприкоснуться с областью свободного критического суждения» (*Измайлов А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. — М., 1910. — С. VII*).

² «В том, что сейчас сторонники модернизма хотят во что бы то ни стало, бесповоротно и окончательно порвать с прежним искусством, — таится досадная и вредная ошибка» (Там же, с. 39). Однако Измайлов, видя недостатки модернизма, не отрицал его значения и не считал, что новое искусство не выдвинуло одарённых людей. «...за декадентством, — писал Измайлов, — нельзя отрицать известных и несомненных заслуг». Одна из них заключалась, по мнению критика, в том, что декадентство, выдвинув значительные силы в поэзии, спасло искусство от застоя и топтания на месте (Биржевые Ведомости, 8 апреля 1905). Другую Измайлов усмотрел в «установке прав искусства на область смутного, неуловимого, не поддающегося строгому анализу чувства» (На переломе. Литературные размышления. — М., 1908. — С. 6, 58). Третья, и, может быть, самая важная, — избавление литературы от кризиса, вызванного истощенностью выразительных средств и приведшего к торжеству банальности: «Даже за первыми нашими декадентами, за этой уродливой и дикой фазой, бесповоротно осужденной, — теперь, при исторической оглядке, можно признать известную полезную роль. Они ... дали почувствовать ужас банальщины, опутавшей всю великую стихотворствующую Русь» (*Измайлов А. Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. — М., 1910. — С. 11*). Под словом «декаденты» Измайлов в соответствии с общим употреблением своего времени имеет в виду писателей, решившихся на ревизию идеалов и поэтики русской классической литературы.

³ Биржевые Ведомости, 27 февраля 1904.

ленные в «прозаической лирике» И.А. Бунина¹. Однако для осуществления мечты необходимо устранить очевидные, с точки зрения Измайлова, художественные слабости нового искусства. Именно они и стали объектом его многочисленных пародий.

«Исправительная» сатирическая критика Измайлова касалась поэзии В.И. Иванова, творчества А. Белого, отдельных произведений Блока (например, его пьеса «Незнакомка» была названа «архимодернистской» «голубой чепухой»² и русских футуристов (отзывы об И. Северянине, В. Маяковском, В. Хлебникове, например, звучали соответственно так: «Красавица, нюхающая табак»³; «Обер-циник»⁴; «...поэт, побивший предельный рекорд бессмыслицы»⁵). У самых крупных поэтов Серебряного века Измайлов находил «удивительные уродства», «удивительное шарлатанство» и «совсем малоосмысленное обезьянство западному».

Этим и другим порокам Измайлов-сатирик объявил решительную войну своими пародиями, вошедшими в его книги «Кривое зеркало» (СПб., 1914), «Осиновый кол». (2-й томик «Кривого зеркала») (Пг., 1915).

В поле зрения Измайлова, которого современники называли «королём пародистов»⁶, попали и его любимцы, писатели классического реализма (Л. Толстой, А. Чехов), и модернисты, то есть писатели, отнесенные Измайловым к новой литературе (Андреев, Горький, Кузмин, Гиппиус, Сологуб, Брюсов, Блок и др.). Сатирик писал пародии и на своих собратьев — литературных критиков. Литературно-стилистические манеры Скабичевского, Волынского, Арс. Введенского сопоставлены с манерами Мережковского, А. Белого, Г. Чулкова. Один из широко применяемых способов пародирования состоял в том, что Измайлов выбирал какую-нибудь тему и прослеживал её разрешение у разных писателей. Например, таковы циклы «Любовь у старых и новых писателей (История русского романа)», «История русской лирики от Тредьяковского до Кузмина (наглядное пособие для изучения российской словесности)», «История русской критики». В первом содержится описание любви от Марлинского до Кузмина. Во втором выражение любви в лирике разделено по годам и литературным школам: 1750 год. Любовь ложно-классическая. Школа Тредьяковского; 1800 год. Любовь сентиментальная. Школа Карамзина; 1810 год. Любовь романтическая. Школа немецких влияний и Жуковского; 1825 год. Пушкинская школа; 1860 год. Любовь к женщине-гражданке. Некрасовская школа; 1880 год. Любовь идеальная. Надсоновская школа; 1890 год. Любовь непосредственная. Эпоха Фофанова; 1900 год. Любовь inferнальная; 1902 год. Любовь экзотическая; 1905 год. Любовь стиля modern; 1906 год. Любовь стиля архимодерн. Школа неoarхаическая; 1907 год. Последний крик моды. В третьем цикле даны стилистические портреты критиков от Скабичевского до Россовского⁷.

¹ Там же, 3 сентября 1901.

² Там же, 3 сентября 1901.

³ Там же, 14 сентября 1907.

⁴ Русское Слово, 16 мая 1913.

⁵ Биржевые Ведомости, 2 июня 1915.

⁶ Там же, 18 мая 1910.

⁷ Скабичевский А.М. — литературный критик и историк литературы. А.Н. Рос-

Измайлов писал сатирические шаржи, фельетоны, сочинял иронические басни, сказки, святочные и рождественские рассказы, выдумывал юмористические воспоминания и письма. Арсенал его жанров достаточно разнообразен, причем сатирик одинаково хорошо владел и пером поэта, и пером прозаика.

Для уяснения метода Измайлова сравним пародии на Чехова и на Горького. Ситуация, взятая в пародиях, — объяснение в любви¹. В обеих пародиях Измайлов использует несколько произведений писателей, чтобы ярче проявились черты их индивидуальных стилей. Однако, улавливая стиль Чехова и стиль Горького, Измайлов по-разному к ним относится. Пародия на Чехова полна юмора. Измайлов в ней мягок. В пародии делается упор на тональность чеховской прозы, лиризм которой подчеркивается инверсией («эта женщина, изящная и умная»), мыслями «про себя» («и было жаль, что она меня так мало мучила»), намеренным обнажением неявного у Чехова контраста между тем, каким через слова возлюбленной ощущает себя герой и какими кажутся уже ему люди вокруг («Она говорила мне, что любит меня уже давно, что я лучше всех на свете, что я талантливый, сильный, прекрасный, а кругом неинтересные серые люди, и муж её лакей, и просила, чтобы я увёз её к себе...»).

Иной характер носит пародия на Горького: в ней Измайлов более резок. Он не скрывает насмешки и над теми отношениями, которые изображены в произведениях пародируемого писателя, и нарочитой грубости, с какой они воспроизведены, и намеренной натуралистичности любовных сцен, и выпирающих противопоставлений («Фортовый босяк! Не чета интеллигенции!»), и ложных, выспренных мечтаний («Эх, собрал бы я остатки моей истерзанной души и вместе с кровью сердца плюнул бы ей в рожу, черт её поberi!..»), и немотивированных попыток связать бытовые сцены с философско-мистической предопределенностью («В приоткрывшуюся дверь ночлежки заглянула ироническая рожа Судьбы и улыбнулась «Андрону из-за Бугра» загадочно и холодно»), и неряшливость стиля («ушибившаяся собака»).

В ещё большей мере насмешлив Измайлов в другой пародии на Горького². В ней повторены все прежние мотивы и устойчивые черты стиля:

совский — журналист, имевший скандальную репутацию.

¹ Здесь и далее все пародии А.А. Измайлова приводятся по книге: Александр Измайлов. Кривое зеркало. Книга пародий и шаржа. — СПб., 2002.

Пародия на Чехова: «...В облаках ясно обозначились два монаха. Тот, что был поменьше ростом и в скуфейке, близко подошел к тому, который был выше и в клобуке, поклонился ему, протянул руку, словно бы попросил благословения, и начал медленно-медленно таять. Я взял шляпу и вышел в сад.» <...>

² Море смеялось тысячами серебряных улыбок. В небе реяли чайки. Облака сложились словно ребра какого-то огромного животного.

«Пуд десять фунтов», как его звали в ночлежках, лежал на песчаной отмели, молодой, здоровый, пахнувший луком и свежерезанным швейцарским сыром. Сквозь рваную рубаху, как опара, лезло наружу бронзовое загорелое тело. Провалившийся нос чернел двумя точками.

Ванда лежала с ним рядом, тёплая, круглая, вся потная и соблазнительная. Она была бы красива, если бы её не портил селёдочный запах и лицо цвета сырого мяса. Их обоих только что выплюнула ночлежка в углу квартала, откуда сейчас на

ненависть горьковских босяков к интеллигенции, печальная одинаковость изображения страсти (женщина всегда тёплая и потная), обрисовки героев, от которых обязательно дурно пахнет, убогий параллелизм природы и чувств персонажей, пафосная риторика при грубости отношений и переживаний, которую пародист неожиданно снижает, придавая ей новый смысл.

Наибольший успех выпал на долю тех пародий Измайлова, которые он посвящал молодым литераторам, особенно поэтам. В них Измайлов был не только насмешлив, но саркастичен и даже зол. Некоторые современники находили его пародии иногда грубыми, но, Измайлов, защищая язык своих пародий, ссылаясь на специфику пародируемых сюжетов и стиль избранных им «прототипов»: «...каким языком могла говорить пародия, когда модные литераторы воспевали грех, который даже не принято называть по имени в обществе?..»¹.

Именно в пародиях, причём большей частью стихотворных, Измайлов проявил и отличное знание литературы, и виртуозное владение различными способами пародирования, и умение проникнуть во внутренний мир того или иного автора, показав его слабости изнутри, и присущее ему тонкое чувство стиля. И всё это при том, что собственные серьёзные прозаические и стихотворные опыты Измайлова по своей художественной выделке не могут идти ни в какое сравнение с его сатирическими произведениями в стихах и в прозе. Прозаические произведения Измайлова, написанные в серьёзном ключе, не превышали средний уровень тогдаш-

берег донеслось раскатистое: «Расшибу!..»

«Пуд десять фунтов» ткнул Ванду кулаком под девятое ребро и уронил сквозь зубы:

— Двинься, стерва. Ишь, жиру нагуляла!

— Отстань, жулябия! — резким, но не лишённым грации жестом отмахнулась Ванда. — Есть две дырки и сопи. Чего злишься? Не вижу, что ли, что с утра ноздри распустил. Мутит, что ли?

— Гляжу я в жизнь и вижу — нет в ней справедливости, — угрюмо ответил Пуд.

— Плюнь на воспоминания! — уронила Ванда, — Береги своё здоровье.

— Взять хошь бы того же Алексея Максимыча, — продолжал Пуд с резкой энергией. — Мы, босяки, вознесли его на верх славы. А очистилось ли нам с него за это хошь бы по стакашку? Эх вы («Десять фунтов», не стесняясь присутствием дамы, загнул крепкое слово) — гниды интеллигентные! Что дали вы жизни? Я выше вас уже просто потому, что не знаю ни одной книжной истины!.. Кажись, идёт кто-то в котелке? Надо быть, интеллигент. Пусти, я ему три с половиной ребра вышибу!..

— Оставь! — удержала его женщина. — Говорю, плюнь да разотри.

— Двигайся, анафема идолова, ближе...

В ее голосе прозвучала страстная, обжигающая ласка. Море словно придвинулось. Тучки подошли ближе и прислушивались. Две чайки, дравшиеся в воздухе, остановились и, усевшись на песке, повернули к Пуду и Ванде белые головки.

— Дотла нас ограбила жизнь, — отрезал «Пуд десять фунтов». — Человек звучит гордо, но только до тех пор, пока у него не провалился нос. Никто не знает своего настоящего места в жизни... Какое моё настоящее место?

— Участок! — уронила Ванда.

Море засмеялось. Улыбнувшись, взлетели чайки. Волны тихо шлепнулись о песок. Из ночлежки донеслось снова отдаленное «расшибу! — и в воздухе, напитанном острым запахом моря, этот человеческий крик прозвучал гордо и дерзновенно.

¹ Измайлов А. Кривое зеркало. — СПб., 1914. — С. 8.

ней беллетристики, и критика почти не обратила на них внимания, стихотворения не выходили за пределы подражательности Надсону, Случевскому и Фофанову, а попытка создать оригинальную пьесу окончилась тем, что Кугель, которому Измайлов принес свою драму «Мертвые властвуют. (Тени)», принял её за очередную пародию, в которой высмеяна «чехомания». Получалось так, что пародист, едко потешавшийся над старыми и новыми кумирами, мгновенно улавливавший их манеры, сам не мог избавиться от подражательности и невольно становился своего рода «двойником» пародируемых авторов, как бы «влезал в их шкуры» и, может быть, поэтому мог удачно, но уже комически, передавать особенности мироотношения и стиля, смеясь над ними. Он подменял собой автора или становился на его место, одновременно тонкими штрихами создавая стилистическую дистанцию между собой и пародируемым автором.

Одним из самых значительных успехов Измайлова-сатирика были пародии на символистов и на весь круг поэтов Серебряного века, вошедшие в книгу «Кривое зеркало» (другая книга — «Осиновый кол» — была значительно слабее). Излюбленными «жертвами» Измайлова стали Блок, Брюсов, Бальмонт, З. Гиппиус, В. Иванов и М. Кузмин.

Представляя читателю поэтическое выражение любви в разные времена, причём эти времена различаются не только по векам, десятилетиям, но и по годам, Измайлов одновременно смеялся над пониманием и выражением любви в те или иные исторические периоды и над поэтом, который наиболее полно и глубоко запечатлевает эту исторически специфичную любовь.

Вот, например, пародия

1900 год
Любовь inferнальная
Мы тобой сплетёмся в забытыи...
.....
Я увижу волны, блеск зари,
Рыб морских чуть дышащие жабы.
(Бальмонт. «Будем как солнце»)
Хочу быть смелым, хочу быть храбрым,
Любви примеры иной явить.
Хочу лобзать я у женщин жабы,
С тигрицей хищной блаженство пить.

В этой пародии на Бальмонта Измайлов использует несколько его стихотворений, главным образом из сборников «Будем как солнце» («Мы с тобой сплетемся в забытыи...», «Хочу», «Я ласкал ее долго, ласкал до утра...», «С морского дна», «Русалка», «Анита», «Наваждение», «Черный и белый», «Incubus», «Шабаш», «Вечерний час»), «Тишина» («Она как русалка...»), «Горящие здания» («Я бросил её...»), «Только любовь» («Мои звери»). Уже из перечня «прототипических» текстов видно, что Измайлов нацелен на принципиальные возражения Бальмонту как поэту. Он подвергает смеху характерные черты мироотношения символистов и специфические особенности его выражения у Бальмонта — жажду недостижимого преображения жизни, поиски невозможного идеала

через невиданную и сверхчеловеческую любовь-страсть. Вот этот тотальный эротизм с его запредельными желаниями, проникающий ранний символизм, представляется Измайлову мировоззренчески опасным, пошлым, а его выражение — смешным. Тут символистам изменяет художественный вкус, и Измайлов вскрывает слабости Бальмонта: непонятное вожделение не обыкновенной женщины, а русалки, тигрицы, кошки, демонических существ и даже склонность к некрофилии.

Через два года пришло время иной любви («1902 год. Любовь экзотическая»), выразителем которой стал другой поэт, Валерий Брюсов. «Прототипом» пародии стали мотивы стихотворения «In hac lacrimarum valle» («Весь долгий путь свершив по высям и низинам...») из книги Брюсова «Urbi et Orbi», которое написано от лица путника-поэта, мечтающего о преображении земли и себя. В эпиграфе речь ведёт один из демонов, спутников Пана, игривого и сладострастного бога. Грёзы этого похотливого козлогоного демона полны картин животной улады («Мы натешимся с козой...»). Мотивированная мифологией эротика стала дерзко вызывающей, эпатазирующей добропорядочную публику с мещанскими будто бы нравами, и экзотической в духе многих стихотворений Брюсова, обращённых к античности. В пародии порочная страсть демона усилена: герой жаждет насладиться с «мандриллом», но мечтает и о любовной встрече с нильским крокодилом. Наконец, ядовитый намек заключён и в последних стихах пародии. Брюсов в стихотворении «In hac lacrimarum valle» писал:

Я понял неизбежность случайных дум своих,
И сам я чту покорно свой непокорный стих.
В моём самохваленье служенье Богу есть, —
Не знаю сам, какая, и все ж я миру весть!

Согласно Измайлову, эта «весть» лишена своего высокого смысла и представляет собой лишь смешную грезу, над которой смеются наборщики.

Еще через три года наступила пора новой любви («1905 год. Любовь стиля modern»), которую представила Зинаида Гиппиус:

Я любви хочу небывалой,
Небывалой ещё изначала.
Я хочу, чтоб его я любила
И совсем, совсем отвращала.

Эпиграфы к пародии взяты из стихотворения З.Н. Гиппиус «Песня» (у Гиппиус — «О, пусть будет то, чего не бывает, Никогда не бывает...») и рассказа «Алый меч». В пародии использованы также мотивы и образы стихотворений «Баллада», «Снежные хлопья», «Как все». Мечта о полном, всеобъемлющем, преображении земного мира и человека иногда принимала у символистов характер ожидания чуда, как в сказке, или несбыточного детского желания. Поэтому слова Гиппиус «О, пусть будет то, чего не бывает. Никогда не бывает...» понимались современниками как выражение безграничности мечтаний об абсолютно прекрасном и совершенном, как преобразование земного мира посредством

сошедшего с небес чуда. И хотя Гиппиус уверена, что её мечтания несбыточны (она прямо заявляет, корректируя свою мысль: «Никогда не бывает»), она давала почувствовать читателям, как велики её запросы. Но в этом порыве и в его словесном выражении заключалась странность, ибо желать «чего не бывает», свидетельствует об ущербности и болезненности сознания. Поэтому высокую речь Гиппиус («О, пусть будет то, чего не бывает. Никогда не бывает...») пародист переводит в обыденный план и сообщает ей признаки капризной и своевольной прихоти: «Я хочу, чего не бывает...». Прodelав эту нехитрую операцию, Измайлов перенес странные капризы эротической дамы на её чувство любви, и оказалось, что она под любовью подразумевает отвращение, а своим поклонником избирает бесполое существо, что она не хочет ни жены, ни мужа, ни гермафродита, что она думает о новой любви, которую никто, и она в том числе, не может понять. Даже высший авторитет в этой области — кварталный (рифма к этому слову: идеальной) — не в силах разгадать таинственную и непостижимую, но вместе с тем надуманную и вымученную страсть.

И дальше любовь стремительно изменяется по годам. 1906 год с его «Любовью стиля архимодерн» представляет «Школа неoarхаическая» и её глава Вячеслав Иванов:

Эрот твоих ланитах на,
От страсти томн, покоит взоры,
Тебя увлечь на ложе сна
В свои дубравны тщится норы.¹

В этой пародии, направленной в адрес В.И. Иванова, Измайлов опирается на стихотворения «Узлы змеи» и «Три жала» из книги «Эрос». Целью Измайлова становится разоблачение архаической стилиевой манеры и смех над ней. Измайлов пародирует выражение античных реалий затрудненным стихом и церковно-славянским языком, что для Иванова было принципиальным, поскольку римская и греческая древность должны быть, по его мнению, переданы приближенным к ним, но ныне устаревшим языком. Кроме того, Иванов выполнял в русской поэзии Сереб-

¹ А. Измайлов снабдил пародию следующим примечанием: *Примечание для учителей словесности.* Справедливо обратить внимание юношества на приближение усовершенствований лирики архимодерн к формам, применявшимся в 1750 году. Куда же, однако, дальше ушло содержание современного стихотворения от примитивного мадригала покойного Василия Кирилловича! . Ср. также пародию «Вячеслав Иванов».

Пародия Измайлова — отклик на сборник В. Иванова «Эрос», стихотворения «Сад роз», «Жарбот», «Змея», «Пожар», «Антэрос», «Истома» и др. Эпиграф — из стихотворения В. Иванова «Целящая». Китоврас — имеется в виду одноименное стихотворение В. Иванова; Китоврас — в славянской мифологии получеловек, полуживотное. Илиодор — отец Илиодор, иеромонах Почаевской лавры, сотрудник тамошних изданий, выступал против отмены смертной казни и призывал к самосуду над возмутителями общественного спокойствия. Святейший Синод признал (1907) деятельность иеромонаха «несоответствующей достоинству православной церкви». Несмотря на запрет печататься, о. Илиодор продолжал публиковать свои статьи в газетах «Вече» и «Русское слово».

ряного века особую роль: он демонстрировал своей поэзией неисчерпаемость традиций славянской и древнерусской книжности, а также поэзии русского XVIII века, к которой обращался, минуя поэтическое творчество Пушкина и всего русского XIX века.

Измайлов усмотрел в поэзии Иванова простое стилевое возвращение к языку и стиху Тредиаковского, Ломоносова, Державина и других поэтов, а не обогащение новейшего языка и стиха далеко не реализованной традицией. Отсюда направленность его пародии на внешние приметы стиля Иванова: широкое использование архаизмов, утяжелённого синтаксиса, полного инверсионных конструкций. В результате соблазнительная эротическая тема, казалось бы, лёгкая по своей природе, исчезает под тяжестью чуждого ей стиля.

Наконец, венцом новейшей поэзии Измайлов считает стихотворения М.А. Кузмина («1907 год. Последний крик моды»), эпиграфом которой послужили строки («Где слог найду, чтоб описать прогулку, Шаблы во льду, поджаренную булку И вишен спелых сладостный агат») из стихотворения «Любовь этого лета»:

Где слог найду и все извивы слова,
Чтоб петь достойно к банщику любовь?
Иду смутить в могиле прах Баркова¹
И мальчиков дурных встревожить кровь.

В этой пародии Измайлов использовал изысканную и трудную форму сонета, прибегнув к ранним поэтическим стилизациям Кузмина в духе французской поэзии XVIII века. Любовь у Измайлова низводится до степени ненормальной, некрасивой, низменной, извращённой и больной страсти, но описывается языком, свойственным высокой лирике. Измайлов использует бурлеск — обычный прием пародирования. Изюминка состоит тут в том, что извращённая любовь прикидывается свободной и якобы противостоящей ханжеской морали буржуа, вкус которого возмущен несовместимыми сторонами бытия: «поэзией и рифмой», с одной стороны, и «коньяком, предбанником, баней», с другой. Новая поэзия лицемерно отвергает естественную мораль нормального человека, презрительно называя её мещанской, и вместо неё подставляет аморальность. В этом и состоит комическая сторона дела: извращенное нравственное чувство выдаёт себя за естественное, но истина заключается в том, что и в обществе, и в поэзии утрачивается нравственность, теряется стыд, гаснут очаги культуры, наступает царство Лесбоса и Содомы, то есть торжества искажённой, больной, низменной любви и настоящего, неприкрытого, распутства. Такова история любви в Новое время и такова эволюция её выражения в стихах современных Измайлову русских поэтов.

Измайлов-пародист обращал внимание на те стороны символистов и поэтов, так или иначе с ними связанных, которые достались им в на-

¹ Иван Семенович Барков — писатель, переводчик, получивший известность своими нескромными эротическими, так называемыми срамными, стихами, которые распространялись в списках.

следство от декадентов и не были окончательно изжиты. Известно, что и сами поэты-символисты мучились и страдали от декадентских настроений, переживаний, мотивов и образов. Измайлов, остро чувствуя симптомы болезни и осознавая её опасность, содействовал своими пародиями излечению и избавлению от неё.

Некоторые пародии Измайлова не несли в себе принципиальных несогласий с автором оригинального текста и ограничивались чисто стилистическими задачами. Такова пародия «Александр Блок», эпиграф к которой взят из стихотворения Блока «Ты в поля отошла без возврата...» (книга стихов «Нечаянная радость»). В пародии использованы мотивы и образы стихотворений из циклов «Пузыри земли», «Ночная фиалка (сон)», «Город», а также стихотворения «Незнакомка» и «Бред». Пародист смеётся над мистическими мотивами, прихотливой фантастической образностью и их непонятным языковым воплощением. Он укоряет автора в употреблении тонических размеров, в частности дольников, и требует соблюдения силлабо-тоники. Иначе говоря, претензии пародиста более стилистического, нежели содержательного свойства.

В книгу пародий и шаржей «Кривое зеркало» вошли также пародии и шаржи на А. Белого, И. Рукавишникова, Скитальца (псевдоним Степана Гавриловича Петрова), С. Городецкого, В. Нарбута и др.

Наибольших удач Измайлов достигает там, где принципиальное несогласие с автором проступает сквозь свойственную автором поэтику. Такова знаменитая пародия на Бальмонта. Её источником послужили строки «Я вижу Толедо, Я вижу Мадрид, О, белая Леда! Твой блеск и победа Различным сияньем горит...» из стихотворения «Испанский цветок», а также стихотворения Бальмонта «Как испанец» (сборник «Горящие здания») и «Сгущался вечер. Запад угасал...» (из поэмы «Дон Жуан» см. сб. «Тишина»):

Я плавал по Нилу,
Я видел Ирбит.
Верзилу Вавилу бревном придавило,
Вавила у виллы лежит.
Мне сладко блеск копий
И племов следить.
Слуга мой Прокопий про копи, про опий.
Про кофий любил говорить.

Вознес свою длань я
В небесную высь.
Немые желанья пойми, о, Маланья! —
Не лань я, не вепрь и не рысь!..

О, щель Термопилы,
О, Леда, о, рок!
В перила вперила свой взор Неонила,
Мандрилла же рыла песок...

Виртуозное владение техникой стиха, звукописью, аллитерациями, ассонансами, повторами и внутренними рифмами, свойственное Бальмонту, в пародии обернулось не достоинством, а коренным недостатком, поскольку вся эта стиховая выучка комически дискредитировала типичное для Бальмонта смешение экзотики и национальной обыденщины, испанских и русских реалий. Пародист высмеивает пёструю картину впечатлений, одновременно попадающих в поле зрения Бальмонта и одновременно им воспроизводимых, стремление сразу запечатлеть все красочные мгновения бытия и их бесконечную смену, которая в пародии предстают бессвязным потоком неосознанных ощущений. Так словесная и стиховая «музыка» бальмонтовского стиха словно колдовски завораживает самого поэта, и он не в силах овладеть ею и придать какой-либо реальный смысл. Благодаря смысловым контрастам русских и испанских примет и картин словесно-музыкальный поток переведен в комический план и предстает красивой, но полной бессмыслицей.

Итак, Измайлов в основном строит пародии на стилистических недочётах, казусах, ляпсусах, высмеивая стиль, вкусовые погрешности, слишком изысканные или совершенно непонятные обороты речи, надуманные и вымученные образы. В пародии на С. Городецкого, например, смех настигает не только ложные стремления воскресить псевдославянские идеи «Яра», но и «мифологическую бутафорию стиха». В пародии «Пепел и жупел» (источник — «Творимая легенда» Ф. Сологуба) повествование переводится из высокого плана в низкий.

Защищая реалистические традиции русской литературы и мечтая слить их с поэтикой символистов и других писателей Нового времени, Измайлов не мог преодолеть привитых ему в 1880–1890-е годы принципов массовой эстетики. Поэтому следует согласиться с А.А. Морозовым: «На его вкусах сказалось беллетристическое эпигонство 90-х годов и упрощённое представление о реализме. А.А. Измайлов, живо откликнувшийся на множество литературных явлений, иногда подходил к ним с точки зрения здравомыслящего обывателя, наивно реалистически и даже консервативно. Он не понимал и не признавал даже таких «нововведений», как новые ритмы (употребление дольников), разговорные интонации в стихе и т.д. Все это казалось ему манерничаньем и неуклюжим дилетантством. Отмечая уродства модернизма, Измайлов часто оставался глух к живому поэтическому голосу, слышавшемуся в стихах Блока, Брюсова или Белого»¹.

Среди старшего поколения сатириков особое место занимает поэт **Владимир Сергеевич Лихачев** (1849–1910), который в 1905–1907 годах печатался под различными псевдонимами (Езоп Лафонтенов, Маститый, Мирный, Прохожий, Сомневающийся, Старый Ворон, Читатель) в журналах «Маски», «Жало», «Стрекоза», «Осколки», «Серый волк», «Искры», «Сатирикон» и др. Его злободневные отклики в самых разнообразных формах — рассказах, баснях, эпиграммах, каламбурах, зарисовках, экспромтах — часто появлялись на страницах журнала «Зритель». Самым излюбленным жанром стал для него шаржированный сатирический портрет. Вот, например, его эпиграмма «Писателю Самозванову»:

¹ Русская стихотворная пародия. — Л., 1960. — С. 82.

Сочинена тобою, Самозванов,
Романов целая семья;
Но молвлю, правды не тая:
Я не люблю твоей семьи романов¹.

Она построена, как не трудно догадаться, на омонимическом сходстве царской фамилии (Романов) и литературного жанра (роман), которое и обыгрывается в портрете услужливого писателя.

На двух значениях слова «тронут», одно из которых комически истолковано, держится комизм «Экспромта», в котором герой — Николай II — разоблачается с помощью ядовитой иронии:

На каждую приветственную речь
Он отвечает лишь: «Я *тронут*...»
Признанию, читатель, не перечь:
Ответ таков, что в нём все обвиненья тонут².

Иногда читателю предлагалось разгадать, чьё изображение нарисовано в словесном сатирическом портрете. Пример такого портрета — стихотворение-загадка «Кто он?», герой которого Д.Ф. Трепов, получивший отставку, но затем (1906) назначенный комендантом Зимнего дворца.

Начало 1900-х годов, особенно 1905–1907-е годы, выдвинули множество сатириков, направлявших сатирические стрелы на государственный строй России и на высших его представителей. Многие газетчики, журналисты и писатели приняли живое участие в обличении монархии и её сановников. В их числе был и **Николай Георгиевич Шебуев** (1874–1937), сотрудник газеты «Русь», издатель-редактор «Газеты Шебуева», юмористического журнала «Пулемёт» и «журнала дебютов» «Весна», писавший под псевдонимом Граф Бенгальский. Как и другие сатирики, он смеётся над лицемерными исполнителями, которые вовсе не пытаются исполнять законы, в частности предоставлять народу дарованные ему свободы («Его платформа»). Излюбленный прием Шебуева — комическая переделка популярных песенок из оперетт или известных стихотворений.

В сатире «Шансонетка», героем которой стал Д.Ф. Трепов, использована песенка «Я — шансонетка» из оперетты «Гейша», на мотив которой и предлагалось исполнять следующие стихи:

Я — Трепов. В свите
Я — генерал.
Мы в паре с Витте³
Шли на скандал.
Мой герб: нагайка, штык и плеть,
Девиз: «Патронов не жалеть!»⁴

¹ Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). — Л., 1969. — С. 288.

² Там же. — С. 289.

³ С.Ю. Витте — премьер-министр.

⁴ Стихотворение сатиры первой русской революции (1905–1907). Л., 1969. — С. 495.

В сатирическом послании «Журналисту» воспроизведен ритм стихотворения Лермонтова «Горные вершины...»:

Даровал свободу
Слова манифест.
На год, на два года
Садят под арест.
Требуют залога
Гласности кроты.
Подожди немного,
Посидишь и ты...¹

Шебуев, однако, писал не только сатирические стихи на злобу дня. Он был замечательным пародистом, которому особенно хорошо удавались передразнивания декадентов и ранних символистов. Вот, например, пародия, названная «Подражание Лохвицкой»:

Подцелуй меня, надцелуй меня,
Исцелуй меня, процелуй насквозь,
Дай восторг ночей, дай истому дня,
А потом наплюй, надругайся, брось.

Здесь удачно схвачено характерное для М. Лохвицкой судорожное нагнетание страсти путём повторения однокоренных слов, которое в конечном итоге отдаёт пошлостью и потерей вкуса («Исцелуй меня, процелуй насквозь...»).

Не менее точны наблюдения над поэтикой декадентов в пародии «Декаденты» («Там, где дышит всё могилой, — с наступленьем каждой ночи Декаденствуем мы с милой...»)².

Типичные для «поэзии безвременья» книжные мотивы и образы, уносящие в экзотическую обстановку и выраженные словесными штампами, вместе с упоением чувственностью несут в себе противоестественное наслаждение смертью, которое опять-таки выступает не глубоко пережитым, а отвлечённым и чужеродным. Именно эта банальность выражения чувства в сочетании с его извращённостью, навеянной модными философскими и литературными течениями, эта «деланность» переживания вызывает смех: «Декаденствуем мы с милой...»³

¹ Там же. — С. 496.

² Там же. — С. 41–42.

³ См. также пародию Шебуева (Графа Бенгальского) на Бальмонта:
Мое призвание

*Стихотворение К. Бальмонта **

Я попал в страну, где горе пропитало весь окрест,
И брожу, брожу печальный средь неведомых мне мест;
Всюду горы, всюду скалы, всюду сумрак, всюду лес...
Я иду, а сеть деревьев заслоняет глубь небес...
Тихий ветер, словно клейстер, и прилипчив, и тягуч —
Незаштопанные дыры разорвать не может туч...

В 1906–1911 годах продолжал сочинять и «король остроумия» **Ипполит Федорович (Ипполит — Петр Фердинандович) Василевский** (1849–1918), писавший под псевдонимом Буква. Его творчество протекало в основном в 1880–1890-е годы. В первые годы нового века Василевский создал циклы сатирических обозрений: «В современном Глупове», «Наше казнокрадство и взяточничество», «Среди обывателей», выступал с литературными пародиями («Декадентские рассказы»).

Третий «король» — «король фельетона» **Влас Михайлович Дорошевич** (1864–1922). Среди сатириков начала XX века, творчество которых было в расцвете, он занимает едва ли не первое место. Дорошевич прославился тем, что развернул перед русским читателем широкую картину всей России — от Петербурга до Сахалина. В поле его зрения попали все сословия, все чины — словом вся громадная и неуклюжая в своем управлении Российская империя.

Если в молодости Дорошевич пленялся «игрой» собственного остроумия и любовался им, то в зрелые годы его, по его собственным словам, занимало остроумие «самой мысли, а не слова» «очень ловкой, яркой, выпуклой её постановкой»¹.

В тогдашней журналистике Дорошевич выделялся тем, что обладал своим голосом, своим стилем. Его перо можно было отличить сразу, прочитав очерк, фельетон или памфлет, а его сборниками сатирических рассказов, памфлетов, очерков «Вихрь» (1906) и «На смех» (1912) зачитывалась вся образованная Россия. Метод Дорошевича был сугубо эмпирическим и вкусовым. Он любил конкретный точный факт и «короткую строку». Держась демократических позиций, В.М. Дорошевич, подобно большинству сатириков, избрал позицию трезвого, принципиально настроенного, объективного независимого наблюдателя, стоящего вне «партийных» рамок и цеховых пристрастий. Ему важен был факт, освещаемый с точки зрения «здорового смысла» и собственного вкуса. Эта философия «здорового смысла» получила разъяснение в «Дневнике профана»: «Заявлять о своих убеждениях я не буду, потому что у меня их

Я помочь ему не в силах, хоть и дую сильно я,
 Но пред силами вселенной так бессильна грудь моя...
 Я брожу, брожу и дую, напрягаюсь там и тут, —
 Пусть меня за то безумцем, пусть кретином назовут,
 Пусть смеяться надо мною будет всяк из-за куста,
 Пусть ехидно скажут: «Дует — значит, голова пуста!..»
 Презираю тех, кто скажет! Ведь никто из них не жил,
 Ведь никто из них усилъя к силе сил не приложил, —
 Но дутья вовек не брошу: в нем — призванье, в нем мой крест!..
 Я попал в страну, где горе пропитало весь окрест.

* Предыдущие пятнадцать стихотворений г-на Бальмонта напечатаны в XI книжке журнала «Жизнь» за этот год под заглавием «Страницы из книги «Лирика современной души». Это же стихотворение прислано автором графу Бенгальскому с просьбой поместить его на страницах «Развлечения» хотя бы бесплатно. Смеем заверить поэта, что редакция ничего даром не печатает (даже объявлений), так что он может зайти в одну из суббот в контору за гонораром. — *Примечание графа Бенгальского.*

¹ «Русское Слово» // Полвека для книги. 1866–1916. — М., 1916. — С. 408.

нет. Я объявляю себя стоящим вне всяких партий, не принадлежащим ни к какой литературной корпорации и потому с большей свободой, основываясь только на здравом смысле, присущем всякому русскому человеку, буду судить о всех событиях общественной жизни, с калейдоскопической быстротой проходящих перед нами.

«Карать» и «клеить» тоже я не обещаю. Моё дело будет представлять читателю факты, очистить их от всех затемняющих обстоятельств, осветить истинным светом»¹. Это и есть провозглашение «самодержавия его величества факта» в журналистике и сатире при доверии к читателю, которому предоставляется возможность самому судить о факте, его освещении и оценивать их.

«Дорошевич, — писала его дочь, Н.В. Дорошевич, — не вдавался в глубину предмета, не любил философствовать, анализировать, обобщать. Он как бы скользил по поверхности явлений в своих фельетонах. Но каждая вещь, которой он касался своим пером, как бы менялась после этого прикосновения. Незаметное становилось заметным, привычное — смешным, обыденное — нетерпимым»².

Дорошевичу был присущ особый стиль «стаккато», состоящий из отрывистых, коротких фраз. Исследователи полагают, что «короткая строка была новаторским приемом Дорошевича, расширившим сферу общения читателя и фельетониста. Выделение «значимых» слов, отчетливое акцентирование наиболее существенной мысли, достигнутые благодаря этому, помогали ориентироваться в том перечне «голых» фактов, которые приводил Дорошевич, и одновременно свидетельствовали о демократизации газетного фельетона. Новаторство сатирика имело своей целью упростить язык газетного фельетона, приспособить его ко вкусам широкого демократического читателя»³. Кроме того, короткая строка Дорошевича убыстряла ритм единиц речи — фразы, предложения, абзаца и, наконец, целого рассказа, очерка или фельетона, придавая им энергию и выразительность. Дорошевич по-своему ответил на смену веков — сравнительно медленно и постепенно протекшего XIX и пустившегося вскачь XX. При этом быстрый темп жизни был как бы разорван в своем движении — события и явления теряли между собой связь, становясь относительно самостоятельными отрезками развития. Исследователи заметили, что короткая строка Дорошевича создана методом «разорванных ассоциаций», характерным впоследствии для кинематографа: она была нужна писателю для того, чтобы при её членении на части можно было выделить главное⁴.

Нет сомнения, что Дорошевич расширил возможности фельетона, памфлета, пародии, сатирического монолога, документальной повести. Нередко он срачивал жанры, а созданный им стиль «короткой строки»

¹ «Волна», 1881, № 44, с. 12.

² Цитируется по кн.: *Спиридонова Л.А. (Евстигнеева)*. Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 52.

³ *Спиридонова Л.А. (Евстигнеева)*. Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 52..

⁴ Там же. См. также: *Бухчин С.В.* Судьба фельетониста. Жизнь и творчество Дорошевича. — Минск, 1975. — С. 244.

оказал влияние на многих литераторов, в том числе писателей-сатириконцев и молодого В.В. Маяковского¹.

Как страстный поклонник и знаток театра, Дорошевич, написал несколько художественно ярких портретов Ф.И. Шаляпина, М.Н. Ермоловой, М.Г. Савиной, Т.Сальвини, С.Бернар и др. Он резко критически воспринимал отступление от традиций классической русской литературы и высмеивал в своих фельетонах декадентство. Примерами могут служить Фельетоны «Вий», «Шаляпин в “Scala”», «Зеркало жизни», «Демон», «Гамлет».

В фельетоне «Вий» по дороге в Петербург встречаются гоголевские герои — философ Хома Брут и капитан Копейкин. Вот как описывается пребывание в столице Хома Брута: «Ну, город, сами понимаете, Санкт-Петербург недаром называется! Что ни улица, то министерство, так что диву даже даешься:

— На что их столько понадобилось?

Ну да это не нашего ума дело. А вот что нашего ума дело — на каждой улице ресторация. И в каждой ресторации люди сидят, и как бы им своё отечество спасти, разговаривают и при этом разные напитки не хуже богословов пьют. Одно слово, Минины — только выпивши. Хорошо-с! Зашел философ Хома Брут в одну ресторацию, сколько философу полагается, выпил, разговоров послушал, зашёл в другую ресторацию, послушал о спасении отечества, в препорцию выпил. В третью, в четвёртую. Набрался духу и решил в театр пойти:

— Что это за театры такие, о которых капитан Копейкин в поезде говорил?

А театров, судари вы мои, театров в Петербурге — ну что грибов в дождливую осень. Всякие театры есть. Такие, что зайдёшь, посмотришь, потом всю жизнь рассказывать надо, что видел. И такие есть театры, что не дай Бог при заседательше рассказывать, что там играют. Ухо откусит!»

Хома Брут, хотя и был предупреждён капитаном Копейкиным о театрах и драматургах, всё-таки решил сам посмотреть, что это за заведение такое, в каком опасно появляться? Но он не пошёл ни в театр «веселый, где все поют», то есть в оперу, ни в театр, «где все от радости танцуют», ни в театр «где только по-французски играют, и такой, где хоть и по-русски играют, но тоже ничего не поймёшь», ни в театр, напоминающий предбанник. «И выбрал себе театрик поскромнее, в отдалении, в сторонке. Наслышался он, что тот театр держит дама, ну и пошёл без опаски:

— Баба-то мне ничего не сделает! с бабой я и сам справлюсь!

Хорошо. Приходит он к театрику скромному, постучался. Отворяет ему дама — настоящая петербургская дама в очках².

— Чего тебе, добрый человек, — говорит, — надо?»

Тут дама узнала имя Хома, а узнав, «двери настежь отворила». Хома театр понравился, и он с разрешения дамы остался на ночь. «Сидит

¹ См.: Чудакова М.О. Мастерство Ю. Олеши. — М., 1972. — С. 47–49.

² В примечании Дорошевич назвал имя владелицы театра — Е.А. Шабельской, труппа которой играла в Демидовом саду на Офицерской. Там она и поставила инсценировку «Вия» Гоголя.

Хома Брут, себя щиплет, не по сне ли он всё это видит, на серебро да на золото смотрит. Только как дело к полночи стало подступать, видит Хома Брут, что входит в зал дама в очках да руками-то так к нему да к нему. А очки-то у неё так и горят, так и горят.

— Эге! — думает наш философ.

— Ты, — говорит, — бабуса, это напрасно.

А барыня в очках к нему да к нему. А сама-то это щёлк, щёлк, — словно что стальное обо что стальное ударяет.

Страх тут взял Хому Брута.

«Что это она, — думает, — ужели зубами? Может, и зубы-то у них тут питерские-то, стальные!»

А она это ножницами. Ограмадные такие ножницы.

И не успел опомниться Хома Брут, как она прысть ему на плечи, села на него верхом, да как примется его стричь да ножницами орудовать.

Света не взвидел Хома Брут.

Режет его ножницами, да иглою-то, иглою какие-то все кусочки надшивает.

Полчаса этак не прошло.

— Готово! — говорит.

А какое там готово?

Как глянул Хома Брут в зеркало, голосом завопил:

— Батюшки! Кто ж это такой? Что из меня сделали? <...>

Не узнал себя Хома Брут, а барыня, обкорнавшая его, уверяет, что это он и есть. Чтобы установить истину, пришлось обратиться к автору: «Призвали тут с того света Николая Васильевича Гоголя. Глянул он на Хому Брута, руками замахал:

— Не моё, — говорит, — не моё детище! Ничего похожего нет! и не признаю!

И не признаю!

Грохнулся тут об землю Хома Брут и помер.

Вот какие чудеса на свете бывают и что может дама даже с философией сделать! о господи! и так немало всякого народа перепачкало пальцы в чернилах, а ты ещё дам-писательниц наплодил!»

Фельетон Дорошевича направлен против бездарных и недобросовестных инсценировок произведений классиков, которые заполнили тогдашние театры и которые вызвали возмущение просвещённой и взыскательной публики. В нём ярко проявились типичные свойства сатиры Дорошевича: прежде всего смех над тем или иным явлением не должен быть «лобовым», для этого нужно придумать сюжет (у Дорошевича часто фантастический) и «языковую маску» героя, провинциального «философа» невысокой культуры, но «себе на уме» и не лишённого «здорового смысла».

Когда в 1905 году была отменены цензура и административные взыскания к изданиям современной печати, то, согласно манифесту, писателям, журналам, театрам разрешалось выпускать в свет произведения и спектакли без предварительного просмотра. Однако спустя несколько времени все узнали, что закон соблюдался только в столицах, а в провинции губернаторы и прочие чиновники действовали иначе, игнорируя манифест и не считаясь с ним. Они добровольно надели на себя

цензурную узду и стали самовольно и ревностно исполнять обязанности вместо старых цензоров. Газетам запрещалось освещать неугодные для местной власти вопросы, перепечатывать не понравившиеся ей материалы из столичной прессы, а театральные репертуар подвергся тройному давлению — губернаторской и общественной цензуры, Литературно-театрального комитета и местной полиции. Дорошевич написал по этому поводу острый фельетон «Демон». Перед читателем разворачивается сцена, в которой грубо спорят два лица: губернатор Иван Иванович и Петр Сидоров, председатель местного отдела черносотенной организации «Союз русского народа». Спор касается постановки оперы «Демон» (музыка А.Г. Рубинштейна, в основе либретто — одноименная поэма М.Ю. Лермонтова):

— Ругаться есть воля ваша, потому как вы губернаторы и человек военный. А только и я, как, стало быть, председатель местного отдела «Союза русского народа», позволить не могу...

— Я «Анатэму» тебе запретил. Сделал удовольствие. Теперь ты до «Демона» добираться, борода твоя...

— Да Бога-то, твоё превосходительство, помнить надоть. Аль его совсем из России выслать?

— Ты голоса не возвышай!

— И возвышу, потому я говорю по-божьему. Чёрное слово поминать грех али нет? а тут чёрт, — прости меня господи, — цельный вечер перед глазами торчит. И какие слова говорит! Андрееву в лоб не влетит. Вы поглядеть извольте!

Петр Сидоров помуслил палец и открыл либретто.

— «И будешь ты царицей мира». Нешто возможно?

— Ну, это переделывать можно. «И будешь ты губернаторшей мира», — петь будут.

— «Ты хочешь послушанья, а не любви. Любовь горда, как знание». На галёрке гимназисты сидят. А вы им этикие мысли во всё горло внушаете? Да он, постреленок, пойдет завтра классному наставнику нагрубит. Почему? в театрах пели, чтоб не слушаться. Вы таким манером, ваше превосходительство, юношество воспитываете? Вы что же? Бомбу на себя готовите?

— Гимназистам можно запретить посещение оперы.

— А ангела куда вы денете? Ангела можно на посмешище выводить? Чтоб их демоны переспаривали.

— Ангела нет. Врёшь. Есть «добрый гений»!

— В газетах пишут: «Г-жа Толстоногова — приличный ангел». А? «Приличный ангел»! Да ведь за этикие слова повесить мало!

— Газету можно закрыть!

— Ангела не закроете. Баба лет сорока. Ей бы по всему, что у неё видать, в купеческом доме в кормилицах быть. А она в таком виде ангела представляет. Через это большой поворот в религии может выйти.

— Надо сказать, чтоб передали певице потоньше.

— Да ведь как тонка ни будь, все же женскую прелесть видать будет у подлой! Дальше взглянуть извольте. Действие второе. Князь только что угоднику помолился, а его татары и зарезали».

Несмотря на все жалкие доводы губернатора, что, мол, князь кавказский, что неподходящую фамилию (Синодал) можно заменить, что произведение классическое и его написал великий поэт, родственник Столыпиных, что оперу ставят в императорских театрах, страж «порядка», монархии и «нравственности» был непреклонен: «Ежели, как мы, стало быть, поставили, «Демона» вы не снимите, — извините, ваше превосходительство, в «Земщине» вас процыганить придётся». И вот под угрозой потери губернаторского места и наветов («С немкой в незаконной связи находится, и сам в хлысты перешел. Толстых баб ангелами выставляет».) губернатор сдался: «Запрещу. Иди. Ска-а-тина!» Через два часа он уговаривал оперного антрепренера поставить «Аскольдову могилу». Но и её постигла та же участь: ротмистр усмотрел оскорбление чести мундира в словах «Люди ра-а-атные не смели Брать всё да-а-ром на торгу...», и опера была снята с репертуара. А вскоре местная газета уведомила:

«В следующем году наш оперный театр будет сдан интендантству и переделан на вещевой склад».

Так, иронизируя над смешной историей с провинциальным театром и провинциальными нравами, Дорошевич касался самых жгучих, самых острых сторон жизни России — бесславной гибели демократических начинаний, подавляющей темноты и пошлости, неспособности управления, царящего кругом беззакония. И хотя делал он это весело, потешая читателя кричащими фактами, выводы его не вселяли надежд. И, надо сказать, его пессимизм был оправдан и касался не только современного ему российского мира, но и всей будущей истории страны, если иметь в виду перспективу демократических преобразований.

Те же типичные для России черты быта занимали воображение и других русских сатириков, юмористов и фельетонистов. К ним принадлежал, например, **В. Азов (настоящее имя и фамилия — Ашкенази Владимир Александрович 1873–1941)**, впоследствии участник журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», издатель быстро запрещённого сатирического журнала «Благой мат». В 1910 году он выпустил стихотворный сборник «Литературно-художественное кабаре «Чёрный кот». Под управлением В. Азова и Ганса Штрика» (СПб.), в котором участвовали Саша Чёрный, Н. Тэффи, Л.М. Василевский, В.И. Рудич, Т.Л. Щепкина-Куперник и др. Азов был также автором сборников «Истинно русские народные сказки», «Цветные стёкла. Сатирические рассказы» (СПб., 1911), «Поездка в Россию» (СПб., 1912), «Шипы без роз» (Пг., 1916) и др. В. Азов, как и Дорошевич, высмеивал русский быт и русского обывателя, тёмная «философия» которого проявлялась повсюду и пронизала собой всю общественную жизнь. В. Азов отдал дань политической сатире («Твердая власть», «Палач», «Городовой бляха № 76 и Министерство народного просвещения» и др.). Особенно удачно его осмеяние идеи твёрдой власти, которая создаёт атмосферу всеобщей подозрительности, уповает на приказы, циркуляры, предписания и аресты. Специфичность сатирической манеры В. Азова хорошо почувствовал К.И. Чуковский, писавший, что смех Азова «негромкий, приятный и сытый», что сатирик «мило вольнодумствует и с изящными жестами порицает правительство»¹.

¹ Чуковский К.И. Собр. соч., т. 6. — М., 1969. — С. 415.

Несколько раньше В. Азова на литературную арену вышел **Леонид Григорьевич (Леон Гершкович) Мунштейн** (1866–1947), поэт-фельетонист, драматург, переводчик, издатель, театр, деятель, писавший под псевдонимом Lolo. Женитьба на драматической актрисе и театральном рецензенте Вере Николаевне Ильинской (по сцене — Ильнарской, 1880–1946) сыграла в его судьбе едва ли не решающую роль: она определила и помогла реализоваться как литературным, так и театральным интересам Lolo.

Известность к Мунштейну пришла, когда он начал сотрудничать в газете «Новости дня», опубликовав в ней в 1894–1905 годах под псевдонимом Lolo «свыше тысячи юмористических и сатирических сочинений в стихах под общим заглавием «Страничка из письма» — «своеобразную летопись общественной жизни, в которой особое внимание уделялось литературе, театру и искусству». Жанровый диапазон сатирического и юмористического творчества Мунштейна безграничен (шаржи, пародии, фельетоны, эпиграммы, экспромты, монологи, диалоги в стихах, миниатюры для театра-кабаре, оригинальные рецензии в стихах).

Особенность дарования Мунштейна-Lolo заключалась в том, что он был одновременно наделён и лирическими, и сатирическими способностями. В своём творчестве он стремился соединить начало лирическое с началом сатирическим или юмористическим, идущим от газетного фельетона¹. Критики отмечали его опору на злободневный факт, лёгкость его подачи, склонность к экспромту, которая характерна и для лирической поэзии. Эти черты сочетались с лаконизмом поэтической речи, с меткостью характеристик и, как признавали знатоки поэзии, со свежестью и неординарностью рифм, с тщательной технической отделкой стиха. В этом отношении Lolo был прямым наследником и русской классической лирики, и русской сатирической и юмористической поэзии (например, Д.Д. Минаева и др.)². Впрочем, он часто обращался и к сюжетам русской классической литературы (например, «Онегин наших дней (Роман-фельетон в стихах)». — М., 1896). Для обличения наиболее

¹ В связи с 40-летием литературной деятельности Мунштейна в рижской газете «Сегодня» известный журналист и фельетонист П.М. Пильский вспоминал: «Особенным достоинством искрящихся злободневностью лёгких стихов Лоло была редкая в этой области черта — лиричность, окутанная нежной дымкой грусти... Самая большая его смелость заключается в том, что он не боялся изящества» (1930, 2 ноября).

² Стихи Lolo исполнялись с эстрады, их знали М.Н. Ермолова, К.С. Станиславский и многие актеры. В статье, посвященной 70-летию Мунштейна, тот же П.М. Пильский приводил устный отзыв В.Я. Брюсова: «Лоло я читаю часто. Меня всегда заинтересовывают его рифмы. Писать каждый день и давать нешаблонные стихи, это — трудное дело...» (Сегодня, 1937, 13 марта). Критик А.Г. Горнфельд назвал Lolo «рифмующим фельетонистом» (Литературные записки, 1922, № 3, с. 16). По словам автора биографической статьи о Л.Г. Мунштейне В.Н. Чувакова, это определение включает меткую характеристику жанра, избранного Мунштейном и созвучно его автобиографическому образу «ярого рифмодея» (Рампа и жизнь, 1918, № 22, с. 12). Мунштейн, будучи в основном стихотворцем, редко обращался к прозе. Известен его роман «Вечный праздник», персонажи которого беспрестанно развлекались, и каждое их новое увлечение иронически комментировалось автором.

реакционных кругов России Мунштейн, обращаясь к депутатам I Государственной думы и возлагая на неё тщетные надежды, в стихотворном фельетоне «Звёздная палата»¹ воспользовался «Серенадой Дон-Жуана» А.К. Толстого²:

Гаснут пламенные грёзы,
Гаснет светлый луч вдали,
Снова слышатся угрозы...
Воли нет, и нет земли!

Лицемерные обещания власть имущих, обещавших накормить голодные губернии России и погрязших в коррупции, иронически отражены в стихотворении «Кормильцы», написанном в подражание стихотворению М.Ю. Лермонтова «Нищий»:

В преддверье житницы мирской
Свободный сын страны свободной
Стоял с протянутой рукой,
Стоял холодный и голодный.

Ни в начале, ни в конце первой русской революции 1905–1907 годов Мунштейн-Lolo, хотя ему и были свойственны некоторые иллюзии, не был уверен, что подлинная свобода воцарится на русской земле. Об этом свидетельствует стихотворение «Мы свободны!», построенное на контрасте двух голосов — Оптимиста и Пессимиста:

Мы свободны! Жизнь прекрасна!
Братства, равенства поборник
Путь свершает безопасно —
Если дремлет старший дворник.

Мы свободны! Силу, крылья
Нам дала свобода слова...
Не боимся мы насилья —
Если нет городского.

Мы свободны! Прочь невзгоды!
Дождались зари желанной...
На Руси царит свобода —
Под усиленной охраной!

Мы свободны! Мощь народа,
Разум, сердце — всё в движеньи.
На Руси царит свобода —
На военном положении!

¹ По сообщениям газет, «звездная палата» «состояла из 35 звезд: 3 князя, 4 графа, 3 барона, 24 сановника и 1 митрополит». Эти титулованные особы, наиболее приближённые ко двору, фактически управляли страной.

² Первые три стихотворения Мунштейна цитируются по кн.: Русская сатира первой русской революции (1905–1907). — Л., 1969. — С. 309–310, 322, 304.

Мы свободны! Мы, как дети,
С теплой верой в даль взглянули.
А вокруг — казаки, плети,
Льётся кровь и свищут пули!..

Вместе с тем Lolo известен не только как политический сатирик, но и как замечательный пародист. Чрезвычайно благодарная тема для пародий — эротика в соединении с индивидуалистическим своеволием. Lolo посвятил ей пародии под одним названием «О браке (Анкета)». Первая из них посвящена Бальмонту (её источником послужило знаменитое своей дерзостью стихотворение «Хочу»¹):

Хочу быть грешным, свободным, диким,
Хочу не ведать седых вериг,
Хочу простора страстям великим,
Могу быть мужем единый миг...
Не надо знаков, условных знаков!
Весь мир безбрежный — моя кровать!
Без клятв продажных, без мёртвых браков
Хочу одежды с тебя сорвать!
В церковном браке — струи елея...
В гражданском — дети, пеленки, щи...
Хочу забыться, томясь и млея...
Отдайся, слейся — потом ищи!
Пусть будет завтра со мной другая,
В усталом сердце зажжёт свечу...
Придет другая, — уйдёт нагая, —
Даст место третьей, — я так хочу!²

Вторая касалась любовных отношений Л.Д. Менделеевой, жены А. Блока, режиссера Вс.Э. Мейерхольда и неудачи, как казалось Lolo, пьесы «Балаганчик». Он строил пародию на нескольких легко узнаваемых намёках. Пародист обыгрывал слово «коса», которое употреблялось сразу в трёх значениях. Коса — знаменитая девичья роскошная коса Л.Д. Менделеевой, не раз воспетая в стихах; коса — метафора смерти; коса — признак косых глаз Мейерхольда. Сюда надо отнести и ядовитый образ картонных невест, и характеристику «поэт-одуванчик», адресованную и образу Пьеро из «Балаганчика», и самому Блоку, каким он изображён на тогдашних его портретах.

Соль пародии заключалась в том, что, пока Блок и Мейерхольд заключали «творческий брак» (Мейерхольд ставил «Балаганчик» Блока), режиссер вступил в настоящий гражданский брачный союз с женой автора пьесы:

¹ Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Из сочных гроздий венки свивать.
Хочу упиться роскошным телом,
Хочу одежды с тебя сорвать. И т.д.

² Это и предыдущее стихотворения публикуются по изданию: Русская литература XX века в зеркале пародии. — М., 1993. — С. 62–63, 78.

Ах!.. Во браке томиться — плачевно!
О безбрачье рыдает мой стих.
Я без брака женюсь ежедневно.
На картонных невестах моих!
Вместо храма у нас балаганчик,
Мейерхольд заменяет попа...
Здесь тебя, о, поэт-одуванчик,
Увенчает больная толпа...
Увенчает тебя и оценит...
Ты заблещешь нездешней красой!
Ах! Косой Мейерхольд тебя женит
На картонной невесте с косой.

Самый любимый жанр Lolo — дружеский шарж, наполненный тёплым и мягким юмором. Он любит своих героев и создаёт их портреты, проникнутые интимно благожелательным тоном. Если он и журит своих современников, то лишь изредка допускает едкую язвительность, как, например, в случае с модным и популярным драматургом О. Дымовым:

В своих писаньях он отрывочен и краток,
Но знает всё... На всё глядит он свысока...
Он знает женщину от головы до пяток,
Он знает аромат корсета и перчаток...
И только... русского не знает языка...¹

Нетрудно заметить, что шутки Lolo не злобны и несколько напоминают эпиграммы с их обязательными «пуантами». При этом юморист часто использует какой-нибудь известный напев или известный ритм. Например, для дружеского портрета М.А. Кузмина он избрал пушкинское стихотворение «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...»):

Задумчивых стихов загадочная сладость,
Мечты о юношах, стихов плохой размер
И пьес, не иггранных, несбыточная радость —
Всё в нём исполнено мистических химер...

Вместе с тем Lolo, конечно, умел передать характерные смешные черточки своих героев, их не видимые публике, но внятные литературному кругу слабости. Вот как он описал Л. Андреева:

Быстро критикой любезною
Был отмечен мой талант...
Возмущался страшной «Бездною»
Сам Буренин-обскурант.

¹ Это и последующие стихотворения Lolo печатаются по тексту: Вопросы литературы, 1991, № 11/12. — С. 349–350.

За его поход воинственный
Я сказал ему: «мерси!».
С быстротой почти единственной
Стал я славен на Руси!
Я обласкан «Альманахами»,
Есть и дом, и капитал...
Красным смехом, злыми страхами
Всех пугать я насмерть стал.
Мой читатель, задышаючись,
Трепетал во тьме густой...
Не пугался, усмехаючись,
Только дедушка Толстой!..
Что теперь мне крики вздорные!
Что мне публика, печать!
Никакие маски чёрные
Мне не могут помешать!
Избалован комплиментами,
Я забыл тоску свою:
Вместе с пьяными студентами
«Гаудеамус» я пою!

В наследии Lolo есть шаржи на Бунина, Горького, Сологуба, Рахманинова, Станиславского, Шаляпина, Собинова, но подлинной любовью и постоянным адресатом оставался для него А. Блок. При этом, не принимая некоторых сторон мироощущения и творчества Блока, Lolo не стесняется в пародиях-эпиграммах помещать в форме совета прямые комплиментарные строки:

Ты поэт-символист, одуванчик...
Но дыхание правды, — сгубя
Бледно-кукольный твой «Балаганчик», —
Отрезвило немножко тебя...
Брось былые смешные гримаски —
И найдёшь ты правдивые краски,
И порвёшь с декадентами блок,
О, мой нежный, задумчивый Блок!

В 1905–1907 годах Мунштейн сотрудничал в сатирических журналах «Сигнал» (1905), «Стрелы», «Заклёпка», «Гром», «Зарницы» (все в 1906) и др., печатал свои стихи в сборниках и газетах, а также в собственном журнале «Рампа и жизнь» (1917). В то время Мунштейн настроен весьма радикально. Впоследствии, вспоминая годы от первой революции до Февральской, он иронизировал над собой: «И я, как все, считал священной Одну лишь книгу: “Капитал”, И я на лире вдохновенно о Революции бряцал»¹.

Вскоре, однако, Мунштейну пришлось раскаяться в своём слишком восторженном отношении к революционным переменам. Уже в октябре

¹ Мунштейн Л.Г. «Клочки из автобиографии». — Сегодня (Рига), 1937, 13 марта.

1917 года он переделывает в ироническом духе своё старое стихотворение «Мы свободны! Жизнь прекрасна!» и снабжает его новым заголовком «История повторяется». В конце концов Мунштейн понял, что ему пора бежать из новой России и в 1918 году эмигрировал. Некоторое время он сотрудничал в киевских и одесских изданиях, как и многие другие эмигранты, даже издавал газету вместе с Тэффи, А.Р. Кугелем, А.Н. Толстым и др. А затем покинул родину навсегда. Известно, что в 1923–1925 годах Мунштейн был художественным руководителем русского театра «Маски» в Италии, потом поселился в Ницце.

Одной из существенных сфер деятельности Мунштейна был театр. В 1908 году он вместе с театральным критиком Э.М. Бескиным начал издавать и редактировать в Москве иллюстрированный еженедельный журнал «Рампа», в котором печатались рецензии на театральные постановки столичных и провинциальных театров, освещалась театральная жизнь России, публиковались эпиграммы на актёров, драматургов, антрепренёров. Вследствие расхождений между соиздателями «Рампа» разделилась на два журнала: недолго просуществовавший «Рампа и актёр» во главе с Бескиным и продержавшийся вплоть до 1918 года «Рампа и жизнь», превратившийся в один из самых влиятельных и популярных русских театральных изданий. Мунштейн поставил перед собой задачу отстаивать «интересы актёрской братии» и «воевать с антрепренёрами». Помимо других материалов почти в каждом номере публиковались произведения Мунштейна-юмориста, пробовавшего себя и в качестве драматурга («Опечатка: Пустячок в 1 действии», «Святое искусство. Сцены из жизни современной столицы» «Вечный праздник»). Не все пьески Мунштейна имели успех. Он выпал только на долю «Вечного праздника»: по свидетельству Мунштейна, В.М. Дорошевич назвал её «бокалом шампанского», а Ф.А. Корш после 25-го представления «душил» автора «в своих объятиях». Кроме сочинения оригинальных пьес Мунштейн много переводил. Свои пьесы он ставил сначала в Москве в театре Корша, затем в Петербурге и в провинции. Писал он также для театра-кабаре Н.Ф. Баляева «Летучая мышь», в том числе трагический гротеск в стихах «В двенадцать часов по ночам».

Русская театральная сатира. «Кривое зеркало». Мунштейн в своём интересе к театру не был одинок, и это объяснялось не только личными пристрастиями, но и общей атмосферой чрезвычайной популярности разных видов искусства в эпоху Серебряного века. Творческий взлёт испытывал и русский театр. Имена К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Н.Н. Евреинова, Ю.Д. Беляева, А.Р. Кугеля, В.Э. Мейерхольда и многих, многих других, не говоря уже об артистах оперы, балета и драмы, были у всех на устах.

Расцвет сатирических жанров породил множество сатирических произведений. Их авторами были уже известные нам писатели: В. Буренин, А. Измайлов, В. Дорошевич, В. Азов, Мунштейн-Lolo и др. Примерно с 1908 года к ним присоединились писатели-сатириконтцы во главе с А. Аверченко и такими блестящими мастерами малого сатирическо-юмористического жанра, как Тэффи и П.Потемкин.

Задачи сатиры на театре заключались не только в развлечении публики, хотя, конечно, её невольно понуждали смеяться громко и весело. Через смех достигались цели куда более значительные, чем простой и приятный отдых.

В те порубежные годы, когда шла переоценка ценностей, театральное искусство искало более выразительные средства воздействия на публику, чем устаревшие театральные эффекты. Оно стремилось к выразительной простоте, к глубокому, к тонкому, не впрямую и грубо демонстрируемому психологизму. Аффектированные страсти, заламывание рук в знак острых переживаний, психологически немотивированные переходы из одного состояния в другое и прочие дежурные позы и жесты были уже не в чести и вызывали иронический смех. Театральная мысль как теоретическая, так и практическая, была направлена на искоренение дешёвых, пошлых и банальных ситуаций как в самих пьесах, так и в их постановках на сцене. Однако была и другая опасность, возникшая в связи с новыми направлениями в искусстве, — растворить всякое реальное действие в абстрактной устремленности в неведомое, передать действительность в мистическом ракурсе, на отлёте от жизненной непосредственности.

Театральная мысль оказалась на перепутье и стала искать выхода из эстетического тупика. Так появились к началу XX века новые теории театрального искусства, среди которых первое место принадлежит системе Станиславского и теоретико-практическому вкладу Немировича-Данченко. Но практика Станиславского и Немировича-Данченко — это только один путь в театральном искусстве. Теоретические и практические идеи высказывали и другие режиссёры, критики, причём часто не принимавшие новаторства этих мастеров.

Театральная сатира в этих условиях оказывалась в самой гуще жизни и брала на себя смелость высмеивать устаревшее, ставить преграды порочным новым начинаниям и формировать вкусы, прокладывая дорогу истинно ценным мыслям и находкам.

Уже Буренин подсмотрел и высмеял характерное явление: в Императорском Александринском театре ставились странные вещи: перед зрителем русские нравы раскрывались на манер иностранных, в данном случае испанских, а русские актеры вместо соотечественников почему-то играли испанцев. По этому поводу он написал веселую пародию «Дон Вавилло и дон Пахоммо. Испанско-александринская трагедия с неожиданным началом и концом». Сначала, как и полагается, дана декорация и общий фон: «Театр представляет роскошный дворец в испанско-александринском вкусе¹. Лунное освещение. Вдали шумит Гвадалquivир». Затем разворачивается действие:

Дон Вавилло (*отпив квасу*)
Прекрасный квас, сеньор! Его, конечно,
Вы покупаете в той лавке, что на пьяццо
Дель санкто-Долороза, близ часовни
Пафнутия Толедского, не правда ль?

¹ Имеется в виду Санкт-Петербургский Императорский Александринский театр.

Д о н П а х о м м о

Так точно, дон Вавилло. Но скажите,
Как вы узнали, как проникли сердцем
Ту роковую тайну?.. Изумляюсь!

Д о н В а в и л л о

Вот видите ли, дон Пахоммо: дед мой,
Покойный командор Архип дель Морда,
При короле Альфонсе Арагонском
Служил пажом. А в те былые годы
Не то, что ныне: на балах придворных
Все веселились от души, и сам
Король Альфонсо часто сарабанду
Откалывал с своей супругой Бьянкой
Кастильской, а после сарабанды
Севрюгу кушать он любил: ему
Ее из Петербурга привозили
От Смурова; севрюга ж, вам известно,
Способна жажду страшно возбуждать;
И вот, бывало, как монарх севрюги
Накушается вдоволь, то всегда
Покойному приказывал он деду:
«Архиппо, марш! поди-ка и купи
Бутылку квасу в лавке близ часовни
На пьязцо санкто-Долороза». Вот
Все объяснение тайны, что сейчас,
Сеньор, вам роковою показалась.

Д о н П а х о м м о

Поистине чудесно... Но позвольте,
Ведь ваш покойный дед давно скончался,
А квас, который вы, сеньор Вавилло,
Изволили хвалить, — он куплен Маврой,
Кухаркою моей, сегодня утром.
Как согласить событие времен,
Прошедших невозвратно, с сим явлением?

Д о н В а в и л л о

В природе, дон Пахоммо, очень много
Подобных совпадений. Иногда
Случается: намеренье питаешь
Две рюмки хереса пли мадеры выпить,
Ахватишь вдруг очищенной полштоф
И пьян напьёшься просто как скотина.
Со мной подобный случай был в Севилье:
У герцогини Феклы де Груддасто
Раз в будуаре я любовью сладкой
Беспечно насаждался... Герцогиня
Меня любила с страстию безмерной
И сердце мне любовь пронзила,
Вот точно так, как сей кинжал пронзит

Живот тебе, злодей, лишивший чести
Мою жену!

(Вонзает кинжал в дона Пахоммо.)

Д о н П а х о м м о

О, для чего я квасом

Его поил!.. Темно крутом... Кончаюсь.

*(Умирает.)*¹

В театральной шутке Буренина есть всё, чем была богата невзыскательная драматургия того времени, — жеманные отношения персонажей, немотивированные поступки и душевные движения, напускная и ложная таинственность, за которой, конечно, не стояло никакой тайны.

Другая крайность — пьесы современных молодых драматургов. Об одном из таких спектаклей рассказано в фельетоне А.Р. Кугеля «Петербург. 7 февраля (фрагмент)»:

«В Малом театре поставили новую пьесу молодого автора г. Дымова «Голос крови». Очень странная пьеса. В прологе — самоубийство, во втором акте — самоубийство, в четвертом акте — самоубийство. Молодой автор, очевидно, не лишенный практической сообразительности, полагает, что каши маслом не испортишь. И во всяком случае у него в резерве еще осталось действующих лиц, живых и не поврежденных (физически), штук не то 7, не то 8. ... Г. Дымов — человек даровитый, и это видно, но еще очень молодой, слишком полагающийся на огнетушительные свойства гимназических признаний и пожелавший, кроме того, сразу обнять Метерлинка, Чехова, «Детей Ванюшина» и бульварную мелодраму, и его несозревшее перо пало жертвою слишком большого аппетита.

Дарование, сказывающееся в некоторых сценах и монологах, позволяет надеяться, что со временем молодой автор, умерив «пыл безумств», напишет хорошую пьесу, более человеколюбивую, менее кровавую, не столь голосистую — продиктованную созревшим умом и смягченным сердцем...»².

В фельетоне метко схвачена эклектичность и подражательность молодого драматурга, писавшего под псевдонимом О. Дымов³. Впоследствии, касаясь манеры О. Дымова, А.Р. Кугель иронически писал: «...г. Дымов как будто все время волнуем мыслью: прилично ли, соответственно ли будет, если я не отображу Чехова? Андреева? Горького? Пшебышевского? Верхарна? Хорошо ли, современно ли будет, если без символики? а без быта? Может быть, преображение быта? и настроение ведь тоже нужно?..»⁴

В поле зрения театральных критиков попадали не только банальные сцены мелодрам, но и новая символистская драма. Тот же А.Р. Кугель, хотя некоторые постановки новаторов типа Мейерхольда про-

¹ Вопросы литературы, 1973, № 6. — С. 280–281.

² Русский театральный фельетон. — М., 1991. — С. 372–373.

³ Настоящее имя и фамилия Перельман Осип Исидорович (1878–1959), автор прозаических и драматических произведений, журналист.

⁴ Театр и искусство, 1910, № 48. — С. 927.

изводили на него огромное впечатление, в целом не принимал новый модернистский театр и, в частности, символизм, считая, что символ, не содержащий большой идеи, не обеспеченный содержательно, ведет к духовному краху и что злоупотребление таким символом опасно. По этому поводу он сочинил ядовитый фельетон «Символизм (Нечто фельетонное)»¹:

«Знакомый литератор сказал мне на днях:

— Буду читать о преображении быта.

— О преобразовании быта? — переспросил я.

— О преображении, — повторил он.

А г. Ф. Сологуб закончил — читаю я — пьесу «Литургию мне». А в Василеостровском театре идет пьеса «Всех скорбящих»².

Именно так. «Модернистское» искусство отличается, между прочим, тем, что все двенадцать праздников вошли в новую эстетику. «Преображение быта», «Богоявление режиссера», «Введение во храм по абонементу», «Успение символизма», «Усекновение реализма» и т. д..

В фельетоне Кугеля «Заметки (Фрагмент)»³ рассказывается о том, как перед открытием театрального сезона поползли слухи о различных переменах в театрах. Одна точка зрения состояла в том, что «Надо расцвечивать жизнь. Собственно, меланхолия и ипохондрия тем и отличаются от жизнерадостности, что нет расцвечивания. А нужно расцвечивать, и в конце концов, я искренно благодарен тем, которые не дают мне уснуть холодным сном разочарования и систематически заботятся о том, чтобы будущее казалось прекраснее, а скучное настоящее — преддверием прекрасного будущего». Однако под жизнерадостностью и расцвечиванием жизни понимался ремонт театрального помещения и новая буковая мебель, которой обзавелся один из театров.

Другая весть была более обнадеживающей: «в соединенном заседании режиссеров и артистов Художественного театра решено новую пьесу М. Горького «Дачники» — играть в жизнерадостном настроении». Это решение коллективу театра далось не сразу и было выношено в мучительных раздумьях: «Сначала думали играть в мрачном настроении. В двух московских газетах театральная хроника вышла по этому поводу в траурной кайме! Станиславский решительно стоял за мрачность и приказал уже развести уголь в жестяном ведре. Но тут действительно историческую роль сыграл Вл. И. Немирович-Данченко. Он улучил как-то ночной час, когда первый страдал бессонницей, подкрался к нему незаметно в спальню, и тут у них произошел разговор, подробности которого, конечно, в точности неизвестны, но который, тем не менее, свидетельствует как о гражданском мужестве Немировича-Данченко, так и о величии духа Станиславского».

Сама же пьеса держалась в строжайшем секрете и потому составить мнение о том, как же все-таки лучше играть пьесу — в мрачном или в жизнерадостном настроении — не представлялось возможным. И вот публи-

¹ Русский театральный фельетон. — М., 1991. — С. 379–382.

² «Всех скорбящих» — пьеса Г. Хейерманса (1905).

³ Русский театральный фельетон. — М., 1991. — С. 375–377.

ка — какова интрига! — полгода металась между страхом и надеждой, «какое будет избрано настроение, мрачное или жизнерадостное...», и если бы не помогла реклама, иронизирует автор, люди, как у Достоевского в «Подростке», рисковали остаться «в пустыне», где стали бы «пугливо жаться друг к дружке», не узнавая близких себе. «Как табун лошадей, застигнутых грозой», они стеснились бы «в одну бесформенную массу».

«Нечто в этом роде было бы, — заключает фельетонист, — если бы людей лишили рекламы. Вдруг наступила бы тьма; вдруг объявился бы голод. И преизобилие плодов, злаков, художественных произведений, талантов, знания и науки, искусства и добродетелей осталось бы тоже, но, отвыкшие от пользования собственным умом, собственным зрением, слухом, обонянием, люди решили бы, что все потеряли сразу, и что деваться им некуда, и неоткуда ждать помощи и избавления».

Мысль о необходимости иметь собственное мнение в делах искусства, развивать и оттачивать индивидуальный художественный вкус, чтобы противостоять агрессивной и назойливой моде, все чаще становится предметом театрального фельетона, о чем свидетельствует юмористический очерк Ю.Д. Беляева «Дункан»¹.

Автор сообщает, что видел Дункан в Вене и «любовался ее танцами». Славу Дункан, по его мнению, создали берлинские и венские журналисты. «Публика идет на поводах у прессы, и мисс имеет баснословный успех». И вот, наконец, он развертывает описание этого почти мистического действия, как окрестили его журналисты:

«Священнодействие начиналось с музыки.

Свет в зале убавлялся, и оркестр играл какой-то старенький менуэт, протяжный и молитвенный. <...> На сцену выбегала женщина, одетая в костюм «Primavera»² Боттичелли.

Это и была мисс Дункан.

На большом пушистом ковре начинала она свои танцы.

Нет, не танцы, а позы, странные, ломкие позы, какие можно наблюдать на картинах того же Боттичелли и его современников.

В промежутке, от позы до позы, она просто бегала по ковру и попрыгивала.

В это время можно было любоваться ее ногами.

В сущности, эти ноги и были главной приманкой для публики.

Мисс Дункан танцует с голыми ногами без сандалий, без трико, без... всего.

Платье покрывает ее легким облаком.

А ноги, сильные, с хорошо развитыми мускулами в коленях и выхоленные, выточенные в ступне, летали по сцене, как два розовые крыла.

Бывали позы рискованные, когда все бинокли выражали сильнейшее желание скандала.

Но не было того случая, чтобы опасное движение в то же мгновение не сменялось молитвенно-согбенной позой.

¹ Русский театральный фельетон. — М., 1991. — С. 399–403.

² Primavera — весна; так называлась и картина Боттичелли.

В опереточном Карл-театре голоногая мисс Дункан молилась за гре-
хи мира... <...>

И когда спектакль окончился, я погрузился в грустные «размышле-
ния у парадного подъезда»:

— Мисс Дункан, — думал я, — необходимо ехать в Россию. Она —
создание заграничной прессы... Не беда. Ею увлекаются пресыщенные
зрелищами и впечатлениями люди Запада. Но и у нас она придется во
благовремении. Только ее ведь не хватает теперь для полной коллекции
модного «санкюлотизма» в искусстве. Санкюлоты г. Горького, первен-
ствующие в литературе, санкюлоты г. Бунина в живописи и, наконец,
с легкой руки мисс Дункан, — санкюлоты в музыке и на сцене. Русское
искусство переживает эпоху великой революции. Да здравствует свобод-
ное искусство!»

Автор этого фельетона **Юрий Дмитриевич Беляев (1876–1917)** —
драматург, театральный критик, прозаик, журналист, писавший под
псевдонимами Виконт Д'Аполинарис, Водевиль, Юс Большой для раз-
личных газет и журналов («Живописное обозрение», «Север», «Театр
и искусство», «Новое время», «Петербургский дневник театрала» и др.).
Беляев, как и другие видные сатирики и юмористы, обладал своим сти-
лем — несколько жеманной, как писал Д.С. Мирский, смесью сентимен-
тальной поэзии и причудливого юмора¹. «В тоне его письма, в отделке
фраз... В авторитетной небрежности внешнего словесного построения...
В своеволии сравнений» П.Пильский видел явные следы «журналист-
ской школы Суворина». Однако, продолжал он, «учитель был мужест-
венный, а ученик — женственный, и один влиял, а другой охотно
поддавался»². Он считал, что в самом стиле Беляева отразились ха-
рактерные черты его человеческого и писательского облика: «разба-
лованность, переходящая часто в распущенность... В какую-то неохоту
жить и думать». Актеры ценили фельетоны и рецензии Беляева.
Н.Н. Ходотов вспоминал: «Изящно и метко писал он порой свою рецен-
зию, и по легкому, фривольному рисунку её пленительно извивалась
шутка, иногда добродушная, а иногда зло кусавшая и ядовитая, как
змеиное жало»³.

Беляев внес в театральную юмористику импрессионистическую ма-
неру. Он больше руководствовался непосредственным чувством, чем про-
думанной эстетической программой. Но ему было свойственно глубокое
и сильное «интуитивное постижение театральных явлений», которое
приводило его к проницательным суждениям о роли «личного жизнен-
ного опыта» в игре актеров.

Большим успехом пользовались его сентиментально-комические во-
девилье из жизни старого Петербурга. По мнению А.Кизеветтера, водеви-
ли Беляева представляли собой характерный для своего времени «исторический маскарад»⁴, близкий к идеям «Мира искусства» и вполне ук-

¹ *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. — London, 1992. — С. 631–632.

² *Солнце России*, 1917. № 3. — С. 9.

³ *Ходотов Н.Н.* Далекое — близкое. — Л.–М., 1962. — С. 153.

⁴ *Русская мысль*, 1911, № 12, отд. 3. — С. 37.

ладывавшийся в эстетику Серебряного века («Путаница, или 1840 год», «Фантастическая история» «Красный кабачок», «Псиша»).

Склонность Беляева к «водевильной путанице» Кугель объяснял его потребностью найти «противоположение безжалостной аксиоматически верной действительности», а главное, умением ценить «аромат стиля» и желанием отдаться естественному для него «влечению к какой-то легкой, дымчатой, воздушной перспективе», уловить «некоторую бесплотность, некоторую очаровательную схему»¹. Драматургия Ю. Беляева, в частности «Псиша», вызывала у публики и деятелей литературного и театрального модернизма ощущение «исчерпанности определённого культурно-исторического периода». А.А. Ахматова вспомнила образ Путаницы-Психеи в «Поэме без героя» как один из примечательных знаков «предвоенной, блудной и грозной» петербургской атмосферы начала 1910-х годов.

Беляев, однако, критически и насмешливо относился к декадентам прежней театральной школы и их поздним эпигонам и подражателям. Он пытался дать своё понимание перспектив драматического искусства и путей развития литературы. Ирония и насмешка в этих поисках играли совсем не последнюю роль.

Подлинная чистка театральных подмостков от всех ухищрений банальности была проделана театром «Кривое зеркало» (1908–1931; с 1908 по 1928 год театром руководил А.Р. Кугель). «Театр, — писала Л.А. Спиридонова (Евстигнеева), — обличал отжившие формы искусства, утверждал новое с помощью саркастической иронии, тонкого остроумия, психологической сатиры»².

Своим названием театр «Кривое зеркало» был обязан, как нетрудно догадаться, сборнику пародий А.А. Измайлова. При его основании в 1908 году был заложен тот же пародийный принцип «кривозеркального отражения». Это был первый русский театр пародий, эксцентрического смеха, «театр малых форм», как его называли создатели.

Основателями театра «Кривое зеркало» стали видный театральный критик, публицист, журналист и мемуарист **Александр (Авраам) Рафаилович Кугель** (1864–1928), писавший под псевдонимами Ното novus и др. И его жена, артистка Суворинского театра З.В. Холмская, которая впоследствии писала, что она и ее муж задумали создать «весёлый театр осмысленного, тонкого смеха». Кугель был художественным руководителем театра. В качестве драматурга был приглашен **Николай Николаевич Евреинов** (1879–1953), известный своими пьесами и постановками видный теоретик и историк театра, деятельность которого отмечена подлинно новаторскими исканиями. С 1910 и по 1916 год Евреинов занимал пост режиссёра театра. Он выдвинул несколько крупных театральных идей — монодрамы, «театра для театра», театрализации жизни, «театра жизни» и «театра для себя». Некоторые из них практически

¹ Театр и Искусство, 1917, № 2. — С. 35.

² Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1997. — С. 194.

воплотились в нескольких спектаклях «Кривого зеркала»¹. С октября 1910 и до 1916 года в театре «Кривое зеркало» Евреиновым были поставлены «В кулисах души», «“Ревизор”», режиссерская буффонада в 5-ти “построениях” одного отрывка», «Кухня Смеха», «Четвертая стена», «Школа туалей».

Деятельность содружества З.В. Холмской, А.Р. Кугеля и Н.Н. Евреинова в театре была исключительно плодотворной. Их привлекла здесь работа над пародийно-гротесковым репертуаром с его поэтикой «смещённого» зрения. При этом Кугель и Евреинов имели свои театральные взгляды, не всегда совпадавшие. Объединяющим началом была не столько пародия на обветшалые театральные установки, хотя смех являлся исключительно важным и незаменимым структурным началом, но и положительная цель, которая преследовалась веселыми пародийными спектаклями. Эта цель состояла в том, чтобы не только продемонстрировать убогие и пошлые устаревшие принципы театрального искусства, но и раскрыть перспективы развития театра, представить его новые возможные формы, которые увели бы театр от рутины, вывели из застоя. Эти положительные идеи разделяли и Холмская, и Кугель, и Евреинов. Естественно, что при таком подходе Кугелю и Евреинову приходилось вступать в драматургическую полемику с другими театральными направлениями и школами, в частности с К.С. Станиславским и его системой.

Таким образом, за первым планом — насмешить публику разными способами (снизить или карикатурно представить характерные сцены из русских классических пьес, высмеять шаблонные постановки и т.п.) — открывался и второй, более сложный, план: попытка высмеять те стороны пьес русских драматургов, которые наиболее подвергались подражаниям и переходили из произведения в произведение, а также вступить в творческую полемику с современными теоретиками и практиками театра. Смех сочетался в пародиях театра с постановкой серьезных проблем театрального искусства. Пародия своим смешным содержанием адресовалась и широкой публике, и знатокам театра, а своим серьезным содержанием была направлена ценителям драматургии и театра. Точно так же синтетическая пародийная драматургия «Кривого зеркала» сочетала трагическое и комическое, «затаенную лирику и всеразрушающий дух иронии». В целом, как справедливо заметила Л.А. Спиридонова (Евстигнеева), «Кривому зеркалу» был чужд примитивный, «здоровый» комизм, свойственный А. Аверченко². Но было бы несправедливо считать «Кривое зеркало» лишь «театром скепсиса и отрицания», хотя такие постановки тоже были, поскольку сквозь иронию, гротеск, сарказм и насмешку проливался животворящий свет творческих исканий новых театральных форм. В лучших своих спектаклях «Кривое зеркало» до-

¹ Впоследствии Евреинов принимал участие как режиссёр и драматург в художественно-артистических кабаре «Бродячая собака» (основано в 1912 г.) и «Привал комедиантов» (1916), работал в «Летучей мыши» Н.Ф. Балиева, а в эмиграции в 1934 году создал театр «Бродячие комедианты». Так что его интерес в пародийно-гротесковому театру был устойчив и принципиален.

² Кстати, театр поставил лишь одну его миниатюру, да и та впоследствии была метко высмеяна Евреиновым в пародии «Кухня смеха».

стигало гармонии отрицания и утверждения, комизма и трагизма, убеждающего интеллектуального смеха и серьёзности, скупо намеченной по условиям жанра творческой программы.

Лишь в конце 1910-х годов гармония между забавным смехом и зловещей иронией распалась, и театр ставил больше гротесковых, трагических пьес. Дело в том, что начало 1910 годов — пора литературной войны то с символистами, то с акмеистами и футуристами, войны, наполненной смехом и устремлённой в основном в область искусства. Вторая половина 1910-х годов — время не литературных, а самых настоящих кровавых боев как вне, так и внутри страны. Пародия перестала быть достаточно острым и, главное, действенным и уместным оружием, когда заговорили пушки и пулеметы.

«Кривое зеркало», — писал Кугель в воспоминаниях, — создало особый род синтетической, если можно выразиться, пародии, зачатки которой можно найти у К.Пруткина («Блонды», «Опрометчивый Турка» и т. п.) и отчасти у Мериме («Театр Клары Газуль»), у Оффенбаха (например, некоторые сцены в «Прекрасной Елене» и «Орфее в аду» и т. п.)»¹.

Примерно в том же смысле понимал задачи «Кривого зеркала» и Евреинов, раскрывший «двойное дно» пародии вообще и спектаклей театра в частности. В своих неопубликованных воспоминаниях «В школе остроумия. О театре “Кривое зеркало”» он высказался в том духе, что «Кривое зеркало» лишь по виду было кривым, а на самом деле отражало «как можно правильнее отрицательные явления»²².

В одной из своих первых пьес, в эстетике которой ощутимо влияние О. Уайльда, Евреинов призывал к «трансформации жизни», «театрализации быта». В пьесе «Красивый деспот» главный герой превратил жизнь своей стилизованной под начало XIX века усадьбы в театр. Устроив «театр в театре» или «театр для себя», он видит в таком театральном существовании единственную цель не только своей жизни и смысл всего человеческого бытия.

Преследуя цель театрализации жизни, Евреинов выдвигает идею Старинного театра, метод которого — художественная реконструкция драматургии и спектаклей прошлых эпох. Эта идея сродни мыслям Кугеля о смыслообразующей роли стилей и культурно-исторических форм в пародийных постановках.

Все эти поиски привели Евреинова к идее монодрамы как специфической и самой современной формы театрального спектакля. Принцип монодрамы, который был применен и в «Кривом зеркале», заключался в том, что действие должно было предстать зрителям глазами героев пьесы и других персонажей. Это касалось и театральных художественных реконструкций: воспроизводились не только средневековые и иные представления, но и восприятие спектакля, свойственное зрителям отшедшей эпохи. Монодрама была призвана дать чисто субъективное пред-

¹ Кугель А.Р. (*Ното новус*). Листья с дерева. Воспоминания. — Л., 1926. — С. 199.

² Цитируется по кн.: Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 194.

ставление о действительности, усилив принцип театральности¹. В этой связи Евреинова всё более привлекает пародийно-гротесковый репертуар с его поэтикой «смещенного» зрения. Благодаря такой установке на сцене «Кривого зеркала» верх взяли лёгкие, условные театральные постановки, в которых преобладало острое и умное действие. Пародийность спектаклей была рассчитана на сопереживание и обычного «среднего» зрителя, которого нужно было развлечь и рассмешить, и знатока и интеллектуала. Трудность восприятия заключалась в том, что пародия всегда была двухплановой, содержащей психологический подтекст, направленной на критикуемые драматические тексты и на их отвергаемые постановки. Кроме того, субъект действия на сцене не оставался неизменным и равным себе: его восприятие зависело от того, каким он казался самому себе и каким он казался зрителю. Это касалось не только действующих лиц, но даже неодушевленных предметов².

Театр «Кривое зеркало» не чуждался злободневного историко-политического репертуара. Так, в нём был поставлен комический водевиль И. Саца «Не хвались, идучи на рать». Предметом пародирования в нём стали события Русско-японской войны, неумеренная воинственность и похвальба русской официозной прессы. Формой пародирования была выбрана псевдорусская опера. В пародии прозвучала острая критика всего режима, и современники недоумевали, как спектакль мог быть пропущен цензурой.

Не менее острой была сатирическая миниатюра Л. Андреева «Прекрасные сабинянки». В ней высмеивалась партия кадетов. Сабинянки, которые символизировали политические свободы, будто бы отстаиваемые кадетами и похищенные римлянами (самодержавием), отравились в поход против римлян под звуки марша, начинавшегося «Марсельезой», а кончавшегося музыкой на мотив «Боже, царя храни». Комическое впечатление производила сама эта перемена, намекавшая на претензии кадетской партии исполнять роль главного противника самодержавия, а затем легко переходящего в его первого защитника.

В другом спектакле — водевиле Л. Андреева «Конь в сенате» — были высмеяны Государственный совет, представленный в виде римского сената и IV Государственная дума. Источником водевиля послужила легенда об императоре Калигуле, который ввёл коня в сенат.

¹ Уже в первой монодраме («Франческа да Римини») Евреинова происходящие на сцене события как бы увидены глазами главной героини. Выдвинув в 1908 г. теорию монодрамы, он воплотил ее в постановках «Кривого зеркала» в 1910–1918 годах. Монодрама в его понимании — «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» (Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. — СПб., 1909. — С. 8).

² По словам Евреинова, «револьвер, которым я любуюсь как блестящей игрушкой, уже не тот, когда я его деловито чищу своему господину, и уж, конечно, не тот, когда я его беру, чтоб застрелиться» (Евреинов Н.Н. В школе остроумия. О театре «Кривое зеркало». — Цитируется по кн.: Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 196).

В монодраме Евреинова «Школа этикалей» внезапно и резко разоблачается буржуазная мораль, причём драматург и режиссёр прибегает не к шаржу, не буффонаде, не к смеху и даже не к иронии, а к беспощадному и язвительному сарказму, к сценическому гротеску. На сцене демонстрируется репетиция фривольных песенок, которую проводит с кафешантанными девицами директор заведения. Он, обучая девиц неприличным куплетам, раздражен и недоволен их недостаточной распушенностью («В вас слишком мало бесстыдства», «Ваше бесстыдство элементарно»), но затем лицемерно спохватывается: «Здесь школа, а не кабак!»

Уже из этих пьес видно, что «Кривое зеркало» стремилось перелицовывать старые сюжеты и старые формы, чтобы высекать из них смех и побудить драматургов обновить репертуар, а режиссёров отказаться от обветшалых сценических ходов. С особенным остроумием и подлинным весельем такая задача ставилась в наиболее совершенных постановках «Кривого зеркала». К ним, безусловно, надо отнести пьесу «Эволюция театра», в которой пародировались шаблонные постановки классических пьес. В основу четырёх миниатюр была положена одна и притом банальная ситуация — классический треугольник («он» объясняется в любви чужой жене, муж которой их застает).

Чрезвычайно смешным был спектакль по «Ревизору» Евреинова. Предметом насмешки стал для Евреинова не текст комедии Гоголя, а его рутинные постановки на сцене и режиссёрский произвол. Открывал спектакль «чиновник особых поручений», который объявлял публике, что сейчас состоится конкурс режиссёров, избравших для постановки комедию Гоголя «Ревизор».

В первой сцене режиссёр и артисты не отклонялись от гоголевской трактовки пьесы.

Затем сцена предоставлялась приверженцу системы Станиславского. Он провозглашал две идеи. Одна из них была отражена в написанной им диссертации «Полупауза и пауза настроения». Здесь содержался явный намек на опыт постановки в Московском Художественном театре чеховских пьес, который необходимо было перенести и на гоголевскую драматургию. Вторая идея была выражена более чем замысловато: «квадрат построения обратно пропорционален расстоянию театра от жизни». Для соблюдения «правды жизни» апологет Станиславского сначала точно установил место действия «Ревизора», затем дом Городничего. В результате его «пространственных открытий», которые постоянно обыгрываются, достигалась, согласно системе Станиславского, жизненная правда.

Помимо русских режиссёров, в конкурсе приняли участие ученик немецкого мастера Макса Рейнгардта, который ставил «Ревизора» в «новом русском стиле», изобретённом в Мюнхене. Текст Гоголя был переложен на стихи австрийским поэтом-символистом Гуго фон Гофмансталем, а музыка сочинена Гумпердинком.

Комедия Гоголя была заведомо неузнаваема: главными действующими лицами пьесы стали Смех (очаровательная девушка) и его подружки — Сатира и Юмор. Поясняя введение режиссёром музыки, ведущий, обращаясь к публике, ссылаясь на письмо Белинского, которое начиналось словами: «Музыка, музыка, чёрт с тобой!» Для создания

национального колорита перед началом действия действующие лица — Юмор, Сатира и Смех — исполняли русскую пляску в нарочито пародийном духе.

В «Ревизоре», таким образом, подвергались весёлой критике в жанре буффонады различные режиссёрские школы, с методами которых автор спектакля был принципиально не согласен. Впоследствии Евреинов писал: «...строго говоря, моя прогремевшая на всю Россию режиссёрская буффонада «Ревизор» не может быть отнесена к синтетической пародии по той причине, что в ней пародируется не текст намеченной пьесы, а лишь метод ее представления»¹.

Наибольший успех выпал на долю «Кривого зеркала» при постановке пародийной оперы М.Н. Волконского «Принцесса африканская», больше известной как «Вампука» по имени главной героини².

¹ Евреинов Н.Н. В школе остроумия. О театре «Кривое зеркало». Цитируется по кн.: Спиридонова Л.А. (Евстигнеева). Русская сатирическая литература начала XX века... — С. 197. Одновременно с постановкой пародийных спектаклей Евреинов всё более усложнял формы комического, и в конце концов животворящий смех исчез из его пьес, уступив место трагизму и скепсису. Зачатки этих исканий видны уже в пьесе «В кулисах души», которую зарубежные критики сочли предшественницей театра абсурда. «В кулисах души» — одна из первых фрейдистских пьес. Драматург обратился к подсознанию, чтобы художественно исследовать глубины человеческого сердца. Для этого потребовалось расщепить человеческую личность на три «Я», которые предстали как рациональное, эмоциональное и подсознательное начала.

Характерно и декорационное решение спектакля: сцена представляла собой внутренность громадной грудной клетки, где были размещены портьеры-легкие, огромное сердце, позвоночник с ребрами, протянутые нити нервов. На этом фоне развивалось действие. Между абстрактными действующими лицами и, надо понимать, в человеческой душе, разворачивается борьба, в которой «Я» эмоциональное убивает «Я» рациональное из-за певички. Поскольку разум уничтожен и покинул душу, то чувство обрело абсолютную свободу, но это свобода вне разума и, стало быть, свобода безумия, а безумие губит человека, который стреляет себе в сердце. Но тут просыпается дремлющее третье «Я». Оно обозначает следующую станцию жизни души. Ее объявляет кондуктор, выходящий на сцену: «Новая Иванова».

Пьеса Евреинова имела успех и на театре, и в литературе (к ней обратились футуристы (трагедия «Владимир Маяковский» В. Маяковского, «Госпожа Ленин» В. Хлебникова) и немецкие кинематографисты-экспрессионисты). Столь же разрушительная ирония свойственна и постановке по пьесе Ф. Сологуба «Всегдашние пашни».

² Михаил Николаевич Волконский был известным фельетонистом «Нового времени», журналистом (редактор «Нивы»), романистом, драматургом (особенно прославилась его сатирическая пьеса «Гастроль Рычалова»), автором литературных и театральных пародий. «Принцессу африканскую» он пустил на сцену под псевдонимом Анчар Манценилов (имя и фамилия образованы от названий ядовитых растений). Псевдоопера Волконского в конце концов стала называться просто «Вампукой». Слово «Вампука» имеет свою историю: однажды воспитанницы Смольного института благородных девиц преподносили цветы принцу Ольденбургскому и при этом пели: «Вам пук, вам пук, вам пук цветов подносим». Смешная двусмысленность слов породила абсурдное сочетание «Вампука», которое было оправдано затем бессмысленным содержанием оперы, в которой нелепости и несообразности также доводятся до полного абсурда.

В «Принцессе африканской» всё было нелепо и всё было смешно: и глупый сюжет с претензиями на некую борьбу за независимость, и любовные страдания, и жестокий тиран, и добрый завоеватель, и бесконечные повторения, из которых вытекает, что персонажи не совсем ясно представляют себе, о чём идёт речь, и странные остановки на начальных слогах, производящие впечатление неожиданно поразившего всех недуга — заикания (этот комический приём был заострен исполнением хора). «Вампука» была блестящей пародией на шаблоны и нелепости, встречавшиеся в итальянской опере и перекочевавшие оттуда во все европейские, в том числе и русские, оперные постановки. Доведя до абсурда оперные несообразности, «Вампука» решительно отвергла и высмеяла рутину и пошлость. Постановщики «Кривого зеркала» с неподражаемой изобретательностью поражали смехом условную театральность, без которой нет театрального действия, но которая уже отжила и утратила всякую выразительность. Спектакль получился исключительно гармоничным, потому что пародировалась, превращалась в шарж и становилась карикатурой вся постановка: и текст, и декорации, и музыка, и сценические штампы.

О постановке «Вампуки» современник вспоминал: «Африканская пустыня, посреди которой роскошная, обитая плюшем кушетка. Две-три намалёванные на фанере пальмы. Четыре статиста, бог знает как размалёванных, изображают хор; в рыжих трико и с огромными фиговыми листьями они пели: „Мы в пу-, мы в пу-, в пустыне мы живем. И как-, и как-, и кактусы жуем“. Эфиопский царь небрежно опирался на бутафорское небо и доставал из своего коричневого «тела» — трико — носовой платок»¹.

Музыка в «Принцессе африканской» также была на высоте: композитор использовал церковное пение ирмоса² с перебивкой голосов, чтобы пародийно воспроизвести славословие герою. Слова «Став на колени, прославим героя» хор превращал в «славим колени, колени героя».

Впоследствии Н. Евреинов имел полное право сказать, что после «Вампуки» вся «банальная театральность в опере предстала перед самой невзыскательной публикой в дурацком колпаке и с позорным клеймом»³. «Вампука» навсегда осталась именованьем безвкусовых пьес и спектаклей, где царят сценические штампы, бездарь и пошлость⁴.

¹ Крыжицкий Г. Лаборатория смеха. — Театр, 1967, № 8, с. 113.

² Ирмос (греч.) — вступительный стих, заключающий в себе содержание прочих стихов песнопения или канона.

³ Евреинов Н.Н. В школе остроумия. О театре «Кривое зеркало» // Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. С. 195.

⁴ Впоследствии, уже после Октябрьского переворота Евреинов дальше развил в своих пьесах и постановках свою теорию всеобщности театра, которую А.Р. Кугель назвал «театральным империализмом». Евреинов не примирялся ни с современной ему действительностью, ни с идеями большевиков. В 1920 году им была написана одна из лучших пьес «Самое главное» (на сценах театров мира шла под названием «Комедия счастья». Поставлена в 1921 году). Суть пьесы состоит в том, что одно и то же судьба главного героя пропущена через восприятие трёх его супругов, трёх индивидуальностей — Дамы с собачкой, Глухонемой и Падшей. И каждой эта судьба представляется то трагической, а то комической. Основная мысль выражена в девизе: «Через преображение к преобращению». В пьесе решается один из главных воп-

«Кривое зеркало» выросло в атмосфере богатой национальной сатирической и юмористической традиции. Оно символизировало «высокий», интеллектуальный смех, к которому, как к идеалу комического искусства, стремилась, не всегда его достигая, литература. Но было бы неверным и недальновидным пройти мимо специфической общественной атмосферы, свойственной началу XX века.

Расцвет русской сатиры и юмористики переживает свой творческий апогей в деятельности замечательных сатирических журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», собравших на своих страницах весь цвет русской комической литературы. В «Сатириконе» и «Новом Сатириконе» объединились все поколения — и те, кто давно уже работал на ниве сатиры и юмора, и те, кто совсем недавно вступил на эту стезю, и те, кто напечатал лишь первые робкие произведения и не успел ещё полно и мощно явить свое дарование, а свободная и независимая русская сатирическая журналистика уже приказала долго жить, запрещённая советской властью.

Время расцвета русской сатиры было своеобразным. Во-первых, совсем недавно, в 1905–1906 годах, ей были дарованы исключительные свободы, каких она никогда не знала. Во-вторых, эти свободы были мгновенно отняты, и она ещё не успела даже перевести дух, как наступил спад общественной волны. В-третьих, по стране шествовал Серебряный век, и новое возрождение всех областей искусства укрепляло творческую энергию. В-четвёртых, в культурной жизни российских столиц — Петербурга и Москвы, на почве очарования и разочарования состоянием общества возникло такое болезненное и вместе с тем эстетически утонченное явление, как богема. В это время появилось множество литературных и театральных кафе, небольших театров-кабаре («Бродячая собака», «Привал комедиантов», «Летучая мышь»). Часть из них занимала

росос века: что важнее — истина или иллюзия и что нужно сделать, чтобы усовершенствовать человечество и сделать его счастливым. Главный герой пьесы — Параклет (в переводе — советник, утешитель, помощник). Он принимает разные личности: доктора Фреголи, Монаха, Гадалки, Шмита, Арлекина. Он держится того мнения, что приятная иллюзия, приятный обман предпочтительнее неприятной истины. Жизнь — это театр, где основные роли играют «не достойнейшие, а ловкие интриганы». Стало быть, надо сыграть новую, реформированную, «пьесу жизни». А для этого нужна «духовная революция», которая преобразит жизнь и человека. Все остальные преобразования, в том числе социалистические, недостаточны.

Утверждая сценический театрально-условный реализм, направленный, с одной стороны, против реализма (в том числе Станиславского) и натурализма, а с другой — против символизма и Мейерхольда, Евреинов настаивал на замене неприглядной действительности красивой видимостью. Конечно, это была самая настоящая утопия, которая не решала существа вопросов, но ставила их со всей остротой, талантом и страстностью. Эти идеи Евреинов развил затем в пьесе «Корабль Праведных» и в произведениях, написанных уже в эмиграции («Театр вечной войны», «Эволюция русской драмы», «Козьма Прутков» в жанре «люфок», предшественнике «театра абсурда», «Шаги Немезиды, или Я другой такой страны не знаю», «Чему нет имени (Бедной девочке силось)», «Инфернальная комедия»), а также во многих исторических и теоретических театроведческих трудах (подробнее об этом: *Кашина-Евреинова А. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века.* — Париж, 1964; *Спирidonова Л.* Бессмертие смеха. — М., 1999. — С. 289–327).

удобные помещения, часть располагалась в подвалах, но никого это не смущало. Посетителей привлекал в эти кафе и кабаре не гастрономический, а эстетический, художественный интерес. Публика, в основном молодая, жаждала весёлых, умных, тонких развлечений. Литературные и театральные программы были замешаны на шутке, причём шутке острой, импровизационной, на экспромтах и эпиграммах, на каламбурах и афоризмах. Здесь собирались люди, так или иначе причастные к литературе, к театру, к художеству, знавшие толк в сатире и юморе и сами их рождавшие. Они чувствовали себя и гостями, которых развлекают и для которых дают представление, и участниками разыгрываемых спектаклей, включенных в действие. Эта противоречивая духовная атмосфера угара и игры, интеллектуального наслаждения и отдыха, свободы чувств и смутной нравственности, дававшая на короткое время забыть, что делается за стенами заведений, и безоглядно, насколько это было возможно, отдаться стихии смеха, не лишённого подчас горечи и трагизма.

А в жизни в это же самое время шло глубочайшее размежевание общества, назревал раскол, приведший к поляризации идей и настроений. Все начали с неистребимой ненавистью «бороться» друг с другом, оскорблять друг друга, грубить друг другу, не в силах найти пути примирения и даже не желая социального мира.

В этих условиях расплодилось множество никчемных юмористов, задевавших лишь поверхность явлений, но претендовавших на некое почётное место в художестве. Но были фигуры и иного сорта, которые прикидывались художниками, а на деле были всего лишь мелкими и незадачливыми рифмоплётами.

Крайнее выражение такая литературная позиция в чрезвычайно вульгарной форме варварской грубости нашла в сатирическом творчестве Д. Бедного, явившего в своей комической поэзии образец «пролетарской» правды-матки, начисто освобождённой от каких-либо принципов художественности, а заодно и обыкновенных приличий. Д. Бедный не был поэтом хотя бы потому, что перелагал в стихи политическую прозу. Но как поэтическая величина оказался непомерно раздут в своём значении той самой партией, чьи лозунги он выдавал за стихи. Сатира Д. Бедного обнажила «лицо» пролетариата, потому что поэт выступал от имени рабочего класса, прежде всего его неквалифицированной и малообразованной части, на которую опиралась партия большевиков. Д. Бедный выполнял социальный заказ этой партии, и его лакейская ангажированность не подлежит никакому сомнению.

«Сатирикон», а затем «Новый Сатирикон» противостояли как мелким сатирикам и юмористам большей частью провинциального толка, так и «партийной» сатире и юмористике, отстаивая независимость и свободу писателя и журналиста. Вместе с тем фигура Демьяна Бедного заслуживает упоминания хотя бы потому, что на её фоне отчетливее видны достоинства сатириконцев.

Демьян Бедный (настоящее имя и фамилия — **Ефим Алексеевич Придворов**) (1883–1945) родился в семье крестьянина, но до конца жизни поддерживал легенду, будто был незаконным сыном вел. кн. К.К. Романова (поэтический псевдоним — К.Р.) и якобы его фамилия — При-

дворов — означала «родившийся при дворе»¹. Свой псевдоним Демьян Бедный заимствовал у дяди, которому это прозвище дали односельчане. Впрочем, в то время появилось много Бездомных, Голодных, Горьких, Скитальцев, Приблудных, Изгоевых, Беспощадных, Безыменных, как и Весёлых, Светловых и пр.

Перелом в мировоззрении Д. Бедного произошел в 1908–1911 годах, когда, отойдя от монархизма, он пережил сначала увлечение народничеством, а затем склонился в пользу марксизма и начал активно сотрудничать в большевистской газете «Звезда». Там он опубликовал сатирический фельетон в стихах «О Демьяне Бедном — мужике вредном», а затем (1912) басню «Кукушка», впервые подписав её псевдонимом Демьян Бедный. С тех пор, как сам говорил, он стал «присяжным фельетонистом большевистской прессы».

Случился, как остроумно заметил литературовед И. В. Кондаков, весьма симптоматичный исторический парадокс: «...президент Академии наук и большой лирический поэт К. Р., «в гроб сходя», «благословил» не просто поэта-самоучку из народа, — что-нибудь вроде нового Кольцова или Никитина, как, наверное, полагал, — и не только настырного эпигона официозного стиля, но будущего «могильщика» самодержавной России, неутомимого борца с помещиками и буржуазией, большевистского агитатора, кумира российского плебса, одного из признанных вождей пролетарской, а затем и советской поэзии, весьма далеко отклонившейся не только от заветов «чистого искусства», но и от канонов большой русской поэзии. В лице Демьяна Бедного русская литература XX века решительно шагнула навстречу «*наинизшим низам*» России, безоглядно подчинив себя вкусам и интересам деревенской бедноты, городского люмпена, доморощенной, полуграмотной рабоче-крестьянской полуинтеллигенции — словом, всяческой гольтыбы»².

С тех пор Д. Бедный стал в изобилии наводнять Россию своими примитивными виршами, не пропуская ни одного политического или мало-мальски заметного события. Но вся беда состояла в том, что, как бы гневно ни обличал он самодержавие, чиновников, депутатов Государственной думы, модернистов, как бы ревностно ни защищал реализм и народность, он всё это проделывал кондово и совсем не смешно. Впрочем, и сам Д. Бедный признавался, что в его первой книге «Басен» «гнева-то... гораздо больше, чем смеха»³, но считал при этом, что пролетариату классовый гнев гораздо

¹ История с вел. кн. К. К. Романовым имела некоторое основание: в августе 1896 года Д. Бедный поступил в киевскую военно-фельдшерскую школу. Там в качестве лучшего ученика и опоры трона, писавшего верноподданнические монархические стихи, он был представлен инспектору-попечителю военно-учебных заведений вел. кн. Константину Константиновичу. Позже вел. кн. разрешил Бедному в порядке исключения сдать экстерном экзамены за курс гимназии в Елизаветграде и учиться дальше в университете, но отслужить в армии 2 года по окончании учения. В 1904–1908 годах Д. Бедный поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета и слушал там лекции.

² Игорь Кондаков. «Басня, так сказать», или «Смерть автора» в литературе сталинской эпохи. — Вопросы литературы, 2006, январь-февраль. — С. 224.

³ Бедный Д. Собр. соч. В 8 тт. — Т. 8. — М., 1963–1965. — С. 419.

нужнее смеха. В 1916 году вышла его вторая книга «Диво дивное и другие сказки», в 1917 году — 8 сборников басен, стихотворных сказов и «Выборные песни». В том же году он опубликовал героико-сатирическую эпопею «Про землю, про волю, про рабочую долю». Во время Гражданской войны он писал песни для бойцов Красной Армии и агитационные стихи. В 1922 году напечатал поэму «Главная улица».

Советская критика на все лады расхваливала Д. Бедного, утверждая, что он продолжил и развил в гражданской лирике традиции поэзии Некрасова, в сатире — В. Курочкина, а в басне — Крылова (некоторые критики называли Д. Бедного «внуком “дедушки Крылова”»), что он опирался на русский фольклор, использовал форму песни, частушки, народного лубка, сказки, развивал традиции райка, ввел раешный стих, стихию балагана и ярмарки, что именно ему принадлежит честь создания жанра боевой политической басни и фельетона, что поэзия Д. Бедного отличается афористическими выражениями, живой народной речью. Однако народный язык, причем самых разных истоков, нужен был Бедному для того, чтобы прикрыть стилевую эклектику, бедность художественного вымысла и создать узкий жанр политической басни, насытив ее наивно-дидактическим содержанием, выраженным в сознательно грубо вульгарной форме.

Главным достоинством творчества Д. Бедного, резко отличающим его от других сатириков, признавалась сознательная политическая пролетарско-марксистская позиция. Действительно, басни и сатиры Д. Бедного никогда не выходят за пределы политической злободневности, так называемого текущего момента, и рассматривают события и явления жизни только с точки зрения указаний партии большевиков, потакая при этом самым низким вкусам люмпенизированной толпы. Басни и фельетоны Д. Бедного никогда не возвышаются до общечеловеческих проблем и интересов. Наоборот, они всегда их игнорируют, предельно суживая стоящий за ними содержательный смысл. В них не просматривается многозначности, множества смыслов, и они всегда ограничиваются примитивной аллегорией. В этом отношении Д. Бедный, конечно, ни в коей мере не может считаться наследником русских классиков, в частности Некрасова и Крылова.

Достаточно знать заглавие любой басни Д. Бедного, чтобы сразу определить её содержание. Название басни «Кларнет и Рожок» дает понять, что речь пойдёт о благородной, но отвергаемой музыке Кларнета и простой, но поощряемой народной музыке Рожка. Название басни «Хозяин и батрак» говорит само за себя. В басне «Лапоть и Сапог», как легко догадаться, выведены крестьянин и рабочий, спор между которыми разрешается, конечно, в пользу рабочего. Это происходит потому, что в баснях, фельетонах и прочих жанрах берётся голый факт, который в самом произведении также остается голым, не обрастая новыми смыслами или символическими значениями. И так всюду: содержание басни «Кукушка» замыкается на конкретном факте — на выступлении кадета Ф. Родичева в связи с юбилеем Герцена. Звери или люди также изображают строго определённые политические силы: Лев, иногда Медведь, — Николай II, ослы — царские сановники, свиньи — министры, Щука — самодержавно-полицейская власть,

разбойничий притон — Государственная дума, Волк — черносотенцы, вьюны — меньшевики, собаки — кадеты, а колючие отважные ерши — большевики. При этом присущие зверям или людям индивидуальные черты и повадки, учёт которых так или иначе обязателен для традиционной басни, не принимаются во внимание и лишь по недоразумению присутствуют в сочинениях Д. Бедного.

В результате в сатире Д. Бедного фигурировали разрозненные и ограниченные по своему значению факты, и она многое теряла в своем художественном обобщении. Задача Д. Бедного заключалась в том, чтобы, выполняя наказы партии большевиков, ни в коем случае не допустить социального мира. Например, полученные от царской власти свободы никак не могут удовлетворить, потому что они недостаточны даже в случае их исчерпывающей полноты:

Чем больше «воли» нам дают,
Тем больше жаждем мы — свободы¹.

Поэтому он издевался над всякими попытками достичь согласия и, углубляя классовый антагонизм, разжигал пламя ненависти внутри нации, сталкивая все сословия. Тогдашний неискушенный в политике и в искусстве читатель Д. Бедного невольно приходил к выводу, что в России живут лишь враги нации, что все они заняты одним чёрным делом принести народу страдания и горе, что только большевики способны дать ей свободу и, уничтожив несметные тёмные силы, создать земной рай, приведя покорно внимающую массу в царство благоденствия и процветания.

Большевистская пропаганда и ее лозунги после революции 1905 года и все последующие годы наполняла «агитки» Д. Бедного, как презрительно отзывались поэты о жанровом «своеобразии» его поэзии. Под пером Д. Бедного все традиционные жанры становились агитками, прокламациями, лозунгами. Например, басенный рассказ в «Азбуке» состоит из не очень уместных здесь призывов: «Долой насильника!», «В союзы!», «В единенье — сила!», «Товарищи, костями поляжем за наше право!» Поэт либо просто пересказывал стихами программные тезисы партии, либо писал басню с целью ввести в неё нужные лозунги. Существующий в сознании Д. Бедного не многоцветный, богатый и разнообразный, а полярный, резко разделённый на два контрастных цвета — белый и чёрный — мир скукоживается до социального примитива, которому соответствует наивная композиция и двучленное построение стиха: спор всегда идёт между двумя противниками, а победа большевиков или тех, кого Д. Бедный считает «народом», заранее обеспечена.

Задача Д. Бедного заключалась не в том, чтобы донести до простого рабочего человека сложность политической обстановки и тем способствовать его духовному просветлению, а в том, чтобы предельно огрубить, свести все конфликты к примитивным распрям и тем самым фальсифицировать действительное положение вещей. Так, сказки Д. Бедного «Волк-правитель», «Клад», «Суд», «Куры», «Чертовщина», «Диво-див-

¹ Бедный Д. Собр. соч. В 8-ми т. — Т. 1. — С. 50.

ное», «Горе-кузнец» — не более чем прозрачные аллегории, которые к тому же разъясняются и навязываются читателю. Бедняк Ермила никак не может добыть настоящий клад, потому что ему неизвестно, что это — земля и воля, а диво-дивное — счастливая и вольная жизнь народа. Но программа большевиков и не думала отдавать землю крестьянам, а слова о воле служили лишь прикрытием властных планов. Стало быть, доступность политических лозунгов для политической поэзии Д. Бедного не имела никакого значения. Его цель состояла в том, чтобы, опираясь на темное и неразвитое сознание маргинальных слоев общества, снять все противоречия и предельно упростить рассуждения политиков и интеллигентов. Советские критики верно подметили, но при этом положительно оценили характерную черту сатиры Д. Бедного — нарочитое снижение, огрубление сложных политических понятий, доведение их до уровня понимания человека из народа. Однако «уровень понимания человека из народа», о котором будто бы хлопотал Д. Бедный, тот стремился превратить в варварски плоский, всячески подогревая низменные инстинкты.

Другая особенность поэзии Д. Бедного — лишить любого человека его индивидуальности. Все должны думать, чувствовать и говорить так, как большевики, как сам Демьян. Отсюда вырастает задача создать стадное общество с одинаково примитивными представлениями и почти одинаковым языком, образцом для которого служит язык люмпена.

Опять-таки верно, как писали советские критики, что пролетарий и мужик заговорили в баснях Д. Бедного языком, который был им привычен. Однако поэт считает этот язык нормой и стремится его удержать. «Экзотическая» мужицкая лексика не оттеняла своеобразие народного взгляда на фоне писательского, как это было, например, у Некрасова, а приравнивала писательский взгляд ко взгляду деклассированных слоёв населения.

Демократизация литературы, в том числе и сатирической, потребовала от писателей выверенного баланса литературной речи и просторечия, художественного языка писателя и необработанного языка улицы, деревни, города. Д. Бедный занял в этом процессе особую позицию.

Если В. Дорошевич внёс в газету обороты и речения одесской улицы, биржи, порта, если П. Потёмкин ввёл в свои стихи и пьески язык петербургской улицы, если С. Чёрному хотелось ругаться по-солдатски, если Е. Венскому нравилось вставлять словечки петербургской богемы, то это совсем не значило, что основу их языка и стиля не составлял литературный язык и стиль. Тут было две причины — настойчивое желание литературы глубже проникнуть во все живые сферы жизни и реакция на отвлечённый, абстрактный, утончённый метафорический стиль символистов. Поэтому никто не упрекал В. Дорошевича, П. Потёмкина, С. Чёрного, Е. Венского в том, что они тождественны своим героям, что они думают, чувствуют и говорят так же, как и их персонажи. У этих поэтов была сохранена «дистанция огромного размера». Д. Бедный же преследовал иные цели: он подлаживался под полуграмотного мужика, мнение и суждения которого выдавал за свои, и усиленно создавал и культивировал псевдонародный стиль. А так как он был рупором большевистской партии, то, стало быть, хотел провести ту мысль, что му-

жик не только разделяет идеи партии, но дает ей своего рода наказ, который она и выражает в своей деятельности. Д. Бедный — своего рода медиатор, «приводной ремень», как любили говорить. Его задача — осуществлять связь между партией и массами. Поэтому не только пропаганда и агитация партийных указаний выпадает на долю Бедного-поэта, но и передача темных инстинктивных побуждений массы своей партии, которая их выслушивает, облакает в более или менее сознательную форму и снова передает через Д. Бедного тем же массам. Отсюда вытекает, что у самого Д. Бедного индивидуального облика нет. Он либо равнозначен партии, либо равнозначен массе. Его всегдашнее свойство — быть коллективным, выражать волю коллектива, а, стало быть, культивировать обезличенность.

Эта художественно-языковая позиция ярче всего выражается в языке и стиле сочинений Д. Бедного, который, хотя и сознавал, что грубость и газетность — слишком явные художественные недостатки и просчёты, никогда не мог от них отделаться. В стихотворении «Моё» Д. Бедный писал:

Язык мой груб и прост, без вычур и затей.
Я не Пиндар и не Тиртей, —
И не Эзоп, — хотя мне мил язык Эзопов¹.

Значит, Пиндар, Тиртей и даже Эзоп не годятся в литературные наставники. Им может быть только неграмотный или полуграмотный мужик. Д. Бедный гордился и хвастался тем, что свой ум, как и язык, он сознательно оставил неразвитым, «бедным», чтобы быть вместе с массами, понимать их и чтобы они понимали его. Попыток стать выше себя и выше массы у него не возникает, так как в противном случае он лишится своей главной силы — мужицко-крестьянской закваски и стихийного, бессознательного, начала, помогающего ему без всяких интеллектуальных усилий постигать жизнь:

Мой ум — мужицкой складки,
Привыкший с ранних лет брести путем угадки.
Осилив груды книг, пройдя все ранги школ,
Он всё ж не приобрел ни гибкости, ни лоска...

Это признание, в сущности, означает, что Бедный расчетливо избирает и предпочитает бессознательный примитив высокому искусству, что он вульгаризирует жанр и стиль, нарочито используя банальные идеи и образы, словесные и иные штампы. Работа «словесными блоками», по мнению Бедного, обеспечила ему популярность в рабоче-крестьянской, а точнее — люмпенской, среде:

Держась формы чёткой, строгой,
С народным говором в ладу,
Иду проторенной дорогой,

¹ Бедный Д. Собр. соч. в 8 тт. — Т. 2. — С. 24.

Речь всем доступную веду.
Прост мой язык, и мысли тоже:
В них нет заумной новизны...

И.В. Кондаков справедливо писал: «Устами Демьяна Бедного — посвоему символической фигуры XX века... — заговорили, запели, загорла-нили, заревели горьковские *босяки* и *бывшие люди* — обитатели *дна*, блоковские *двенадцать*, булгаковские *шариковы*, *швондеры* и *иваны бездомные*, замятинские *безликие нумера*, пильняковские *кожаные куртки*, зощенковские *граждане* и *гражданки*, с 17-го года наводнившие собой Питер и Москву, — все те, кого на поверхность социальной жизни вынес девятый вал русской революции. Бедный дал голос самой бунтующей толпе, глухому ропоту народного возмущения, тёмной стихии спелых страстей масс; он ввёл в русскую поэзию *коллективное Несознательное* русской революции»¹.

И далее: «В отличие от Горького и Блока, Булгакова и Замyatина, Пильняка и Зощенко, смотревших на своих «беднейших» персонажей со стороны, Демьян Бедный был *рупором* всех этих людей и идей. Сокращая смысловую дистанцию между автором и персонажем поэзии практически до нуля, Демьян сознательно и, можно сказать, искусно *растворялся* в плебейской массе, нарочито демонстрируя исключительную, подчас утрированную «простоту» и идейно-эстетическую «бедность», его поэтического примитива. Если посмотреть на его творчество в контексте всей истории русской литературы XX века, Демьян Бедный явил собой потрясающий по чистоте жанра феномен добровольной *смерти автора индивидуального* за счёт рождения небывалого прежде *автора коллективно-го*, каковым выступала безлика, сплоченная люмпенизированная толпа — голос тоталитарной массы»².

Поскольку Д. Бедный был практиком публицистически-прозаического примитива, то художественность как таковая ему не только не пригодилась, но и оказалась враждебна, о чем он откровенно писал в своих виршах:

Нужна ли Правде позолота?
Мой честный стих, лети стрелой —
Вперёд и выше! — от болота
Литературщины гнилой!

Добровольно отказавшись от собственных мыслей и отбросив всякую заботу о художественности, Д.Бедный мог зарифмовать любую тему, подав её с точки зрения большевистской партии и влив в тривиальные и грубые словесные формы. При этом основные стихотворные хлопоты были связаны с передачей партийной идеологии и мифологии, потому что без этого необходимого условия и сам Д. Бедный был никому не нужен — ни вождям, ни массам. Нужна была политическая установка.

¹ *Бедный Д.* собр. соч. в 8 тт. — Т. 1. — С. 224–225.

² Там же. — С. 226–227.

Но так как Д. Бедный всегда выражал эту установку заведомо примитивно, то возникало недоумение: то ли он действительно ничего не понимает в действительности и грубо лъстит большевикам, как впоследствии в строках «При советской власти сталося, о чём прежде в сказках мечталось», то ли издевается над теми же большевиками. Пока Д. Бедный находился в русле сатиры или немудрящей агитки, его стихотворения теряли двусмысленность, а как только он вынужден был восхвалять, перейдя на пафос и высокую риторику, появилась нежелательная многозначность и двусмысленность. Стало не ясно — в самом ли деле он хвалит или иронизирует? Фигура Демьяна Бедного — «мужика вредного» — стала двоиться. Раньше Д. Бедный надел маску мужика из народа, взял на себя эту роль и сросся с ней так, что самого Д. Бедного было не узнать. Теперь возникло впечатление, что по недосмотру самого поэта из-за мужика вредного стало выглядывать лицо автора, которое почему-то явно смахивало на ироническую маску. И тут у литературно образованного читателя невольно возникал вопрос: а не глумится ли Д. Бедный над партийными планами и «свершениями»?

И. В. Кондаков по этому поводу пишет: «В самом деле, творчество Демьяна можно (и нужно!) трактовать *амбивалентно*: 1) как авторское отношение к предмету осмеяния, объекту сатирического изображения, то есть самой *реальности*, и 2) как скрытую оценку воссоздаваемого *нарратива*, демонстрируемой *роли*, то есть самих поэтических текстов, репрезентируемых как «мир Демьяна Бедного», становящийся сам по себе скрытым предметом насмешки, самоиронии. Поэзия Бедного — это двусмысленная игра с примитивом и в примитив, то есть сознательное *юродство*. Иными словами, пока Демьян «косил под дурачка», эта роль у него (до поры) явно получалась»¹.

Позволим себе решительно не согласиться с автором замечательной статьи: уж кто-кто, а Д. Бедный не амбивалентен, и никакого намерения иронизировать, издеваться, глумиться над большевиками у Д. Бедного не было и быть не могло, потому что он очень хорошо знал своих кормильцев, знал, насколько они подозрительны, мстительны и пр. То, что думало большевиках Д. Бедный наедине с собой, — нам никогда не узнать. Но без всяких сомнений можно утверждать, что если эти думы и были критическими по отношению в партии во все времена её существования, то в творчестве «мужика вредного» они не нашли никакого отражения. А, стало быть, маска и роль были те же, без всякой «амбивалентности». Д. Бедный ни до, ни после революции не мог создать ничего, кроме примитива, кроме умственной и чувственной бедности, кроме голой схемы и пошлости. Его поэзия во все периоды истории была рассчитана на малокультурную и полуобразованную массу, у которой он был популярен до революции, во время Гражданской войны и в 1930-е годы.

Погубили Д. Бедного (его исключили из партии со всеми вытекающими отсюда последствиями) не лакейство и, конечно, не мнимая ирония, а тот самый примитив, который лежал в основе его творчества. Изменились обстоятельства, партия большевиков пришла к власти. Д. Бед-

¹ *Бедный Д.* собр. соч. в 8 тт. — Т. 1. — С. 235.

ный считал своим долгом растолковывать политику партии ясно и просто, то есть упрощая, опрощая и огрубляя, исключая всякие сложности и трудности, схематизируя их и сводя, по своему обычаю, к нагому и наивному примитиву. Однако партийные вожди усмотрели в этом нешуточную угрозу: если деятельность партии и их собственная так ничтожна, так неинтеллектуальна, так груба, как это излагает Д. Бедный в своих сочинениях, то куда же делась мудрость партии и вождей, куда же делась сложность «борьбы», трудности «момента» и в чём тогда заключено величие партийной деятельности? Д. Бедный писать сложно и о сложном не мог, как не мог переменить люмпенскую политическую и речевую установку. И это стало его концом как гражданина и писателя.

В истории русской литературы, однако, Д. Бедный сыграл немалую, хотя и отрицательную роль. Он был одним из тех, кто формировал антиэстетические принципы советской литературы, легшие в основу социалистического реализма: преимущество политической оценки над художественной; предпочтение актуальной темы её художественному исполнению; точное следование партийным указаниям и пренебрежение исторической правдой; возвращение к надуманному и примитивному конфликту между долгом и чувством; сглаживание его при неременной, однако, победе долга; придание партийным взглядам статуса непрекаемой идейности и народности (чаще всего мнимой), культовое, непогрешимое и экзотическое изображение характера рабоче-крестьянских персонажей, наивно и стихийно выражающих интеллектуально значительные идеи партии пафос нравственного совершенства положительных персонажей при их очевидном нравственном убожестве и т. д. Эти принципы социалистического реализма не только определили лицо произведений, стоящих за пределами изящной словесности, но и стали несмыслаемыми родимыми пятнами множества произведений разного художественного достоинства, заметно снизив общий художественный уровень русской литературы.

Писатели, объединившиеся вокруг **«Сатирикона»** и **«Нового Сатирикона»**, отвергали всё то в современной им сатирической журналистике, что на деле порывало с традициями русской литературы. «Сатирикон» и впоследствии «Новый Сатирикон» противостояли пустой, плоской и пошлой сатире, гнездившейся в журналах «Стрекоза», «Будильник», «Шут» и др., смех которых обычно был направлен «назад», в прошлое, как у Н. Лейкина, и которые беззубо освещали современность. Но они не принимали и грубую, варварскую сатиру Д. Бедного и ту злободневную и подчас острую юмористику, в которой было мало воображения и художественного вымысла. Она слишком дубовато критиковала режим. Такая сатира процветала в большинстве оппозиционных изданий 1905–1907 годов («Пулемёт», «Стрелы», «Маски», «Молот», «Пули» и др.). Так как участники «Сатирикона» отрицательно относились к правящим властям, то они печатались и в этих изданиях. Но публиковаться в «Сатириконе», а затем в «Новом Сатириконе» считалось почётным, потому что туда обычно допускались произведения высокой художественной пробы.

По словам сатириконеца Е. Хохлова, «Титул «сатириконец» был званием почти официальным. Он принадлежал пяти-шести ближайшим сотрудникам, которые под водительством Аверченко не только создали журнал, но сумели окружить его той атмосферой художественного аристократизма, которая и отделила его на целую эпоху от “Осколков” и “Стрекозы”»¹.

Журнал «Сатирикон» просуществовал с 1908 по 1913 год (первый номер вышел 3 апреля 1908 года). Он стал наследником знаменитой «Стрекозы», которую издавал М.Г. Корнфельд, получивший её от отца в жалком состоянии. «Стрекоза» давно уже перестала, как прежде, смешить публику и не приносила дохода. М.Г. Корнфельд совершенно не знал, что делать с журналом и как спасти его. И тут однажды перед ним появился молодой и энергичный журналист-сатирик А.Т. Аверченко. Он был принят на должность секретаря редакции и вскоре заявил мало понимавшему в журналистике, но умевшему считать деньги, которые у него водились, Корнфельду, что журнал надо закрыть «за ветхостью и ненужностью»². С новым сотрудником согласились молодые и талантливые художники Ре-ми (Н.В. Ремизов; настоящая фамилия — Васильев) и А.А. Радаков, обладавший и поэтическими способностями.

Чтобы сделать журнал современным и нескучным, похожим на европейские сатирические и юмористические журналы, А. Аверченко и А. Радаков решили создать новый журнал.

А. Радаков тщательно и усердно просмотрел всю европейскую и американскую журналистику. Выбор молодых сотрудников пал на немецкий (мюнхенский) журнал «Симплициссимус», который и послужил типовым прообразом для будущего сатирического детища. А. Радаков придумал и название журнала — «Сатирикон», вспомнив знаменитый роман древнеримского писателя Гая Петрония. Под редакцией Радакова вышли первые 8 номеров журнала.

Роль А. Аверченко, который стал постоянным главным редактором журнала с 9-го номера, была не менее значительной. Он должен был сформировать то, что теперь называется «авторский коллектив». Для участия в журнале были приглашены как начинающие, так и известные писатели и художники. Постоянными сотрудниками «Сатирикона» стали Саша Черный, П. Потёмкин, В. Горянский, Тэффи, В. Лихачев, Чуж-Чуженин (Н.И. Фалеев), В. Князев, В. Воинов, А. Бухов, О.Л. Д'Ор, С. Горный, Н. Агнивцев, Евгений Венский, Красный, Иван Козьмич Прутков, М. Пустынин, Н. Шебуев и др. Время от времени в еженедельнике печатались Л. Андреев, А. Блок, А.Н. Толстой, А. Куприн, Г. Чулков, А. Грин и др.³ Номера журнала кроме Радакова, Ре-ми иллюстрировали А. Яковлев, Мисс (А.В. Ремизова), А. Юнгер, а также Б. Кустодиев, К. Коровин. А. Бенуа, М. Добужинский, Л. Бакст, Б. Анисфельд, А.П. Остроумова-Лебедева.

¹ Новое русское слово, 1950, 6 мая.

² Потёмкин П. Аркадий Аверченко // Последние новости, 1925, 15 марта.

³ В «Новом Сатириконе» сотрудничали В. Маяковский, О. Мандельштам, И. Эренбург, Э. Бабель, С. Маршак и др.

Современники, видя это созвездие талантов, шутили, что всё духовно здоровое, бодрое и веселое, что осталось после революции 1905 года, объединилось в «Сатириконе».

Поначалу сатириконецы знаменовали себя перед другими журналистами единым содружеством, хотя были очень разные и по внешнему виду, и по характеру, и по таланту. «Сотрудники «Сатирикона», молодого журнала, — вспоминал К.И. Чуковский, — одно время были неразлучны друг с другом и всюду ходили гурьбой. Завидев одного, можно было заранее сказать, что сейчас увидишь остальных.

Впереди выступал круглолицый Аркадий Аверченко, крупный, дородный мужчина, очень плодовитый писатель, неистощимый остряк, заполнявший своей юмористикой чуть не половину журнала. Рядом шагала Радаков, художник, хохотун и богема, живописно лохматый, с широкими пушистыми баками, похожими на петушинные перья. Тут же бросалась в глаза длинная фигура поэта Потёмкина, и над всеми возвышался Ре-Ми (или попросту Ремизов), замечательный карикатурист, с милым, нелепым, курносом лицом.

Вместе с ними, в их дружной компании, но как бы в стороне, на отлете, шел еще один сатириконец — Саша Чёрный, совершенно не похожий на всех остальных. Худощавый, узкоплечий, невысокого роста, он, казалось, очутился среди этих людей поневоле и был бы рад уйти от них подальше. Он не участвовал в их шумных разговорах и, когда они шутили, не смеялся. Грудь у него была впалая, шея тонкая, лицо без улыбки.

Даже своей одеждой он был не похож на товарищей. Аверченко, в преувеличенно модном костюме, с брильянтом в сногсшибательном галстуке, производил впечатление моветонного щеголя. Ре-Ми не отставал от него. А на Саше Чёрном был вечно один и тот же пиджак и обвислые, измятые брюки» и выглядел он чужаком...¹

С таким талантливым составом комических писателей и художников «Сатирикон» был обречён на успех, и за несколько лет превратился в лучшее и самое популярное сатирическое издание в России, перед которым померкли все остальные юмористические печатные органы. П. Потёмкин был, безусловно, прав, оценивая впоследствии деятельность «Сатирикона» в связи с кончиной А. Аверченко, что журнал сыграл в русском обществе «неожиданную для сатирического издания роль», создав, «направление в русской литературе и незабываемую в её истории эпоху»².

Название журнала — «Сатирикон» — было не случайным. Оно обращало память образованного читателя, такого, например, как европейски начитанный замечательный художник «быта» Радаков, к бытовой стороне жизни в момент её разложения и упадка, в период порчи нравов. Однако эти черты действительности изучались и описывались в спокойной манере, с позиций едва ли не беспристрастного наблюдателя. Главным предметом сатирического осмеяния и лирической иронии в «Сатириконе» стали нравы и психология «среднего» человека, того, которого принято называть «обывателем», то есть

¹ Чуковский К.И. Саша Черный // Саша Черный. Стихотворения. — СПб., 1996. — С. 5.

² Последние новости, 1925, 15 марта.

самого широкого читателя журнала, любившего позабавиться надо всеми, в том числе и над собой¹. И это сразу расширило адрес журнала.

Так сложились основные характеристические черты нового журнала: интерес к быту обыкновенного «среднего» человека; ироническое и пародийное, но не форсированное и не гротесковое, описание его жизни; неприменный веселый смех, касающийся окружающей обстановки и внутреннего наполнения души; натуралистическая откровенность в изображении «низких» страстей, любовных сцен и потаённых или явных эротических желаний; склонность к сочетанию тонкого интеллектуального смеха европейцев с бесхитростной простотой и наивностью грубоватого и буффонадного американского юмора², перемешанные с острой политической сатирой на злободневные темы, — вот портрет комической эстетики «Сатирикона».

Было, однако, в появлении «Сатирикона» чрезвычайно важное обстоятельство: журнал родился не в преддверии и не в период «дней свободы», которые уже миновали, а в пору отката демократической, радикальной и революционной волн. Для него актуальными стали задачи изучения причин отступления и неудач.

«Я, — вспоминал впоследствии К.И. Чуковский, — хорошо помню мрачное время реакции — 1908–1912-е годы. Обычно, вспоминая его, говорят о правительственном терроре, о столыпинских виселицах, о разгуле «чёрной сотни» и т. д. Все это так. Но к этому нужно прибавить страшную болезнь, вроде чумы или оспы, которой заболели тогда тысячи русских людей. Болезнь называлась: опошление, загнивание души, ибо наряду с политической реакцией свирепствовала в ту пору психическая; она отравила умы и чудовищно искалечила нравы. Тяжелее всего поразила она так называемых «культурных людей» — тех самых, кого в девятьсот пятом году взметнуло кверху революционной волной, а теперь бросило в глубь обывательщины, к «мелким помыслам, мелким страстям».

За всю свою вековую историю обширные слои интеллигенции оказались наиболее оторванными от народных интересов и нужд.

Отбой, отбой! Окончен бой! —

¹ Настроения обывателя, вкусам которого потакала уличная юмористика, хорошо выразили Саша Чёрный («Рынок тре-бу-ет сме-ха!!!») и Аркадий Аверченко (человека, только что пережившего разочарование в революции, он сравнил с выздоравливающим больным, который хочет «много есть, много пить, слушать много музыки и много смеяться. Рождённый снова на свет со свежими обострёнными чувствами, он жадно и весело впитывает в себя, как губка, всё, что окружает его». Если же он захочет читать, то, стало быть, и книга нужна ему такая, чтобы в ней было «много шуму, веселья, беззаботности, бодрости и молодой дерзновенной силы»). Ср. также описание А. Аверченко в другом месте: «Когда я приехал в Петербург (это было в начале 1908 г.), в окна редакций уже заглядывали зловеющие лица «тещи» и «купца, подвыпившего на маскараде», «дачника, угнетённого дачей», и т. п. персонажей русских юмористических листков, десятки лет питавшихся этой полусгнившей дрянью». (Новый Сатирикон, 1913, № 28. — С. 6).

² Следуя этой традиции, «Сатирикон» издавал в своей «юмористической библиотечке» произведения Марка Твена, О'Генри, Джерома К. Джерома и др., то есть лучшие произведения мировой юмористики.

на все лады повторяли они про революцию девятьсот пятого года, и многими из них этот отбой ощущался как жизненный крах. Начались по-вальные самоубийства: что ни день — в одном лишь Петербурге — люди стали десятками вешаться, стреляться, топить, и это сделалось бытовым, заурядным явлением, ежедневной рубрикой газет. Смерть оказалась излюбленной темой тогдашних повестей и романов, её воспевали в восторженных гимнах, из неё создавали культ. Наряду с этим — как проявление того же отрыва от идеалов «гражданственности» — небывалый расцвет порнографии, повышенный интерес к эротическим, сексуальным сюжетам:

Пришла Проблема пола,
Румяная фефёла,
И ржет навеселе,

И — как апогей обывательщины — эпидемия утробного смеха: вдруг в литературу проник целый отряд смехачей-балаганщиков, появилось множество хихикающих, зубоскалящих книжек, и на фоне массовых виселиц, самоубийств, расстрелов их жирный, обывательский смех зазвучал особенно зловеще, очень внятно свидетельствуя о духовном оскудении громадного слоя «культурных людей»¹.

«Сатирик» ополчился против настроений и психологии обывателя. Его сотрудники надели обывательские личины разного покроя и изнутри поражали ненавистного врага то едким, то горьким, то ироническим, то весёлым смехом. «Сатирик» мечтал сохранить в людях веру в свободу, дух воли, независимости, сопротивления обстоятельствам, жизнестойкости, бодрости и стремился победить равнодушие, темноту, умным и задорным смехом или, по крайней мере, помешать духовному растлению нации под натиском разочарования, уныния и жирной сытости.

Один из журналистов, П. Рысс, писал в статье «О смехе»: «В революционные годы смеялись кровавыми слезами. Была сатира, но не было смеха. Появление «Сатирика» означало рождение смеха. Наряду с сатирой политической там были прелестные произведения, созданные гением безобидного смеха. Блеск, талант, остроумие, подлинное воображение, неожиданность выводов рассеяны были по номерам журнала»².

Приступая к изданию журнала, сотрудники объявили, как это водится, о своей программе. Они мыслили «Сатирик» продолжением лучших традиций отечественной сатиры и считали себя наследниками и продолжателями Козьмы Пруткова, юмористов «Искры», «Свистка». В первом номере журнала редакция обещала читателям: «Мы будем хл`стко и безжалостно бичевать все беззакония, ложь и пошлость, которые царят в нашей политической и общественной жизни... Смех, ужасный ядовитый смех, подобный жалам скорпионов, будет нашим

¹ Чуковский К.И. Саша Черный // Саша Черный. Стихотворения. — СПб., 1996. — С. 7–8. Ср. описание того же времени и рождение журнала одним из первых сатириковцев В. Воиновым в стихотворении «На грани» («То было в пору Николая...»).

² День, 1914, 22 февраля.

оружием»¹. Но тут же, в истинно сатириконском духе, опираясь на здравый смысл, шутливо себя поправила: вряд ли ей удастся справиться смехом с неистребимо живучими язвами русской жизни.

Итак, не ставя перед собой неразрешимых задач, редакция «Сатирикона» трезво подошла к сатирическому делу: бульварному, утробному, пошлому уличному смеху она противопоставила смех умный, «аристократический», веселый, больно задевающий жизненные принципы и социально-общественную психологию и разнузданную нравственность своих главных врагов — Обывательщину и Пошлость.

В целом «Сатирикон» выполнил свою миссию. И это касалось как «краснощекого юмора», «безобидного», жизнерадостного, здорового смеха, лишённого сатиры, который культивировали А. Аверченко и, пожалуй, Н. Агнивцев, и едкого, язвительного, ироничного, свойственного большинству сотрудников журнала. Некоторые авторы «Сатирикона» были недовольны тем, что журнал слишком мягко критиковал власть, слишком ласково журил российского обывателя, забавляясь беззлобным юмором, который Саша Черный назвал «танц-классным направлением»². Из-за многих причин, но в том числе и неудовлетворенный смехом ради смеха, поэт ушел из журнала в 1911 году.

И все же, несмотря на очевидные потери и грехи, в которых признавались сами сатириконцы, они делали важное и нужное дело. Во-первых, они ясно давали понять читателю, что буржуазия несёт не только прогресс, но и пороки и что с ней связаны явные моральные издержки. Этот предупреждающий смех «Сатирикона» имел громадное значение для нового русского общества, вступившего в полосу бурного роста капитализма. Во-вторых, «Сатирикон» не устал беспокоить власть, её институты и её «героев» — от министров, сановников, цензоров до провокаторов. В-третьих, «Сатирикон» не забывал ни Россию столичную, ни Россию провинциальную, нападая на прегрешения обеих и сильно задевая пошлость и обывательщину. Журнал посвящал своим излюбленным персонажам специальные тематические номера, которые пользовались большим успехом у публики. Всем этим, в-четвертых, он развивал вкус «среднего» человека, бывшего одновременно и предметом его смеха, и предметом его забот и даже, если быть точным, предметом его любви. «Сатирикон» хотел, чтобы этот средний человек, являвшийся его главным читателем, поднялся над собой, стал чище и выше, чтобы, привыкший к уличному юмору и бульварной сатире, он брезгливо отвернулся от них, почувствовал тягу к умной, весёлой и здоровой юмористике, а стало быть, научился и в жизни отличать истину от лжи и, как говорил Козьма Прутков, «смотреть в корень».

В мае 1913 года в редакции журнала произошел раскол³. Инициато-

¹ Вместо предисловия (Диалог). — Сатирикон, 1908, № 1. — С. 2.

² Сатирикон, 1912, № 7. — С. 2.

³ Непосредственной причиной раскола были денежные недоразумения. Согласно договору, заключенному между издателем Корнфельдом и главными пайщиками журнала Аверченко, Радаковым и Ремизовым, Корнфельд не должен был повышать подписной и розничной платы за журнал, а пайщики имели право контролировать хозяйственную часть издания. Но Корнфельд самовольно повысил розничную плату

рами раскола были пайщики во главе с А. Аверченко, который объяснил читателям свой и других сотрудников уход из журнала в заявлении, опубликованном 19 мая 1913 года в газете «Русская молва»: «Ввиду слухов, распространяемых в литературных кругах г. М.Г. Корнфельдом, что причиной моего ухода из «Сатирикона» являются материальные несогласия и расчеты с издательством — настоящим категорически заявляю, что уход мой из журнала вызван, главным образом, теми невозможными условиями работы, в которые я и мои товарищи были поставлены г. Корнфельдом, а также целым рядом нарушений элементарной литературно-издательской этики»¹. Понимая, что уход ведущих сотрудников чрезвычайно осложнит положение журнала и грозит даже прекращением издания, Корнфельд обратился к «бунтовщикам» с примирительным «воззванием», в котором просил не довершать раскол, хотя он фактически уже произошёл: «Так труден и чреват материальными, не говоря уже об иных, бедами путь прогрессивного художественного журнала в России, и так трудно, почти безнадежно, создание нового литературно-художественного органа, что ломать умышленно и безжалостно это служившее долго и успешно оружие против тьмы, застоя и насилия — прямое преступление против литературы, против общества»². Заявление Корнфельда было помещено уже в основанном на кооперативных началах журнале «Новый Сатирикон», куда ушло большинство сотрудников старого «Сатирикона», образовав литературное товарищество. На обложке «Нового Сатирикона» читатели извещались о том, что журнал выходит под редакцией А. Аверченко, при ближайшем участии А. Радакова, Ре-Ми, А. Яковлева, А. Юнгера и «всего состава прежних сотрудников».

Вместе с Аверченко, Радаковым и Ремизовым из редакции ушло большинство ведущих сотрудников: Потёмкин, Тэффи, Азов, О.Л. Д'Ор, Г. Ландау, А. Велуа, М. Добужинский, К. Антипов, Е. Венский, А. Яковлев, В. Воинов и др. Впоследствии к ним присоединился А. Бухов, перешли из «Сатирикона» В. Горянский, С. Маршак, стали печататься Дон-Аминадо, В. Маяковский, О. Мандельштам, Е. Зозуля и др.

В старом «Сатириконе» остались: В. Князев, Б. Гейер, В. Тихонов, В. Виккерт, Н. Агнивцев, Д'Актиль и другие. Художественное оформление взял на себя художник Дени (В. Денисов), а потом — М. Кузмин и Б. Григорьев. Корнфельд стремился всеми средствами сохранить «Сатирикон», но «сатирические силы» были неравны. Старый «Сатирикон» продержался до конца 1913 года и объявил подписку на 1914 год, но дни его были сочтены.

Первым поэтом в «Сатириконе» после раскола стал В. Князев. К его поэтическим удачам нужно отнести «Бейлисиаду», политическую сатиру о деле Бейлиса, стихотворения, разоблачавшие интеллигентов-либе-

с 1 января 1912 года, после чего тираж журнала сразу упал. Аверченко, Радаков и Ремизов обвинили Корнфельда в нарушениях договора (не допускал пайщиков к контролю хозяйственных книг, самовольно расходовал принадлежащие журналу суммы, задерживал выплату гонорара сотрудникам). Корнфельд объяснял свои поступки плохим финансовым положением журнала.

¹ Русская молва, 19 мая 1913, № 155.

² Новый Сатирикон, 1913, № 1. — С. 13.

ралов («Нищий», «Мы и они», «Со сторожевой вышки», «Родные мотивы», «Итоги»), октябристов — «природных лакеев» — почтенных октябристов. Следуя традициям «Сатирикона», он после раскола сохранил сатиру на злобу дня («Волчьи ягоды») и вступил в полемику с бывшими соратниками по старому «Старикону», в частности с А. Аверченко, которому посвятил стихотворение «Аркадий Лейкин».

Соль сатиры состояла в том, что в лице Аверченко высмеивался весь творческий путь «Сатирикона» — от блестящего начала до постыдного конца, когда руководимый А. Аверченко «Новый Сатирикон» пришёл в упадок, став мелким, беззлобным и пошлым, таким же, как и большинство никчемных сатирических листков того времени. В самом названии стихотворения — «Аркадий Лейкин», очень обидном для А. Аверченко, который всегда критиковал Лейкина за трусость, за юмористическую болтовню, характерную для последних лет XIX века, за то, что тот смеялся над тем или иным явлением задним числом, Князев подчеркнул расстояние между смелым, задорным «Аркадием», каким Аверченко начал своё юмористическое поприще, и боязливым, пустым «Лейкиным», в которого он неожиданно превратился.

Знаменитое, хотя и не совсем справедливое, стихотворение состояло из трёх частей. В первой изображалось торжество бездарностей на сатирическом поле русской литературы («Цвёл трафарет и гарцевал на теще Замызганный, лишённый хмеля смех») и триумфальное появление «короля смеха»:

Явился — Он, с могучим словом «Ave»¹,
И развенчал всех наших королей.

Во второй части «шалости короля» потеряли прелесть новизны, остроту и, главное, общественный смысл:

Шли дни. Король шалил. Талантливо-блестяще
Лишь над поверхностью гнилых болот скользя...

И вот уже, «Шельмуя и громя казённых геродотов За их убожество, за пошлость их речей, Он сам — по лоб увяз в еврейских анекдотах и ползатонул в трясине мелочей». И тут следуют суровые обвинения: оказывается, «животный смех», «весёлый, грубый смех» уже не нёс «духовной ценности», не обладал «идейной белизной». Он обернулся «дешёвым смехом» клоуна, уместным под крышей балагана, но кощунственно-оскорбительным среди мрачных и топких болот, там, где «вся Русь блуждает в гиблой чаще». А «король смеха» шалит и развлекается вместо того, чтобы во весь голос воззвать к ней: «Так больше жить — нельзя!»

В. Князев изобразил вырождение сатириконской сатиры, но, как это ни парадоксально, его смех поражал не столько «Новый Сатирикон», сколько «Сатирикон», в котором подвизался обличитель. Вскоре редактор почувствовал, что запасы свежей юмористической пищи у него ис-

¹ Ave — Да здравствует, славься! (лат.). Ave — псевдоним А.Т. Аверченко.

сякли, что ему явно не хватает полноценного художественного материала, что он испытывает крайнюю нужду в острой сатире. Вследствие этого приходилось печатать совсем пустые вещи.

А «Новый Сатириконе», начавший выходить с 6 июня 1913 года, продолжал ещё долго смешить публику. Объявляя читателям о возникновении нового журнала, редакция шутливо извещала: «Итак, «Новый Сатириконе» — это старый «Сатириконе», а старый «Сатириконе» — это фактически новый «Сатириконе», начавший свою жизнь всего две-три недели тому назад и пока заявивший себя только почтительным подражанием старому»¹. В «Новом Сатириконе» сохранились самые популярные рубрики старого «Сатириконе»: «Волчьи ягоды» (сатира на злобу дня), «Перья из хвоста» (еженедельная полемика с публицистами иного направления) и свой «Почтовый ящик» (остроумные и находчивые ответы Аверченко на письма читателей), «Иностранный юмор», в котором читатель быстро отыскивал нечто сугубо отечественное. «Новый Сатириконе» продолжил выпуск тематических номеров, посвященных определённым шумевшим событиям и различным обобщенным «персонажам» русской жизни, и традиционных «календарно-праздничных» номеров («весенний», «купальный», «пасхальный», «рождественский»).

В Первую мировую войну вследствие ужесточения цензуры «Новому Сатирикону» пришлось туго. Сатира заметно пострадала и многое потеряла в своей остроте.

Февральскую революцию 1917 года «Новый Сатириконе» восторженно приветствовал словами «Да здравствует республика!», помещёнными на обложке журнала. Политическая сатира в «Новом Сатириконе» стала возрождаться, и перья сатириконцев разили самые высшие слои общества. Но вскоре пришел Октябрь, который большинство сатириконцев встретили в штыки. В журнале, начиная с № 21, печатались сатирические произведения, направленные против большевиков. В них новая, большевистская, власть изображалась царством «массократии», бесстыдной гульбой разнузданной «девки-улицы», за грязной спиной которой не стало видно всходящего, но остановившегося солнца. В 1918 году журнал бросил лозунг Французской революции: «Отечество в опасности!» В глазах сатириконцев большевики выглядели самыми обыкновенными бандитами и грабителями, которые на улицах раздевали прохожих, а в политике «раздевали государственность», воруя и присваивая достояние России как тысячелетнего государства. Гибели России стали посвящаться все специальные тематические номера: «траурный», «исторический», «пролеткультовский», «марксистский». В «купальном» номере на обложке была нарисована тонущая, безвозвратно погибающая Россия. Большевики недолго терпели сатириконскую сатиру: на 18 номере, выпущенном в 1918 году, «Новый Сатириконе» был закрыт. Однако история подарила «Сатирикону» еще несколько месяцев: в 1931 году во Франции «Сатириконе» вновь ожил. Его издателем был тот же М.Г. Корнфельд, который издавал первый «Сатириконе», а редакторами стали Дон-Аминадо и замечательный художник Юрий Анненков.

¹ От редакции. — Новый Сатириконе, 1913, № 1. — С. 2.

Судьбы сатириконцев сложились по-разному: А. Аверченко, Н. Тэффи, Саша Чёрный, П. Потёмкин, В. Горянский, Н. Ремизов, А. Яковлев, Дон-Аминадо, С. Горный и др. эмигрировали. А. Радаков, В. Князев, В. Воинов, Б. Жиркович, Е. Венский, И. Гуревич, Г. Ландау остались на родине. В Россию вернулся из Латвии, где издавал газету «Эхо», А. Бухов. Он, как и В. Князев, которого уж никак нельзя было заподозрить во вражде к большевикам, поскольку он сразу перешёл на сторону советской власти, были репрессированы. Так закончилась «русская» часть истории «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», но далеко не завершилась история русской сатиры и юмористики.

Среди прозаиков-сатириконцев сразу же выделились своими исключительными и непохожими талантами Аркадий Тимофеевич Аверченко и Надежда Александровна Тэффи (псевдоним Н.А. Бучинской, урожд. Лохвицкой).

Прозаики «Сатирикона» и «Нового Сатирикона». Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881–1925) начал печататься в 1903 году (рассказ «Как мне пришлось застраховать жизнь»), но своим литературным дебютом считал рассказ «Праведник» (1904). В последующие годы он сотрудничал в разных изданиях, выпускал сатирический журнал «Штык» и три номера журнала «Меч». В 1907 году он из провинции перебрался в Петербург и публиковался сначала в газете «Свободные мысли», а затем в журнале «Стрекоза», став в 1908 году его редактором. Заявив издателю «Стрекозы» Корнфельду, что журнал безнадежно устарел, реформировал его вместе с Радаковым и Ре-ми в «Сатирикон» и вскоре стал его постоянным редактором. Для Аверченко наступила пора расцвета не только собственного таланта, но руководимого им журнала. «В то смутное, неустойчивое, гиблое время, — писал А. Куприн, — «Сатирикон» был чудесной отдушиной, откуда лил свежий воздух»¹. О живом юморе «Сатирикона» писал впоследствии и П. Потёмкин, сопоставляя до-сатириконское время с сатириконским: «Сатира иероглифов, юмор планетарной тещи, царствовавший до «Сатирикона» во всех «весёлых» журналах, с его появлением кончили свою жизнь. Аверченко сумел найти живые источники юмора в быте, новые методы выявления его в литературе»².

Аверченко выступал в «Сатириконе» во всех юмористических жанрах и отвечал на письма читателей в заведённой им популярной рубрике «Почтовый ящик». Он не знал предметов и явлений, которые нельзя было осмеять весело и остроумно.

Россия в то время разучилась весело смеяться, и Аверченко вернул ей неподдельный и здоровый смех. Но за этим, казалось бы, безответственным и ни к чему не обязывающим комикованием, за которое Аверченко не раз критиковали, чувствовалась, во-первых, животворная нутряная сила и неприятие мертвечины, всего затхлого, застойного, глупого и пошлого. А это пошлое, глупое, мёртвое, неподвижное и тёмное выразилось в представлении Аверченко в образе русского обывателя.

¹ Куприн А.И. О литературе. — Минск, 1969. — С. 111–112.

² Последние новости, 1925, 15 марта.

В этом отношении Аверченко напрямую следовал за Чеховым, который видел одну из российских бед в умственном и психологическом засыле подавленного обстоятельствами и придавленного своим собственным «рабством» обыкновенного, ничем не примечательного и почти незаметного человека, превращающего свое существование в тиранию для всех окружающих его людей. Русские демократические круги вслед за Чеховым, и Аверченко пронизательно это подметил, увидели в «маленьком человеке», которому некогда сочувствовали и за которого заступались, угрожающую опасность. «Маленький человек» незаметно переродился в «мелкого человека» и из терпящего унижения и оскорбления сам превратился в деспота, подчиняющего своему рабскому существу свободные порывы сородичей. Эта фигура раба-деспота, который деспотически насаждает своё рабство, ко времени Аверченко стала уже ненавистной. К.И. Чуковский, один из самых чутких и вдумчивых критиков начала века, ощутил в рассказах Аверченко, о чём написал в статье «Устрицы и океан», «гордую ненависть к среднему, стёртому, серому человеку, к толпе, к обывателю»¹. Он даже шутливо предположил, что написал все эти рассказы не «Аркадий Аверченко», как значилось на обложке, а «Фридрих Ницше». Но тут же опроверг себя, понимая, что Аверченко, конечно же, не Чехов, не Гоголь, не Салтыков-Щедрин, хотя юморист учился у всех этих писателей.

Чуковский, заметив «гордую ненависть» Аверченко к мещанству, счел её (в той же статье) ненастоящей, мнимой: «Как бы он ни проклинал «слюноточивых» тлей и «веселых устриц», на какие Гималаи ни убегал бы от них, как бы ни хихикал презрительно над их перинами, пасьянсами, граммофонами, севрюгами, флюсами, сонниками, — он есть придворный их щекотальщик, он потрафляет на них и каждой строкой, каждой буквой своей говорит им: я — ваш».

Итак, Аверченко чувствует и в себе те же общественные пороки, те же нравственные недостатки, какие высмеивает в своих персонажах. И потому он не столько ненавидит своих героев, сколько, любя и презирая, мягко подсмеивается над ними. И одновременно над собой, изживая смехом дурное и мёртвое в себе, никогда не отказываясь от принадлежности к тому же среднему, серому и тусклому человеку, который стал главным героем его рассказов и фельетонов. Аверченко, стало быть, не сатирик, а юморист, в нём нет яростного праведного гнева, он не держит в руке свистящий и разящий бич, он не злобен и всегда смягчает презрение и иронию. И здесь вступает в силу другая традиция: русский юмор неожиданно сплавляется с американским, с юмором О. Генри и Марка Твена.

Вот как Аверченко начинает свою «Автобиографию»: «Ещё за пятнадцать минут до рождения я не знал, что появлюсь на белый свет. Это само по себе пустячное указание я делаю лишь потому, что желаю опередить на четверть часа всех друзей замечательных людей, жизнь которых с утомительным однообразием описывалась непременно с момента рождения. Ну, вот.

Когда акушерка преподнесла меня отцу, он с видом знатока осмотрел то, что я из себя представлял, и воскликнул:

¹ Речь, № 77, 20 марта 1911.

— Держу пари на золотой, что это мальчишка!
«Старая лисица! — подумал я, внутренне усмехнувшись, — ты играешь наверняка».

С этого разговора и началось наше знакомство, а потом и дружба».

Неожиданно обнаруживается, что в этой небольшой шутливо фантастической сцене встречаются не совсем «русские» выражения. Уместно было бы предположить, что обороты типа «Держу пари на золотой», «старая лисица», «играешь наверняка» взяты откуда-то из американской жизни и могли бы принадлежать героям О'Генри или Марка Твена. Впрочем, Аверченко не скрывал, что увлекался и тем, и другим. Это отметили и критики его сочинений. Так, В. Полонский писал, что Аверченко «суждено стать русским Твеном, если... если климат этому не помешает. Юмор г. Аверченко имеет много общего с юмором веселого американца: он так же беззлобен и заразителен»¹.

У юмора Аверченко действительно есть много черт, роднящих его с американским юмором. Аверченко — прирождённый созерцатель, наблюдатель жизни, над которой он смеётся, и прирождённый юморист, которого отличают простота, добродушие, любовь к среднему человеку, к обывателю и мещанину. В его юморе нет горечи и уныния, его смех весел, задорен, задирист и свободен. Он бесконечно любит жизнь и ценит в ней не какие-то сверхчеловеческие идеалы, а простой и ясный «здравый смысл». Эта черта более характеризует американскую литературу, чем русскую, устремленную обычно в своих идейно-художественных исканиях к абсолютным ценностям, к благодати, а не к практическому, житейскому благополучию и благосостоянию. В статье «Марк Твен» Аверченко прямо писал о достоинстве «здравого смысла»: «А мы, почти все, запутали себя сетью сложных, дорого стоящих и ненужных противоречий, так далеко отбежали от здравого смысла, что он нам дорог и люб в чистом виде, люб в своей кристальной поражающей простоте, и мы, утерав его, жадно к нему тянемся»².

Есть и другие стороны, сближающие Аверченко с американскими юмористами. Писатель любит фантастику, необычный, эксцентричный сюжет, пронизанный смехом, гиперболу, юмор положений, кривизну поз, гримасы жизни, карикатуру и буффонаду. Его любимый герой часто являет свою противоположность: он наделён, казалось бы, чертами подлинно сильного, твёрдого в своих желаниях и остроумного человека, который ради достижения цели не останавливается ни перед какими препятствиями и всегда может с успехом выйти из самого трудного положения, но эти черты присущи далеко не положительному персонажу, а какому-нибудь «жизнерадостному прощелыге», «настоящему парню», как справедливо отметила Л.А. Спиридонова, далёкому от политики и не имеющему стойких убеждений. Из типов обывателей Аверченко избирает либо веселых персонажей-устриц (о них писал в предисловии к книге «Короли и капуста» О'Генри), прячущихся от ветров истории в свою раковину, но при этом чрезвычайно жизнестойких и жизне-

¹ Полонский В. Смех и горечь. — Всеобщий ежемесячник, 1910, № 7. — С. 98.

² Аверченко А. Марк Твен. — Солнце России, 1910, № 12. — С. 4.

любивых, либо солидных мещан, которых сталкивает с маргинальными и деклассированными слоями общества — бродягами, ворами, авантюристами с отщепенцами буржуазного общества. В результате такого столкновения выясняется, что выброшенные и отвергнутые обществом персонажи более человечны, чем считающие себя «порядочными» обыватели, обнаруживающие свои эгоистические и хищнические инстинкты. Так, в основе рассказа «Случай с Патлецовыми» (надо разуместь: Подлецовыми) лежит комический случай: жулик Мишка Сматоха поддается на уговоры хозяев открыть дверь в квартиру, а когда он выполняет их просьбу, те сдают его в полицию). Жулик выглядит благороднее благопристойных подлецов. В обывательском обществе всё перевернулось вверх дном: жулик, человек дна, социального «низа» человечески и нравственно выше граждан, причисляющих себя к порядочному слою. Человеку нельзя надеяться ни на констигацию, ни на обещания властей: смешной казус заканчивается трагически — героя судят военно-полевым судом.

К числу «американизмов», хотя русская жизнь, в отличие от литературы, уже давала подобные примеры, пожалуй, можно отнести и писательскую саморекламу, которая проникала в произведения Аверченко. Например, та же «Автобиография» написана в насмешливо-ироническом тоне. Рассказчик, как уже замечено в литературе об Аверченко, стремится из всех сил выставить себя перед читателем, необыкновенно скромным, застенчивым, стеснительным, чутким и нежным человеком. Он рекламирует себя как чуткого, нежного, до болезненной скромности застенчивого человека, но его выдаёт тон рассказа — настойчивый, развязный, полный лукавства, носящий откровенно и подчёркнуто рекламный характер.

При всем этом юмор Аверченко своеобразно-русский, по своей веселости напоминающий юмор молодого Гоголя, смеявшегося от ощущения радости жизни, оттого что он просто живет на земле, которую днём освещает солнце, а ночью — луна. Юмор Аверченко был направлен на ту сторону русской жизни, в которой обитал средний, обыкновенный, человек. Его быт, моральные устои, психологию писатель знал в мельчайших деталях и оттенках. Об этом очень точно писала Тэффи после смерти Аверченко: «Многие считали Аверченко русским Твеном. Некоторые в своё время предсказывали ему путь Чехова. Но он не Твен и не Чехов. Он русский чистокровный юморист, без надрывов и смеха сквозь слёзы. Место его в русской литературе своё собственное, я бы сказала — единственного русского юмориста. Место, оставленное им, наверное, долгие годы будет пустым. Разучились мы смеяться, а новые, идущие на смену, еще не научились»¹.

Наибольшая популярность пришла к Аверченко после революции 1905 года, когда волна возмущения отступила, и правительство сумело взять реванш. Именно в это время появились на свет лучшие сборники и лучшие рассказы писателя («Рассказы (Юмористические)», «Зайчики на стене», «Веселые устрицы» — 1910; «Круги на воде», «Рассказы для выздоравливающих», «Заметки провинциала и другие рассказы» — 1912; «Шалуны и ротозей» — б. г.; «Избранные рассказы» — 1913;

¹ Сегодня, 1925, 22 марта, № 66.

«О хороших в сущности людях» — 1914). Аверченко был провозглашен «королем смеха».

Как отметила критика, темы большинства рассказов «заезжены ещё «Будильником» и «Стрекозой»: театральные любители, измена жены, рождественские рассказы и т. п.»¹. Герои рассказов также жили вполне обыденной и самой что ни на есть банальной жизнью: этих мелких людей с их мелкими характерами поглощала мелкая житейская суета. Круг интересов ограничивался семьей — спальней и детской, самые значительные события, выходящие за его пределы, — неожиданные любовные связи, измены, поход в ресторан. Люди произносят ничего не говорящие ни уму, ни сердцу пустые слова, тривиальные, штампованные фразы. Именно из таких ситуаций, а по существу — из ничего, возникает рассказ. Новое и необычное в нём — сюжет и освещение событий.

Как правило, сюжетная основа рассказов — анекдот, доведённый преувеличением или фантастикой до нелепости или абсурда. Аверченко признавался: «Я пишу о таких невероятных вещах, что всякий здравомыслящий читатель ни крошки не поверит, что это правда»².

Вот, например, рассказ «Широкая масленица». Сюжет его довольно прост и давно известен: некий господин Кулаков в силу каких-то неясных причин должен принять «нужного гостя». Чтобы не ударить в грязь лицом он решил купить не только дешевых, но и дорогих продуктов. Однако тратиться господину Кулакову не с руки, и он изобретает способы, как бы умерить аппетит гостя и уменьшить свои затраты. Словом, господин Кулаков скуповат, но выглядеть жадным ему стыдно. Противоречивые чувства овладевают Кулаковым и определяют его поведение: он употребляет неимоверные интеллектуальные усилия на то, чтобы угодить гостю щедрым угощением и не нанести себе финансовый урон.

Выполнение этой задачи начинается с визита в гастроном, где Колпаков — постоянный покупатель и хозяин — Михайло Поликарпыч — его хорошо знает. У хозяина Колпаков просит он нечто странное: «Вы мне дайте коробку зернистой в фунт, а завтра по весу обратно примете... Что съедим — за то заплачу». Колпаков хочет выглядеть пристойно и просит целую коробку икры, но скупость ограничивает его широкие побуждения: он надеется, что гость не съест всю икру, и тогда он принесёт её обратно хозяину и заплатит только за съеденное. Правда, при этом весь продукт уже будет подпорчен, но подобные мелочи не берутся Колпаковым в расчёт.

И вот начинается пир. Гость — широкая натура — думает, что его угощают от всей души, и принимается сразу за деликатесы. Хозяин предлагает водку, всячески расхваливая её, но гость предпочитает коньяк да ещё самую «полненькую» рюмку. Хозяин вздыхает и подаёт пример, наливая себе водку и рекламируя грибки, селёдку, кильки. Но гость не внимает ему и требует зернистой икры. У хозяина белеют губы. А гость просит не чайную ложку для икры, а столовую. Хозяин мрачнеет. Он жалуется на упадок дел, на дороговизну, в том числе икры, а гос-

¹ Утро России, 1910, 17 июля, № 200. — С. 6.

² Аверченко А. Рассказы (Юмористические). Т. 1. — Пг., 1916. — С. 145.

тию все нипочем. Он с каким-то остервенением принимается уничтожать икру и коньяк. По мере того, как растёт аппетит гостя, жмурится и даже сжимает кулаки под столом хозяин. Ничто не прониимает гостя — ни пример немцев, любящих кильку, ни стихи поэта о широте русской натуры, ни уловки хозяина, отодвигающего икру от гостя и придвигающего к нему грибки. Наконец, в ходе этого противостояния, когда гость искренно наслаждается угощением, а хозяин закипает злобой, зубы у него стучат, «как в лихорадке». Тут наступает развязка. Кулаков делается больным, его охватывает безумие, он истерически кричит и плачет, подозревая, что он окончательно разорён. В этот момент резкого обострения болезни на почве скупости, он угощает вполне искренно, видя при этом в госте своего единственного и самого жестокого врага: «— Куш... кушайте! — сверкая безумными глазами взвизгнул хозяин. — Может, столовая ложка мала? Не дать ли разливательную? Чего же вы стесняетесь — кушайте! Шампанского? и шампанского дам! Может, вам нравится моя новая шуба? Берите шубу! Жилетка вам нравится? Сниму жилетку! Забирайте стулья, комод, зеркало... Деньги нужны? Хватайте бумажник, ешьте меня самого... Не стесняйтесь, будьте как дома! Ха-ха-ха!!

И, истерически хохоча и плача, Кулаков грохнулся на диван».

Не выдержав этикета, хозяин теперь уже странным, преувеличенно щедрым и неумным угощением вынужден отпустить на волю до тех пор сдерживаемое чувство скупости, приведшее к безумию и смерти. А гость, не понимая, чем столь возбуждён его хозяин и почему он вдруг сошёл с ума и внезапно умер, не меньше поражен случившимся: «Выпучив в ужасе и недоуменье глаза, смотрел на него гость, и рука с последней ложкой икры недвижно застыла в воздухе».

Конечно, в жизни вряд ли встретятся такие вопиюще бессмысленные случаи, но Аверченко был мастер превращать обыденное происшествие, какую-нибудь незаметную черту характера или чуть странную ситуацию в броское общественно-литературное явление. Он неистощим в анекдотах и в поисках смешного. Приставив ко вполне обычным чертам характера или предметам своё многократно увеличивающее юмористическое кривое зеркало, он искажает с помощью гиперболы, гротеска, фантастики их очертания, но проясняет их сущность. Один из критиков верно писал, что основной прием Аверченко — гипербола, преувеличение. «Если Аверченко говорит о скопидомстве обывателя, он заставляет его есть солому. Если он берет российского помещика, то непременно изобразит никогда не существовавшее дворянское гнездо, населенное нелепыми людьми»¹.

При этом Аверченко не знает меры, нагромождая гиперболические картины и сцены, нанизывая одну весёлую ситуацию на другую. Он хочет заставить читателя не просто улыбаться, а хохотать громко, во весь голос и чуть ли не биться в конвульсиях.

В рассказе «Поэт» некий посетитель принёс редактору стихи о чёрном локоне. Но стихи не подошли. Однако поэт-посетитель не согласился с мнением редактора, которого отныне преследовал своими стихами особым образом: куда бы ни заглянул редактор, какой бы предмет он ни

¹ Старчаков А. — Аверченко А. Веселые устрицы. — М.—Л., 1928. — С. 5.

взял, ему всюду попадался текст про чёрный локон: то в книге, то в кармане пальто, то на полу кухни, то в письме, посланном с нарочным, то в ящике с сигарами, то внутри холодной, оставшейся с обеда на ужин курицы, то на обороте собственного редакторского письма к издателю. Все эти невероятные картины, с одной стороны, подчёркивают навязчивую изобретательность незадачливого поэта, а с другой — увеличивают градус раздражения и степень беспомощности несчастного редактора.

Аверченко вывел в своих рассказах множество типов как уже встречавшихся ранее в литературе, так и рождённых новой, буржуазной, эпохой. Один из — Цацкин из рассказа «Рыцарь индустрии». Он постоянно улыбается, никогда не унывает и изъясняется одесским говорком с присущей ему насмешливостью: «Чтобы сказать вам — да, так — нет! Чистой воды пустяки». Цацкин рекламирует и продаёт товары, и его профессия — коммивояжер — требует от него ловкости, находчивости, умения внушить ценность и необходимость продукта, назойливости, цинизма и терпения, в том числе терпения сносить обиды. Цацкин никогда не обижается и никогда не унывает, хотя его надоедливость приводит людей в бешенство, и Цацкина то спускают с лестницы, а то выбрасывают в окно. Цацкин занимается всем — и страхованием жизни, и устройством знакомств и свадеб, и лекарствами от облысения, и пюпитрами для чтения и письма, и пресс-папье, и звонками, и вообще всем, что можно выгодно продать. Избавиться от Цацкина нет никакой возможности, и даже когда рассказчик вытолкнул его за дверь, а дверь запер на ключ, Цацкин нисколько не растерялся. Он быстро открыл дверь и, посетовав на то, что замки у хозяина плохи, тотчас предложил ему английские замки в каком угодно количестве. Наконец, доведенный до бешенства рассказчик вытащил револьвер, но господин Цацкин нашёлся и тут: оказывается, он из предосторожности всегда носит панцирь от пуля, который он тут же предложил купить хозяину. И когда разъярённому рассказчику удалось все-таки выкинуть Цацкина в окно, он и тут не изменил своей профессии: «Падая, он успел крикнуть мне: — У вас очень непрактичные запонки на манжетах! Острые углы, рвущие платье и оцарапавшие мне щеку. Могу предложить африканского золота с инкрустацией, пара два рубля, три пары де...».

Цацкинский тип — прямое порождение буржуазной индустрии, которая нуждается в подобных «рыцарях» для продажи товаров. Они не стесняются ничем, у них нет стыда, нет уважения к другому человеку. Их кумир — деньги, и в достижении их они циничны и готовы идти на любые жертвы, совершенно забывая о личном достоинстве.

Прежние типы, давно укоренившиеся в обывательском быту, тоже нисколько не лучше Цацкиных. В рассказе «День человеческий» Аверченко описывает различные ситуации — дома, на улице и пр. Тётка жены героя рассказа утром задает ему вопрос: «Как вы нынче спали?» Обычный, казалось, вопрос, но в нём нет заинтересованности, он задан как бы по обязанности, оттого что надо что-то сказать. И рассказчик понимает, что тетка произнесла банальную и, очевидно, каждое утро повторяющуюся фразу вовсе не из своей заботливости о сне или здо-

ровые рассказчика, а потому что так принято. И дальше последовали бы такие же банальные вопросы, спит ли жена, хотя ясно, что она ещё не встала, или столь же новые и значительные сообщения про погоду весной («Дни теперь стали прибавляться...»). Людям нечего сказать друг другу. Поэтому один мучается, силясь придумать, что бы такое произнести, но у него выходит неуклюже, беспомощно, глупо, а другой грубит в ответ и зло иронизирует над тёткиными словами. Так из ничего возникает драма: тётка плачет, а рассказчик уходит из дома.

На улице рассказчику встречается чиновник Хрякин, который тоже задает обычный ничего не значащий вопрос «Как поживаете, что поделываете?», на который было бы глупо давать серьезный и обстоятельный ответ. Однако рассказчик притворяется, будто проникся заинтересованностью чиновника и начинает подробно рассказывать о своих злоключениях. Но чиновник вырывается из его цепких рук и стремительно убегает. Тут же рассказчик встречает другого знакомого — Игнашкина, который обращается к рассказчику: «Что новенького?», «Курите?» Но рассказчик уже знает, чего ждать дальше и сначала сообщает очевидную нелепость («Везувий вчера провалился»), а потом рассказывает всем известный анекдот. Игнашкин тоже делает попытки рассказать очередной анекдот, но рассказчик отговаривается тем, что его тоже знает. Стало быть, на улице ничем не лучше, чем дома, — та же скука, та же пошлость. Человек не нужен другому человеку и не испытывает к своим собратьям никакого интереса. Смешно вертеться изо дня в день в одном и том же житейском колесе.

Рассказ Аверченко построен очень умело: он начинается дома и там же заканчивается, образуя композиционный круг, в котором царит пошлость и из которого никуда не вырваться. Попытки выйти за пределы домашнего круга и найти что-то необычное вне его («На улице», «Перед лицом смерти», «Веселье») не приносят успеха, только подтверждая то мрачно, то весело ощущение стоячего и затхлого житейского болота. Даже перед лицом смерти люди не изменяют своим привычкам, заученным фразам, ритуально опробованному поведению, но в минуты душевного раскрепощения могут весело признаться в принадлежности к тому же тусклому миру. Аверченко и рассчитывает на весёлое, ироничное отношение к мелкой жизни и каждого к себе.

У актрисы Ирины Сергеевны Рязанцевой (рассказ «Яд») своя, но тоже казённая, стилистика. О любви и обо всём остальном она изъясняется фразами из новых пьес.

О бессмертии пошлости Аверченко написал рассказ-притчу или нечто вроде повести в духе так называемых «восточных повестей» («Слепцы»). В нём он выступил под своим псевдонимом Ave, давая понять, что рассказ отражает его личное понимание социально-общественного порядка и законов его устройства.

Аверченко смеялся над тем, как понимаются и формулируются законы, как превращаются в свою противоположность благие намерения и добрые побуждения. В рассказе не обошлось без сильного преувеличения, но цель была достигнута, ибо выяснилась, что к искажению зако-

нов причастна вся бюрократическая машина, что она может творить только нелепости, но никогда не способна на воплощение гуманных идей. Министр сразу отверг гуманное понимание закона. Это значит, что он изначально заранее нацелен на жестокость и насилие по отношению к народу. Однако король и не думает сменить министров и прочих начальников, потому что не на кого менять — все будут трактовать законы в том же духе. Король был прав, предвидя следствия доброго закона: если закон войдёт в силу, слепцы будут обречены. Но такова вообще странная бессмыслица жизни, в которой одни, в том числе и сам молодой писатель, подобны слепцам, другие лишены гуманных чувств, а третьи, как король, бессильны что-либо исправить и улучшить.

Мысль о бессилии власти сделать что-нибудь умное, доброе и хорошее и о неискоренимой воле её к насилию, жестокости и преступлениям, развита в рассказе «Виктор Поликарпович».

Суть рассказа проста. В нём опять поднята близкая русской литературе тема «ревизора».

В город прибыл ревизор. Он был «суровый, прямолинейный, справедливый человек с громким, властным голосом и решительными поступками, приводившими в трепет всех окружающих». Итак, у ревизора масса достоинств, нужных ему для исполнения порученной должности. Вся интрига заключается в том, что город стоит не на море, что никакого моря в округе нет, а морской сбор есть, и жители вынуждены его платить.

Дымба, естественно, отговаривается тем, что морской сбор собирал по приказу начальства. Его арестовывают как соучастника и вызывают «его высокородие» Пальцына, который в свою очередь ссылается на распоряжение Павла Захарыча. Пальцына тоже арестовывают, а Павла Захарыча призывают к ответу. Взятый под стражу, Павел Захарыч кивает на «его превосходительство». С Его-то Превосходительством и вышла осечка в столь успешном расследовании: Его Превосходительство признал, что морской сбор брали, что моря нет, а деньги пошли на секретные расходы. На вопрос ревизора: «На какие именно?» его превосходительство остроумно заметил: «Да как же я скажу, если они секретные!» Главный ревизор был выше чином, и приказал Павла Захарыча арестовать. Но тут Павел Захарыч признался, что проект морского сбора он разрабатывал вместе с питерским чиновником Виктором Поликарповичем. При оглашении этого имени главный ревизор вынужден умолкнуть и только поинтересовался, какие деньги были получены — золотом или бумажками. Узнав, что бумажками, производство по афере прекратил и всех отпустил, кроме Дымбы, да и то за курение при исполнении служебных обязанностей.

Рассказ «История болезни Ивана Ивановича» посвящён особому виду пошлости — обывательскому самоконтролю над собственным умонастроением. Обыватель обычно испытывает страх в предчувствии каких-либо перемен. У него нет стойких и твёрдых убеждений, как правило, он не принадлежит ни к какой партии, но, так как он желает стабильности, порядка, то в основном его предпочтения склоняются на сторону пребывающей власти. Он ближе к официальной (правой) позиции, чем к оппозиции, тем более радикальной.

С беспартийным жителем Петербурга Ивановым (фамилия может быть названа значащей, поскольку представляет самый распространённый тип обывателя) случилось несчастье, его поразила настоящая политическая болезнь: однажды он, «бледный, растерянный» вбежал «в комнату жены и, выронив газету, схватился руками за голову». «Что с тобой? — спросила жена» и, услышала в ответ: «Плохо! ...Я левею».

И дальше внезапное полевение описывается как настоящая болезнь: больной сам себе поставил диагноз, жена рекомендует универсальное лечение — лечь в постель, укрыться теплым, натереться скипидаром. Однако Иванов знает, что его болезнь особая и медицинские средства против нее бессильны. Она способна быстро прогрессировать, и Иванов, который всегда держался в стороне от всяких партий, но всё-таки чувствовал себя «октябристом», уже на ранней стадии заболевания подзревает, что в недалёком будущем его упекут в тюрьму: «Может, скоро баланду хлебать буду!» В излечении болезни принимает участие вся семья, а в качестве врача приглашен пристав.

В чем же причина столь острого и внезапного недуга? Она заключается не в революционных настроениях, не в митингах и стачках простого люда, а в бесчинствах властей, которые совершают их по глупости, о чём ежедневно сообщают газеты, той самой власти, которая, как был уверен Иванов, стоит за спокойствие и порядок. На самом же деле она постоянно издает приказы, постановления, вердикты, выносит решения, которые против её воли объективно заставляют «леветь» тех, кто является её опорой, выталкивая вполне мирных, законопослушных граждан в оппозицию. Аверченко хочет сказать, что власть своими действиями вызывает бунты, неповиновение, забастовки и революционные выступления.

В газетах Иванов прочитал, «что в Минске губернатор запретил читать лекцию о добывании азота из воздуха...», что «в Риге губернатор оштрафовал газету за указание очагов холеры...», что Колюбакин¹, по убеждениям никак не революционер, а кадет (конституционный демократ), откуда-то, как следует из прозрачного намёка (по распоряжению властей), исключен...

Окончание рассказа — Иванов не мог выздороветь, потому что власть преподносила всё новые и новые нелепости, — напоминает прощание с будущим покойником: вместо священника, читающего отходную молитву, тесть читает эрфуртскую программу — документ германской социал-демократии, в углу плачет жена, окружённая перепуганными детьми, а явившийся уже в своем подлинном лице полицейский пристав подводит горький итог — «Готово! Доспел» и тут же выписывает «проходное свидетельство до Вологодской губернии», куда ссылается некогда беспартийный, а ныне совершенно полевевший обыватель Иванов.

Аверченко, таким образом, нередко использует обычные житейские ситуации, вкладывая в их устойчивые формы новое содержание. В данном случае — это ситуация болезни с её симптомами, диагнозами, ле-

¹ Александр Михайлович Колюбакин (1868–1915) — земский деятель, член ЦК партии кадетов, депутат III и IV Государственных дум.

карствами, призванием доктора, затем предсмертная ситуация скорбного прощания, когда лекаря сменяет священник. Такова же ситуация «робинзонады» в рассказе «Робинзоны», которой Аверченко придаёт утрированный и гротескный характер.

Только двое спаслись из потонувшего корабля — интеллигент Павел Нарымский (фамилия опять-таки значимая: Нарымский край с давних пор — место ссылки, в том числе политических) и бывший шпиик Пров Иванович Акациев.

Аверченко написал рассказ о честном, работающем, разумном, но вечно подозреваемом и преследуемом интеллигенте и о профессиональном шпионе, не перестающем заниматься своим ремеслом и после отставки. Гротеск держится на том, что оба героя высадились голыми, но один по привычке и по профессии — ищейка-преследователь, убеждённый, что власть находится всё ещё в его руках, а другой — обыкновенный обыватель, по-прежнему вынужденный отвечать на его бессмысленные претензии. Один выполняет постоянную роль атакующих властей, другой поставлен в столь же постоянную оборонительную позицию.

Как только оба вышли из воды, шпиик потребовал у интеллигента паспорт. Нелепость ситуации в том, что паспортов нет у обоих, что на необитаемом острове они не нужны и пр. и пр. Но шпиик знает, что по законам Российской империи паспорт должен у гражданина быть, а если паспорта нет, то гражданин подлежит изысканию. Однако у интеллигента паспорт утонул, а наказать провинившегося шпиик бессилён: ни участка, ни тюрьмы, ни какого-либо помещения, куда бы можно было посадить нарушителя, на острове нет. Законы есть, а реальной власти нет. Интеллигент торжествует, а шпиик пребывает в тоске и стонет от бессилия. Так складывается их жизнь на острове.

Интеллигент строит дом и потихонечку издевается над шпииком, а шпиик досаждал ему Строительным уставом, требует всевозможных разрешений и запрещает строить дом. Но так как ничего поделывать с Нарымским не может, то тихо, ожидая своего часа, уходит «в глубь страны». Нарымский же устроился в доме, нашёл на берегу ружьё, ящик с книгами и пошёл в лес настрелять дичи. Шпиик шёл за ним по пятам и только ожидал случая придрататься к чему-нибудь. На сей раз он потребовал разрешения «на право ношения оружия». Интеллигенту опять удалось оставить Акациева ни с чем: очередная попытка арестовать Нарымского окончилась неудачей, потому что по закону арестовавший должен предоставить арестованному помещение, кормить, ухаживать за ним и водить на прогулки. Однако Акациев, обложив Нарымского, как охотники волка флажками, всевозможными предписаниями: «Езда по мосту шагом», «Не пейте сырой воды! За нарушение сего постановления виновные подвергаются...» И, наконец, потребовал впустить в дом для производства обыска. Но так как предписания у него не было, то он «тяжко застонал, схватился за голову и с криком тоски и печали бросился вон из комнаты». Вскоре его внимание привлекли книги: «Если они предосудительного содержания, и вы не заявили о них начальству — виновные подвергаются...».

И тут выясняется, что Нарымский и Акациев, интеллигент и шпик, — вовсе не неразлучная пара, как Робинзон и Пятница, ибо интеллигент может обойтись без шпики, а шпик без интеллигента не может. Это означает, что власть паразитирует на своих гражданах и воздвигает для них всевозможные искусственные, придуманные и глупые преграды и препоны, мечтая о полной их зависимости, но не в силах эту тотальную зависимость, несмотря на весь огромный и умелый репрессивный аппарат, осуществить. Шпик настолько привязан к интеллигенту, что даже по-своему любит его и готов пойти на жертву собой ради него.

Однажды Нарымский заплыл далеко, ослабел и стал тонуть (что поделаешь, — интеллигент!). На спасение к нему тотчас бросилась вечно торчавшая за утесом и следившая за Нарымским фигура. Акациев вытащил интеллигента на берег, «заботливой рукой растирал грудь и руки утопленника». Интеллигент испытал тёплое чувство благодарности и жалости и наивно спросил: «Скажите... Вот вы рисковали из-за меня жизнью... Спасли меня... Вероятно, я всё-таки дорог вам, а?» Кругом растилялся «беспределный морской горизонт, охваченный пламенем красного заката» и на этом возвышенном фоне, наполненном свободой и красотой, раздался вздох жалкого, с «ввалившимися глазами» человека, уже почти потерявшего все живые естественные чувства, который на этот раз без злорадства, а «просто, без рисовки ответил: — Конечно, дороги. По возвращении в Россию вам придется заплатить около ста десяти тысяч штрафов или сидеть около полутора лет». Значит, у этого человека остались в жизни рабская зависимость от своей профессии, извращённая верность закону и стремление тупо его исполнить. В его последних словах, обращённых к интеллигенту, звучит уже циническая издёвка, произнесенная, однако, «искренним тоном»: «Дай вам Бог здоровья, долголетия и богатства».

В этом нелепом, смешном мире даже мечты и желания отдают какой-то пошлой фантастикой. Поэт Пеликанов из рассказа «Русалка» простудился, всю ночь просидев у реки в ожидании прекрасных русалок.

Аверченко смеялся над глупым, нелепым и абсурдным миром. В обывательском человеческом общении царят ложь и обман, выражаемые или маскируемые с помощью одних и тех же пустых и банальных фраз. В нём все традиционные ценности, воспетые поэтами (семья, любовь, дружба, добро и милость), извращаются и принимают искаженный вид: семья — не прочное здание, не «ячейка общества» и его опора, а карточный домик, построенный на песке; любовь к детям — не радостное и глубокое чувство, а тихо сводящее с ума; дружбу подменяет корысть, а любви просто-напросто нет — это всего лишь глупая выдумка.

Когда вышла книга «Весёлые устрицы», один из первых рецензентов В. Русаков сразу отметил основное качество смеха Аверченко — «здоровый, безобидный смех»¹. Сатириконец В. Азов также писал о весёлом и безобидном смехе Аверченко: «Ему так весело на белом свете», что «и устрицы кажутся весёлыми. Он искренно думает, что устрица любит, чтобы в ресторане было светло и нарядно, чтобы блюдо, на котором её

¹ Русаков В. Юморески Аверченко. — Вестник литературы, 1910, № 9. С. 239.

подают, было серебряным, а снег чистым. У автора этих рассказов юмористический темперамент. Серьезное не интересует его, грустное не омрачает его, но весёлое и смешное, молодое и жизнерадостное притягивает его, как магнит»¹.

В этом высказывании есть верные, а есть и неверные суждения. В книгах Аверченко и в самом деле много беззаботного и безбидного веселья. Он любит улыбаться и часто как бы беспричинно, радуясь солнечному свету, игре зайчиков на стене, пенью птиц, сравнивая себя, например, с беззаботной канарейкой, весело распевающей на окне. Ему становится уютно и смешно от присутствия жизни в её простых и здоровых проявлениях. Он признавался: «Я пишу только в тех случаях, когда мне весело. Мне часто очень весело»².

И все-таки уже из предыдущего разбора рассказов Аверченко ясно, что он смеялся не ради одного лишь смеха. В его рассказах есть и презрение, и ирония, и грусть. Но нет пустого зубоскальства.

Всматриваясь в жизнь через призму анекдота, буффонады, гротеска, фантастического случая, подсказанного ему неистощимым вымыслом, Аверченко под таким углом зрения видел свою смешную Россию и населяющих её обывателей. Русскую юмористику Аверченко обогатил по-новому повернутыми комическими характерами, новыми положениями и ситуациями, свежими и разнообразными юмористическими красками.

Аверченко входил в литературу с весёлым смехом, со здоровым, жизнерадостным юмором в пору спада общественной волны, когда общество, надеявшееся на благодатные перемены, встретило ограничение свобод, ущемление прав и впало в уныние, в скептицизм и пессимизм. Призвание Аверченко, тонко прочувствованное им, и состояло в том, чтобы вернуть русскому обществу надежды, уберечь от греха уныния, от болезней скептицизма и пессимизма, возвратить ему чувство веселья, умение радоваться жизни как жизни.

И читатель с благодарностью откликнулся на желание поддержать свой упавший дух и преобразить себя. Читатель, по словам П. Потёмкина, нашел в творчестве Аверченко «то, к чему потаённо стремился, нашёл в нём юмор быта, смех живой жизни, современной ему... свежий смех сегодняшнего дня, смех, рождавшийся от описания многих углов жизни, а не одного только Замоскворечья»³.

Вот почему Аверченко стал едва ли не самым читаемым писателем тогдашней России. По справедливому и остроумному замечанию Л.А. Спиридоновой, Аверченко был первым русским писателем, предложившим в качестве панацеи русскому читателю «смехотерапию» и поверившим в неё.

Вместе с тем весёлая, жизнерадостная «смехотерапия» Аверченко, как бы беззлобна, беззаботна и безбидна она ни была, всегда несла в себе серьёзный смысл. Современники замечали, что сквозь весёлость и шутку в Аверченко часто проглядывает серьёзность и озабоченность. «В нем

¹ Азов В. А. Аверченко. Веселые устрицы. — Речь, 1910, 27 сентября.

² Аверченко А. Зайчики на стене. — СПб., 1910. — С. 4.

³ Потёмкин П. Об Аркадии Аверченко. — Последние новости, 1925, 15 марта.

сочеталась внешняя беспечность с внутренней серьёзностью»¹, — вспоминал Петр Пильский.

Итак, Аверченко был уверен, что смех — одна из сущностных характеристик живой жизни и что жизнерадостный, бодрый и светлый юмор — спасение для человека его времени. «В юморе его, — заметил хорошо знавший Аверченко сатириконец С. Горный, — было что-то простое, хрустящее, свежее — точно арбуз на зубах»².

В годы Первой мировой войны «Сатирикон» и Аверченко испытывали тяжёлое давление цензуры, политическая и общественно-бытовая сатира — уход с первого плана творчества, на который заступает весёлый, но несколько мелкий Фальстаф. Эти, отчасти не зависимые от Аверченко изменения коснулись его книг «Рассказы для выздоравливающих», «Чудеса в решете», «Волчьи ямы», «Пять чемоданов», «Синее с золотом» и др. Меняется и стиль Аверченко. Теперь сама обязанность смешить обывателя вызывает в его душе не только презрение, что было заметно и раньше, но и неприкрытое смехом циническое изображение глупых людей, иногда граничащее с прямой грубостью. Теперь окружающий мир многое теряет в своих красках, в своей весёлости, живости и жизненности, переставая быть многоцветным и увлекающим.

Вряд ли вина целиком лежит на писателе, которому мешали сложившиеся условия: в ту пору юмору и сатире почти не было места. Тем не менее никогда не бывший злым, злорадным и циничным, Аверченко опускается до ненависти к людям, не стесняется желать им смерти и даже мечтая, пусть в шутку, уничтожить собственными руками. В «Рассказе о Ниночке Крохиной» проскальзывает такая мысль: «Я люблю людей. Я готов их всех обнять. Обнять и крепко прижать к себе. Так прижать, чтобы они больше не пикнули». И далее он сожалеет, что не может поразить обывателей, глупцов и негодяев страшной болезнью: «Отчего я писатель? Отчего я не холера? Я бы знал тогда, кому следует захворать».

Другая тональность свойственна сборнику «О маленьких — для больших». Аверченко, как Сашу Черного и других сатириконцев, всегда привлекал наивный, бесхитростный, чуждый корыстной лжи мир детей. Аверченко написал книгу о детях в назидание взрослым, у которых атрофировались самые простые и самые драгоценные человеческие чувства и качества. Отсюда романтическая приподнятость стиля Аверченко в картинах, рисующих детей. Писателю по душе детская непосредственность, прямота. Он любит детей ещё и потому, что дети не принадлежат к обывательской жизни и чужды ей. Они представляют собой особый отряд персонажей, которые хотя бы временно не вписываются в привычный круг опостылевшей жизни или «выламываются» из неё. Среди таких «выламывающихся» персонажей немало нравственно порочных (пьяницы, легкомысленные женщины), но неприкасаемая и свободная от критики или иронии каста детей, вследствие своей природной чистоты, выступает главным примером лучших и неиспорченных человеческих качеств.

¹ Сегодня, 1925, 15 марта.

² Руль, 1925, 14 марта.

Через три года после начала Первой мировой войны наступили революционные февральские дни. Аверченко, как и все сатириконцы, приветствовал новый режим и «с удовольствием» встретил манифест с отречением Николая II. Но вслед за февралем пришёл октябрь, который его смертельно и не напрасно испугал. Писатель пронизательно увидел во власти большевиков угрозу всем старым культурным традициям, грядущий голод, разорение страны, неприкрытый грабёж и гибель государственности. Россия, по мнению Аверченко, впала в новое «лихолетье».

«Новый Сатирикон», сразу ставший оппозиционным органом, из номера в номер печатал статьи и материалы против большевиков. Естественно, что, несмотря на объявленную, а потом отобранную свободу печати, «Новый Сатирикон» в 1918 году был закрыт. Положение Аверченко не было безопасным, и вскоре он уехал на юг. В Ростове-на-Дону он сотрудничал в газетах «Приазовский край» и «Юг России», а в 1920 году бежал вместе с отступавшими белыми войсками в Константинополь.

Для Аверченко закончилась пора российской жизни и началась пора эмигрантской, превратившая писателя сначала, что вполне закономерно, в яростного и ядовитого врага советского режима. В книге рассказов «Нечистая сила» слышится горькое и бессильное недоумение «За что они Россию так?» Революция и всё, что случилось с Россией, теперь представляется Аверченко и рисуется им действием какой-то бесовской мерзостной силы, которая крутит чёртово колесо истории совсем не в ту сторону, где находятся дорогие ему ценности и где видится ему исторический прогресс. И Аверченко мечтает о том, чтобы крутить колесо истории в обратную и нужную сторону не для того, чтобы вернуться к прежней обывательской тусклой жизни, а чтобы, начав с неё, устремиться к иной, более светлой.

Вполне понятно, что смех Аверченко коренным образом изменился. Перед читателем предстал новый Аверченко — ядовитый, злой, совсем не весёлый, а исполненный гнева и даже мрачный. П. Потёмкин писал: «Он стал негодующим смехом политической вражды и ненависти. Трудно смеяться, ненавидя, трудно быть оторванным от базы своего смеха. Аверченко в эмиграции не всегда был прежним Аверченко»¹. О том же писал и С. Горный: «простого, порой детского, порой чуть хитрого — но радостного смеха от избытка, от щедрости жизни не стало»².

Сатирический итог «русскому» периоду творчества Аверченко подвёл в знаменитой книге, изданной в Париже в 1921 году, «Дюжина ножей в спину революции». Выход этой книги по существу замкнул сатириконский этап деятельности Аверченко и открыл недолгий эмигрантский.

Другим замечательным прозаиком-юмористом была знаменитая **Надежда Александровна Тэффи (урожденная Лохвицкая, в замужестве Бучинская) (1872–1952)**. Она происходила из старинной дворянской интеллигентной семьи, где литература была такой же естественной потреб-

¹ Последние новости, 1925, 15 марта, № 1500.

² Русь, 1925, 14 марта.

ностью, как воздух, вода, пища. Её старшая сестра стала известной поэтессой Миррой (Марией) Лохвицкой. В детстве Тэффи получила прекрасное и всестороннее домашнее образование. Будущая «изящнейшая жемчужина культурного русского юмора», как назвал Тэффи писатель А.В. Амфитеатров¹, любила и русскую классику, и новейшую изящную словесность. Она увлекалась Пушкиным и Бальмонтом. Неизгладимые впечатления оставила в её сердце «Война и мир» Л. Толстого. Не удовлетворённая художественным решением писателя, «убившего» Андрея Болконского, она поехала к Толстому в Хамовники с просьбой «не убивать» любимого героя. Однако из рассказа «Мой первый Толстой» известно, что, увидев великого писателя, она смутилась и молча протянула ему фотографию для автографа. Позднее о писателях, которых она читала в юности, Тэффи вспоминала: «Тургенев — весной, Толстой — летом, Диккенс — зимой, Гамсун — осенью». Не обошла она вниманием и Достоевского, оставшегося её неперенным литературным спутником в течение всей жизни. По воспоминаниям В.Васютинской-Маркадэ, близкой парижской подруги писательницы, любимым романом Тэффи был «Идиот». Она особенно чутко чувствовала юмор Достоевского и «уморительно читала отрывки из «Братьев Карамазовых», «Чужой жены и мужа под кроватью», «Села Степанчикова»...». Но подлинным кумиром Тэффи был, конечно, Чехов, которому она сначала подражала и у которого потом всю жизнь училась. Несмотря на то, что Тэффи имела собственный писательский почерк, она с гордостью причисляла себя к писателям «чеховской школы».

Литературный дебют Тэффи состоялся, сравнительно с обычными проявлениями талантов поэтов и прозаиков, довольно поздно (писательнице было около тридцати лет). Литературная деятельность Тэффи началась с поэтических произведений: в журнале «Север»² она опубликовала своё первое стихотворение «Мне снился сон, безумный и прекрасный...», подписав его девичьей фамилией «Н.Лохвицкая». В том же, 1901 году, поэтесса напечатала в журнале «Театр и искусство»³ стихотворную пародию «Покаянный день: Драматическая сцена в одном акте», подписанную уже псевдонимом «Тэффи», который с тех пор стал постоянным (иногда с упоминанием имени «Н. Тэффи», инициалов «Н.А. Тэффи», а иногда просто — «Тэффи»)⁴.

¹ Амфитеатров А. Юмор после Чехова // Сегодня, 1931, 31 января. — С. 2.

² Север, 1901, № 35.

³ Театр и искусство, 1901, № 51.

⁴ История псевдонима, выбранного писательницей, весьма примечательна и не свободна от мистификаций. Читатели, конечно, стремились отгадать, откуда взят этот загадочный псевдоним и что он означает. Тэффи долго молчала, оставляя читателей в недоумении и наконец в рассказе «Псевдоним», опубликованном в парижской газете «Возрождение» (1931, 20 декабря, с. 2) поведала следующее: «Действительно — почему вдруг Тэффи? Что за собачья кличка? Недаром в России многие из читателей «Русского слова» давали это имя своим фоксам и левреткам. Почему русская женщина подписывает свои произведения каким-то англизированным словом? Уж если захотела взять псевдоним, так можно было выбрать что-нибудь более звонкое или, по крайней мере, с налётом идейности,

С 1901 года произведения Тэффи появляются в печати, а она становится постоянным сотрудником газет («Русь», «Биржевые ведомости», «Русское слово», «День», «Новости»), театральных и литературных журналов. Основной жанр Тэффи в 1903–1904 годах — газетный фельетон. Общественное настроение в России поднимается, и его волна подхватывает и увлекает Тэффи, которая «левее» с каждым днем, подобно знаменитому герою Аверченко. Однако (в отличие от него) Тэффи не страшится своей левизны, а всячески демонстрирует её в сатирических газетах и журналах. Так, по поводу сотрудничества в 1904 году в столичных «Биржевых Ведомостях» Тэффи в эмиграции вспоминала: «Газета эта бичевала преимущественно «отцов города, питавшихся от общественного пирога. Я помогала бичевать».

Один из острых и радикальных стихотворных фельетонов «Пчёлки» был опубликован в легальной газете большевиков «Новая жизнь», руководимой Лениным. Много лет спустя Тэффи вспоминала: «Кто-то послал это стихотворение Ленину в Женеву, и оно было напечатано... Впоследствии в дни «полусвобод» я читала его с эстрады, причём распорядители-студенты уводили присутствовавшего для порядка полицейского в буфет и поили его водкой, пока я колебала устои»¹.

как Максим Горький, Демьян Бедный, Скиталец... Женщины-писательницы часто выбирают себе мужской псевдоним... Была писательница Марко Вовчок, талантливая романистка и общественная деятельница подписывалась «Вергежский», талантливая поэтесса подписывает свои критические статьи «Антон Крайний»... Но — Тэффи — что за ерунда?». И далее Тэффи рассказала, что однажды она готовила к постановке одноактную пьесу «Женский вопрос», которую предложила Малому театру. Когда пьеса была написана, она решила, что дамское рукоделие вряд ли кто будет читать, а потому следует подписать сочинение мужским именем. Кроме того, из суеверия («на счастье») нужно было найти имя какого-нибудь дурака или глупца, потому что глупые люди обычно счастливы. Она знала некоего глупого человека Стефана, которому всегда везло и которого слуга и домашние почему-то называли Стеффи. «Ради деликатности» писательница сократила это имя до Тэффи и, как уверяла, впервые подписала им свою одноактную пьесу «Женский вопрос». Пьеса была принята Малым театром к постановке, и премьера прошла с успехом. Журналист, взявший интервью, спросил о псевдониме: «Мне сказали, что это из Киплинга?» и Тэффи поняла, что мнимую догадку журналиста надо использовать: «...Я спасена! Действительно, у Киплинга есть такое имя. Да, наконец, и в «Трильби» песенка такая есть:

«Taffy was a Walesman,

Taffy was a thief...»

(«Тэффи из Уэлса, Тэффи был вором...» — *Ред.*). Ну да, конечно, из Киплинга! В газетах появился мой портрет с подписью «Taffy». Кончено. Отступления не было. Так и осталось Тэффи».

С теми или иными вариациями этот рассказ Тэффи использовался всеми писавшими о ней. Однако рассказ Тэффи содержит вымысел и не совсем достоверен: псевдоним появился в 1901 году, а пьеса «Женский вопрос» — в 1907. Может быть, Тэффи перепутала пьесы, а может быть, она и впрямь взяла псевдоним из сказок Киплинга.

¹ Новое русское слово, 1949, 9 января.

В стихотворении «Пчёлки», написанном весной 1905 года, аллегория прозрачна и наивна: трудолюбивые и бедные «работницы-пчелки» измучены непосильным трудом с утра до вечера:

Мы бедные пчёлки, работницы-пчелки!
И ночью и днём всё мелькают иголки
В измученных наших руках!
Мы солнца не видим, мы счастья не знаем,
Закончим работу и вновь начинаем
С покорной тоскою в сердцах.

Им противопоставлены «трутни», которых «пчёлки» увидели на празднике и которые «кружились» «в богатых нарядах, в шитье и камнях дорогих». Пчёлки сразу сообразили, что на роскошных платьях «трутной» «каждый стежок... был нашим проклятьем и мукою каждая нить!» Они поняли, в чём состоит счастье, и не могли простить «трутям» «Такой красоты и веселья такого...». Причину социального расслоения, когда одни трудятся, а другие веселятся, «пчелки» усмотрели «в торжестве самовластья». В их душах стал набухать праведный гнев. И вот уже сшивается красное полотнище и хранится до того часа, когда грянет восстание. Тогда «пчёлка» покинет страх, и они освободятся от всякой жалости, чтобы навести свой порядок.

Совершенно ясно, что «пчёлки» у Тэффи говорят от имени всего народа («мы»), и поэтесса, вставая на их сторону, передаёт не только их настроение, но и свойственное им понимание совершающихся событий. Композиция стихотворения продумана. В ней передается рост самосознания народа: из угнетённого, покорного и забитого, каким он предстаёт в начале стихотворения, он постепенно выпрямляется, поднимает голову и угрожает своим притеснителям. При этом поэтесса предчувствует неизбежные кровавые эксцессы и как бы заранее оправдывает их.

Столь же радикальны и другие стихотворения, например «Патроны и патрон».

Сотрудничество Тэффи в большевистском издании, как и «левые» прегрешения других писателей, вызвали насмешки литераторов, стоявших на твёрдых либеральных позициях. П.И. Вейнберг (псевдоним — «Гейне из Тамбова») разразился такой эпиграммой:

Дама Тэффи станет прачкой,
Минский кузню заведёт,
И Бальмонт из барок тачкой
Выгружать дрова начнет.

Если Ленину понравились «Пчёлки», то Николаю II — другой стихотворный фельетон Тэффи, в котором поэтесса высмеяла петербургского городского голову Леянова, носившегося со вздорной идеей засыпать Екатерининский канал. Издатель «Биржевых Ведомостей» был удостоен похвалы императора, а Тэффи повысили гонорар: теперь ей стали пла-

тить за строчку на две копейки больше. С тех пор Николай II, которому пришлось по душе и юмористические рассказы Тэффи, по дошедшим до нас слухам, не ложился спать, не прочитав одного из них. Он сохранил привязанность к таланту писательницы до конца дней.

Так парадокс — смертельные социальные враги Николай II и Владимир Ленин любили сочинения Тэффи — сопровождает писательницу с первых лет её литературной жизни и становится опознавательным знаком ее судьбы¹.

Впрочем, и сама Тэффи чувствовала своеобразие своего таланта в его противоречивости, сложившейся в парадоксальную целостность. При этом Тэффи всегда удерживалась на грани, не переходя за ту или иную черту. Сколь ни разделяла она в молодости леворадикальных взглядов, но ни в какой революционной партии не состояла и в революционных выступлениях не участвовала. Однако всякое похищение свободы слова или попытки ограничения других свобод вызывали у неё решительный и немедленный отпор. Во всем этом она была родной дочерью переходного времени от России монархической к России республиканской, от относительно спокойного состояния мира в XIX веке к сокрушительным катастрофам и катаклизмам XX столетия.

Значение стихотворных сатирических фельетонов для творчества Тэффи и для выработки ею самостоятельного стиля огромно. Его можно сравнить с ролью рассказов Антоши Чехонте для Антона Чехова: то же стремление придать новый поворот уже известной и не раз опробованной в литературе теме, которая неожиданно начинает звучать свежо и интересно, то же разрешение художественной задачи минимальными средствами при максимальной выразительности, то же ограниченное количество персонажей и та же установка на предельный лаконизм письма. Но Тэффи, пройдя школу газетной журналистики, усваивает и «короткую строку» В. Дорошевича, которую впоследствии умело использует в своих юмористических рассказах.

Помимо сатирических стихотворных фельетонов Тэффи публикует в сатирических журналах («Зарницы», «Сигнал») острые сатиры на конкретных лиц (позднее она исключит сатиры «на лица» из своего юмористического репертуара), часто пользуется жанрами «сказочки» и «перепева» (они также исчезнут впоследствии из её творчества). В некоторых произведениях («Дура», «Сказочка про белого бычка») она сатирически изображает не отдельных лиц, а массу народа, которую в период подъёма революционной волны обычно не обличали, а идеализировали.

¹ Тут надо заметить, что и жизнь в то время была парадоксальна, и это бросалось в глаза. В фельетоне «Новые партии» Тэффи высмеяла появление в России множества партий, союзов, групп с неразличимыми и путанными программами. «Иногда общественная левизна, — писала Тэффи, — принимала прямо анекдотический характер: саратовский полицмейстер, вместе с революционером Топуридзе, женившимся на миллионерше, начал издавать легальную марксистскую газету». В «Новой жизни» на первых порах сотрудничали несовместимые литературные силы: Ленин Луначарский, Ольминский — с одной стороны, Бальмонт, Бунин, предполагалось участие Зинаиды Гиппиус — с другой.

Тэффи, как и большинство либерально настроенных писателей, тяжело пережила наступление монархии на права и свободы граждан. Она не перестала печататься в радикальных изданиях и на первых порах продолжала верить, что Революция лишь временно отступила и что скоро наступят времена, когда революционная волна нахлынет снова. Эти надежды Тэффи выразила в символично-аллегорической сказочке «Они придут». В этой прозрачной аллегории изображена старая львица (утратившая боевой напор и обессилевшая, затравленная революция), нашедшая в пустыне, куда она вынуждена укрыться для своей и львят безопасности, прекрасный оазис. Но его, поджидая добычу, уже сторожили злые, жадные и коварные гиены (сторонники монархии). Они растерзали старую львицу и мечтали расправиться с львятами (подростающее молодое революционное племя), которые должны прийти вслед за матерью. Но гиены ошиблись: «Сменили друг друга четыре солнца. Гиены ждали; но не пришли львята на труп исполнить закон пустыни. Гиены ждут. А львята растут, крепнут, обращаются в могучих, сильных непобедимых львов. Их много — их все больше и больше. От рёва их дрожат скалы пустыни. В тихие ночи слышно, как они точат свои железные когти, свои страшные зубы... Они придут»¹.

Через очень короткое время содержание и тон фельетонов, сказок и перепевов Тэффи резко меняется: в них уже нет энтузиазма, порыва, веры, а есть тоска, разочарование и горькая ирония. Так, в том же журнале «Красный смех» и в том же, 1906, году было напечатано стихотворение «Ты пойдёшь, моя коровушка, домой...», в котором «коровушке» дается иронический совет сдать на милость победителей и найти себе «друзей» в правых партиях и «в шпионе да в попе».

В том же иронико-печальном ключе написано и стихотворение «Бедный Азра»² с неожиданным, даже эпатажным окончанием. На первый взгляд, это загадочно-любовное стихотворение, своего рода редуцированная баллада, в которой речь идет о таинственной любви:

Каждый день чрез мост Аничков,
Поперёк реки Фонтанки,
Шагом медленным проходит
Дева, служащая в банке.

Каждый день на том же месте,
На углу, у лавки книжной,
Чей-то взор она встречает —
Взор горящий и недвижимый.

«Взор горящий и недвижимый» — молчаливые, но красноречивые свидетельства влюблённости неизвестного, который каждый день в любое время года стоит на одном и том же месте, словно поджидая возлюб-

¹ Красный смех, 1906, № 2. — С. 3.

² Азра — образ мученика любви в книге Стендаля «О любви» и в стихотворении Гейне «Азра».

ленную, не смея её потревожить. Этот горящий и недвижный романтический взор находит отклик в душе «девы, служащей в банке» и жаждущей любви. Любовная романтика переплетается с прозой и выражена в стихотворении характерными поэтически-книжными клише, перемешанными с сугубо разговорными оборотами:

Деве томно, деве странно,
Деве сладостно сугубо:
Снится ей его фигура
И гороховая шуба.

Упоминание о «гороховой шубе» сразу выдает в таинственном незнакомце не страстного вздыхателя и поклонника, а полицейского шпиика, но романтическая и томная дева об этом не догадывается. Она всё ещё надеется, что незнакомец в гороховой шубе и с исполненным огненной страсти взором ожидает её появления. Она хочет прояснить тайну и, когда приходит весна, «пора любви», первая решается сбросить покрывало неизвестности:

А весной, когда пробилась
В скверах зелень первой травки,
Дева вдруг остановилась
На углу, у книжной лавки.

«Кто ты? — молвила, — откройся!
Хочешь — я запламенею
И мы вместе по закону
Предадимся Гименею?»

И тут ей открылась жестокая правда, тоже полная тайны, но совсем иного рода. Романтическая же тайна исчезла как дым, уступив место суровой, презренной прозе:

Отвечал он: «Недосуг мне.
Я агент. Служу в охране
И поставлен от начальства,
Чтоб дежурить на Фонтанке».

Неожиданный, хотя искусно подготовленный финал стихотворения, подобный пуанту в эпиграмме, переворачивает первоначальное представление о сюжете, будто бы раскрывающем ещё одну банальную любовную историю. Тайна перестаёт быть тайной, романтика — романтикой, поклонник — поклонником, а дева вообще оказывается не при чем: незнакомец появился на углу не ради неё, а по долгу службы. Балладная любовная ситуация обернулась пустотой.

В 1906–1917 годах наступает расцвет литературной деятельности Тэффи. Она печатается во многих периодических изданиях («Нива», «Театральная Россия», «Понедельник»), где публикует не только сти-

хотворные фельетоны, но и рассказы. Её первый рассказ в «Понедельнике» Не-Буквы (И.М. Василевского) отметил А.И. Куприн. Теперь героями Тэффи становятся не исполненные общественных порывов «пчёлки» или «молодые львята», угрожающие своим притеснителям, а обыкновенные, «маленькие люди», которые уже не помышляют о каких-то политических и иных свободах, а с известным цинизмом презрительно издеваются над этими священными понятиями. Так героиня рассказа «Утконос» заявляет: «Я человек свободный! Захочу — завтра всё брошу и пойду милостыню просить».

Широкая известность приходит к Тэффи в 1908–1910 годах. В 1908 году писательница стала сотрудником журнала «Сатирикон» (а после раскола в редакции — журнала «Новый Сатирикон») и прошла с ним весь путь, от начала до закрытия журнала, то есть с 1908 по 1918 год. Её деятельное участие в «Сатириконе» было вполне естественным и закономерным. В ту пору «сатириконцы» держались принципа, провозглашенного А. Аверченко и, как справедливо отмечает один из исследователей, проповедовали «не гоголевский “смех сквозь слезы”, а смех вместо слёз». Тэффи на первых порах своей литературной деятельности в «Сатириконе» разделяла этот взгляд. Недаром она предпослала к первому тому своих «Юмористических рассказов» (1910), эпиграф из «Этики» Б. Спинозы: «Ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо». Кроме того, писатели «Сатирикона» решительно отказались от сатиры «на лица». Их не привлекали ни обличение «высоких» персон, ни, по словам Саши Чёрного, «общеобязательная любовь к младшему дворнику». Они сделали упор на осмеяние «вечных» общечеловеческих пороков — глупости, пошлости, но, разумеется, в тех их проявлениях, которые были подсказаны современностью. Главная задача состояла в том, чтобы персонажи предстали в таких ситуациях, которые, «проявив» их глупость или пошлость, выставили бы «героев» в смешном свете.

По наблюдениям исследователей, более разнообразной, чем у предшественников, становится и техника комического рассказа: после Чехова и коротких газетно-журнальных фельетонов повествование делается более лаконичным, а сюжет, действие — более динамичным. Краткости и энергии рассказов способствовало и широкое усвоение приёмов «малой» драматургии — комических сценок, водевилей, скетчей, шаржей. Авторская речь соединялась в общем комическом единстве текста с диалогической речью, усиливая выразительность письма. С той же целью широко использовалась фантазия, гипербола и гротеск.

В «Сатириконе» Тэффи оказалась в кругу молодых, блистательно талантливых сатириков и юмористов. Здесь оттачивалось её мастерство. Примером может служить «Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1911). Ее авторы — Н. Тэффи, О. Дымов, А. Аверченко, О. Д'Ор. Исследователи, изучавшие журнал «Сатирикон», справедливо заметили, что обращение «сатириконцев», которые стремились всегда быть современными, к прошлому, неожиданно, как неожиданно было и то, что, в отличие от своих предшественников — А.С. Пушкина («История села Горюхина»), М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города»)

и в меньшей мере — от А.К. Толстого («История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»), они написали не сатирическое, а юмористическое произведение. Если предшественники «сатириконцев» пародировали «серьёзные» учёные сочинения, то авторы «Всеобщей истории...» — приспособленные для учебных целей гимназические пособия. Упрощённое изложение исторических событий позволило «сатириконцам» окинуть прошлое человечества комическим оком.

Перу Тэффи принадлежит раздел «Древняя история», открывающий книгу. В нём создаётся остроумная, потешающая публику история Древнего мира. При этом Тэффи опирается на исторические факты, изложенные в гимназических учебниках, и не отступает от них. Она только слегка утрирует текст учебника, который либо переполнен ходячими истинами (например: «Сама природа разделила Грецию на четыре части: 1) Северную, которая находится на севере»; 2) Западную — на западе; 3) Восточную — на востоке и, наконец, 4) Южную — занимающую юг полуострова», «В Греции жили так называемые “греки”»), либо разрывами причинно-логических связей («Это оригинальное разделение Греции издавна привлекало к ней взоры всей культурной части населения земного шара»), либо непреодолимыми, но искусно скрываемыми противоречиями («Воспитание детей было очень суровое. Чаще всего их сразу убивали. Это делало их мужественными и стойкими»), либо вульгарными выводами, следующими из толкования мифологических сюжетов («Любимый герой греков был Геркулес, прославившийся тем, что вычистил Авгиевы конюшни и тем подал грекам незабываемый пример чистоплотности. Кроме того, этот аккуратист убил свою жену и детей»).

Способы комической трактовки истории многообразны. Тэффи с наслаждением издевалась над гимназическими учебниками, пародируя грубые попытки «воспитания детей» путём убогих моральных сентенций, принимавших глубокомысленно скучный вид («Так жили народы древности, переходя от дешевой простоты к дорогостоящей пышности, и, развиваясь, впадали в ничтожество»).

В это же время (с 1912 года) Тэффи была постоянным автором первой русской газеты с миллионным тиражом «Русское слово», созданной И.Д. Сытиным. Спустя много лет, вспоминая о Тэффи в это предоктябрьское время, поэт и критик Михаил Цетлин (псевдоним — Амари) писал, что успех «Русского слова» «не покупался ценой снижения газеты, приспособления к вкусам толпы. Газета велась очень умело и, кроме богатейшей информации, привлекала читательскую массу блестящими фельетонами. Во главе её стоял «король» русских фельетонистов — Влас Дорошевич. Но едва ли уступала ему в остроумии, превосходя его в качестве этого остроумия, покойная Тэффи. Известность её поддерживалась также работой в области театра, десятками скетчей, комедий, шаржей, принадлежавших ее перу. Она хорошо знала и чувствовала сцену. Её тогдашнюю известность можно без преувеличения назвать славою: в те годы существовали духи «Тэффи», конфеты «Тэффи». Кто не знал и не повторял её словечек? Кто не помнит, как во время Первой мировой войны,

когда не хватало мяса и ели конину, кухарка в её фельетоне анонсировала обед словами: «Барыня, лошади поданы!»¹

М. Цетлин справедливо связал популярность Тэффи с ростом влияния и высоким качеством русской журналистики. Тэффи училась не только у великих русских и западных писателей, но и у признанных мастеров газетно-журнального пера. Крупные журналисты также оказывали Тэффи широкую и своевременную поддержку. Современники не раз вспоминали, как в начале журналистской работы Тэффи, когда её хотели посадить на злободневный фельетон, прозорливый Влас Дорошевич — непоколебимый авторитет в газетном мире дореволюционной России — сказал: «Оставьте её в покое, пусть пишет о чём хочет и как хочет». И добавил: «Нельзя на арабском коне воду возить»².

В 1908 году, как помним, открывает свои двери (6 декабря) и русский театр пародий «Кривое зеркало», подхвативший традиции Козьмы Пруткова, водевилей и «капустников», а за ним и несколько других комических театров. В день открытия театра «Кривое зеркало» шли пародия-буфф «Дни нашей жизни», миниатюра В. Азова «Автора» и комедия Тэффи «Любовь в веках».

К началу 1910-х годов Тэффи уже была известной писательницей, но еще не выпустила ни одной книги. И вот наконец в 1910 году вышли в свет сразу два её авторских сборника — поэтический («Семь огней») и прозаический («Юмористические рассказы»). Оба стали свидетельством разнообразных художественных интересов писательницы, оба имели большой успех и означили поворот в творчестве и жизненной судьбе Тэффи.

Сборник стихотворений «Семь огней»³ отражает увлечение Тэффи новой модернистской поэзией с характерными для неё идеальными мотивами, которые не сбываются. Отсюда возникает тоска по «уходящей жизни», выраженная отчасти в наивных, незамысловатых строках, придающих милую прелесть высоким мечтаниям и печальному отчаянию. В первом поэтическом сборнике отчётливо звучат символические ноты, навеянные прежде всего мотивами поэзии Ф. Сологуба. Поэзия Тэффи уводила в мир «невывказанного, сверхчувственного». Поэтесса писала об одиночестве, смерти, бессмысленности земного существования. Она стремилась уйти от жестокой действительности в красочный, но неизвестный мир «драгоценных камней», символизирующий радостную и сияющую всеми цветами радуги иную, запредельную, действительность («Чрез сиянье блаженно-лазурных камней Божество излучается в мир»). Однако, эти мотивы свидетельствуют и об интересе Тэффи к по-

¹ Цетлин Михаил. Н.А. Тэффи // Цетлин Михаил. Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 327.

² Бахрах Александр. Бунин в халате. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 404–405.

³ В сборник «Семь огней» вошли 39 стихотворений и небольшая пьеса «Полдень Дзохары — легенда Вавилона». Он открывался стихотворением «Семь огней», которые означали семь драгоценных камней (сафир (сапфир), аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз), служивших названиями своеобразных циклов. Каждый цикл (камень) включал несколько стихотворений.

эзии акмеистов. Каждый «камень» тесно связан с ощущением сегодняшней, не удовлетворяющей Тэффи, жизни. Её «голубую душу», «Ясный камень Сафир-сафирот» похитили и поместили «в изумрудно-зелёном раю», где она не могла найти «неведомый храм». И тогда «В Изумруд, в Аметист мёртвых дней и ночей Заковали лазоревый мир...». Камни, переливаясь цветами и оттенками, получают то «идеальное», то «демоническое» освещение. Аметист символизирует и бледную мертвенность тусклых дней, и чистую душу («Побледнел мой камень драгоценный, Мой любимый тёмный аметист, Этот знак, от многих сокровенный, Понимает тот, кто сердцем чист»). Рубин — это и «Мой пламень вдохновенный», и «кровавое» воплощение дерзкой сатанинской игры («Жгут мечту кровавые рубины, Соблазняют грешной красотой»). Прихотливая изменчивость «каменной» выражает тайную и явную изменчивость реальной и идеальной жизни.

Такова же и лирическая героиня Тэффи — она зыбка и капризна. В ней живут и стремление отрешиться от мира, и привязанность к нему. Тоска и одиночество преследуют лирическую героиню Тэффи, которая иронически относится не только к земному, но и к идеальному, запредельному, миру. Отрешаясь от скуки уродливой повседневности, Тэффи не может найти успокоение и в мире мечты, понимая её несбыточность. Признаком сверхчувственной жизни становится для поэтессы красота, но эта красота не природна и естественна, а искусственна, нереальна и призрачна. Это красота драгоценных камней, граненных искусной рукой мастера, красота средневековых сказок или восточных преданий, созданных народным или индивидуальным творчеством.

Так в поэзию Тэффи входит ирония, окрашивающая ее стихотворения. Благодаря иронии, между лирической героиней поэтессы и ею, как автором, сохраняется дистанция: автор с его подлинными чувствами скрывается под лирической маской. И это в известной мере отличает стихотворения Тэффи от стихотворений символистов, для которых запредельное и сверхчувственное выступает как самое реальное и которые относятся к нему вполне серьёзно. В остальном ранние стихотворения Тэффи укладываются в рамки типично символистской раздвоенности, подчеркивая двойственность бытия и двойственность его восприятия человеком (символистское двоемирие, основанное не на простом сосуществовании земного и неземного миров, как это было в романтизме, а на проникновении неземного в земное, на изначальной пронизанности земного неземным, в результате чего каждое явление или предмет земного мира приобретают значение знаков, символов потустороннего мира).

Земная жизнь уродлива, мертва, бессмысленна. В стихотворении «Марионетки» она предстает в комических красках: во сне лирическая героиня видит, как под напев звенящей шарманки «Смеялись кудрявые детки...». Но эти дети человечества, отражённые в зеркале, вовсе не напоминают людей. Они куклы, марионетки. Человеческое общество — театр кукол. В земном мире люди повинуются демоническим, чуждым небу, силам, кружатся в бесконечном танце («Мы скреплены тёмной,

жестокой судьбой, — Мы путники вечного круга...»). Марионеткам не дано стать живыми душами, как бы ни жаждали они обрести иную, свободную и радостную, судьбу. Земная жизнь — лишь грустный намёк на подлинную жизнь, достойную человека, которая мыслится в воображении. Теми же мотивами проникнуты стихотворения «Зацветают весной (ах, не надо! не надо!)...» из цикла-камня «Сафир», «Гаснет моя лампада...» из цикла «Аметист», «Мы тайнобрачные цветы...» из цикла «Александрит», «Снег» из цикла «Рубин», а также последовавшие за сборником «Семь огней» стихотворения.

Современникам особенно запомнились, отчасти благодаря песенкам А.Н. Вертинского, «Три юных пажа покидали...» «Мой чёрный карлик целовал мне ножки...»¹ и «Он ночью приплывет на черных парусах...», изящное, композиционно и стилистически отделанное стихотворение о смерти, об одиночестве и непонимании между людьми², написанное значительно позднее.

Сборник «Семь огней» был встречен читающей публикой и критикой в целом доброжелательно. Требовательный и острый на язык А. Измайлов приветливо отозвался о нем в «Биржевых Ведомостях». Рецензент «Ежемесячных литературных и популярно-научных приложений к “Ниве”» писал: «Стихотворения настолько ярки, колоритны, так богаты истинным чувством, так мастерски отчеканены в смысле формы, что должны обратить на себя внимание всякого, кто интересуется поэзией»³. Отрицательно о сборнике отозвался В. Брюсов: «Стихи г-жи Тэффи — ряд общих мест модернизма, — писал он. — Если угодно, в стихах г-жи Тэффи много красивого, красочного, эффектного: но это — красота дорогих косметик, красочность десятой копии, эффекты ловкого режиссера. У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приёмы и не без искренности слажены в строфы и новые стихотворения. «Семью огнями» называет г-жа Тэффи семь камней: сафир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных». Брюсов верно подметил «вторичность», книжность и «литературность» поэтических образов Тэффи, но в его критике есть уязвимая сторона:

¹ В этом стихотворении печаль о несостоявшейся любви приобрела комическую форму своего рода «детективного» сюжета: ловкий карлик всячески угождал своей госпоже и бережно хранил в сундучке её «браслеты, кольца, серьги. брошки», а когда подрос, госпожа напрасно ему «целовала ноги»: он «И сам ушёл, и сундучок унес!»

² Он ночью приплывёт на чёрных парусах,
Он вскинет паруса над звёздной тишиною,
Но люди не поймут, что он пришёл за мною,
И скажут: «Вот луна играет на волнах!»

Как чёрный серафим три парные крыла,
Серебряный корабль с пурпурною каймою,
Но люди не поймут, что он уплыл со мною,
И скажут: «Вот она сегодня умерла»...

³ Ежемесячные литературных и популярно-научные приложения к «Ниве», 1910, № 4.

он не учел иронии, с какой поэтесса отнеслась к воспроизведенным ею образам, сознательно воссоздавая уже бывшие в употреблении поэтические образы и тем самым преодолевая их «вторичность». Эту сторону ранней поэзии Тэффи удачно подчеркнул в своем отзыве Н. Гумилев, который, будучи близко знаком с поэтессой¹, очевидно, знал, какие художественно-стилистические цели она преследует: «В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова... Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какая она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором»². Иначе говоря, ироническое отношение Тэффи к нарочито используемым образам придает своеобразие ее лирике. В этом проявилась принятая «сатирик-концами» художественная установка — всему мрачному, что есть в действительности, необходимо противопоставить спасающий смех в его разнообразных формах. Как бы ни печальны и грустны, даже трагичны ни были рассказы и стихотворения Тэффи, в них нет безысходности, безвыходности, тупого пессимизма и безнадежности. Стихотворение «Подсолнечник» (1915), написанное в пору Первой мировой войны и в преддверии революционных событий, Тэффи закончила примечательными словами:

И если чёрная над нами встала тень,
Мы смехом заглушим свои стенанья.

Та же художественная установка в ещё большей мере свойственна другому сборнику, вышедшему в свет в том же, 1910, году, — «Юмористическим рассказам. Книга первая», успех которых в обществе был несомненен.

Если в лирике Тэффи силой воображения вызывала к жизни её живые разноцветные и драгоценные «огни», сверкавшие в темноте тусклой и невыразительной повседневности, то в прозе этим же самым занимаются и писательница, и её герои. При этом цветы юмора расцветают на почве обыденной жизни, «грубой и бедной», если воспользоваться выражением Ф. Сологуба. Писательница извлекает юмор из событий, обстоятельств, характеров, которыми наполнена обыкновенная земная жизнь.

¹ В это время Тэффи уже вошла в круг петербургских литераторов, причем её друзьями и знакомыми оказывались спорящие друг с другом символисты и акмеисты. Она посещала «среды» на «башне» Вяч. Иванова, читала свои стихи в доме Сологуба, который был одним из её самых близких друзей (*Тэффи*. Рыцарь смерти // Возрождение, 1927, 11 декабря), где тогда присутствовали А. Блок, Вяч. Иванов, М. Кузмин (*Кондратьев А. Сологуб Ф.: Из литературных воспоминаний* // Возрождение, 1926, 9 февраля). Тэффи была хорошо знакома с А. Белым, Г. Чулковым и др.

² Аполлон, 1910, № 7.

Вслед за первым сборником «Юмористических рассказов» последовали «Юмористические рассказы. Книга вторая» (СПб., 1911), «И стало так» (СПб., 1912), «Карусель» и «Восемь миниатюр» (оба — СПб., 1913), «Дым без огня» (СПб., 1914), «Ничего подобного» и «Миниатюры и монологи» (оба — Пг., 1915), «Житьё-бытьё» и «Неживой зверь» (оба — Пг., 1916), «Карусель» и «Вчера» (оба — Пг., 1918).

В чем же состоит неповторимое своеобразие Тэффи как писательницы? Как помним, Тэффи причислила себя к «чеховской школе». Нет сомнения, что такое самоощущение писательницы не обмануло её. Для него и у писательницы, и у критиков есть все основания. Но при этом Тэффи, как это ни банально звучит, — не Чехов. Она не достигла высот Чехова. У неё нет прежде всего «философского», всеохватывающего чеховского гуманизма и бездонной чеховской глубины проникновения как в самую действительность, так и во внутренний мир человека. У Тэффи всегда есть второй план, но этот второй план ограничивается опять-таки ближайшей областью, не выводя к размышлениям всеобщим и всечеловеческим. Тэффи при всей её пронизательности всегда остается здесь, в пределах земли и своего времени, не ставя перед жизнью тех глобальных вопросов, какие адресовали ей Пушкин, Л. Толстой, Достоевский и Чехов. С этой точки зрения Тэффи — «сниженный» Чехов. Её значение, несмотря на это, в русской литературе, чрезвычайно велико. Несмотря на то, что она во многом упростила проблематику Чехова¹, она вместе с тем донесла её до самого простого, не отягощенного культурой, читателя. Она была внимательна к жизни, к её приметам, к тонкостям человеческого характера и поведения.

Трагедия Тэффи применительно к ее дооктябрьскому творчеству заключалась в том, что жизнь казалась ей жуткой и неисправимой. И тем более жуткой, что она неисправима. Хотя писательница отчаянно сопротивлялась наплывающему мраку и несла в своей душе светлые гуманистические и даже романтические идеалы², однако веры в их осуществление

¹ Михаил Цетлин в своих воспоминаниях о Тэффи заметил: «Увы, самое замечательное качество покойной Тэффи — её блестящее, несравненное остроумие — принадлежит к качествам, наиболее легко забываемым в литературе, становящимся непонятными вне своего времени и среды. Быть может, о Тэффи будет жить легенда как об одной из остроумнейших женщин нашего времени тогда, когда забудутся её словечки, очерки и фельетоны.

Очень часто писатель отдает всё лучшее литературе. Тогда его произведения кажутся более значительными, чем его живая личность. У Тэффи было обратное. Она как человек была крупнее, значительнее того, что она писала. Каждого, кто её знал, поражал её ясный, трезвый, обнажающий всё пошлое светлый ум. Поражала и её эрудиция» (Цетлин Михаил. Н.А. Тэффи. — Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 328).

² Знакомый Тэффи Александр Бахрах в воспоминаниях «Тэффинька» писал: «Так, один из её коротких рассказов, среди более поздних, «Светлый праздник», начинается словами, казалось бы, для словаря Тэффи необычными: «Нет, Господи, есть все-таки на свете души, в которых еще цветет голубой цветок романтизма». Может быть, в этой фразе и заключен весь «секрет» Тэффи.

Профессиональная юмористка, высмеивавшая пошлость и мещанство во

у нее не было, поскольку, считала она, «человекообразные» с их глупостью и пошлостью не только неистребимы, но и количественно превосходят людей с умом, с чувствами, с творческой жилкой. Тут количество переходит в качество, потому что скучная, неинтересная, беспросветно ленивая и пьяная жизнь с её равнодушием, безразличием, однообразием, создаваемая серыми, бесполезными и несчастными людьми, обволакивает и превращает их — умных и живочувствующих людей — с самого дня их рождения в подобных себе, в таких же равнодушных, бесполезных, несчастных и невольно утопающих в глупости и пошлости.

Сказанное нисколько не отменяет того бесспорного факта, что Тэффи — одна из самых крупных писательниц XX века.

Надежда Александровна Тэффи сама определила своеобразие собственнотворчества: «Я, — говорила она о себе племяннику русского художника Верещагина Владимиру, — родилась в Петербурге весной, а, как известно, наша петербургская весна весьма переменчива: то сияет солнце, то идёт дождь. Поэтому и у меня, как на фронте древнего греческого театра, два лица: смеющееся и плачущее»¹. Это сочетание смеха и плача породило три типа рассказов — юмористические, «серьёзные» и «смешанные»².

во всех его проявлениях, а затем и эмигрантщину (смешные стороны можно найти и в трагических явлениях), она выделялась тем, что до конца дней сохранила неувядающим «голубой цветок» романтизма. В её весёлости, в её «смешке» неизменно ощущалась жалость к человеку, сострадание к нему, стремление прийти ему на помощь. Это свойство её было равно ощутимо в её писаниях, как и в более наглядной форме — в самой жизни. <...>

Она любила не только отдельных людей, но любила общество, любила, чтобы её окружали собеседники, любила принимать у себя и даже устраивать бридж, хотя сама едва ли была способна различать масти. Может быть, наблюдая за воркотнёй бриджеров, она собирала материал для очередного «скетча».

Даже в самые последние годы её жизни, когда её здоровье уже было непоправимо расшатано и выходить из дому стало ей невозможно, она, чтобы рассеяться, приглашала к себе друзей — послушать, что происходит вокруг, или чуть посплетничать (отчего бы и нет?). В эти годы в материальном отношении жизнь её была далеко не радужной, однако это не отражалось на её врожденном гостеприимстве, на её любопытстве к людям. <...>

Последние её сборники рассказов озаглавлены «О нежности» и «Всё о любви», и эти заглавия красноречиво отражают ту вечную тему, которую Тэффи очень по-своему трактовала чуть ли не в течение всей своей долгой литературной жизни.

Один из зарубежных остроумцев когда-то пошутил, что «Тэффи» — аббревиатура двух отвлеченных понятий — «тэ» для «теологии», «фи» для «философии»! в этом каламбуре, если хотите, скрыт какой-то осколок правды: ведь действительно все писания Тэффи пронизывал некий «философский» лейтмотив...» (*Бахрах Александр*. Бунины в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. — С. 398–401).

¹ *Верещагин В. В. Тэффи*. — Русская мысль, Париж, 1968, 21 ноября.

² Михаил Цетлин в очерке «Н.А. Тэффи» писал: «Тэффи написала десятки и сотни рассказов полулирических, полуюмористических, в которых в какой-то ей одной свойственной пропорции смешаны смех и слезы. Она была метко, беспощадно и очень по-женски наблюдательна. Талант ее напоминал талант нескольких других

Репутация присяжной юмористки закрепилась за Тэффи с первой книги «Юмористических рассказов». С тех пор даже её «серьёзные» рассказы воспринимались, правда, с недоумением, в этом ключе. Так, в одной из лучших дореволюционных книг Тэффи «Неживой зверь» (1916) читатели искали смешное там, где его нет. Об этом грустном случае рассказала сама писательница в вынужденном предисловии к этому сборнику: «Я не люблю предисловий... Я бы и теперь не написала предисловия, если бы не одна печальная история... Осенью 1914 года напечатала я рассказ «Явдоха». В рассказе, очень и грустном и горьком, говорилось об одинокой деревенской старухе, безграмотной и бестолковой, и такой беспросветно темной, что, когда получила она известие о смерти сына, она даже не поняла, в чём дело, и все думала — пришет он ей денег или нет. И вот одна сердитая газета посвятила этому рассказу два фельетона, в которых негодовала на меня за то, что я якобы смеюсь над человеческим горем. — Что в этом смешного находит госпожа Тэффи! — возмущалась газета и, цитируя самые грустные места рассказа, повторяла:

— и это, по её мнению, смешно?

— и это тоже смешно?

Газета, вероятно, была бы очень удивлена, если бы я сказала ей, что не смеялась ни одной минуты. Но как могла я сказать? и вот цель этого предисловия — предупредить читателя: в этой книге много невесёлого. Предупреждаю об этом, чтобы ищущие смеха, найдя здесь слёзы — жемчуг моей души, — обернувшись, не растерзали меня»¹.

Во многих рассказах Тэффи, вошедших в этот сборник, преобладала либо печальная («Олень»), либо трагическая («Явдоха», «Ваня Щеголек») ноты. Иногда рассказы были чисто юмористическими, порой исключительно «серьёзными», чаще — «смешанными». В каждой разновидности удельный вес смеха менялся: рассказы либо не содержали никакого веселья, либо комическое начало брало верх над драматическим и трагическим, либо, напротив, драматическое и трагическое подавляли комическое. Но в лучших рассказах Тэффи умела искусно соблюдать равновесие, гармонию юмора и грусти.

выдающихся женщин-писательниц, в особенности француженку Коlette. Она хорошо знала и любила детей, ей необыкновенно удавались девочки-подростки. Удавались Тэффи и старые люди, она чувствовала и умела передавать трагедию старости. Ее слова «в молодости думают — кто первый разлюбит? в старости — кто первый умрет?» полны горькой правды.

Кроме этих рассказов было у Тэффи немало рассказов чисто юмористических, беспримесно веселых и заражающих своим весельем. Писала она и неюмористические, так сказать, «серьёзные» рассказы и повести. Она вложила в них много наблюдательности и литературного умения. Но в них она неожиданно проявила себя писательницей «линии Достоевского», что всегда связано с опасностью преувеличения и подчеркивания трагичности (чем прославил себя когда-то Леонид Андреев). Лучшее у Тэффи, то, что было бы достойно войти в антологии русского рассказа, — надо искать не в чисто юмористических и не в трагически-серьёзных ее рассказах, а именно в «смешанных», непретенциозных, коротких очерках» (указ. соч. — С. 328).

¹ Тэффи. Неживой зверь. — Пг., 1916. — С. 3–4.

Основной причиной трагических ситуаций, как правило, стало непонимание между людьми, между народом и интеллигенцией, между взрослыми и детьми. Так, в рассказе «Неживой зверь», давшем название всему сборнику, философско-символический план связан с тонким анализом детской психологии, которая недоступна взрослым: дети живут в простом мире естественных чувств, а взрослые — в искусственном и лживом. Между двумя мирами пролегла психологическая и нравственная пропасть. В этом состоит, по мнению Тэффи, одно из главных противоречий жизни, свидетельствующих о её дисгармонии и несовершенстве.

В «серьёзных» рассказах, которые были созданы писательницей большей частью накануне, во время и после Первой мировой войны, во весь голос звучит тема непонимания людей и их неумения понять друг друга, столь характерная для юмористических и «смешанных» рассказов, но теперь упор сделан не на смешных и веселых событиях и несуразностях, а на страданиях и трагедиях. И Тэффи погружается в область «вечных» проблем, волнующих человечество, — проблем жизни и смерти.

Мальчик Лёлька, тихий и впечатлительный, заболел «сладкой тоской», увидев в зоопарке оленя (рассказ «Олень»). Но взрослые не могут понять его тоски. Мать недоумевает, как может «олень — четвероногое, млекопитающее» вызвать тоску: «Какие глупости». Поэтическое чувство мальчика, вспыхнувшее при виде красивого животного, наталкивается на прочную и крепкую прозаическую броню угасших, мёртвых чувств. Тёмная, невежественная нянька, по-своему жалея мальчика, нудно твердит: «Надо желудивым кофеем поить. У Корсаковых всех детей желудивым кофеем поили. Вот и были здоровы». Между тем Лёлька все больше таял день ото дня. Олень вставал перед его глазами мучеником, который где-то прятался, таился, а глаза его тосковали, глядя «на розовую полоску печального неба». Воображение мальчика о тоске несчастного оленя рождает в нём собственную тоску, заставляет его сопереживать чужому горю и страдать, тогда как взрослые остаются безучастными и равнодушными. Святое беспокойство Лёльки о живом существе, свежесть и непосредственность не очерстевшего и не заржавевшего чувственного отношения мальчика к миру служат видимым укором тусклой, омертвевшей и глухой к чужим бедам и страданиям, прозаической и лишенной одухотворённости взрослой жизни.

Иногда Тэффи с горечью наблюдает, как гибнет молодая, полная мечтаний и порывов поэтическая жизнь. В рассказе «Ваня Щеголёк» от лица медсестры повествуется о судьбе раненого солдата. Сестра была опытной и знала, что слова доктора — «Отделить и понаблюдать» — означали одно: солдат плох и до утра вряд ли доживёт. Ухаживающая за солдатом медсестра передаёт его заветные мысли и чувства. Рассказ её, наполненный лирической грустью, выдержан в скупых и прозаических интонациях. Короткие, почти резанные фразы, произносимые солдатскими устами, вместе с тем исключительно поэтичны по содержанию: «Помирать некогда. Я домой поеду. Пускай смерть за мной всугонь бежит. Я от ей утекну. Я ни за что не помру. Некогда мне. Хочу домой. Дома красиво. Я и сам баской». И тут

медсестра увидела, что он и вправду красив: «Смуглый, быстроглазый, с сросшимися союзными бровями — будто чёрная птица раскинула крылья». Так в рассказ входит тема полёта духа и полёта души. Солдат с фамилией, образованной от названия вольной певческой птички, «Щеголёк» вспоминает о доме, о красоте родных мест, о том, как пьют лебеди: «Дикие лебеди. У нас в Сибири много. Не видала? Нужно с подветру тихо подойти, камыш не рушить — ти-ихо. Он ведь не человек, он гордый, близко не подпустит. Тихонько смотри. А он грудью на воду ляжет, а той воды, что все видят да все знают, пить не станет. Он ударит клювом вправо, влево, размет брызгами, разобьет гладь — гей! — да в самую сердцевину, в нетронутую, в невиданную, в незнанную, голову окунёт. А ты смотри, окуни. Он — не человек, он гордый, он не подпустит. Ты не видала? Я видал. А ты говоришь — помирять!»

Писательница любит поэтичной молодой, сильной, ладной, ловкой натурой, которой природа дала крылатую душу, но скорбит о трагической участи воина, обречённого на смерть, словно подстреленная птица. Трогательная лирика воспоминаний солдата контрастна нарочито спокойному и прозаическому эпилогу: «В полночь сменили меня. А утром я снова пришла в лазарет.

Спрашивать не хотелось. Пошла прямо к тому месту, к углу около двери.

Кровать стояла белая, тихая, новая, ровная, застеленная чистой, гладкой простыней.

Ровно, гладко... Нету Вани Щеголька.

Кончено».

Завершается же рассказ лирическим аккордом: «Знаешь, как лебеди пьют? Дикие лебеди? Воду нетронутую, невиданную, незнанную?..»

Знаю».

К «серьёзным» рассказам Тэффи шла постепенно. Её творческий путь можно с известным допущением сравнить с творческим путём Чехова, который также начал с юмористики, а затем всё более расширял и углублял художественную проблематику. Подобно Чехову, Тэффи впоследствии значительно уменьшила число юмористических рассказов, а главное, слила с ними драматическое и трагическое восприятие жизни. Как и у Чехова, оба сборника «Юмористических рассказов» разнообразны по содержанию.

Исследователи уже отметили, что рядом с политической сатирой в них помещены бытовые зарисовки, миниатюры («Выслужился», «Проворство рук», «Покаянное» и др.), безделушки («Свой человек», «Морские сигналы» и др.). Например, рассказы «Курорт» и «Дача» наполнены зарисовками и описаниями различных типов и напоминают фельетонные обозрения, а руководство «К теории флирта» состоит из нескольких миниатюр, в которых Тэффи «делится женским опытом».

Это разнообразие тем и юмористических жанров привлекло к рассказам Тэффи множество читателей. Писательница рассчитывала, что её будут читать и взрослые, и дети, и образованные, и малообразованные, имущие и не имущие, обладающие высоким социальным статусом и люди скромных званий и положения.

В первых рассказах видна зависимость Тэффи от газетной фельетонной работы. Писательница ещё вырабатывала свой стиль, свою манеру письма. Она не стеснялась, как впоследствии, яркости, броскости, острых и неожиданных поворотов сюжета и значительного преувеличения, подчёркнутой гиперболизации.

Вместе с тем сборники «Юмористических рассказов» уже свидетельствуют о достигнутых писательницей успехах в овладении мастерством и о сложившихся навыках работы с материалом: Тэффи легко фантазирует и легко пишет с натуры. Её рассказы на известные темы, приуроченные к дачному или курортному сезону, к праздничным (например, пасхальным дням) не производят впечатления «вторичности», хотя, как известно, именно в таких темах труднее всего быть оригинальным. Тогда же, в первых сборниках складываются и свойственные ей постоянные литературные приёмы и характеры. В основе многих сюжетов лежит излюбленный Тэффи мотив разобщённости людей, которые не могут выслушать собеседника (например, в рассказе «Семейный аккорд») и не стараются понять друг друга. А в рассказе «Проворство рук» между незадачливым заезжим фокусником «маленького деревянного балаганчика» и публикой небольшого городка, напротив, неожиданно устанавливается что-то похожее на взаимопонимание. Публика начинает сочувствовать фокуснику, который после очередного неудачного опыта «вдруг заплакал».

Среди юмористических рассказов первых сборников помещено несколько «политических» («Взамен политики», «Модный адвокат», «Политика воспитывает», «Политика и наука»). Типичный и самый известный из них «Модный адвокат». Собственно политические события мало интересуют Тэффи, как и борьба партий и интриги государственных деятелей. Для Тэффи интересно то, как политика преломляется в жизни простых людей.

Рассказ «Модный адвокат» начинается с описания предстоящего судебного заседания, не предвещающего ничего особенного и сенсационного. Обвинение гласило, что репортёр Семён Рубашкин виновен в распространении «волнующих слухов о роспуске первой Думы в газетной статье». Наказания за столь безобидное нарушение не предполагалось, и приятели вместе с женой Рубашкина всячески веселились по поводу предстоящего вердикта: кто шутил о возможной тюрьме, кто о ссылке в Сибирь, но все хотели после окончания дела сразу отправиться в ресторан «Вена». И всё бы, наверное, обошлось, если бы Рубашкину не навязался адвокат, который предложил свои услуги бесплатно, «из принципа». Он так ретиво взялся за дело, что быстро превратил своего подзащитного в опасного политического преступника.

Тэффи «реализовала» пословицу, обыгранную в своё время И.А. Крыловым: «Услужливый Медведь опаснее врага...». Она прекрасно показала, как в революционном порыве пропадает личность обвиняемого, конкретного человека и на его место подставляется абстрактное воображаемое существо. Об этом свидетельствует характерная речь адвоката, изобилующая распространёнными «политическими» клише («скрытая сила... ядро... эмоциональная сущность нашего великого революционного движения», «герои в белых папахах», «кости административного произвола... захрустят на его могучих зубах», «пытки», «вы-

рвать из его гордых уст слово признания», «гордо взойдёт на эшафот», «гордо отстранит своего палача», «мне не нужно утешения», «сам наденет петлю на свою гордую шею», «благородный образ», «о последних минутах этого великого борца», «стоустая молва сделает легендарным героем русской революции», «да сгинет гнусное...») и совмещённая с юридическими терминами и понятиями. Семён Рубашкин, слушая адвоката, все менее узнаёт самого себя, замечаясь в речи защитника совершенно незнакомым лицом: когда адвокат в припадке самовосхищения повернулся к своему клиенту, чтобы бросить в судей ещё один пламенный пассаж, он успел заметить «растерянное и вспотевшее лицо Рубашкина».

Слишком яростная, хотя и бесплатная, защита модного адвоката обошлась бедному репортеру «лишением всех прав состояния и преданием казни через повешение».

Публика же устроила адвокату «шумную овацию».

Тэффи раскрыла очень важный смысл революционной ненависти: ради моды на обличение власти публика готова забыть о частной судьбе любого простого человека.

Другая абсурдная ситуация изображена в коротком рассказе «Политика воспитывает». В столицу наносит визит провинциальный дядюшка, обыкновенный законопослушный обыватель. Однако его законопослушание приняло странные формы, превратив дядюшку в настоящего политического «раба». Первым делом он хочет на вокзале, куда его пришли встречать родственники, «обыскаться». Живущий в придуманной атмосфере политического сыска, нелепо преувеличивший опасности, грозящие ему и напуганный ими, русский обыватель готов добровольно отказать от всяких свобод и от всяких прав, лишь бы не попасть в жернова политики. Дядюшка из рассказа Тэффи смешон, но он и раздавлен морально. И это страшно.

В первых юмористических рассказах писательницы смех преобладал над печалью и трагедией. Тэффи часто использовала чисто комические формы — курьёзный случай, анекдот, она предельно заостряла и гиперболизировала ситуации. Так, в основу рассказа «Корсиканец» положен анекдот. Его герои шпик и жандарм. Оба мечтают продвинуться по службе, оба «глядят в Наполеоны». Жандарм мечтательно рассуждает о том, что Наполеон был простым корсиканцем, а выбился в люди и что для этого надо быть исключительно самолюбивым («Самолюбие вещь не дурная. Она может человека в люди вывести»). У шпики заботы иные: он хочет дослужиться до провокатора. «Карьерист народ пошёл», — комментирует желание шпики письмоводитель. Однако беда состоит в том, что шпик не умеет петь, а все революционеры, которых он и должен провоцировать, хорошо поют.

Крайняя политизация страны, пагубно сказывавшаяся на её общественном климате, стала темой многих рассказов о политике, где участвуют дети, обычно гимназисты, играющие в политику. Политика, в которую играют дети, — пародия на игру в политику взрослых. Разговоры детей, проводимые ими митинги и собрания обнажают комическое содержание и смешные формы политики, занимающей взрослых.

В рассказе «Переоценка ценностей» гимназист первого класса Петя Тузин открывает собрание, в котором пародируется митинг взрослых (записываются ораторы, предлагаются темы для обсуждения). Мальчик по фамилии Иванов-третий настаивает на обсуждении морали («малани» в его произношении). Нетрудно заметить, что переоценка ценностей в гимназии — следствие переоценки ценностей различными партиями в ходе политической борьбы.

В других рассказах перед читателями предстает фальшь общественных и личных отношений, искажающих естественные чувства людей и развращающих их души («Политика и наука»). Дети охотнее, хотя и не могут усвоить, учат сложные и непонятные аббревиатуры (названия множества партий), чем христианские десять заповедей. Таким образом, нравственные общечеловеческие ценности заменяются и отступают перед ложными и искусственными понятиями, не выдерживая их псевдоморального натиска.

Уже в первом сборнике «Юмористических рассказов» Тэффи выявила основные особенности своего дарования. Она подняла множество тем и населила свои произведения множеством типов. В ее коллекцию человеческих личностей вошли дураки, хвастуны, кокетки. По её собственным словам, в первом сборнике наблюдательность преобладала над фантазией и вымыслом. Писательница хорошо знала жизненные обстоятельства¹ и тонко чувствовала психологию своих героев, в особенности женщин и детей.

Примером тому может служить рассказы «Жизнь и воротник», который Тэффи предваряет словами: «Человек только воображает, что беспрельдно властвует над вещами. Иногда самая невзрачная вещица

¹ Опора на жизненные наблюдения, которые, по собственным словам Тэффи, в первом сборнике преобладали над фантазией, вымыслом, навсегда осталась характерной чертой её творческой манеры. В рассказе «Взамен политики» гимназист-третьеклассник задает родителям каверзные вопросы: «отчего гимн-азия, а не гимн-африка» и др. Современному читателю может показаться, что это чистейшая выдумка. Однако этой игрой увлекались на вечерах Федора Сологуба. О моде на поэтическую этимологию со ссылкой на рассказ Тэффи (почему «до-сви-дания», а не «до-сви-швеция» и т. п.) вспоминал Роман Якобсон (*Якобсон Роман. Работы по поэтике*. — М., 1987. — С. 298). Ирина Одоевцева в очерке «О Тэффи» передала один разговор, в котором Тэффи признавалась, что некоторые смешные ситуации — не плод выдумки, а плод наблюдения: «Все же, Надежда Александровна, скажите мне что-нибудь очень лестное, какой-нибудь комплимент, вроде как в одном из ваших рассказов, помните:

Твои глаза порой похожи
На снівшийся во сне топаз.
Ни на одной знакомой роже
Я не видал подобных глаз.

Я смеюсь. Она поднимает брови в недоумении.

— Разве смешно? По мне, просто глупо. Хотя я это не выдумала, не сочинила. Это один прапорщик написал барышне в альбом; он был в неё влюблен, а она требовала от него мадригалов. Был у него ещё и такой:

Вижу, вижу девуку рыжу,
Да и ту я ненавижу.

Бедный! Ничего придумать не мог. Она была рыжая. Обиделась. Прогнал, его. А через месяц его на войне убили» (*Одоевцева Ирина. На берегах Сены*. — М., 1989. — С. 93).

вотрётся в жизнь, закрутит её, перевернёт всю судьбу не в ту сторону, куда бы ей надлежало идти». И в качестве своеобразной иллюстрации далее излагается любопытная и поучительная история.

Олечка Розова, героиня рассказа, «три года была честной женой честного человека». Может быть, так и продолжалось бы дальше, но однажды в витрине магазина она увидела «дамский воротник с продёрнутой в него жёлтой ленточкой». Разум сигнализировал Олечке, что покупать воротник не надо, но она «зашла и купила». И тут начались её несчастья. Примеряя дома воротник, она обнаружила, что к воротнику нужна новая кофточка. Потом оказалось, что весь наряд портила юбка. А так как лишних денег у Олечки не было, то пришлось заложить серебро и браслетку. Однако беды на этом не кончились. Тэффи нагнетает тяжкие события в судьбе Олечки Розовой, комически выставляя всё новые и новые претензии воротничка: ему уже недостаточно было полосатого дивана, он подчинил себе всю жизнь Олечки, продолжая вгонять «существо слабое и бесхарактерное» в распутство и толкать Олечку «по наклонной плоскости». Подчинившись воротнику настолько, что тот стал замещать Олечку и говорить за неё, она в результате потеряла мужа, а с его отъездом в другой город пропал и воротник. Олечка осталась одна, и к ней снова вернулись её прежние достоинства — кротость и скромность. Только судьба её все-таки переменилась.

Тэффи написала рассказ о том, как типичная «женская психология» приводит в общем-то вполне обыкновенную молодую женщину к печальным последствиям, если та исключает из своих поступков и желаний разум и отдаёт себя на волю суетным, мелким влечениям и капризам.

В ранних рассказах Тэффи любит комическое преувеличение, она склонна придать психологическому наблюдению неправдоподобный, фарсовый и отчасти даже гротесковый характер. Кошмар русской действительности, становясь главным содержанием рассказов Тэффи, лишь иногда вызывает в писательнице сильные отрицательные эмоции — гневное обличение, ядовитую и убийственную иронию или сарказм. Обычно они появляются мимолетно, вскользь, как в рассказе «Корсиканец», где утверждается, что «честный провокатор» или «порядочный шпиик» одинаково нужны отечеству. В целом же тональность большинства рассказов тяготеет к спокойному повествованию.

Несмотря на то, что первая книга «Юмористических рассказов» содержит разные по художественному уровню произведения, критика пришла к выводу, что «книгу Тэффи можно принять целиком, не отбрасывая даже самого ничтожного, потому что в общем все её рассказы — и сильные, и слабые — необходимо дополняют друг друга, и книга оставляет впечатление органической слитности»¹.

Современная Тэффи критика проницательно отметила своеобразие писательницы и сильные стороны её дарования, которые впоследствии она развила и отшлифовала: «Автору, — писал рецензент «Ежемесячных приложений к “Ниве”», — гораздо больше удастся изображение простой обыденщины и мелочей семейного быта. Живость фантазии,

¹ Современный Мир, 1910, № 9.

тонкая наблюдательность и блестящий диалог — неотъемлемые черты творчества Тэффи, и в этой милой книжке они сказались во всей своей силе»¹.

Критики похвалили умение Тэффи выстраивать рассказ, язык и стиль её произведений, психологизм повествования. Рецензент (Вл. Крайнихфельд) «Современного Мира» писал: «Правильный и изящный язык, выпуклый и отчетливый рисунок, умение несколькими словами характеризовать и внутренний мир человека, и внешнюю ситуацию выгодно выделяют юмористические рассказы Тэффи из ряда книг, перегружающих наш книжный рынок»². А. Измайлов обратил внимание на «комизм характеров, юмористику подлинных жизненных мелочей»³. Наиболее высоким был отзыв М. Кузмина, обещавшего Тэффи большое будущее: «Мы не знаем, будет ли автор пробовать свои силы в других родах прозы, но и, практикуя этот, он может дать приятный вклад в подобную литературу, имея наблюдательность, веселость и литературный язык»⁴.

Вслед за первым сборником «Юмористических рассказов» Тэффи выпустила второй, который укрепил её славу. Ключом к сборнику послужило предисловие «Человекообразные»⁵. Оно определило темы, проблему и содержание не только сборника, но и всего последующего творчества писательницы. Отныне Тэффи поставила перед собой задачу описать различные типы и характеры человекообразных, главным образом «маленьких», обыкновенных людей, обывательско-мещанского населения России. Именно во втором сборнике «Юмористических рассказов» большинство произведений — смешанного вида: юмор здесь гармонично сплавлен со «слезами», с печалью, а жизненные наблюдения с фантазией и вымыслом.

В юмористическом предисловии, которое, однако, звучит «научно» и «теоретично», Тэффи останавливается на соотношении человека и че-

¹ Ежемесячные приложения к «Ниве», 1910, № 10.

² Современный Мир, 1910, № 9. В той же рецензии критик писал: «Рассказы г-жи Тэффи разнообразны. Сюжеты для них она черпает отовсюду: в человеческой психике, в быте, в политической ситуации, в социальной обстановке — но везде она остается строгой реалисткой, сознательно чуждающейся какого бы то ни было касания иным мирам».

³ Биржевые Ведомости, 1910, 12 июля.

⁴ Аполлон, 1910, № 10.

⁵ Второй сборник «Юмористических рассказов» укрепил репутацию Тэффи. «Новая, только что вышедшая в свет книга рассказов талантливой беллетристики и поэтессы Н.А. Тэффи подтверждает за писательницей отведенное ей критикой почетное место в первых рядах наших современных писателей, — утверждал рецензент «Ежемесячных приложений к «Ниве» (1911, № 4). — Избрав трудное и мало использованное в русской литературе амплу юмориста, Н.А. Тэффи совершенно обособилась от общего типа нынешних юмористов, выдумывающих смешные положения, лишь бы получить то комическое, что скрыто в жизни и таится от непосвященного глаза в каждой линии жизни, в каждом столкновении людей — «Человекообразных».

Обратим внимание на то, что в это же время и другие юмористы находят в своих героях — людях — нечто сходное с животными. Так появляются «устрицы» А. Аверченко, «двуногие без перьев» В. Князева, «серенькие люди» О. Д'Ора.

ловекообразных. Она остроумно разворачивает две версии происхождения жизни на земле — Божественную и эволюционную.

Согласно Библии, человека и человекообразных сотворил Бог, но человека — по своему образу и подобию. Призвание человека — вечное искание Бога, и потому «путь человека был путь творчества. Для него он рождался, и цель его жизни была в нём. По преемству духа Божия он продолжал созидание мира».

По мысли Тэффи, бездуховное существование животного мира дальше было невозможно, потому что резерв их приспособляемости был исчерпан. Вся надежда была на то, что, достигнув самой высокой степени мимикрии и став человекообразным, приняв облик человека, этот вид, происходивший от кольчатых червей, обретёт благодаря человеку духовность и сможет поселиться в царстве духа. Значит, цель кольчатых червей и их потомков человекообразных — покорить царство духа, внеся в него бездуховность, ибо человекообразные, как бы ни старались, изначально не были сотворены по образу и подобию Бога, а, стало быть, никогда не могли обладать Божественным духом.

Люди на свою беду смешались с человекообразными, заключали с ними браки, имели общих детей. В одной и той же семье можно увидеть и маленьких людей, и маленьких человекообразных. Однако люди, к счастью, сохранились в чистом виде, впрочем, как и человекообразные, к несчастью. При этом человекообразных оказалось значительно больше, чем людей, потому что человекообразное размножается быстрее людей: «Оно и теперь овладевает жизнью посредством количества и интенсивности своего жизнежелания».

«Человекообразные, — продолжает далее Тэффи, — разделяются на две категории: человекообразные высшего порядка и человекообразные низшего порядка». Первые очень хорошо приспособились к духовной жизни и для поверхностных наблюдателей вполне могут сойти за умных и талантливых людей. Они любят всё творческое и потому присасываются к людям-гениям («имя каждого гения окружено венком из имен человекообразных»). Вторые менее восприимчивы и более живут не имитацией духовной жизни людей, а инстинктом: бессознательно копят деньги, приобретают вещи, «всякие осязаемые твердые куски», завладевают предметами. Однако различия между человекообразными не столь существенны, сколь объединяющие их сходства.

Что отличает человекообразных от людей?

Во-первых, человекообразные не могут творить, им абсолютно чуждо творчество, потому что они лишены духовного начала.

Во-вторых, человекообразные любят труд: «труд это... инстинкт» человекообразных, которые трудятся сами и заставляют других трудиться в помощь себе. Если людям, особенно гениям, свойственно благодаря одной мгновенной мысли двинуть человечество на много веков вперед, то человекообразные тот же путь проходят очень медленно и только с помощью бесконечного, изнурительного труда.

В-третьих, человекообразные лишены выбора. Если «человек ищет, заблуждается, решается, создает закон — синтез своего искания и опы-

та», а, найдя новое, лучшее, разрушает старое, «принимает и выбирает», то человекообразное движется медленно, с трудом усваивает и от приобретённого не отказывается или меняет его неохотно. Оно не принимает и не выбирает, а приспособливается и трудится.

В-четвертых и в-пятых, поскольку человекообразные не знают духовности, они не понимают смеха (смех — «печать Бога на лице души человеческой»), хотя могут уловить его внешние симптомы, и не знают любви. Любовь заменяет у них грубый и острый половой инстинкт, который сразу же проходит, «как только исполнит свое назначение».

Что же касается смеха, «чело­векообразное не понимает, что есть гримаса смеха... и есть истинный, сознательный и не всем доступный духовный смех, порождаемый неуловимо-сложными и глубокими процессами». «Когда люди, — поясняет Тэффи, в значительной мере раскрывая свои эстетические принципы и своё понимание природы смеха, — видят что-нибудь уклоняющееся от истинного, предначертанного, уклоняющееся неожиданно-некрасиво, жалко, ничтожно, и они постигают это уклонение, — душой их овладевает бурная экстазная радость, торжество духа, знающего истинное и прекрасное. Вот психическое зарождение смеха».

Вывод, сделанный Тэффи в предисловии, неутешителен: наибольшая опасность для человека, исходящая от человекообразных, заключается в том, что человекообразные «притворяются теперь великолепно, усвоили себе все ухватки настоящего человека. Они лезут в политику, стараются пострадать за идею, выдумывают новые слова и дико сочетают старые, плачут перед Сикстинской мадонной и даже притворяются развратниками». В результате исключительной способности к мимикрии человекообразные «крепнут всё более и более и скоро задавят людей, завладеют землей».

Антиутопия Тэффи смешна и страшна одновременно.

Какой же выход предлагает писательница? Хотя она убеждена в том, что количественно человекообразных больше, чем людей, что они лучше, чем люди, умеют притворяться и приспособливаться, что от них уже нельзя избавиться, — сопротивление им со стороны людей необходимо. При этом люди, даже без надежды на успех, должны быть стойкими в сопротивлении и использовать своё главное оружие — духовное, творческое начало, одними из проявлений которого выступают смех и любовь.

Отсюда вытекает одна из существенных особенностей поэтики Тэффи. Исследователи давно почувствовали, что Тэффи видит вокруг себя не яркую, броскую, насыщенную духовностью, крупными историческими событиями и великими свершениями, жизнь, а её некую имитацию. Один из своих сборников она назвала «Дым без огня». В рассказах писательница не касается ни войн, ни революций, ни мировых катаклизмов. Её привлекает обычное течение жизни, в котором копошится некий род средних и серых существ, именуемый обыкновенным и представляющий собой смесь людей с человекообразными. Этот род полу-людей, полу-чело­векообразных истрачивает и издерживает свою жизнь напрасно и тщетно, по пустякам и в суете, целиком направляя свою энергию на

устройство и разрешение никчёмных жизненных схваток. И в этом Тэффи также близка Чехову, знавшему могущество мелких домашних неурядиц, которые люди создают и от которых они страдают. Вся остальная жизнь проходит для них мимо, они её не знают и не понимают.

Стало быть, Тэффи не воссоздает панораму жизни в её общем и целом. Она постигает лишь её общую тенденцию, общую атмосферу — трагизм вне масштабного воплощения, сосредоточиваясь на конкретных мелких бытовых реалиях. Г. Адамович так объяснял «метод» Тэффи: что бы в «мире огромного, стихийного ни произошло — все разлетается как брызги, в миллионы мельчайших индивидуальных отзвуков и отголосков. Для Тэффи существенны эти брызги, и оттого в её книгах наша жизнь представлена, будто под микроскопом: общих очертаний не видно, зато отдельные клеточки и разветвления жизненной ткани ясны, как нигде».

Тэффи действительно не интересуют ни мировые проблемы, ни политика как таковая, ни гении и герои, ни выдающиеся личности, ни крупные исторические события¹. Её не интересуют ни люди, ни человекообразные в чистом виде. Она занята наблюдениями над смешанными типами и описаниями их. Её поэтический предмет — гибрид людей и человекообразных. В обыкновенных, ничем не примечательных, особях она различает человеческое («искру Божию») и человекообразное (отсутствие этой искры). Она смеётся над человекообразным в людях и в себе и плачет из-за того, что оно исказило и изуродовало изначально нормальную, исконную человеческую природу². Она любит человеческое и сожалеет о том, что оно отчасти увяло и съёжилось в том или ином индивиде и едва ли не во всем человечестве. Книги Тэффи призваны, судя по её замыслу, раскрытому в предисловии ко второму сборнику «Юмористических рассказов», помочь человеку узнать в себе человеческое и человекообразное, вывести его наружу, на всеобщее обозрение и, посмеявшись над последним, избавиться от него и очиститься от скверны. Только так можно противостоять «усовершенствовавшимся гадам».

¹ Зинаида Шаховская, знакомая Тэффи, справедливо заметила: «Может быть, несколько суховатая и чрезвычайно умная, Тэффи, мне кажется, не интересовалась политикой или мировыми вопросами. Интересовали её человеческие типы, дети и животные, но трагическую участь всего живущего она не только понимала, но и чувствовала ее на своем собственном, прежде всего, опыте» (*Зинаида Шаховская. Тэффи // Шаховская Зинаида. В поисках Набокова. Отражения.* — М., 1991. — С. 267).

² «Норма» для Тэффи совпадает с идеалом. Она не требует от человека сверхъестественного, она не жаждет превращения или перерождения человека в сверхчеловека, она хочет, чтобы человек оставался человеком. Но ту обыкновенную жизнь, которую люди считают «нормой», Тэффи, вопреки мнению некоторых исследователей, таковой не признает. «Норма» для неё — человеческое, а не человекообразное. В этом Тэффи совпадает с сатириконтцами, которые, как правило, строят произведения на нарушении персонажем «нормы». Сама «норма» также не обладает для Тэффи комизмом. Другое дело, что нарушения «нормы, совершаемые человекообразным, воспроизводится Тэффи не броскими приёмами, а «с помощью незначительного заострения, малозаметной деформации». Так создается нелепость нарушенной «нормы», которая есть следствие пагубной деятельности человекообразного в человеке.

«Человекообразные» предстают в рассказах Тэффи в разных воплощениях: это и глупая и суеверная Маничка Куксина («Экзамен»), и начинающий поэт Николай Котомко («Концерт»), и пан Гуслинский («Тонкая психология»), и супруги Шариковы («Брошечка»), и вице-губернатор, лишённый собственного мнения («Седая быль»), и интеллигентный обыватель Иван Петрович («Антей»), и мелкий служащий Кулич («Кулич»), и злобный мещанин Самосов, использующий праздник Пасхи лишь для того чтобы облобызаться с начальством, которое он ненавидит («Светлый праздник»), и многие другие. В этом обилии множества самых разнообразных типов (гимназисты, служащие, журналисты, путешественники, чудаки, растяпы, взрослые и дети — словом, «маленький человек» со своим внутренним миром, ограниченным бытом, семьей, неурядицами и несуразностями жизни) Тэффи, несомненно, следовала за Чеховым. Этому писателю она обязана и богатством комической палитры, и отсутствием обличения и разоблачения, и отказом от морализаторства. У Чехова, как справедливо писала критика, она училась изящному лаконизму речи, зоркости наблюдений и непринуждённому остроумию, передаче тончайших нюансов настроений и чувств «маленького человека» — ребёнка, дурачка, нелепого вряля, сумасбродной женщины, одинокого старика.

Есть, однако, ещё одна тема, в которой у Тэффи было мало соперников. Критики называли её «женской» темой. Но и критик, и писатели отмечали, что «женская тема» освещена не представительницей «дамской прозы», не «женщиной-писательницей», как утверждал Саша Чёрный, а «писателем большого, глубокого и своеобразного таланта»: «Прежние писательницы приучили нас ухмыляться при виде женщины, берущейся за перо. Но Аполлон сжалился и послал нам в награду Тэффи»¹.

В рассказе «Экзамен» Маничка Куксина готовится к экзамену по географии. Из отведённых на подготовку трех дней два Маничка «потратила на примерку корсета с настоящей планшеткой». Открыв книгу и развернув карту, она вскоре поняла, что ничего не знает и, главное, ничего не выучит. И тут она подумала, что, если попросит помощи у Бога («Господи, дай!») и напишет эти слова сто раз, то помощь свыше к ней придёт. Так в жизнь Манички вошли суета и суеверие. Но Маничка к тому же ещё и лицемерка, и ханжа. Когда ученицы предложили ей воспользоваться отмеченными билетами, она «сказала гордо»: «Стыдно так мошенничать! Нужно учиться для себя, а не для отметок». Конечно, экзамен по географии Маничка не сдала.

Рассказ «Дураки» Тэффи предваряет словами: «Кажется, будто не понимают, что такое дурак, и почему дурак, чем дурее, тем круглее». Затем она решительно утверждает, что «люди часто ошибаются, принимая за дурака самого обыкновенного глупого или бестолкового человека». От умного человека дурака отличает, во-первых, постоянное рассуждение по самому мелкому, незначительному, поводу, которое дурак всегда закруглит. Во-вторых, дурак, в отличие от человечества, не ставит перед собой никаких вопросов: он давно на всё ответил и всё закруглил. В рассуждениях и за-

¹ Верецагин В. Тэффи. — Русская мысль, 1968, 21 ноября. — С. 8–9.

круглениях дурак руководствуется тремя аксиомами («Здоровье дороже всего», «Были бы деньги», «С какой стати?») и одним постулатом («Так уж надо»). Эти четыре предложения дураки запомнили на всю жизнь, и они помогают им хорошо устроиться в жизни и поучать других. Дураки, как правило, мало читают, но среди них встречается и особая разновидность, которая всю жизнь учится, — «это дураки набитые»¹.

Рассказ Тэффи построен на обыгрывании сочетания «круглый дурак» (круглый дурак — круглые мысли — круглая жизнь). Несмотря на широкое распространение круглых дураков во всех видах и разновидностях, дурак не всесилен. Хотя «часто надолго остаётся нерушим круг, сомкнутый дураком в философии, или в математике, или в политике, или в искусстве», но всегда найдётся кто-нибудь, кто почувствует: «О, как жутко! О, как круглая стала жизнь! и прорвёт круг».

«О, как жутко!» — таков истинный смысл рассказов Тэффи, наполненных юмором и драматизмом, но иногда есть надежда, как в рассказе «Дураки», что трагический круг с его безысходной бесконечностью может быть прорван. «Темою её неистощимых по мягкому юмору, тонко наблюдательных и по существу остроумных рассказов служит всегда не личность, но обычность, обыденность, повседневность серой будничной жизни, жалкой в своей неизбежной повторности, драматичной в основе своей»², — писала А.Чеботаревская.

Итак, в «Юмористических рассказах» и в последующих книгах Тэффи человеческое и человекообразное в людях смешано, и именно такое смешение характеризует обыкновенных, всеми встречаемых особей, у которых доля человеческого и доля человекообразного не всегда одинаковы. В зависимости от этого и писательские симпатии Тэффи распределяются по-разному. При этом писательница готова простить людям их человеческие слабости, которые отличает от качеств человекообразных и которые она не принимает. Иначе говоря, то, что понимается обычно под обыкновенным человеком, не совсем подходит у Тэффи под это определение. Человекообразные никак не могут быть обыкновенными людьми. Обыкновенный человек у Тэффи — это хороший человек или такой, в котором признаки человеческого превосходят смешавшиеся с ними признаки человекообразного. Поэтому Тэффи направляет усилия к тому, чтобы вытравить человекообразное из человека. Отсюда возникает в целом доброе отношение Тэффи к своим персонажам, к тем их человеческим качествам, которые она обнаруживает в людях. Трудность распознавания состоит в том, что человекообразные притворяются обыкновенными людьми, а человекообразные свойства, проникнув в людей, маскируются под их слабости.

Комическое для Тэффи — то, что отступает от человеческой нормы и оказывается за гранью человеческого. Нелепость, абсурд — не суть качества человека, а свойства, по Тэффи, исключительно человекообразного.

В лучших произведениях Тэффи поражает живое чувство повседневной жизни. Писательница видит жизнь объёмно, не в одних только розовых или

¹ Тэффи. И стало так. — СПб., 1912. — С. 142.

² Новая жизнь, 1912, № 7. — С. 255.

чёрных тонах. В её рассказах много граней: от юмористических, сатирических до элегических, меланхолических, драматических и трагических. Диапазон настроений в рассказах Тэффи неисчерпаем, причём каждое чувство не отделено от других, а сопряжено с ними: печальное слито со смешным, комическим, трагедия — с фарсом. «Жизнь, — писала Тэффи, — как беллетристика, страшно безвкусна. Красивый, яркий роман она может вдруг скомкать, смять, оборвать на самом смешном и нелепом положении, а маленькому дурачку водевилу припишет конец из Гамлета»¹.

В книге «Карусель» Тэффи продолжает рисовать «человекообразных» в тех или иных обличьях. При этом человек всё более утрачивает свои качества, а расплотившиеся и смешавшиеся с людьми человекообразные стирают его, раздавленного их бездуховностью, с лица земли. С течением времени Тэффи стали интересовать не только типы человекообразных, но и «всеобщая обыденность тоскливых сереньких будней». Поэтому есть все основания констатировать, что от Гоголя «Петербургских повестей» и раннего Чехова Тэффи эволюционирует к Ф. Сологубу, всё более убеждаясь в неистребимом трагизме человеческого существования. Это особенно проявилось в предвоенном (перед Первой мировой войной) и предреволюционном (перед октябрьским переворотом) творчестве писательницы.

К этому времени Тэффи была уже признанным мастером не только юмористической, но и русской прозы вообще. «У Тэффи изумительно бродячий талант. И у пишущих он всегда должен вызывать ревнивое чувство зависти, — писал А. Бухов. — Если она пишет для смеха — выходит очень смешно. Если она даст бытовой клочок — становятся ненужными те длинные повести, где этот же быт требует три печатных листа вместо двухсот строк Тэффи. В лирике — Тэффи даст в сжатых строках такую массу неподчеркнутой теплоты, что стихи её запоминаются в десять раз больше, чем битые сливки профессиональных умилителей и ярко начищенные до самоварного блеска строки тупых стихотворных мастеров»².

Обобщая индивидуальные особенности художественного дарования Тэффи, можно выделить несколько основных черт её поэтики.

Тэффи, как правило, остаётся на почве неореализма, сохраняя правдоподобие с помощью выразительных, точных деталей и примет, создавая тем самым иллюзию реальности. Однако нельзя сказать, что Тэффи избегала преувеличений и делала это в большинстве случаев, нагнетая одинаковые приметы или подчеркивая какую-нибудь странность или нелепость. По словам И. Одоевцевой, Тэффи смеялась «горьким смехом», без злобы, но с предельной зоркостью отмечая нелепости быта и людские слабости, для наглядности чуть заметно их увеличивая.

Тэффи — чистый юморист³. Сатира, резкое обличение, негодование, сарказм обычно чужды ей, хотя она использует все краски комического.

¹ Тэффи Н. Дым без огня. — Пг., 1914. — С.152.

² Бухов А. Тэффи. — Журнал Журналов, 1915, № 14. — С. 17.

³ О юморе Тэффи проникательно писал М.М. Зощенко в статье «Н. Тэффи»: «во всех её рассказах какой-то удивительный и истинный юмор её слов, какая-то тайна смеющихся слов, которыми в совершенстве владеет Тэффи» («Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. — Л., 1974. — С. 174).

Однако ближе всего ей мягкие тона и полутона, чем броские и кричащие. В этом отношении её смех сродни тонкому и сдержанному смеху Чехова, а не смеху её собратьев-сатириконцев, в отличие от которых, имея в виду А. Аверченко, Вл. Азова, А. Бухова, О. Дымова, О. Д'Ора, Тэффи лишь в раннем творчестве эксплуатировала преувеличение. В зрелом она заметно снизила его роль в палитре комических красок. Она не покушается и на откровенную карикатуру, хотя умеренная карикатура входит в арсенал её юмористических средств. Более всего она любит анекдот, смешное словцо, каламбур, шарж. Это придает её рассказам большую достоверность, чем рассказам сатириконцев. Сюда надо добавить ещё одно важное обстоятельство: сатириконцы стремились выдумать комическую ситуацию и мало заботились о её правдоподобии. Если для Аверченко на первом месте всегда стояла буйная фантазия, рождавшая в его фельетонах и рассказах совершенно невероятные сюжеты, то для Тэффи на первом плане всегда была жизненная правда. Писательница извлекала комическое не столько из вымысла, сколько из действительности, находя смешное в самом обыденном и, на первый взгляд, незаметном. Поэтому Тэффи отдаёт предпочтение наблюдению над фантазией, хотя в лучших поздних рассказах она достигает разумного равновесия¹.

Вследствие всего этого смех Тэффи отличается, например, от смеха Аверченко: он, как уже сказано, более сдержан и почти не блещет внешними эффектами. Наконец, он заметно тише громкого, раскатистого хохота Аверченко. Тэффи чуждо аффектированное выражение чувств — и автор, и персонажи не форсируют своих переживаний. Тэффи больше по душе улыбка, лёгкая шутка, ироническая, не лишённая лукавства или кокетства, а иногда и едкости, усмешка. Аверченко любит юмор абсурда, буффонаду и фантастику. Тэффи не любит ни того, ни другой, ни третьей. И это связано не только со скромной манерой письма по сравнению с Аверченко, но и с глубинными представлениями Тэффи об искусстве изящной словесности.

Наконец, есть одна грань юмора Тэффи, которая отличает её от юмора сатириконцев и других комических авторов. Юмор Тэффи не только улыбчив, но и печален. К ней совершенно не применимо определение юмора Аверченко — «краснощёкий смех». Это совсем не значит, что в юморе Тэффи есть что-то нездоровое. Нет! Но он весь пропитан горечью и грустью. Тэффи смеётся и плачет, смеётся над человекообразными и плачет над

¹ Конечно, было бы смешно предположить, что Тэффи отказалась от вымысла, от фантазии. Это совсем не так. Исследователи давно заметили, что писательница избегает карикатуры и стремится быть достоверной, но правдивое описание неожиданно предстает или кажется карикатурой. Достигается это тем, что с реальности, как уже было отмечено, снимается налёт привычности и благопристойности. Но нередко Тэффи, чтобы добиться правдоподобия, пользуется своего рода «отрицанием отрицания»: она снимает карикатуру карикатурой. Этот приём удачно подметил М.М. Зощенко: «Тэффи берёт жизненные карикатуры людей и снимает ещё карикатуру. Получается какой-то двойной шарж. Уродство увеличено в 1000 раз. Пошлость увеличена в 1000 раз» (Зощенко М.М. Н. Тэффи // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. — Л., 1974. С. 142). Тем самым оказывается, что реальность не перестает быть реальностью, но в то же время она «карикатурнее карикатуры».

людьми и их участью. И это происходит оттого, что идеалы Тэффи, которые в редких случаях выходят наружу, высоки и чисты. В её душе много романтизма, причем романтизма самой высокой пробы. Это заметил её знакомый А. Бахрах. Он писал, что один из рассказов открывается словами: «Нет, Господи, есть всё-таки на свете души, в которых ещё цветёт голубой цветок романтизма». «Профессиональная юмористка, — продолжал А. Бахрах, — высмеивавшая пошлость и мещанство во всех его проявлениях, а затем и эмигрантщину (смешные стороны можно найти и в трагических явлениях), она выделялась тем, что до конца дней сохранила не увядшим «голубой цветок» романтизма. В её веселости, в её «смешке» неизменно ощущалась жалость к человеку, сострадание к нему, стремление прийти ему на помощь. Это свойство её было равно ощущению в её писаниях, как и в более наглядной форме — в самой жизни»¹.

Все исследователи в один голос отметили эту принципиальную характерность прозы Тэффи, которая овладела искусством добродушного и недобродушного смеха, умением сочетать «смех» и «слёзы», иронию и сатиру, улыбку и трагическое восприятие мира. В качестве примера нередко приводят рассказ «Репетитор», открывающий сборник «И стало так...».

Из этого рассказа ясно видно, как сочетается человеческое и человекообразное в «маленьком человеке». Человекообразное, писала Тэффи, любит учить, и Коля Факелов, не смущаясь, принимается за дело, хотя сам в знаниях не твёрд и ещё не способен быть репетитором. Занятия, которые проводит Коля, вызывают только смех. Это смех над тем, что в Коле укоренилось много человекообразного. Но такое же человекообразное есть и в его хозяевах, безжалостно выгоняющих Колю из дому. Проснувшееся в Коле Факелове личное достоинство свидетельствует о не угасших и живых в нём человеческих качествах. И Тэффи сочувствует Коле, жалеет его. Она совмещает печаль с юмором.

Иронизируя над героями, Тэффи опирается на свой жизненный опыт и признаётся, что часто описывает себя. Она никогда не унижает своих героев, а испытывает боль за них. Это почувствовал Г. Адамович: «какое-то дребезжание слышится в её рассказах, будто от порванной струны».

Между тем эта сторона творчества писательницы часто была скрыта от читателей. Они воспринимали Тэффи исключительно как юмористку, тогда как истинное содержание её рассказов заключалось в пробуждении высоких гуманных чувств, человеколюбия, любви в широком смысле слова.

Во время Первой мировой войны и в предреволюционные годы трагическое ощущение жизни в рассказах Тэффи становится всё более глубоким и серьёзным. В этом смысле характерен сборник «Неживой

¹ Бахрах Александр. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. — М., 2005. С. 399–400. В том же очерке он писал: «Во всех рассказах Тэффи и даже в её неудачных, с точки зрения большой поэзии, но все же «милых» стихах всегда просвечивает жалость к человеку, ощущается жалость к своему герою, каким бы он ни был, своеобразная к нему нежность». Ноты печали заметила в рецензии на сборник Тэффи «И стало так» А. Чеботаревская, по мнению которой, многие рассказы относятся «по эгегическому тону и глубокой человечности сюжетов к лучшим образцам чеховского юмора» (Новая жизнь, 1912, № 7, июль. — С. 255).

зверь» (1916). Здесь предстают перед читателями несчастные старики, дети, общая неустроенность быта, повседневная жизнь без каких-либо стремлений и идеалов.

В рассказах, посвящённых старости («Французенка», «Дедушка Леонтий», «Крепостная душа», «Старуха»), писательница замечает то же бездушие, что и в рассказах о детях. В рассказе «Зверь» речь идет о старике и старухе — льве и львице, живущих в цирке, существование и самая жизнь которых зависит от безжалостного, жестокого и грубого дрессировщика. Он-то и оказывается настоящим зверем, лишённым чувства сострадания. Люди («Лесная идиллия», «Пар») и звери меняются местами. Жестокость людской морали несовместима с одушевлённой красотой мира.

Так вырисовывается, как справедливо отмечено Л.А. Спиридоновой (Евстигнеевой), гуманистический идеал Тэффи: дети — природа — народ¹. В сборнике «Неживой зверь» смех над человекообразными исчезает, и всё пространство книги занимает беспросветная, темная жизнь простых людей, в душах которых, однако, есть и свет и тепло.

Как все «сатириконцы», Тэффи приняла Февральскую революцию и в мае 1917 года вместе с Л. Андреевым, Н. Гумилевым и другими вошла во Временный Совет созданного с целью защиты культурных ценностей Союза деятелей художественной литературы. Однако отношение Тэффи к Временному правительству не было апологетическим: в фельетонах, опубликованных в «Русском слове» в марте—июле 1917 года, рисует нелицеприятные портреты политиков, «заведующих паникой», иронически встречает известие о приезде «бабушки русской революции» Е.К. Брешко-Брешковской и шутит над А.Ф. Керенским, в которого «влюблена русская революция».

Октябрьский мятеж Тэффи сразу отвергла. Ленина она издевательски изображала «тёщей русской революции». Вместе с тем Тэффи считала, что революция для России была необходима, потому что страна «уже умирала». Писательница не стремится сбросить в бездну и «великую идею социализма». Надо лишь освободить её от того грязного и смрадного мусора, которым её завалили революционеры всех мастей. Поэтому Тэффи пыталась призвать всех честных людей мостить «широкую мостовую нашего великого пути». Однако вскоре Тэффи поняла, что история не внимает её словам и идёт явно по другой дороге. Причина, по её мнению, заключалась в том, что современный русский человек потерял присущие ему здравый смысл и уравновешенность. В восприятии Октябрьского переворота Тэффи не была исключением и разделяла позиции И. Бунина, М. Горького, И. Шмелева, Б. Зайцева, И. Савина и других деятелей культуры того времени. Об этом свидетельствуют её рассказы — «Потомок», «Маникюрша», «Гильотина» (посвященный иронически «с чувством живейшей благодарности» Троцкому) и другие.

После закрытия «Русского Слова», а затем, в 1918 году, «Нового Сатирикона» Тэффи уже негде было печататься. Одно из последних её выступлений в «Новом Сатириконе» — стихотворение «Добрый красно-

¹ Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 163.

гвардеец» с примечательным эпиграфом: «Один из народных комиссаров, отзываясь о доблести красногвардейцев, рассказал случай, когда красногвардеец встретил в лесу старушку и не обидел её. Из газет».

Вместе с Аверченко Тэффи уехала сначала в Киев, затем на юг. Её отъезд не был запланированным. Всё решил случай. Осенью и зимой 1919 года начинались гастроли в Киеве. Тэффи не предполагала, что никогда не вернётся в Россию. Напротив, она надеялась, что весной снова окажется на родине. Однако с Киева начались её скитания: Одесса, Севастополь, Новороссийск, Екатеринодар. Киев был захвачен белыми войсками. Впечатления Тэффи были безрадостны: «Первое впечатление — праздник. Второе — станция, вокзал перед третьим звонком». Кругом сновали и сутились спекулянты, маклеры, дельцы, аферисты. Все жили одним днем: «Пьют, едят, едят, пьют, кивают головами. Скорей! Скорей! Успеть бы ещё выпить, ещё съесть и прихватить с собой! Близок третий звонок...»¹

Прощаясь с Киевом, Тэффи посетила Лавру. Монах продал ей образок Богоматери, вклеенный в плоскую бутылочку. Этот образок Тэффи сохранила до самой смерти.

Власть на юге России была неустойчивой, её захватывали то петлюровцы, то «зелёные», то банды неизвестно откуда взявшихся Мишки Япончика или атамана Григорьева. Тэффи застала ещё пирующую, как перед чумой, развеселую Одессу. Однако предвестие катастрофы уже висело в воздухе. По словам писательницы, вскоре одесситы стали горько и безнадежно шутить: «Аuspicii тревожны».

А. Бахрах со слов Тэффи рассказал о том, как писательница выбиралась из Одессы: «Почти чудесным образом при эвакуации Одессы, когда уже один за другим отплывали от берегов набитые сверх меры пароходы, держа курс в неизвестную пассажирам даль, Тэффи — почти «нечаянно», или, вернее, «не чаянно» — удалось приютиться на «Шилке», жалком судёнышке, которое должно было идти во Владивосток, но пришло в Новороссийск, откуда пароход «Великий князь Александр Михайлович» вывез её за пределы России.

Путь Тэффи лежал в Константинополь, откуда, после недолгой остановки, она, как и многие другие эмигранты, добралась до Парижа, который и стал её постоянным пристанищем до конца дней. Здесь началась и завершилась послероссийская пора её жизни.

Из других заметных сатириков, которые так же, как Аверченко и Тэффи, предпочитали прозу, но владели стихотворной речью, можно назвать **Аркадия Сергеевича Бухова** (1889–1937)². Стихи и критическую прозу Бухов начал писать сначала в Казани с 1906 года, а с 1908 года — в Петербурге. В журналах «Стрекоза» и «Весна» он помещал

¹ *Тэффи. Воспоминания.* — Париж, 1931. — С. 93, 96.

² А.С. Бухов родился в семье железнодорожника. В 1907 году он окончил 2-ю казанскую гимназию и поступил на юридический факультет Казанского университета, но был отчислен за противоправительственную деятельность, дважды подвергался аресту и затем сослан на Урал. После возвращения из ссылки учился на юридическом факультете Петербургского университета, но курса не кончил.

обзоры современной поэзии. Итог изучения поэзии он подвёл в книге об А.А. Блоке и М.А. Кузмине «Критические штрихи. Лекции, статьи и рефераты о современной художественной литературе» (Казань, 1909), получившей отрицательную оценку в печати. К тому времени Бухов уже покинул Петербургский университет (1908) и стал штатным сотрудником журнала «Сатирикон», потом — журнала «Новый Сатирикон», где соперничал с самим Аверченко¹. Его положение в «Новом Сатириконе» особенно упрочилось во время Первой мировой войны.

В «Сатириконе» Бухов печатал сатирические рассказы и стихи, юморески, памфлеты. Кроме «Сатирикона», он публиковал свои произведения в газете «Биржевые Ведомости», в журналах «Весна», «Солнце России», «Всемирная панорама», «Бич», «Журнал журналов» и др., некоторое время сотрудничал в газете «День» (1912) и редактировал «Синий журнал» (1913). В 1914 году его призвали в армию, но вскоре демобилизовали как политически неблагонадежного.

С приходом Бухова в «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» началась его писательская слава. Каждый год в Петербурге выходят новые книги Бухова: «5 миниатюр» (1914), «Жуки на булавах» (1915), «Тихие неприятности» (1915), «Чёртовое колесо» (1916), «Цветок в петлице» (1916), «Точка зрения» (1916), «Кесарево — кесареви» (1917), «Разговор с соседом» (1918)².

Главный предмет сатиры и насмешек Бухова — российский обыватель. В этом отношении писатель поддерживает и продолжает основную линию сатириконцев, нещадно бичевавших обывателя из всех слоев русского общества. Сатире и юмору Бухова присуща живость изложения: писатель легко и непринужденно меняет тональность повествования, сочетая балагурство с издёвкой, он изобретателен в приемах комического, его сочинения блещут остроумием, но в них нет того буйства веселья и смеха, которое свойственно Аверченко. Вообще, все сатириконцы заметно отличались друг от друга по манере и характеру письма. И это придавало исключительное разнообразие и своеобразие журналу, укрепляя его популярность. Так, в произведениях Бухова всегда ощущался душевный надлом, внутреннее неблагополучие, которым тяготился сам писатель. Эта «сатирическая желчь» особенно резко проявлялась в его сатириконской лирике.

У Бухова сложилось своё, оригинальное, серьёзное и выстраданное отношение к жизни. Особенно ясно оно проявилось в «Письме к редактору» и в других произведениях.

¹ Некоторые писатели (например, Е. Зозуля), как сообщила Л.А. Спиридонова, даже считали Бухова подражателем Аверченко: «Аверченковский англизированный тон, характер юмора, манера письма — всё это отличало и стиль Бухова».

² В 1930-е годы Бухов выпустил несколько сборников рассказов, сатирический роман «История трёх святых и некоторых посторонних» (М., 1930), «Дневник Ильи Пророка» (М., 1931), роман-памфлет «Чёрное кольцо» (М.-Л., 1931). После посмертной реабилитации были опубликованы: Юмор, рассказы. — М., 1959; Жуки на булавах. — М., 1971; Рассказы. Памфлеты. Пародии. — М., 1972.

«Письмо к редактору» адресовано А.Т. Аверченко и появилось в «Сатириконе» в 1913 году. Приступая к нему, Бухов кратко очерчивает повод, его вызвавший:

В душе омерзительно сиро,
Всё выела жуткая моль,
Но просит редактор сатиру...
Смеяться? Ну что же: изволь...

И далее Бухов иронически и саркастически оценивает факты, достойные смеха и случившиеся в мире: «в виде котлеты пожарной Изрублен столетний старик», «Старуху гранатой убило», «комический пыл» «выявил» «какой-то помещик на юге», убив двух евреев, а в провинции «власть без поблажки» посадила профессора за то, что тот забыл паспорт... Словом, комических фактов поэт не нашел, но фактов, достойных сатирического негодования, — сколько угодно.

Призывая редактора не быть «сводней Сатиры и искренних слёз», Бухов, стало быть, для себя отрицает и возможность лиро-сатиры, то есть сочетания сатиры, юмора, комического и лирики, драмы, трагического. В соответствии с таким жёстким представлением о смехе Бухов держится «эстетики грубости» («побольше луку в сбитые сливки»), предпочитает откровенные и резкие формы комического — саркастическую иронию, парадокс, сатирический каламбур. В его стихотворениях сильны традиции гражданской поэзии 1860-х годов с её мотивами негодования и нотами обличения и бичевания.

Стихотворение «Трагедия кубизма»¹ строится на контрасте между жизненной трагедией («Рыдала девушка о брате») и картиной художника, которая обернулась злобным кощунством:

Ты понял миг и воплотил:
Поставил окуня в квадрате
И кубом бок ему закрыл.
Замазал небо острым клином,
Вбил абажур от лампы в нос
И, сделав подпись гуталином,
К друзьям на выставку повёз.

Этот циничный жест, однако, не только оскорбителен — он неожиданно оказался чреват трагедией: на выставку пришел критик, но, не в силах понять картины, сошёл с ума, и его свезли в жёлтый дом.

В 1914–1916 годах вышло несколько сборников рассказов Бухова («Жуки на булавках», «Тихие неприятности», «Чертово колесо»), в которых писатель развивает те же темы, что и в сатирах. Тема обывательщины в них выдвинута на первый план. Насекомые («жуки») Бухова явно напоминают «устриц» Аверченко и «человекообразных» Тэффи и иных представителей фауны сатириконцев. Все «людишки» Бухова,

¹ См. также отзыв об альманахе «Весеннее контрагентство муз». — Журнал журналов, 1915, № 6.

обрисованные с язвительной и порой беспощадной иронией, копошатся в трясине мелкой житейской суеты. Для наглядного и преувеличенного выявления сатирических особенностей Бухов использует те же выразительные средства, что и другие сатириконтцы, прежде всего Аверченко и Тэффи, которые любили парадоксальную переоценку ценностей. Так, у Бухова показательны рассказы «Яд доброты» и «Лень». В первом из них утверждается, что доброта — это яд, во втором с пафосом оправдывается лень как самое приятное и достойное качество человека.

Для подобной переоценки ценностей писателю надобен иронический парадокс, который выворачивает наизнанку и превращает в свою противоположность всем известную поговорку: «Лень — мать всех пороков».

Бухов настолько убедителен в своей апологетике лени, что его вывод «Да, лень — это добродетель» уже не вызывает каких-либо возражений. В этом духе сатириконтцы (Тэффи) иронически переиначили отрицательные человеческие качества — ложь, глупость, лицемерие. Как верно заметила Л.А. Спиридонова, иронические парадоксы, переиначивающие общепринятые ценности, нужны Бухову и другим сатириконтцам, чтобы нарушить удручающее однообразие «чертова колеса» жизни, «перетрясти» общепризнанную мораль, показывая, насколько она фальшива и лицемерна.

В Первую мировую войну Бухов быстро избавился от шовинистического угара, от шапкозакидательства («Не бойтесь», «Австрийское наследство», «Робкий совет» и др.) и осудил тех писателей, которые спекулировали на военной теме, написав несколько пародий на стихи Северянина, Сологуба, Бальмонта, Кузмина.

В предреволюционное время в творчестве Бухова нарастают ноты социального протеста («Мы и те», «Время», «Спекулянты» и др.), общественно значимой сатиры. Особенно они проявились в сборнике «Кесарево — кесареви». Там были высмеяны царское семейство, Распутин. Объектом убийственной сатирической критики Бухова стали также мадоёры, наживающиеся на войне купцы и спекулянты.

Февральскую революцию Бухов, как и большинство сатириконтцев, встретил восторженно. В его стихотворениях вместо нот скептицизма, пессимизма и настроений душевной подавленности зазвучали бодрые мотивы («Алые ленты» и др.). На этом фоне изображение прошлого также стало выглядеть иронически-веселым: «Кто в это время правил Россией, — писал Бухов, — современники точно узнать не могут, а официальных сведений по этому поводу не существовало. Ходили слухи, что даже был государь, но у нас нет оснований верить слухам, потому что, например, назначением министров заведовали тобольский конокрад Григорий Ефимович Распутин, младший знахарь тибетского далай-ламы Бадмаев и какая-то дама, очень популярная в немецком бюро военных сведений и известная России под псевдонимом Вырубова. Благодаря энергичной работе этих лиц был приглашен городской сумасшедший г. Протопопов занять место министра внутренних дел»¹.

К последовавшему после Февраля Октябрю Бухов отнёсся вовсе не враждебно, а нейтрально, но никакого особого рвения служить у большевиков

¹ Бухов А. Кесарево — кесареви. Юмористические рассказы. — Пг., 1917. — С. 7.

у него не было. Случилось, однако, так, что осенью 1918 года в качестве заведующего репертуаром театральной труппы он казался на гастролях в Западной Белоруссии. Эту территорию оккупировали поляки. В том же году Бухов уехал в Литву и в 1920–1927 годах жил в Каунасе, редактировал, а потом издавал газету «Эхо», которой придал лояльное по отношению к Советской России направление. В 1927 он вернулся в Москву и начал сотрудничать в газете «Труд», журналах «Бегемот», «Бузотёр», «Смехач» и др. сатирических изданиях, а в 1930-х годах заведовал редакцией в «Крокодиле». Надо сказать, что появившиеся в то время рассказы Бухова заметно уступали в художественном отношении его прежним сочинениям.

В 1937 году Бухов был незаконно репрессирован. Реабилитирован посмертно.

Так трагически завершился творческий путь одного из видных сатириков, замечательного поэта и прозаика, сатирика и юмориста.

Весьма популярным прозаиком-сатириком был и **О.Л. Д'Ор** (настоящие имя и фамилия — **Иосиф Лейбович (Осип Львович) Оршер**; 1879–1942)¹.

Профессиональная литературная деятельность Д'Ора началась с 1900 года, когда он стал нештатным сотрудником газеты «Волянь» (Житомир). В 1903 Д'Ор получил приглашение сотрудничать в газете «Одесский листок». Легко и быстро освоившись в одесском газетном и литературном мире, он вошёл в круг тамошних журналистов — А.А. Фёдорова, А.С. Вознесенского, К.И. Чуковского и сблизился с Сашей Чёрным. Почти ежедневно он печатал фельетоны на злобу дня, отражая события 1905 года, трагедию броненосца «Потёмкин», еврейские погромы. После спада революционной волны и усиления цензурного контроля газета «Одесский листок» заметно поправела, и Д'Ор, державшийся умеренных либеральных взглядов, в начале 1906 года уехал в Петербург. Там его приютил редактор газеты «Свободные мысли» И.М. Василевский (Не-Буква). Первый фельетон Д'Ора в «Свободных мыслях» назывался «Придворная партия» (1906). В нём он сатирически изобразил (под вымышленными именами) всем известных тогда «героев» режима — Ф.Ф. Трёпова, К.П. Победоносцева, С.Ю. Витте. К Д'Ору пришел первый успех.

В газете «Свободные мысли» Д'Ор расширил литературные знакомства и связи, познакомившись с Н.А. Тэффи, О.Дымовым, А.Т. Аверченко. Тогда же он публиковался и в других петербургских изданиях: «Речи», «Рус-

¹ Псевдоним писателя-сатирика и журналиста И.Л. Оршера «О.Л. Д'Ор», как предполагают биографы, происходит от названия популярной марки французского одеколона «Олд'ор». О.Л. Д'Ор родился в еврейской семье ремесленников, учился в Кременчуге (1890–1893) в еврейской религиозной школе, готовившей раввинов. В 1893 приехал в Екатеринослав, где опубликовал свои первые заметки в «Екатеринославских губернских ведомостях» — «Наша интеллигенция», «Застрахован ли Днепр от катастроф, подобных волжским?». Там же, в Екатеринославе, экстерном сдал экзамены за гимназический курс. Затем, в конце 1893 года и по 1900 год, жил в разных местечках и уездных городах Юга России, пописывал заметки в киевские газеты, служил в меховом магазине и т. п.

ском слове», «Дне», «Утре России» (1913–1914), «Одесских новостях» (1911–1917), журналах «Сигнал», «Серый волк», а в газете «Вечерние новости» вел отдел печати и помещал 3–4 фельетона в неделю.

Впоследствии в своих воспоминаниях Д'Ор, возможно, по политическим соображениям, невысоко ценил свою работу в либеральной прессе¹. Однако именно она принесла ему довольно широкую известность. Например, значительное место в литературной работе сатирика занимали остроумные прозаические пародии-«автобиографии», написанные от лица А.А. Блока, И.С. Рукавишникова, Л.Н. Андреева, К.Д. Бальмонта, М.П. Арцыбашева, В.В. Каменского, удачно имитировавшие стиль этих писателей², и пародии на произведения Л.Н. Андреева («Тьма»), Ф.К. Сологуба («Навыи чары», «Заложники жизни. Тяжелая драма с веселым концом Федора Сологуба», М. Горького («Муж “Матери”»³).

¹ Д'Ор. Старый журналист. Литературный путь дореволюционного журналиста. — М.-Л., 1930. — С. 27.

² Некоторые из них вошли в «Альманах молодых» (СПб., 1908).

³ Приводим ее в качестве образца пародийного искусства Д'Ора:

Муж «Матери»
(«Мать»)

М. Горький

I

...Хотя он был слесарем, но борода у него была чёрная, глаза маленькие и злые, как у тарантула, и звали его Михаилом Власовым.

С начальством он держался грубо, тем не менее его никто не любил и многие неохотно переносили его побои. Это страшно обижало Михаила Власова.

Неоднократно его пробовали бить, но безуспешно. Когда Власов видел, что на него идёт тысячная толпа с дрекольями, он хватал в руки первый попавшийся ему предмет: дом, церковь, молотилку, ножку от стула, калошу.

Он гордо становился, широко расставив ноги, и вдохновенно говорил, чудно сверкая глазами:

— Ну, расходишь, сволочь!..

При этом он потрясал своим оружием, и крупные жёлтые зубы сверкали у него сквозь густые усы... Люди разбегались, как презренные ужи, и Михаил Власов, как гордый сокол, шёл следом за ними и вызывал на бой:

— Ну, кто смерти хочет?

Но никто не хотел. А если кто хотел, то старался скрыть это от Михаила Власова.

II

Был у Михаила Власова сын Павел.

Когда Павлу Михайловичу исполнился год и его отняли от груди, отец почувствовал к нему нежное родительское чувство и пожелал оттащить сына за волосы.

Но Павел подполз к дверям, взял в руки стоявший там тяжёлый молот и кротко сказал:

— Не тлони!..

— Чего? — спросил отец, надвигаясь на сына, как броненосец на миноноску.

— Не дамся! — сказал Павел Михайлович, сверкнув глазками и голым животиком, выглянувшим из-за распашонки.

Отец усмехнулся и сказал:

— Ладно!

Потом вздохнул и добавил:

В 1908 году судьба улыбнулась Д'Ору: он стал ближайшим «Сатириконе» и оставался им до запрещения журнала (1918)¹.

Наибольшей творческой удачей Д'Ора-сатирика стала написанная им в продолжение сатирической книги «Всеобщая история, обработан-

— Эх ты, сволочь!..

— От такого слышу! — хотел сказать Павел Михайлович. Но сдержался из уважения к родителю.

В тот же день Власов сказал жене:

— Больше денег давать не буду. Пусть Пашка тебя прокормит.

Жена хотела что-то сказать, но Михаил сердито прервал её:

— Молчи, сволочь! Ты кормила его год. Теперь пусть тебя кормит... Не маленький он чай, тринадцатый месяц пошёл...

Он ударил кулаком по столу, потом по лицу жены. Стол затрещал. Жена заплакала.

III

Михаил Власов зажил особой внутренней жизнью. Была у него собака, грустная, умная, с пышным хвостом. Он никогда не ласкал её и не бил. Она его тоже никогда не лизала и не кусала. Собака ходила с ним на фабрику и в кабаки. Власов работал или пил водку, а собака тихо грустила, поджидая его. Ужинали они из одной чашки. Причем собака почти всегда обходилась без помощи ложки и вилки. После ужина Власов ставил на стол бутылку водки и принимался пить.

Собака водки в рот не брала, но она неизменно сидела возле хозяина и странно смотрела ему в глаза. После третьего стакана Власов начинал петь.

Какие-то дикие заунывные звуки хрипло вылетали из его груди.

Слов нельзя было разобрать, так как они путались и вязли в усах.

Иногда только с трудом в некрасивых воющих звуках можно было уловить слова:

— Хвала тебе, собака!

Собака лежала рядом с ним и выла...

В этом вое иногда тоже как будто слышались слова:

— Хвала тебе, хозяин.

IV

Умер он скоропостижно от грыжи, и долго умирал. Дней пять он скрипел зубами, ворочался на постели. Жена, боясь, чтобы он не выздоровел, позвала доктора

— Пошел к чёрту! — крикнул он, — и сам уму... Сволочь!..

И, действительно, он сдержал слово.

Он умер утром. В гробу он лежал злой, с сердито нахмуренными бровями.

Хоронила его жена, сын и собака. Слобожане, встречая на улице гроб, говорили друг другу:

— Чай, Пелагея-то рада-радёшенька, что помер он.

И все жалели собаку.

Когда гроб зарыли, люди ушли, а убитая горем собака осталась и, сидя на свежей земле, долго и молча нюхала могилу.

Она не выла, ибо горе её было так велико, что его трудно было выразить воем...

Через несколько дней её нашли в лесу мёртвой. Одни говорили, что её убили; другие — что она сама наложила на себя лапы. (Русская литература XX века. — М., 1993. — С. 186–188).

¹ Впоследствии Д'Ор всячески умалывал свое деятельное участие в «Сатириконе» и одновременно преувеличивал свой радикализм и мнимую революционность (Д'Ор. Старый журналист. Литературный путь дореволюционного журналиста. — М.-Л., 1930. — С. 92). Кстати, в 1908 году Д'Ор издал в Петербурге довольно удачную книгу для детей «Чернильные человечки».

ная “Сатириконом”» (СПб., 1910), авторами которой были Тэффи, Дымов и Аверченко, книга «Русская история, обработанная “Сатириконом”» (СПб., 1911; под другим названием — СПб., 1912). Д’Ор вслед за Тэффи, Дымовым и Аверченко избрал тот же путь пародии на ходульные штампы современной ему историографии. В качестве образца он использовал труды официального историка Д.И. Иловайского. Особенностью пародийно-сатирического повествования Д’Ора было включение в весело изложенные известные факты и события русской истории от происхождения славян и образования русского государства до Отечественной войны 1812 года «дерзко-озорных сопоставлений истории с современностью». В пародии писатель смеялся над цензурой, иронизировал над репрессивной политикой правительства, изобличал черносотенцев и т. п. Вскоре после выхода это пародийно-историческое сочинение Д’Ора было запрещено цензурой. Однако сатирик не оставил своих историко-сатирических штудий: в 1917 году Д’Ор анонимно издал книгу «Николай II Благосклонный. Конец “Русской истории”, изданной в 1912 г. “Сатириконом”» (П.), которая представляла собой изложение жизни последнего русского царя в сатирически переосмысленном жанре «жития». Впоследствии это сочинение вместе с главой о Николае I из «Русской истории» вошло в книгу «Русская история при варягах и ворягах» (М., 1922)¹.

В «Русской истории, обработанной “Сатириконом”», и в «Русской истории при варягах и ворягах» все события сообщаются и объясняются иронически: «С первого дня основания Москва была кадетской, т. к. была основана одним из лидеров этой партии князем Долгоруковым»; «до Петра Русь была непроходимо бородатой страной»; «при Екатерине наука и искусство сильно продвинулись вперед. Был изобретен самовар»².

В первой книге О.Л. Д’Ора («Русская история, обработанная “Сатириконом”») история России от древнейших времен до XVIII века насыщена сравнениями и сопоставлениями с современностью, причём писатель неожиданно переключает исторические планы, что создаёт комический эффект. При этом история и современность не столько контрастны, сколько схожи. Так, уже отмечено, что нашествие Батыя почти тождественно разграблению Одессы генерал-губернатором Толмачёвым, татары подобны черносотенцам и т.д.

Успех фельетонов, пародий и других сочинений побудил Д’Ора собрать свои произведения и издать их отдельными сборниками. В 1910-е годы он выпустил много юмористических книг («О разбойниках», «Мечты. — Сторублевка и другие рассказы», «Самородок», «О сереньких людях», «Рассказы и пародии. Мадам Давидсон. — Дидочка», «Смех среди руин», «Загадочное убийство».

Критика в целом благосклонно отнеслась к коротким рассказам и фельетонам Д’Ора, хотя и отметила некоторую легковесность его юмора. В одной из рецензий на сборник «Рыбьи пляски» (1911) было сказа-

¹ Д’Ору принадлежит также публицистическая книга «Проклятие начавшим» (П., 1914), в которой бичевалась Австро-Венгрия и содержался призыв к защите отечества.

² Д’Ор О.Л. Русская история, обработанная под углом зрения «Сатирикона». — СПб., 1912. — С. 32, 56, 78.

но, что Д'Ор — оригинальный мастер остроумных каламбуров, «неожиданных словесных вольтов», игры слов во французском духе, который «смеется надо всем... Никому и ничему... не поклоняется», но этот смех — «внешний, стилистический», и потому в книге «слишком много уже умершей злободневности»¹. Несомненно, что Д'Ор обладал собственным почерком в жанре характерного для сатириков фельетона, короткого юмористического и сатирического рассказа, направленного против главного тогдашнего врага «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» — обывателя и мещанина из разных слоев русского общества. В поле зрения Д'Ора оказываются носители обывательских и мещанских качеств в реальном многообразии их социального, профессионального и имущественного положения. Как и другие сатириконицы, Д'Ор умел подсмотреть смешное в самом обыденном явлении, непринужденно выставить в комическом свете то или иное злободневное событие, хлестким словом наградить какого-нибудь политического деятеля или выставить в карикатурном виде партийного функционера.

Перед Октябрем Д'Ор сотрудничал в журналах «Красный бич», «Божья коровка» и познакомился со многими авторами, которые впоследствии приняли советскую власть и стали активными её проводниками (Д. Бедный, В.В. Маяковский и др.). С апреля 1913 года Д'Ор возглавил журнал «Гильотина», став его ответственным редактором и вынужден был выслушать нелицеприятные отзывы своих бывших коллег из либеральной прессы, которая иронически наименовала его и В.В. Князева (тоже сатириконица) «внезапными большевиками».

Решительно встав на сторону советской власти, О.Л. Д'Ор сразу же включился в журнальную работу в качестве корреспондента РОСТА, сотрудничая «Правды», агитатора на фронтах Гражданской войны.

Первоначально, однако, О.Л. Д'Ор воспринимает октябрьский переворот в христианском ореоле, объявив Христа (мессию Иешуа) проповедником социалистических идей². Писатель пытается совместить сатириконскую критику обывателя и мещанина с идеей большевиков об уничтожении частной собственности, разделяя их убеждение, будто частная собственность фатально порождает обывателя и мещанина. На этой почве и происходит перерождение некогда либерального интеллигента и желчного сатирика Д'Ора, державшегося общегуманистических взглядов, в советского писателя.

С этой точки зрения показателен рассказ «Иваны Ивановичи», герой которого больше всего на свете боится дележа земли и национализации промышленности и банков. На вопрос, почему его страшат большевики, он отвечает вполне откровенно: «У меня сейчас, — сказал он внушительно, — ничего нет, не везло. Но ведь может повезти. Я куплю именине или фабрику, и вдруг... Лицо Ивана Ивановича стало грозным и злым»³.

¹ Современное слово, 1911, 21 декабря, подпись: Ал. Ожигов (П.П. Ашешов).

² См. сборник рассказов «Он социалист. — Иваны Ивановичи. — В Петроград прибыл» (Пг., 1918).

³ Д'Ор О.Л. Он социалист. — Пг., 1918. — С. 9.

В 1920-е годы Д'Ор печатает свои фельетоны в «Красных огнях», «Бегемоте» и других изданиях. В сборниках рассказов «Русские классики на русском языке» (М., 1925), «Путешествие Пирпонта Моргана» (М.–Л., 1925), «Брюки Гоголя» (М.–Л., 1926), «Марксистский подход» (М.–Л., 1926), «Куриль хочется» (Л., 1927), «Канитель» (М.–Л., 1928) он высмеивал «пережитки капитализма» — бюрократизм, волокиту, кумовство, лакировку, невежество, пьянство и т. д. Под псевдонимом «Старый Журналист» писатель выпустил воспоминания «Литературный путь дореволюционного журналиста» (М.–Л., 1930) и опубликовал роман «Яков Маркович Меламедов» (М., 1936).

В советский период сатира и юмор Д'Ора во многом потеряли свою былую остроту и хлесткость. Писатель остался мастером малой литературной формы лишь в годы «Сатирикона» и «Нового Сатирикона».

Русский символизм

Символизм в России — могучее направление русского модернизма — выдвинул целое созвездие талантов: И. Анненский, В. Брюсов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, В. Иванов, М. Кузмин, М. Волошин. Идеи символизма разделяли Вл. Ходасевич, Б. Садовской и другие. Первоначально символизм (фр. — *symbolisme*, от греч. — *simbolon* — символ, знак, примета) как осознавшее свою самостоятельность направление европейской, а позже и мировой культуры заявил о себе во Франции. Именно там возникло убеждение, что реальность есть воплощение идеальной сущности, постигаемой художником. Эта идея легла в основу новой эстетики, принципы которой сложились в 1860–1870-х годах в творчестве П. Верлена, А. Рембо, С. Маларме, несколько раньше — Ш. Бодлера. В формировании символизма на рубеже XIX–XX веков участвовали М. Метерлинк, Р.М. Рильке и другие авторы. Не менее ярко, чем в литературе, символизм проявился в живописи: М. Врубель, М. Чюрленис, художники «Мира искусства», «Голубой розы». Эстетические и художественные идеи символизма оказали решающее влияние на театральные эксперименты В. Мейерхольда, поиски новых средств музыкальной выразительности, осуществленные А. Скрябиным и изменившие представления о возможностях музыкального искусства. Плодотворное воздействие символизма испытали все виды искусств, включая даже такие его области, как балет (представления символистов о жизни, творчестве, прекрасном разделяла великая балерина Анна Павлова). Символизм — в известной мере — это Серебряный век русского искусства. Столь же верна и обратная формула: Серебряный век — это, прежде всего, русский символизм².

Поэтический триумвират: А. Добролюбов, И. Коневской, Вл. Гиппиус. В отдельную «школу» творчество этих поэтов объединяется по весьма условным критериям. Кроме духовной близости или тесного творческого общения, понимания общности эстетических установок (и то, в основном, на начальном этапе поэтической деятельности — в дальнейшем

¹ Главы 5, 6 см. на электронном носителе.

² Продолжение главы 7 см. в книге.

пути «триумвирата» разошлись) и, главное, осознания самобытности своего «я», «непохожести» своей духовной биографии на «жизнетворчество» коллег по символистскому цеху — эта группа авторов, пожалуй, не имеет других веских прав на звание поэтической «школы». И вместе с тем, именно в рамках данной малочисленной поэтической общности наиболее ярко и последовательно проявилась установка символизма на стирание границ между поэзией и жизнью, на понимание «текста» как чего-то гораздо большего, чем просто «сочиненное» и «написанное», последовательно изживающего себя как «литературу», манифестирующего себя через отрицание условной природы словесного творчества и, в предельном выражении, стремящегося к отрицанию книжной, «интеллигентской» культуры вообще.

Уже при первом, поверхностном знакомстве с биографией этих авторов, в первую очередь Добролюбова и Коневского (творческая роль Вл. Гиппиуса была гораздо скромнее и заключалась, в основном, в активном личностном посредничестве), возникает ощущение, что их жизнь сама по себе не менее (а, возможно, и более) интересна, чем их поэзия, точнее, что и жизнь свою они творили по законам поэзии. Особенно этот вывод верен по отношению к Добролюбову.

Александр Михайлович Добролюбов (1876–1945) происходил из состоятельной дворянской семьи (отец занимал высокий государственный пост в Варшаве). Его художественные пристрастия вполне определились уже в гимназические годы. Хорошо знавший европейские языки, Добролюбов вместе со своим гимназическим другом Вл. В. Гиппиусом перечел всю новейшую европейскую поэзию, от Теофиля Готье, Э. По и Бодлера до Ибсена и Оскара Уайльда, в начале 1890-х годов почти не известных широкому русскому читателю. Особое влияние на юношу оказали Бодлер, Метерлинк и Гюисманс, сформировавшие не только его литературные вкусы, но и тот идеал личности, которому он стремился подражать в повседневной жизни. Это был культ ничем не ограниченной свободы в самовыражении собственного «я», нарушавшего все узаконенные общественной моралью «приличия» — религиозные, культурные, бытовые. Тот же Вл. Гиппиус и другие мемуаристы отмечают такие черты эстетства в поведении своего кумира, как ношение необычного костюма (вроде гусарского, но черного, с шелковым белым кашне вместо воротника и галстука), рассчитанные на эпатаж окружающих поступки (говорил откровенную чепуху, садился посреди комнаты на пол), открытое употребление наркотиков. В духе героев Гюисманса Добролюбов оформил свою петербургскую квартиру: оклеил стены черными обоями, а потолок выкрасил в серый цвет. Символика черного, эстетизация смерти и самоубийства входила важнейшей составной частью в программу «жизнестроения» его собственной личности. Н. Минский, бывший одним из старших наставников начинающего «декадента», вспоминал, как тот однажды прочел собравшимся «поэму в прозе», в которой описывался случай каннибализма, а сам автор недвусмысленно намекал на себя как на «одного из сотрапезников»¹. Естественно, когда в феврале

¹ Подробнее об эстетском облике Добролюбова см. в следующих мемуарных источниках: *Гиппиус Вл.* Александр Добролюбов // Русская литература XX века: 1890–

1894 года вышел в свет первый выпуск «Русских символистов» Брюсова, Добролюбов вместе с Вл. Гиппиусом увидели в главном авторе и составителе своего духовного лидера и дружно заявили о поддержке авангардного издательского проекта и готовности к тесному сотрудничеству. Несмотря на то, что таковое не состоялось (из-за амбициозных претензий Гиппиуса), отныне дружба с Брюсовым и его семьей будет многое определять в творческой и жизненной судьбе Добролюбова. «Можно сказать, — пишет А.Пайман, — что Брюсов смотрел на Добролюбова примерно так, как наделенный сильной волей, но лишенный обаяния Петр Степанович Верховенский смотрел на Ставрогина: он видел в нем декоративного знаменосца, «Ивана-царевича» своего движения»¹.

В 1895 году Добролюбов издает первую книгу стихов — «Natura naturans, natura naturata». В этой книге все выглядело вызывающим — от посвящения, куда в ряд «великих учителей» (Гюго, Вагнер, Россетти) был демонстративно включен никому не известный Никонов, до так называемых «вакуумных текстов», в которых слова и строфы замещались точками, тире, наконец, пустыми страницами. И если экспериментальные образцы такого «нулевого» творчества уже встречались ранее в литературе (Л. Стерн, А. Пушкин), то обозначение текстов музыкальными терминами и увлечение «светописью» (этим аналогом современного слова «фотография» поэт назвал один из разделов сборника) прецедентов не имели и давали полное право поэту на звание первооткрывателя, прокладывающего дорогу «симфониям» А. Белого и «поэзам» И. Северянина. Особенно впечатляет последовательно проведенная Добролюбовым установка на синтез искусств, с отчетливо проступающей музыкальной основой. Например, цикл стихотворений в прозе «Замирающие» открывается перечнем лейтмотивов, повторяющих начальные строки абзацев каждого текста, а потом уже следуют сами миниатюры. С.Н. Дурьлин определил жанр этого цикла как сюиту, следующим образом описав суть феномена: «Это первая попытка строить форму литературного произведения совершенно так, как строится форма музыкального произведения, — попытка поэта отнестись к речи так, как музыкант относится к мелосу»². Пытается Добролюбов отнестись к словесному образу и так, как живописец-импрессионист относится к оттенкам цвета и колебаниям световоздушной среды, отображая эту хрупкую оптику особой техникой живописного мазка. Даже названия стихотворений напоминают названия известных полотен Клода Моне и Камиля Писсаро: «Невский при закате

1910: В 2 тт. Т. 1. — М., 2000; Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов. — Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993; Н. Мин. [Н. Минский] Обращенный эстет. Эскизы // Рассвет. 1905. № 82. 5 апреля.

¹ Пайман А. История русского символизма. — М., 2000. — С. 69.

² Эта содержательная работа С.Н. Дурьлина не опубликована. Разыскана и введена в научный оборот А.А. Кобринским. Цит. по изданию: Кобринский А. «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Минский Н. А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2005. — С. 435. Некоторые положения статьи используются в данном параграфе.

солнца», «Литейный вешним утром». Вот пример стихотворения, где самые разнородные ощущения сплаваются в единый образ:

Удаляются тайные, одетые зыбью всплески.
Удаляется запах бродячего света.
Колеблются неровные речные туманы.
Колеблется звук догорающей песни.
Свиваются тихо их мгlistые руки.
Сливается влажно холодная роса.

Не дрогнули ль резкие очертания леса?
Не дрогнула ль завеса, серебрящая вечер?
То посерели листья неподвижных деревьев.
То посерел вяжущий сумрак.

Данный текст демонстрирует и совершенно новое качество стиха, максимально сближающее его с ритмом прозы. По сути, это первый сборник в отечественной поэзии, столь широко раскрывающий выразительные возможности верлибра и опережающий аналогичные явления во французском авангарде (поэма Малларме «Бросок костей», 1897).

В «Собрании стихов» (1900) Добролюбова эти экспериментаторские тенденции получили статус программных, о чем заявлено уже в первом стихотворении:

Стих — стихия; в опьяненном полете
Развивает новую силу,
И новая стала над старой волной,
Грозит главою победной.
То гроза! Ее нельзя угадать ...

Брюсов в предисловии к сборнику, озаглавленном «О русском стихосложении» особо подчеркнул эту попытку автора «освободиться от всех обычных условий стихосложения»: «Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает; иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуеться только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам». По мнению критика, в стиховых новациях Добролюбова ощутимо влияние французских символистов и русского фольклора. Впрочем, не только в стиховых новациях самих по себе было дело. Европейская поэзия в лице Добролюбова столкнулась с совершенно новым характером творческой личности, совершенно особым складом мировоззрения. В его основе — признание равенства человека всему миру и принципиальной связи всего со всем. Лирическое «я» может отождествить себя с любым явлением мира в отдельности, признавая тем самым факт относительной разницы между «я» и «не-я»:

Сегодня, если хотите, мне близко безумье всего:
Как растение скучную жизнь я стараюсь вести, мерно
шепчутся листья;

Песочным пластом я способен тяготеть к средоточью;
В беспорядочных чувствах вращаться светилом земли.

Нельзя сказать, чтобы русская поэзия ранее не знала такой картины мира (ее очертания просматриваются в отдельных стихотворениях К. Фофанова и К. Случевского), и все же именно Добролюбов «узаконил» ее в русской поэзии (см. также стихотворение «Встал ли я ночью, утром ли встал?..»), во многом предвосхитив поэтическую образность О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, Ю. Левитанского...

Однако в «Собрании стихов» уже ощутимы следы мировоззренческого перелома, желание свергнуть «силу условий мирских», жажду «странствия дальнего», обретения «силы творящей» (см.: «Телом сцепленный...»; «Опорой семье нельзя быть мне...» и др.). В самом деле, «Собрание стихов» издавалось Брюсовым практически без участия автора, который к тому моменту уже два года как отошел от литературы и порвал с «миром интеллигенции». 12 июля 1899 года Добролюбов посылает письмо, озаглавленное «Иоанне и Валерию Брюсовым от уходящего», в котором постулирует свой переход от «творчества» к «жизнетворчеству»: «Живите без правил, дел закона, но истинно. Себя послушайте. Правила еще будут в сердцах особо отягчать и облегчать. Такова свобода». В конце письма сделано признание, характерное для того, кто избрал для себя миссию апостола новой Веры: «Мой голос для вас был голосом Лазаря. Я — невнешний Лазарь, ибо я воскресил себя. В крепости вера в дух свой и свободу заменяет силу подвига. В том всегдашняя жизнь веры»¹. С лета 1899 года начинается новая жизнь Александра Добролюбова — странника, проповедника, судьба, ставшая для современников живой легендой. В многочисленных воспоминаниях о Добролюбове создается миф о поэте, который, по мнению А. Кобринского, «представляет собой литературный извод мифа о святом страннике, само существование которого служит упреком людям, живущим одновременно с ним, но — мимолетной, пустой, суетной жизнью. Иногда его путь пересекается с цивилизацией — но только затем, чтобы еще раз указать на искусственный и безрелигиозный характер этой цивилизации»². Достоверно известно, что Добролюбов отказался в пользу родственников от своей доли наследства, тайно ушел из дома и стал ходить без паспорта, жить, как простой мужик, в батраках у самых бедных крестьян, не беря с них денег за труд, работая только за пропитание. География странствий Добролюбова весьма обширна: Олонецкий край и Белозерье, Оренбургский край и Поволжье, Урал и Самарская губерния, Сибирь, снова Поволжье, Средняя Азия, Кавказ и, наконец, Азербайджан. Странствуя, Добролюбов сотворил собственную веру, свободную от догматов и условностей, стал главой секты «добролюбовцев» в Самарской губернии. Он не признавал никаких посредников между Богом и человеком, а потому исключил из религиозной жизни поклонение иконам, исполнение цер-

¹ Цит по: Кобринский А. «Жил на свете рыцарь бедный...». Николай Минский. Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2005. — С.439.

² Там же. — С. 454–455.

ковных обрядов и даже молитву, заменив ее молчанием, полагая, что только в нем можно достигнуть высокой степени контакта человеческого духа с Богом. «Помолчим, брат», — такова зафиксированная многими мемуаристами фраза, с которой начиналось и заканчивалось общение Добролюбова с теми, кого он считал своими духовными сподвижниками.

В 1905 году, уже скитаясь по городам и весям, Добролюбов дает Брюсовым согласие на издание своего последнего сборника «Из книги невидимой». Книга открывается авторской статьей «О языке без хитрых и ученых слов. Предупреждение так называемым образованным людям», в котором недвусмысленно выражена позиция, близкая к мировоззрению Л.Н. Толстого: прочь формотворческие изыски интеллигентского искусства и да здравствует «простой, глубокий язык» крестьянских масс! Своей книгой, следовательно, Добролюбов давал понять, что он отказался не от творчества вообще, а только от такого, в котором на первом месте стояло авторское, индивидуальное начало, и обратился к «коллективному» искусству народа. Фольклорный принцип мышления настолько глубоко пронизывает все уровни «книги невидимой», что Добролюбов впоследствии зачеркивал на обложке попадавшихся ему экземпляров сборника свою фамилию и переправлял: «Записал Александр Добролюбов». Но, конечно, в первую очередь, книга обращена к последователям его учения и задумывалась как сборник гимнов, молитв и притч, который мог быть использован ими в повседневном религиозном общении. Важнейшей частью этого учения стала проповедь францисканства — любовной, братской связи всего живого на земле, от человека до травинки, прославление тварного мира, задуманного Богом в образе большой дружной семьи:

Братья, Дух удостоверяет
Во всех народах во все времена,
Что настанет время Духа
И Неизмеримой Любви.
И время настало, настало:
Пожалейте всех и всё!
И зачем и надломленную тростинку ломать?
Пусть зеленеет кой-как до зимы!
(«Песня братьям»)

Причем, поэт, как и прежде, заглавиями своих текстов часто ориентирует читателя на ту или иную музыкальную основу, только место «высокой» музыки теперь заняли народные напевы (см., например, «На напев «встретимся ли мы с тобою»), а эксперименты со стихотворной тоникой продолжились в русле подражания таким жанрам фольклора, как духовные стихи и причитания. Вообще, «образованность» вовсе не ушла из поэзии Добролюбова, изменился только ее характер. Как и прежде, стихи его поражают обширной эрудицией: в них упоминаются Шеллинг, Эпикур, Сен-Симон, Магомет... в этом плане, стихотворная «Книга невидимая» составляет параллель рукописному сборнику Добро-

любова «Мои вечные спутники. Сборник чистых слов, избранные слова из всех народов, из священных писаний и из книг искателей познания», в котором поэт собрал отражающие надконфессиональный характер его вероучения высказывания из Корана, Талмуда, Лао Цзы, философов античности и нового времени.

В середине 1930-х годов, живя в Азербайджане, Добролюбов принимает беспрецедентное решение оставить бродяжнический образ жизни и вернуться в литературу. Он совершает поездку в Москву и Ленинград, встречается с Брюсовыми, долго живет у своей сестры, завязывает переписку с В.В. Вересаевым и В.Д. Бонч-Бруевичем. Однажды он даже через Вересаева получил весьма лестный отзыв Б.Пастернака о своих последних стихотворениях¹. Увы, несмотря на все старания, попытки Добролюбова вернуться в литературу не увенчались успехом. В полном одиночестве он скончался в глухом азербайджанском городке Уджары в 1945 году, где-то на исходе войны, и был похоронен на кладбище при станции, которое ныне уже давно стерто с лица земли²².

Не менее трагической оказалась судьба другого талантливой автора из поэтического триумvirата — **Ивана Коневского** (настоящее имя — Иван Иванович Ореус; 1877–1901). Он тоже, как и А. Добролюбов, был «открыт» Брюсовым. Поэтический «мэтр» недаром обратил внимание на двух одаренных юношей почти одновременно. Несмотря на то, что они при жизни никогда не встречались, их многое сближало. Коневской происходил из родовитой генеральской семьи, со студенческой скамьи увлекался новейшими французскими поэтами — Вьеле-Гриффеном, Ренье, Верхарном. Когда в свет вышла первая книга стихов Добролюбова «*Natura naturans...*», Коневской сразу же узнал в авторе родственную поэтическую душу и с тех пор внимательно следил за судьбой поэтического брата. К «Собранию стихов» Добролюбова он по просьбе Брюсова написал вступительную статью, название которой говорит само за себя: «К исследованию личности Александра Добролюбова». В ней он называет творчество Добролюбова «не художественным и не научным, а составленным из отражений и теней», основным импульсом которого «является влечение (инстинкт) мгновенного расположения личности». Определяя личность поэта одновременно главным поэтическим инструментом и предметом творчества, Коневской, безусловно, проявляет чуткость к ведущим эстетическим идеям эпохи нарождающегося символизма. В одном из критических набросков он следующим образом, в духе будущих поэтов-теургов, характеризует миссию поэта: «Кто же является императором, властителем и повелителем над мертвым материалом внешнего мира, а не регистратором его выбросов? Кто говорит миру «да будет», «быть по сему», кто вдыхает «душу живую» в его комья глины, лепя и воображая их по своему образу и подобию? Не поэт ли, который

¹ См.: *Иванова Е.* Неизвестный отзыв о стихах Александра Добролюбова. — «Быть знаменитым некрасиво...» (Пастернаковские чтения. Вып. 1). — М., 1992. — С. 202.

² О последних годах жизни и обстоятельствах смерти А. Добролюбова см.: *Кобринский А.* «Жил на свете рыцарь бедный...» — С. 457–463.

и имя свое получил от действия творчества ... Всякий человек, которого состав душевной природы не *tabula rasa*, а богатая руда влечения, вкуса, страсти, воли — пересоздает ее, перерождает и, таким образом, во всех смыслах, подобен творцу и чародею-повелителю, которые своей мечтой, своими словами завораживают и заклинают бытие».

В дальнейшем, отмечая новаторские тенденции творчества Коневского, необходимо помнить о незавершенности жизненного и творческого пути поэта, которому судьбой было отпущено несправедливо малый срок: всего 23 года. Коневской утонул, купаясь в реке Аа, недалеко от Риги. При жизни он успел выпустить всего одну книгу стихов и медитативной прозы (путевые заметки, критические и философско-эстетические статьи) — «Мечты и думы» (1900), прошедшую почти незамеченной в критике порубежья. По сути, настоящая известность пришла к нему уже после смерти и, как и в случае с Добролюбовым, своей поздней славой поэт был обязан В. Брюсову, в 1904 году выпустившему сборник Коневского «Стихи и проза» с собственным предисловием, которое он озаглавил «Мудрое дитя».

В миросозерцании лирического «я» поэта многое объясняет его псевдоним, восходящий к названию острова Коневец на Ладожском озере. Поэт гордился своими предками — викингами, суровый и мужественный нрав которых он воспел во многих стихотворениях. Самое показательное в этом ряду так и называется — «С Коневца» (1898):

Я — варяг из-за синего моря,
Но усвоил протяжный язык,
Что, степному раздолию вторя,
Разметавшейся негой велик.

И велик тот язык и обилен:
Что ни слово — увалов¹ размах,
А за слогом, что в слове усилен,
Вьются всплески и в смежных слогах.

Легкокрыло той речи паренье,
И ясна ее смелая ширь,
А беспутное с Богом боренье
В ней смиряет простой монастырь.

«Увалов размах» и «смелая ширь», действительно, составляют отличительную особенность «варяжской» Музы поэта. Намеренно архаизированный, усложненный синтаксис, пристрастие к грамматически неправильной форме усеченных прилагательных («думчивый», «думный» вместо «задумчивый», «чувательный» вместо «чуткий»), обилие анаколумнов, плеоназмов, эллипсов, инверсий создают иллюзию природного, «первобытного» слога, как бы освободившегося от условных правил «культурного» словоупотребления. Однако дело заключается не

¹Здесь — крутой склон.

только в стилизации под «варяжский» слог. «Подобно всем своим сверстникам, провозвестникам «нового искусства», — писал Брюсов, — Коневской искал двух вещей — свободы и силы. Но в то время как другие обретали их в «преступлении границ», в разрешении себе всего, что почему-либо считается запретным, будь то в области морали или просто стихосложении, — Коневской взял вопрос глубже. Он усмотрел рабство и бессилие человека не в условностях общежития, а в тех изначально навязанных нам отношениях к внешнему миру, с которыми мы приходим в бытие: в силе наследственности, в законах восприятия и мышления, в зависимости духа от тела»¹. Решение этих непростых вопросов человеческого бытия поэт-«варяг» находит в обращении к опыту всей мировой философской культуры (он был энциклопедически философски образован), но прежде всего — культуры немецкой идеалистической философии и основанной на ней традиции отечественной метафизической поэзии: Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева, поэтов-«любомудров», Вл.С. Соловьева. Почти всем им Коневской посвятил свои критические этюды. Следовательно, это поэзия столько же «первобытная», сколько и книжная, напоминающая собой разновидность интеллектуального дневника, опыт духовного самопознания мыслящей личности на пороге XX века.

Философский нерв поэзии Коневского составляет антитеза свободно-го человеческого духа и наследственной зависимости человеческой плоти от своего рода, постоянное ощущение в своей крови «великого боренья», бунта против биологической детерминированности личности:

Не только кость и плоть от кости, плоти —
Я — самобытный и свободный дух.
Не покорить меня слепой работе,
Покуда огонь мой в сердце не потух.
(«В крови моей великое боренье...», 1899)

В то же время он понимал, что «род — дух-хранитель»: этот латинский эпиграф из Вл.Соловьева он предпослал процитированному стихотворению. И сколько бы поэт ни пытался представить себя последним викингом духа (ср.: «Дышу одним безумным, диким бредом, За духа честь в бесцельный бой иду...»), он так или иначе признавал, что дух, сколько бы он ни бунтовал против своей несвободы, нуждается в теле. Плоть он именует так: «творец и борец мой».

«Неоязычество» Коневского весьма своеобразно претворяется в его натурфилософской лирике. Пейзаж в ней — чаще всего проекция отвлеченного пантеистического созерцания: «Это — какая-то новая, мистическая натурфилософия, с ее своеобразным, поражающим «разумом» гор, моря, городов ... дух замирает, кристаллизуется в пространственные образы», — так говорится в одной из журнальных рецензий на «Собра-

¹ Брюсов В. Мудрое дитя. Цит. по изд.: Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 6. — М., 1975. — С. 243.

ние сочинений» 1904 года.¹ О смысле натурфилософской лирики Коневского точно писал С.Маковский: «Его преследовала мысль о кровной связи со всей одушевленной и неодушевленной перстью мира его человеческого «я», временем раздробляемого на бесконечность отдельных явлений. И эта мысль порождала другую: о возвращении к истокам, к вечности путем саморастворения в космической стихии. Отсюда и притягательность воды, «влажного мира первых геологических периодов», как он определил в одной из своих статей:

И плавал он в сверкающих волнах,
и говорил: вода — моя стихия!
Ныряя в зыби, в хляби те глухие,
как тешился он в мутных глубинах!
(«Среди волн»)²

От себя отметим, что онтологическая значимость стихии воды в художественном мире Коневского (отсюда проистекают даже попытки некоторых мемуаристов мифологизировать кончину поэта, трактуя ее как добровольное самоубийство, «уход к истокам»³), вероятно, не в последнюю очередь — результат влияния лирики Тютчева, наиболее ему духовно близкого из русских «метафизических» поэтов XIX столетия. Недаром в стихах самого Коневского воскресают «высокие» жанровые формы поэзии XVIII века, сплавленные, как и у Тютчева, с жанром романтического фрагмента («фрагментарная ода», по терминологии Ю. Тынянова). Таковы, например, «Наброски оды» (1900), в которых без труда вычитываются интонации и мотивы оды Г.Р. Державина «Бог»:

Волокна, мышцы все теснятся
Вперед и вверх, тепло и дух
Зовут, чтоб силами меняться,
Чтоб совершился жизни круг.
Огни земли, огни лесные
Варят для них плоды земные,
Густые, плотные плоды.
И вот, впитав их соки, тело
Опять раздвинуло пределы,
Опять растут людей роды.

И крови мерное течение
Приемлет тела, солнца жар,

¹ Цит. по статье: *Лавров А.В.* Коневской Иван // *Русские писатели: 1800–1917. Биографический словарь.* — М., 1994. — С. 52.

² *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. — М., — С. 286.

³ Отчетливо ощущая мистический привкус подобных трактовок, Маковский все-таки не удержался от эмоционального комментария: «И все-таки есть нечто жутко-тайное в этой смерти от воды — его, заклинавшего воду и называвшего «добрым подвигом» свое погружение в инобытие...» (Там же. — С. 291).

И в сердце плеск круговращения
Кипит, как в небе звездный шар.
По сердцу, по среде томится
И вместе вне и вдаль стремится
Строительница жизни кровь.
Ей в срок урочный возвращаться,
Чтоб вновь извне обогащаться,
Чтоб ткать живые ткани вновь.

Тщательно воспроизведенная поэтом структура одической строфы, лирическое «парение» оды порождают и ее основную философскую тему — о месте человека в строе вселенной. Поэт осознает родство человеческой физиологии с чувственной мощью и красотой природы, когда строение человеческого организма уподобляется строению Вселенной, а человек понимается как плоть от плоти Вселенной. Следовательно, поэту-«варягу» оказывается близка идея ранних немецких романтиков о мире как Универсуме, где человек предстает малым подобием всего мироздания. Возобновляя на новой мировоззренческой основе идею человека как «микрокосма», Коневской и пытается разрешить центральный для своей поэзии конфликт «духа» и «плоти», причем, у русского поэта-философа рубежа XIX–XX веков миф о бытии принимает откровенно «физиологичные», «плотские» очертания, когда «бесконечное» принимает форму «конечного» и начинает функционировать по его законам. Подобная натурфилософия найдет свое дальнейшее плодотворное продолжение в поэзии В. Хлебникова, В. Маяковского, Н. Заболоцкого. «Панкосмическая жажда существования делала из Коневского настоящего призванного, стихийного поэта ... в его поэзии играет и бьется нерв чисто растительной радости, слышен пульс какого-то органического восторга перед величием и красотой мироздания»¹. Подобные отзывы современников лишний раз убеждают в справедливости вывода об оригинальности и разносторонности дарования безвременно ушедшего из жизни поэта.

Творчество А. Добролюбова и И. Коневского подводит итог раннему этапу становления символистской поэзии в России. Формируясь в тесном окружении Брюсова и его «школы», поэзия этих авторов вышла за рамки чисто эстетического экспериментаторства своего учителя и дала мощные ростки мифопоэтического творчества будущих младосимволистов-«теургов» и писателей религиозно-философской школы.

Кружок «аргонавтов» и зарождение «теургической» эстетики. Раннее творчество «младосимволистов». Эстетические искания Серебряного века, попытки глубинного постижения символизма как идеологии и мироощущения находят отражение в возникновении локальных «младосимволистских» направлений и течений искусства и художественной мысли на рубеже XIX и XX веков. Таковы «аргонавты»² — литературно-эстетический кружок, сформировав-

¹ Цит. по статье: Лавров А.В. Коневской Иван. — С. 52.

² Аргонавты (от греч. *Argo* — назв. корабля, *nautai* — мореплаватели) — гречес-

шийся в среде московского студенчества и интеллигенции в начале XX века, активно существовавший в 1903–1905 годы и окончательно распавшийся в 1910-е годы. Основу кружка составляли молодые студенты Императорского Московского университета — Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934), 26-летний Эллис (Лев Львович Кобылинский, 1877–1947), и 18-летний гимназист, позже студент-филолог Сергей Михайлович Соловьев (1885–1942).

Формирование кружка «аргонавтов» имело свои культурно-исторические предпосылки. 31 июля 1900 года умер Вл. Соловьев, один из предтеч и зачинателей русского символизма. Сразу же после его смерти возник небольшой кружок, членами которого стали его поклонники и родственники. Они ставили своей задачей развитие и популяризацию учения о Святой Софии. Местом заседаний кружка был московский дом педагога, переводчика и философа М.С. Соловьева (1862–1903), брата и издателя сочинений В.С. Соловьева. Члены кружка — Андрей Белый, А.С. Петровский, С.Н. Трубецкой, Л.Л. Кобылинский (Эллис), поэт С.М. Соловьев (сын М.С. Соловьева и племянник Вл.С. Соловьева). В заседаниях кружка принимали участие В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус. Центральной идеей являлось учение Вл. Соловьева о Святой Софии как женственном начале в Боге.

В 1903 году умер М.С. Соловьев, и на месте его кружка возникает новое объединение: «Братство Аргонавтов» или «Аргонавты», созданное А. Белым, С.М. Соловьевым и Эллисом (Л.Л. Кобылинским)¹.

По представлениям «аргонавтов», Святая София, Премудрость Божия, «открывается» только индивидуумам, она недоступна коллективному сознанию. Индивидуум созерцает ее как владычицу мира. В мистическом восприятии София — его душа, но она может раскрыться и как «душа человечества».

Характерное для русских символистов мистическое восприятие культуры (Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Вяч. Иванов, А. Белый) было тесно связано с идеологией «аргонавтов». У Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус это воплотилось в поиске некой новой религии, у Вяч. Иванова и А. Белого — в создании теории символов как отражения и знамения новой реальности.

«Аргонавты» не имели четкой программы, не выпускали манифестов, не выступали с отчетливо выраженными позициями в сфере искус-

кие герои, совершившие поход в Колхиду за золотым руном на корабле «Арго» под предводительством Ясона.

¹ В разное время участниками этого объединения были: студент-естественник, художник В.В. Владимиров (1880–1931), студент-химик, позже переводчик, сотрудник библиотеки Румянцевского музея А.С. Петровский (1881–1958), литературовед, переводчик и философ Г.А. Рачинский (1859–1939), музыкальный критик, журналист, философ Э.К. Метнер (1873–1936), студенты А.П. Печковский, С.Л. Иванов, А.С. Челищев, С.Л. Кобылинский, юрист П.И. Астров. «Аргонавтами» себя считали историк М.А. Эртель, историк и теософ П.Н. Батюшков, медик Н.М. Малафеев, математик Д.И. Янчин. Собрания кружка посещали поэты К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, Ю.К. Балтрушайтис, философы М.О. Гершензон, Г.Г. Шпет, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.Ф. Эрн и др.

ства. Они хотели приобщить к своим заседаниям А.А. Блока, который был близок к их мироощущению, но это им не удалось. А. Белый отмечал, что у А.А. Блока ранее других выработалось свое понимание учения о Софии, близкое к гностической системе Валентина¹. Академик А.В. Лавров считает, что возникновение и существование кружка аргонавтов было своеобразной реакцией на символизм 1890-х — начала 1900-х годов: «Во многом вопреки корпорации «старших» вокруг Белого постепенно начинает складываться корпорация «младших», которые вскоре осознают себя как некое духовное целое, под именем “аргонавтов”»².

Осознание «аргонавтами» себя как некоей идейно-эстетической общности пришло в 1903 году, когда в основном был определен состав постоянных членов кружка и определились его идейные позиции. К этому времени Эллис и А. Белый завершили поиск. Символом организации стал Арго — мифический корабль, на котором герои Эллады отправились за золотым руном. На греческой прароснове сформировался собственный миф кружка аргонавтов. Весной 1903 года А. Белый в письме Э.К. Метнеру дал первую интерпретацию «аргонавтического» мифа: «... я и один молодой человек (Л.Л. Кобылинский) собираемся учредить некоторое негласное общество (союз) во имя Ницше — союз аргонавтов; цель экзотерическая³ — изучение литературы, посвящ<енной> Шопенгауэру и Ницше, а также их самих; цель эзотерическая⁴ — путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно ... Эмилий Карлович — чувствуете Вы, что звучит в этом сочетании слов, произнесенном в XX столетии русскими студентами — аргонавты сквозь Ницше за золотым руном!! ... для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора береговых жителей, он все еще продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому богу...»⁵. Упоминание о символе золотого руна содержится и в письме Эллиса Белому осенью 1903 года: «Символ — вежа переживаний, это условный знак, говорящий: “Вспомни о том, что открылось тебе тогда-то, о чем грех рассуждать и смешно спорить...”. Иногда символ говорит: “Я помогу тебе вспомнить и снова пережить это” <...> Так я смотрю и на свой собственный символ — золотое руно. Это условный знак, это рука, указывающая, где вход в дом, это фонограф, кричащий: “встань и иди”... Но содержание этого символа дает мне мой интеллект и моральный инстинкт, к<ото>рый развит раньше, чем я придумал символ руна»⁶. Таким обра-

¹ См. об учении Валентина Великого: *Соловьев В.С.* Валентин и валентиниане. Собр. соч. в 10 тт. Т. 10. — СПб., 1914.

² *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. — М., 1995. — С. 103.

³ Экзотерический — не содержащий тайны, доступный непосвященным.

⁴ Эзотерический — скрытый, содержащий тайну, предназначенный для посвященных.

⁵ Цит. по изд.: *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978. — С. 140–141.

⁶ Там же. — С. 141.

зом, «аргонавты», философски переосмысливая теории Ф. Ницше и Вл. Соловьева, создавали на их основе собственные мифы.

Так, считая Ф.Ницше пророком, наделенным праведным безумием, «аргонавты» мифологизировали мотивы пророчества и сумасшествия. Примером может служить цикл сонетов Эллиса «К Ф. Ницше», где философ представлен как натурализованный «полубог» и «раздробленный титан»:

Он встал, как водопад, бурлящий в пене белой,
Кивающий, как призрак в тьме ночной,
Как хмурый горный кряж в броне обледенелой,
Что держит свод небес безбрежно-голубой...¹

Мессианский миф о Вл. Соловьеве развивал С.М. Соловьев. Мистическая составляющая мифа берет свое начало в идеях Вл. Соловьева о конце всемирной истории, грядущей катастрофе, роковой для существующего мира вселенского зла, человеческого эгоизма и тотальной разобщенности людей. «Аргонавты» считали Вл.Соловьева своим учителем и предтечей, а его эсхатологические откровения о борьбе с антихристом и мистерии окончательного гармонического соединения земного и небесного, по мнению А.В. Лаврова, «породили тематику «аргонавтических» медитаций»². В стихотворении С.М. Соловьева «Памяти Владимира Соловьева» (1901) миф о Прометее переносится на русскую национальную почву, и Вл. Соловьев, как и Ф. Ницше, наделяется художественно-гиперболизированными чертами титана, пророка, избранника:

С силой мрака вступивши в борьбу,
Среди тьмы ты бесстрашно огонь свой зажег
И России святую судьбу
Ты предрек, духом Божиим горевший пророк³.

Художественная мифологизация у аргонавтов стала неотъемлемой частью своеобразного мифологического сознания, которое они культивировали на своих собраниях.

Главные теоретики «аргонавтизма» пропагандировали свой взгляд на теорию символизма. А. Белый считал символизацию предметов, явлений, образов и чувств существеннейшей особенностью символизма, утверждал, что это познание вечного во временном, «метод изображения идей в образах»⁴. Символ, по его мнению, имел трехчленную структуру: во-первых, это образ видимости, некая жизненная конкретность или вызванное ею впечатление; во-вторых — это аллегория, отвлечение впечатления от индивидуального; в-третьих — образ вечности, знак «иного

¹ Там же. — С. 142.

² Там же.

³ Там же.

⁴ *Белый А.* Арабески. — М., 1911. — С. 139. Впоследствии символисты проведут резкую грань между аллегорией и символом.

мира». Из этого вытекало понятие символизации, которая, согласно А. Белому, представляет собой ассоциативно-аллегорическое наделение конкретного, предметного, вещественного отвлеченным (внереальным, надреальным или нереальным) значением. Эллис (Л.Л. Кобылинский) упростил вопрос об обосновании сущности символизма и символа: «Сущность символизма — установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами»¹.

«Аргонавты» сыграли важную роль в разработке словесных образных средств поэзии символизма. Именно им принадлежит введение в поэзию символики золотого руна, поисками которого заняты аргонавты, желающие обрести также мистическую чашу святого Грааля. Одной из ключевых философско-эстетических категорий для аргонавтов становится символика цвета. Главным цветом стал золотой, представляющий вместе с голубым надежду на счастливое будущее, красный и черный передавали ощущение тревоги и катастрофы, белый ассоциировался с философскими исканиями Вл. Соловьева и его адептов. Ожидание прихода Вечной Красоты (трансформация соловьевско-блоковской «Вечной Жены») вызывало символическую палитру золотого, яркого, солнечного цвета, но вместе с тем и лазури, образы пламени, роз, трубы, но вместе с тем и неба. Синтетический подход «аргонавтов» к искусству обусловил особое отношение к музыке, которая стала средством словесной инструментовки, особой звуковой образностью, передающей комплекс чувств, ассоциаций, мистических переживаний творца.

Осмысливая эту раннюю эпоху символизма с позиций зрелости, А. Белый писал: «...«аргонавты» оставили некоторый след в культуре художественной Москвы первого десятилетия начала века; они сливались с «символистами», считали себя по существу «символистами», писали в символических журналах (я, Эллис, Соловьев), но отличались, так сказать, «стилем» своего выявления. В них не было ничего от литературы; и в них не было ничего от внешнего блеска; а между тем ряд интереснейших личностей, оригинальных не с виду, а по существу, прошел сквозь «аргонавтизм»...»². «Аргонавты», несомненно, сыграли существенную роль в истории эстетики символизма.

Идейным вдохновителем и главой литературно-эстетического кружка «Аргонавты» был **Андрей Белый**. В конце 1895 — начале 1896 г. будущий поэт познакомился и сблизился с семьей Соловьёвых, которая одобряла тяготение Белого к литературному творчеству и способствовала его знакомству с новейшим искусством, буддийской философией и учением А. Шопенгауэра. Под влиянием Михаила Сергеевича Соловьева был выбран литературный псевдоним Бориса Николаевича Бугаева — Андрей Белый. Белый утверждает, что к своему псевдониму он сознательно пришел на образно-ассоциативном уровне на пороге своего 19-летия³.

¹ Эллис. Русские символисты. — М., 1910. — С. 232. Эллис в данном случае почти повторяет Бодлера.

² Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 127.

³ А. Белый следующим образом объяснял появление и выбор своего псевдонима: «“Андрей Белый” был своеобразным синтезом личных вариаций Бориса Николаевича

Символистом же поэт ощущал себя с 4-х лет. Таким образом, символистский «стаж» Белого становится практически уникальным.

Семья Соловьевых во многом способствовала возникновению в 1903 году и сплочению вокруг них кружка литературно-эстетического «аргонавтов». В 1896–1899 гг. А. Белый пишет прозаические отрывки, две пьесы, навеянные, по его признанию, драматургией Г. Ибсена, Г. Гауптмана и М. Метерлинка, поэмы и множество стихотворений. Общая тональность произведений этого времени — пессимистически-созерцательная, поэт как бы готовит платформу для чего-то нового, чем станет для него «аргонавтизм». «В 1898 году я уже автор целого сборника стихов, совершенно беспомощных, если их сравнить с «*Ante Lucem*» Блока, но сквозь всю беспомощность, помнится, в иных строках есть “что — то”...» (выделено А. Белым. — *А.К.*) — пишет он Р.В. Иванову-Разумнику в марте 1927 г.¹ Почти все юношеские опыты Белого утрачены или уничтожены автором.

В те же годы пессимизм и созерцательность сменяются у Белого мистико-эсхатологическими настроениями. В 1898 году поэт работает над мистерией «Антихрист», где размышляет о воплощении апокалипсических пророчеств. Замысел этой мистерии вызывает аллюзии с «Краткой повестью об антихристе» Вл. Соловьёва².

С 1899–1900 годов философия и поэзия Вл. Соловьёва и наследие Ф. Ницше стали для Белого ориентирами в поисках нового мироощущения, в неопределенных предчувствиях новой эры и мистического преображения всего сущего. В сходном, «преобразовательном» смысле воспринимает Белый также творчество А.А. Фета, Ф.М. Достоевского, позднего Г. Ибсена, музыку Э. Грига. Все это в философско-эстетическом смысле определяет собственные творческие искания Белого в идее синтеза литературы и музыки, в жанре «симфоний» — лирической ритми-

ча в эпоху университета, как «он» был интереснейшим синтезом вариаций “*Бореньки*” и “*гимназиста*”, “*Андрей Белый*” появился на пороге школы «второй ступени...», «Четырехлетний Боренька вживался в суждение символическое “*нечто багровое*”»; “*Андрей Белый*”, вынашиваемый соловьевской квартирою, упражнялся с С.М. Соловьевым в гносисе символического суждения: “*нечто... белое...*» Оттого-то ему и выбрали псевдоним “*Белый*”; формы упражнений были различны: детская игра, теософский гносис цветного восприятия; суть же под формами была — *та же*; и даже тема перемены интереса в гносисе от *красного* к *белому* связалась с особым впечатлением от библейского текста: «Если дела ваши как *багряное*, как *снег* убелю». Отсюда диалектика моей юношеской световой теории (от *красного* к *белому*), высказанная символически в семи этапах семицветья статьи “Священные цвета”. Здесь попытка фиксировать семь моих юношеских мироощущений; одно пережито в четырехлетнем возрасте; другое в возрасте 19 лет. Все “*это*” выветвилось наружу, в культуру литературы, — из детской игры: я пришел в символизм со своим “*символизмом*”; литературную школу я измерял и взвешивал *по-своему*» (Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 425).

¹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. — СПб., 1998. — С. 486–487.

² Опубликованы два фрагмента незаконченной мистерии Белого: «Пришедший» (Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион». — М., 1903) и «Пасть ночи» (Золотое руно. 1906. № 1).

зованной повествовательной прозы с ослабленным сюжетом и сквозными темами, учитывающими законы музыкальной композиции и позволяющими передавать «душевную созвучность окружающего мира во всех его сторонах, частях и проявлениях»¹.

С 1900 по 1904 год создается основной корпус «аргонавтических» текстов Белого, отвечающих его творческим исканиям этого периода. В 1900 написана «Северная симфония (1-я, героическая)» (М., 1904), изображающая условно-фантастический мир, ассоциирующийся с западноевропейским средневековьем. По воспоминаниям самого поэта, именно в это время зарождались идеи и основные манифесты будущего кружка аргонавтов: 1901 – «единственный год в своем роде: переживался он максимальнейшим напряжением... В этом же году складываются основные ноты моего творчества»². В это время Белый испытывает «мистическую» любовь к жене московского фабриканта Маргарите Кирилловне Морозовой³, увиденной им в феврале 1901 года на симфоническом концерте. Тогда же, в наблюдениях за зорями и закатами, он пытается уловить потаенный смысл приближающихся мистических событий, «апокалипсический ритм времени». В это же время семья Соловьевых в рукописном варианте знакомит Белого со стихами А.А. Блока, глубоко созвучными его устремлениям. В марте-августе 1901 года Белый пишет 2-ю «симфонию»; в ней отражена московская повседневность «эпохи зорь» (впечатления и жизненная атмосфера этого года станут темой автобиографической поэмы Белого «Первое свидание»).

«Симфония (2-я, драматическая)» – литературный дебют Белого. Произведение вызвало своей резкой необычностью недоуменные и насмешливые отзывы в критике и читательской среде, однако, его высоко оценили символисты, в частности, А.Блок⁴. В 1901–1902 годах Белый сочинил «3-ю симфонию» «Возврат», в которой «ложное», «бессмысленное» земное противопоставляется «вечному», «космическому». В 1902 году он начинает работу над «4-й симфонией», сохранившейся только в отрывках. В 1901–1902 годах он расширяет сферу своих литературных связей, знакомится с В.Я. Брюсовым, Д.С. Мережковским, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонтом, Ю.К. Балтрушайтисом и др., в 1903-м общается с литераторами, близкими к издательству и альманаху «Гриф». Тогда же развиваются и отношения Белого с писательницей символистского круга Ниной Ивановной Петровской, супругой С.А. Соколова (Сер-

¹ Аскольдов С. Творчество Белого // Литературная мысль: Альманах. 1. – Пг., 1922. – С. 81.

² Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора (1923). – РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед.хр. 3. Л.16–16 об.

³ М.К. Морозова, (1873–1958), урожденная Мамонтова, жена Михаила Абрамовича Морозова (1870–1903), предпринимателя, коллекционера живописи; с 1903 года — гражданская жена князя Евгения Николаевича Трубецкого, известного общественного деятеля, ученого, публициста.

⁴ Рецензии см.: Метнер Э.К. (Приднепровский край. 1903. 15 и 16 декабря), А. Блок (Новый Путь. 1903. № 4).

гея Кречетова), владельца издательства «Гриф»¹. Отношение Белого к символистскому окружению двойственное: являясь приверженцем «нового» искусства, он не приемлет «декадентского» мироощущения с «теургических», соловьевских позиций. Религиозно-мистические искания сближают Белого с Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус, он публикует статьи в их религиозно-философском журнале «Новый путь» («О теургии». 1903. № 9 и др.). В этих и других статьях программного характера, печатавшихся в журнале «Мир искусства» («Формы искусства». 1902. № 12; «Символизм как миропонимание». 1904. № 5), отстаивается представление об «истинном» символизме, несущем в себе начала грядущего универсального, теургического творчества, объемлющего всю полноту преображенного бытия. Сходные идеи разделяют сплотившиеся вокруг Белого единомышленники — члены общества «аргонавтов».

В 1903 году происходит окончательное созревание «аргонавтического» мифа. В статье «Почему я стал символистом» Белый вспоминает: «Летом 1903 года пишу: «Наш Арго... готовясь лететь, золотыми крылами забил». А зимой (1903–1904 года) пишу рассказ об аргонавтах, где полет их есть уже полет в пустоту смерти (рассказ — «Иронический»); между летом 1903-го и весной 1904-го — рост долго таймого узнавания, что аргонавтическое «свяжем руки» есть лишь — кричанье «за круглым столом», ведущее к безобразию распыления проблем конкретного символизма в его соборной фазе (коммуне) от незнания социального ритма и непонимания моих усилий этот ритм поддержать: моя триада (сферы Символа — Символизма — Символизации) разорвана: «треугольник» распался в дурные бесконечности линий (чувственности — у одних, догматики — у других, пустого синкретизма — у третьих)»².

Аргонавтов объединяет стремление к «жизнетворческой» мифологизации бытия, человеческих отношений, художественной деятельности. Один из предметов поклонения «аргонавтов» — юношеская лирика Блока: Белый способствовал созданию в Москве круга «блокистов» еще до публикации первых стихотворных циклов Блока. С января 1903 г. начинается активная переписка Белого и Блока по философско-поэтическим и мистическим вопросам, в январе 1904 г. в Москве происходит их личное знакомство; отношения приобретают характер интимной, экзальтированной дружбы. «Аргонавтический» пафос, настроения оптимистического дерзания преобладают в книге Белого «Золото в лазури» — итоговой для раннего творчества Белого. В ней намечаются, однако, и мотивы угасания идеалов «эпохи зорь», сомнения в собственном «пророческом» призвании. По отзыву В.Я. Брюсова, в книге сочетается неповторимость образного мира с юношеской неопытностью, недостатками мастерства³. Книга состоит из четырех частей-разделов: «Золото в лазури», «Прежде и теперь», «Образы», «Багряница в терниях». Если во 2-й «симфонии» на первой же странице возникает образ солнца — зловещий

¹ Любовный треугольник между С. Кречетовым, Н. Петровской и А. Белым отражен в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел».

² Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 437.

³ Вesy. 1904. № 4.

«глаз», уставившийся на землю и проливающий на нее потоки «металлической раскаленности», то в «Золоте в лазури» (1904), первом поэтическом сборнике Белого, солнце — предмет почти что языческого поклонения:

Солнцем сердце зажжено.
Солнце — к вечному стремительность.
Солнце — вечное окно
в золотую ослепительность.

Стихотворение «Солнце» посвящено К. Бальмонту — автору книги «Будем как Солнце», вдохновившей Белого на создание цикла, который открывает его собственный сборник стихов. Вдохновленный бальмонтовским языческим солнцем, Белый отождествляет его с образом Золотого руна, за которым в древнегреческом мифе отправлялись в Колхиду на корабле «Арго» Ясон и его спутники. В стихотворном цикле «Золотое руно», ставшем программным для «аргонавтов», поэт трансформирует древнегреческий миф в символическое иносказание о жизненных целях поколения рубежа XIX–XX столетий. «Предчувствия и предвестия... приближающегося будущего, облеченные в прихотливую образную систему, составляли существо «аргонавтизма»¹. Призывный, целеустремленный пафос нацеленности в будущее пронизывает все стихотворения раздела «Золота в лазури». В будущее, которое, по логике аргонавтов, уже было. И это будущее может выступать в обличьях-масках: «старины» («Старина, в пламенеющий час Обуявшая нас мировым»), «прежнего счастья», образов прошлой культуры (раздел «Прежде и теперь»). Кульминационным моментом развертывания внутреннего лирического сюжета книги — развития «аргонавтического мифа» — является финальный ее раздел «Багряница в терниях», в центре которого образ распятия. Образ Солнца здесь сливается с образом Иисуса Христа — залогом грядущего возрождения мира. Вокруг Солнца-Христа — образы дорогих Белому людей, покинувших этот мир, — отца, его друзей Соловьевых. Автор как бы молится об их жизни в вечности. На какое-то мгновение и сам поэт ощущает себя распинаемым на кресте пророком (цикл «Возмездие», 1901). Но в этом образе слишком много ницшеански-романтического презрения к тем, кого он обманул своей песнью, слишком жестко звучит его слово, а сама идея жертвы, приносимой не во имя Жизни, которую молодой поэт отвергает вслед за Шопенгауэром («Жизнь мрачна и печальна, как гроб...»), становится ложной.

К концу 1903 года Белый взирает на свое мессианство, пророчество иронически отстраненно:

Стоял я дураком
в венце своем огнистом,
в хитоне золотом,

¹ Лавров А. О мифотворчестве аргонавтов // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978. — С. 143.

скрепленном аметистом —
один, один, как столб,
в пустынях удаленных, —
и ждал народных толп
коленопреклоненных... —

говорит поэт в стихотворении «Жертва вечерняя». Тема лжемессианства, лжепророчества, подлога, ненастоящего, уже намеченная во 2-й «симфонии», будет продолжена в стихотворениях раздела «Багряница в терниях». Так рядом с образами пророка, жертвенного агнца, распятия в произведении Белого навсегда войдет излюбленный «аргонавтами» образ безумца.

В 1904 году Белый переживает кризис, связанный с постепенным угасанием мистических надежд: «мистериальная» любовь, которую он стремился обрести в отношениях с Н.И. Петровской, оборачивается тривиальным «романом», наступает разочарование и в «аргонавтизме», ставшем идейной основой возникшего в сентябре 1904 года кружка Астровых. Хотя с участием Белого издаются два литературно-философских сборника «Свободная совесть», Белый уже не испытает к «аргонавтам» интереса: «Кружок «Арго» напоминал впоследствии мне амебу, меняющую форму и выпускающую во все стороны свои псевдоподии, — с той разницей, что амеба их вовремя втягивает, а в кружке «Арго» не раз все содержание переливалось во внешние выросты; центр же оказывался пустым местом, вроде... квартиры мирового судьи, Павла Астрова, у которого мы собирались в 1904 году, или его как-то сразу, с налету, вопреки Эллису, Метнеру и многим другим, занял временно и не «аргонавт» и не москвич (в то время петербуржец)... Вячеслав Иванов, оказавшийся «мусагетским» гостем, зажившим в редакции и там правившим (это было в 1910 году). И состав тех, кого мы считали ближайшими «аргонавтами», настоящими «своими» и неизменными, быстро менялся в годах: если этим, можно сказать, центром, неожиданно для себя оказались в 1902 году — Владимиров, Малафеев, Челищев, Эртель и Батюшков (вместе со мною и Эллисом), то в 1906–1907 годах в этом центре я вижу Нилендера, братьев Метнеров, Киселева, Сизова, Петровского, себя и Эллиса; а места, где теплились наши беседы за чаем, — квартира Метнера, меблированные комнаты «Дон» и «Дом песни» д'Альгеймов. Временами наш кружок делался каким-то проходным двором, где вчера чужой, сегодня показавшийся близким, чувствовал себя как дома, и нас поучал; и мы внимали, чтоб через неделю рассориться»¹.

Таким образом, в творчестве Белого происходит своеобразная эволюция «аргонавтического» мировоззрения — «от тезы к антитезе», как определял сам поэт. К 1909 году относится окончательный упадок «аргонавтизма» как в творчестве Белого, так и в деятельности других его основных представителей — С.М. Соловьева, Л.Л. Кобылинского (Эллиса).

Одним из активнейших «аргонавтов», который, по воспоминаниям А. Белого, ввел в употребление символику Арго и золотого руна, был

¹ Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 128.

Эллис (настоящие имя и фамилия Лев Львович Кобылинский; 02.08.1879, Москва — 17.11.1947, Локарно, Швейцария) — поэт, переводчик, философ и литературовед «серебряного века». Человек чрезвычайно интересной судьбы, он был внебрачным сыном владельца частной гимназии в Москве Льва Ивановича Поливанова и Варвары Петровны Кобылинской. Учился в 7-й московской гимназии, по окончании которой в 1897 году поступил на юридический факультет Московского университета; изучал экономику, политэкономия К. Маркса. Как пишет А. Белый, «он считал марксистом себя, будучи за тридцать земель от Маркса; он считал эрудицию, знание литературы о Марксе и опыт своего чтения «Капитала» за самый настоящий марксизм; теперь вижу, что он марксистом и не был; но нам казался марксистом»¹. «Фигура Эллиса — одна из самых необъясненных. Ввиду различных причин он и для отечественного, и для зарубежного литературоведения оказался своего рода маргинальной личностью, хотя в живой истории русского символизма слыл крупнейшим организатором движения и одним из его идеологов!», — отмечает А.А. Асоян². В 1902 году Л.Л. Кобылинский окончил МГУ с дипломом 1-й степени и под руководством профессора И. Озерова начал работу над диссертацией о министре финансов эпохи Николая I графе Е. Канкрине, но не закончил ее и целиком посвятил себя литературной деятельности. «...молодой ученый переметнулся в поэзию; ...скоро все заслонил Бодлер», — говорит А. Белый. Он же описал первое свое впечатление от Эллиса: «между публикой мелькает белое, как гипсовая маска, лицо студента, обрамленное черной, как вороново крыло, бородкой; он прижал подбородок к высокому синему воротнику; ныряя в сюртуки белой лысинкой; вдруг мимолетом стрельнули в нас неестественным блеском зеленые его фосфорические глаза: из узких разрезов; а красные губы застыли расслабленно как-то; вот он с нервными тиками (плечо дергалось), точно в танце, легчайше юркнул мимо нас, сопровождая даму...»³.

Основой литературных интересов Эллиса было творчество Данте. В дневнике 1905 года он пишет: «Данте дал положительный идеал, тогда как Мильтон, Шекспир, Байрон, Бодлер и почти все величайшие поэты достигли славы отрицанием. Данте — единственный!» Кроме Данте духовный идеал Эллиса — французский поэт Бодлер. Летом 1905 года в своем дневнике Эллис выводит свое видение гармонии аргонавта и мира, понятие *цельности духа* (выделено мной. — А.К.). Поэт пытается пробиться к цельности духа через демонизм-индивидуализм, истерзанность, безумие, торжество момента жизни: «Внешний мир мне чужд давно, я много раз пытался проникнуть в него... Всякий раз, оскорбленный им, вбирался в раковину индивидуализма, эту чудесную, перламутровую, с пурпуром крови внутри... Он может быть склонен лишь к подвигам и преступлениям... он может только обожать и презирать, убивать и воскрешать, сгорать и сжигать... Он будет творить так же свободно, как мы дышим воздухом! Этот человек

¹ Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 50.

² Асоян А.А. «Эволюция» Эллиса sub specie Dante: 1904–1914 годы // Дантовские чтения. 1998. — М., 2000. — С. 89.

³ Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 53.

может любить жизнь только моментом. От момента до момента — черный сплин, истерзанность... Путь к Нему — через безумие»¹.

Для Эллиса-«аргонавта» цельность духа — «золотое руно». В середине 1900-х гг. оно у него явно ассоциируется с Бодлером и Данте. В 1904 году выходит сборник стихотворений Эллиса «Иммортели», в котором помещены переводы из «Ада» Данте. К 1906 году внимание Эллиса-литератора концентрируется на средневековых мотивах. В первом литературно-философском сборнике аргонавтов «Свободная совесть» Эллис публикует статью «Венец Данте». Изобличая в современной культуре «раздор между красотой, нравственностью и познанием», он пишет: «... наша беспокойная мысль, наше больное сердце прежде всего и охотнее всего устремляется к тем эпохам, к тем творцам, которые отмечены цельностью... Между ними первый — Данте»². В это же время Эллис активно переводит, изучает и пропагандирует творчество Э. Верхарна и других французских и бельгийских поэтов-символистов. Духом раннего символизма проникнуты сборники стихов постаргонавтического периода творчества Эллиса: «Stigmata» (1910) и «Арго» (1914). Воззрения Эллиса-аргонавта на искусство и литературу широко декларировались им в любительских литературных обществах того времени, собраниях у П. Астрова, С. Танеева, Л. Тамбурер. В период с 1907 по 1909 год Эллис активно сотрудничал с В. Брюсовым в журнале «Весы». В 1910 г. вместе с А. Белым и Э. Метнером основал издательство «Мусагет», просуществовавшее до октября 1917 года. Он являлся также одним из организаторов журнала «Труды и дни» (1912–1916). В 1909–1910 годах Эллис увлекся теософией, посещал московский кружок известной теософки К. Христофоровой, изучал антропософию Р. Штейнера.

Теоретическим итогом исканий Эллиса-«аргонавта» явилась книга «Русские символисты» (1910), в которой рассматривались основные теоретические положения русского символизма, анализировалась его связь с родственными европейскими течениями и проводится мысль о мировом и вневременном значении символизма.

Книга состоит из предисловия и пяти частей, являющих в целом своеобразную кольцевую композицию, где теоретические положения обрамляют доказательную часть — обзор творчества трех знаменитых современников Эллиса: К. Бальмонта, В. Брюсова и А. Белого. В первой главе «О сущности символизма» Эллис определяет два основных направления символизма: первое — символизм художественный в собственном смысле (как самоцель), здесь в качестве примеров приводится творчество По, Бодлера, Верлена, Малларме, Бальмонта («Будем, как Солнце»), Брюсова, Белого («Золото в лазури», «Симфонии»). В этом направлении Эллис отмечает два подтипа: эстетизм (Гюисманса и Уайльда) и неоромантизм (Метерлинка, Роденбаха и Бальмонта). Второе направление — символизм идейный (как средство) — гораздо более разветвлено: это сим-

¹ Эллис. Дневник. 1905 г., лето. — РО РГБ. Ф.167. Карт. 10. Ед.хр.6. Л.31. — Цит. по изд.: Асоян А.А. «Эволюция» Эллиса sub specie Dante: 1904–1914 годы // Дантовские чтения. 1998. — М., 2000. — С. 90.

² Эллис (Кобылинский Л.Л.) Русские символисты. — Томск, 1998. — С. 6.

волизм моралистический (Ибсен), метафизический (Малларме, Р. Гиль), чисто мистический (Александр Добролюбов), индивидуалистический (Ницше), коллективный («соборный», «всенародный») — с социальным оттенком (Э. Верхарн) и с теократическим и религиозно-общественным уклоном (Гюисманс, Д. Мережковский, В. Иванов). Таким образом, Эллис распространяет идею символизма на художественное творчество вообще, сущностью которого он считает познание. Эллис широко использует философско-эстетические взгляды философов, писателей, мистиков¹. Тонкий эстет, Эллис строит свою книгу о символистах по изощренной композиции: общетеоретическая глава «О сущности символизма» перекликается с главой о друге, аргонaute Андрее Белом, которого он считает самым «сокровенным» символистом, стремящимся превратить символизм-созерцание в символизм-миросозерцание и придать ему общечеловеческий смысл. Обе главы Эллис заканчивает цитатами из Ницше, причем в финале главы о Белом выводит «аргонавтический» образ Солнца, которое стремится слиться с морем на утренней заре, и это слияние, по Заратустре, есть экстаз познания².

¹ В число авторов, привлекаемых Эллисом, — Я. Беме, Э. Сведенборг, И. Кант, И.Г. Фихте, Г.В. Ф. Гегель, Ф.В.Й. Шеллинг, А. Шопенгауэр, Р.У. Эмерсон, Н.О. Лосский; свои идеи Эллис проецирует на художественное творчество И.В. Гете, Э.А. По, Ш. Бодлера, Г. Ибсена, С. Малларме, П. Верлена, Ж.К. Гюисманса, О. Уайльда, Э. Верхарна, И. Жилькена, К. Гамсуна, А. Жиро.

² Там же. — С. 270. Дальнейшая судьба Эллиса сложилась следующим образом: 18 сентября 1911 г. Эллис уехал в Германию, сопровождая философа Р. Штейнера в его лекционной поездке по Европе. Поселился в Берлине, изучил немецкий язык, на котором в дальнейшем писал все свои труды, пропагандировал учение Штейнера среди русских литераторов, но в 1912–1913 годах разочаровался в антропософии и обратился к католицизму. Религиозно-эстетические позиции Эллиса этого периода отражены в созданном в 1914 году трактате-памфлете «Vigilemus!» (Впервые опубликован в России: *Эллис (Л.Л. Кобылинский)*. Неизданное и несобранное. — Томск, 2000). Публикация этого труда послужила поводом для разрыва Эллиса с А. Белым. «... до тринадцатого года он был сплетен с моей жизнью», — вспоминал А. Белый. В 1913–1914 годах Эллис жил в Дегерлохе, близ Штутгарта вместе с Иоганной ван дер Мойлен (дочь голландского аристократа, умерла в 1959 году, псевдоним *Intermediarius*), также бывшей ученицей Штейнера. Период Первой мировой войны они провели в Италии и Швейцарии, с 1917 года жили в Базеле, с 1919 года — в горной части швейцарского города Локарно. До конца жизни Эллис занимался эзотерикой и космологией, в 1920–1930-е годы его интересы сосредоточились на культуре средневековья. В начале 1930-х годов Эллис принимает католичество, регулярно посещает службу в монастыре *Madonna del Sasso*. Одна из основных занимавших его проблем в это время — взаимоотношения религии и искусства. Эллис активно публикуется в католических журналах «*West-Ostlicher Weg*», «*Theologie der Zeit*», «*Die Schildgenossen*», «*Das neue Reich*», в сборниках католического издательства «*Matthias-Griinewald Verlag*», состоит в переписке с Д.С. Мережковским, Вяч. Ивановым, Н. Лосским, стремится познакомить европейского читателя-католика с культурным наследием православия. Эллис выступал за слияние христианских церквей при католической доминанте этого союза. Он опубликовал ряд книг и литературоведческих статей о древнерусской культуре, творчестве В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Вл. Соловьева, стихи и философские трактаты которого перевел на немецкий язык со своими комментариями за подписью «*Dr. Leo Kobilinski-Ellis*». Умер Эллис 17 ноября 1947 года от рака, похоронен на кладбище Святого

Самый младший «аргонавт», **Сергей Михайлович Соловьев** (13(25) ноября 1885 года, Москва — 2 марта 1942 года, Казань) — сын Михаила Сергеевича и Ольги Михайловны Соловьевых, внук историка С. М. Соловьева, племянник философа Вл. Соловьева, троюродный брат А.А. Блока.

В доме Соловьевых всегда господствовала атмосфера философии, процветал культ знания и книги. В 1895 году 10-летним мальчиком, Сергей Соловьев познакомился с 15-летним гимназистом Борисом Бугаевым, впоследствии поэтом Андреем Белым. Общение с семьей Соловьевых дало Б.Н. Бугаеву возможность осознать свои творческие возможности, а С. Соловьеву открыло перспективу общения со старшим товарищем, творческий потенциал и смелость идей которого уже тогда обещали большое будущее.

Квартиру Соловьевых с начала собраний аргонавтов А. Белый называет аргонавтическим «центром *номер один*»¹ (выделено А. Белым. — А.К.). В это время происходит идейное сближение семьи С.М. Соловьева с Б.Н. Бугаевым, что ощутимо беспокоит отца будущего поэта Андрея Белого — известного московского профессора. «Мережковский удовлетворяет; семейство Соловьевых имеет нечто против него; отец взволнован влиянием на меня Соловьевым; он готов уступить Мережковского мне, лишь бы я повторял: — «Владимир Соловьев — больной-с!»², — пишет Андрей Белый в очерке «Год зорь», открывающем книгу «Начало века». Он же дает объяснение мистической составляющей будущей «аргонавтической» философии и ее литературных истоков: «Подчеркиваю: в январе 1901 года заложена опасная в нас «мистическая» петарда, породившая столькие кривотолки о «прекрасной даме»; корень ее в том, что в январе 1901 года Боря Бугаев и Сережа Соловьев, влюбленные в светскую львицу и в арсеньевскую гимназистку, плюс Саша Блок, влюбленный в дочь Менделеева, записали «мистические» стихи и почувствовали интерес к любовной поэзии Гете, Лермонтова, Петрарки, Данте; историко-литературный жаргон — покров стыдливости».

1903 год был во многом знаковым для Сергея Соловьева. Умирает его отец, кончает жизнь самоубийством мать. Мироощущение молодого человека складывается в постоянных противоречиях и душевных драмах. Не исключено, что «аргонавтизм» был для С.М. Соловьева духовной отдушиной, возможностью отрешиться от жестокого окружающего мира, раствориться в друзьях и идеях.

К 1903 году, времени оформления кружка «аргонавтов», относится такая характеристика, данная С.М. Соловьеву: «С.М. Соловьев, гимназист шестого класса, удивляющий Брюсова, юный поэт, философ, богослов, тоже не лезущий в карман за словом, а подчас откалывающий такие штуки, что старики и старушки надрывали животики»³.

Антонио в городе Локарно, могила его не сохранилась.

¹ Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 49. «Центр номер два» — квартира Владимировых. См. там же.

² Там же. — С. 32–33.

³ Там же. — С. 40.

В августе 1903 года С.М. Соловьев был шафером¹ на свадьбе А.А. Блока и Л.Д. Менделеевой. Несмотря на то, что, в отличие от А.А. Блока, С.М. Соловьев видел в браке не только мистическую, но и христианскую стороны, в день венчания он преподнес молодоженам стихи философско-мистического содержания:

Вечный знак соединенья —
Золотые блещут звенья,
Два священные кольца,
Два небесные венца².

В 1904 году С.М. Соловьев поступил на филологический факультет университета и активно проявил себя как член кружка «аргонавтов». Несколько раньше созрел замысел первой книги стихов «Цветы и ладан»³. Она включала шесть циклов (70 текстов): «Маслина Галилеи» (15 стихотворений), «Золотая смерть» (9 стихотворений), «Silvae» (19 стихотворений), «Пиэрийские розы» (9 стихотворений), «Песни» (4 текста), «Веснянки» (14 стихотворений). В самом названии книги содержался мощный символический подтекст. Устойчивая символическая пара «ладан» — «фимиам» поддерживается как церковно-религиозной традицией⁴, так и аргонавтическим мифотворчеством, восходящим к символике золотого руна и солнца, по астрологической подчиненности ладана солнцу и стихии огня⁵. Цветы в этом смысле — также образ мистический, обозначающий философское тождество жизни и смерти в цветовизуальном (колористическом), обонятельном и религиозно-символическом планах. Именно к такому синтезу смыслов и стремились «аргонавты».

¹ Во взаимоотношениях «аргонавтов» Белого, Эллиса и С. Соловьева друг с другом и с четой А.А. и Л.Д. Блок присутствуют мистические совпадения: Эллис был секундантом Белого на дуэли его с Блоком, С. Соловьев — шафером на свадьбе Блока и Менделеевой, он же был женат на сестре жены Белого, внучатой племяннице И.С. Тургеневой Татьяне Алексеевне Тургенева.

² www.dedovsk.ru

³ Книга вышла только в 1907 году в Москве, см.: *Соловьев С. Цветы и ладан. Первая книга стихов.* — М., 1907.

⁴ Ладан — ароматическая смола, собираемая из надрезов коры дерева босвеллии (семейство бурзеровых), растущего в Восточной Африке и на юго-западе Аравийского полуострова, при сжигании дающая специфический ароматный дым; применяется во время христианских богослужений.

⁵ Астрологически ладан подчинен Солнцу. Его стихией является огонь, поэтому он имеет теплую ауру. Ассоциируется со многими божествами, в частности с Ра и Ваалом. Используется в практической магии, так как способствует осуществлению медитации. Считается, что он вызывает видения, усиливает концентрацию. Ладан помещался в различные талисманы. К нему обращались в специальном заговоре: «Ладаном в церкви кадят, дома им болезнь правят, под Рождество на него гадают. Ладан, ладан, было бы ладно тобой погадать, всю правду узнать, как ты, ладан-бабочка, чист, свят и честен, так и сон мой будь правдив. Аминь». В чернокнижии указывался рецепт изготовления смеси, называемой «колдовской ладан» (см.: Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. — М., 2005).

Флористическая образность и яркая колористика отличают многие стихотворения С.М. Соловьева из книги «Цветы и ладан». Так в стихотворении «Храм» поэт обращается к образу леса, деревьев:

...На призывный зов
Спешу чрез лес, весенний и зеленый.
Крестясь, всхожу на сумрачный амвон,
Едва лучом янтарным окропленный.
Глядят в окно, и шепчут меж собой,
Прильнув к стеклу, березы, липы, клены¹.

Цветовая символика стихотворения разнообразна и подчинена зато-лазурной гамме, излюбленной «аргонавтами». «Янтарный луч», «купол голубой», «колеблющийся желтый язычок» свечей, «блистает медь закрытых царских врат», «сквозь золото краснеющий виссон», сравнение «мой восторг, как золото, нетленен», — все это созвучно эстетике раннего «аргонавтизма», особое значение придававшего символам солнца, неба, моря, цветам золота, лазури, их разнообразным оттенкам.

«Аргонавтическая» символика С.М. Соловьева берет свое начало также и в библейской сюжетике. В поэме «Дева Назарета» изображены ветхозаветная Иудея и языческий Рим в ожидании Богоявления, но это для автора лишь символизация современной ему жизненной ситуации. Благовестие Иосифу есть символ «тайных» знаков «аргонавтам», которыми члены кружка заполняли свою жизнь, конструируя «творимую легенду», Назарет символически переключается с Москвой «серебряного» века:

Иосиф быстро шел по улицам крутым,
Среди крутых домов и площадей безлюдных;
Горела в нем душа предчувствием святым,
До дна раскрытая для откровений чудных...²

В 1908 году выходит книга стихов и прозы С.М. Соловьева «Crurifragium»³, в которой отчетливо проявляется крепнущий интерес писателя к религиозному миропознанию, к осознанию человеческого «я» в контексте божественных бытийных законов.

К постаргонавтическим текстам С.М. Соловьева относится вторая книга стихов «Апрель», вышедшая в 1910 году. Книга включает 8 циклов стихов («Сны апрельские», «Лира веков», «Шесть городов», «Очарованный рыцарь», «Стрелы Купидона», «Дочери Сиона», «Деревня», «Послания и мадригалы») и «Балладу о графе Равенсвуде». С точки зрения заката «аргонавтической» поэзии представляют интерес стихотворения «Значение искусства» и «Андрею Белому». В первом С.М. Соловьев — младший «аргонавт»! — подводит итог своему «аргонавтизму»

¹ Соловьев С. Цветы и ладан. Первая книга стихов. — М., 1907. — С. 42.

² Свободная совесть. Литературно-философский сборник. Кн. 1. — М., 1906. — С. 98.

³ Crurifragium — преломление голени.

и предопределяет дальнейший путь своих духовных исканий, связанных с церковнослужением¹.

В эпиграфе к посланию «Андрею Белому» — снова «аргонавтическая» сюжетная ситуация предполетного ожидания: «Мужайся! Над душою снова Передраассветный небосклон», но полет-плавание Арго за руном отходит на второй план, а на первый выдвигается ассоциация с заповедными монастырскими местами — будущим путем «аргонавта» С.М. Соловьева: «Дивеева заветный сон и сосны грозные Сарова»².

Каких орудий против нас с тобой
Не воздвигала темная эпоха?

¹ Значение искусства
(Дорогой памяти Н.Ф. Коваленской)

Он нам родной — исполненный созвучий,
Покорный нам, но еще косный мир:
В ответ на мысль гармонией певучей
Волнуется вещественный эфир.

Певцы, художники, поэты! Наша
Мечта сковала хаос мировой,
И разума всеемлющая чаша
Вмещает мир, певучий и живой.

Тебе, о хаос, золотые узы,
Звено к звену, сквозь бешенство веков
Ковали мы, и ангелы и музы
Дарили нам цветы своих венков.
Мечи богов! Резец, палитра, лира!
Познания духовный, чистый хмель!
Сияют в солнце ангельского клира
Софокл, Бетховен, Пушкин, Рафаэль.

Нерасторжимы легкие оковы,
Познал брега безумный океан,
И храм искусства, храм многовековый,
Вознесся ввысь, нетленьем осиян.

Немолчная, согласная осанна
Из наших уст Тебе гремит, Христос.
Исполнен храм и лилий Иоанна,
И роз Марии, непорочных роз.

С креста, в крови, Ты внемлешь нашей лире,
И жрец-поэт возносит к небесам
Кадильницу и золотой трикирий:
Свет разума и песен фимиам.

Н.Ф. Коваленская — родственница С. М. Соловьева по материнской линии.

² В эпиграфе — строки А. Белого. См.: *Соловьев С.М.* Апрель. Вторая книга стихов. — М., 1910. — С. 165.

Глумление над любимой мечтой
И в алтаре — ломанье скомороха! —

писал С.М. Соловьев, имея в виду крах аргонавтической мечты, крушение аргонавтического мифа¹.

¹ Дальнейшая судьба С.М. Соловьева была связана в основном с церковной деятельностью. В 1911 году он окончил историко-филологическое отделение Московского университета и защитил кандидатское сочинение на тему «Комментарии к идиллиям Феокрита». В 1912 году под воздействием мучительного романа с актрисой Софьей Гиацинтовой пытался покончить с собой, проходил курс лечения в частном санатории. В том же году женился на сестре жены А. Белого, внучатой племяннице известного писателя, Татьяне Алексеевне Тургеневой, с которой у них было четверо дочерей. В 1913 году С.М. Соловьев издал сборник стихотворений «Цветник царевны». В 1910-е годы происходит процесс профессионального становления С.М. Соловьева как священнослужителя: он учится в Московской духовной академии, в 1915 году заканчивает ее. В этом же году он подготовил к печати собрание стихотворений своего знаменитого дяди Владимира Соловьёва. В 1916 г. писатель принял священный сан, выпустил книги «Возвращение в дом отчий», «Богословские и критические очерки: Собрание статей и публичных лекций». В 1917–1918 годах сблизился с кадетами, печатался в их изданиях «Народоправство» и «Накануне», осуждал Блока и Белого за «скифство» и революционный анархизм. Одновременно С.М. Соловьев стоял на экуменистических позициях (экуменизм (от греч., *экумена* — вселенная); экуменическое движение — движение за объединение всех христианских церквей. Экуменизм возник в начале XX века с целью усиления влияния христианства, сопротивления секуляризации, выработки общехристианской социальной программы, пригодной для верующих, живущих в странах с различными социальными системами, упразднения межконфессиональных различий благодаря приведению догматов всех церквей к единому компромиссному варианту — общему для всех христианскому учению. На данный момент экуменизм понимается как крайне либеральное религиозно-философское течение с тенденцией к объединению различных конфессиональных направлений в рамках одной недифференцированной общности. Основные характерные признаки экуменизма проистекают из современных тенденций к глобализации и демократизации: равнозначность всех религиозных учений, унификация индивидуальных представлений исповедуемой религии и т. д., то есть создание «религии нового времени») и выступал в поддержку русских католиков. После революции он пережил семейную драму — разрыв с женой, в 1923 году перешёл в католичество. Вплоть до своего ареста в 1931 году служил в московской церкви Непорочного зачатия на Малой Грузинской. В 1920-е написал монографию «Владимир Соловьёв: Жизнь и творческая эволюция», «Воспоминания», закончил начатый Брюсовым перевод «Энеиды» Вергилия. После непродолжительного заключения был направлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу на станции Столбовая (1931–1932), позже освобождён под опеку дочерей. Более к литературной и церковной деятельности С.М. Соловьев не возвращался. Умер он в эвакуированной в Казань психиатрической лечебнице имени Кащенко. Могила поэта утеряна. Родовая усадьба Дедово, последним владельцем которой был С.М. Соловьев, пришла в запустение.

Возникновение символизма как «нового искусства»

Историю символизма, хотя выразительные жесты в его сторону уже были сделаны в 1840-е годы, в частности, Жервалем де Нервалем, обычно начинают с 1857 года, почти на тридцать лет прежде того, как символизм громогласно заявил о себе знаменитым манифестом Жана Мореаса, опубликованным в газете «Фигаро» (*Figaro litteraire*. 18 sept. 1886) и провозгласившим теоретическое обоснование нового направления сначала во французской, а затем и в мировой литературе. Практически же символизм уже шествовал по литературным дорогам Франции, когда вышли в свет «Цветы Зла» Шарля Бодлера. Именно с этой книги начинается радикальный перелом во французской поэзии. Вслед за «Цветами зла» одним из важнейших событий истории символизма стала публикация «Сатурновых стихов», первого сборника Верлена (1866). Вслед за Бодлером и П.Верленом к углублению этого перелома стали причастны Артюр Рембо и Стефан Малларме¹. Благодаря усилиям этих четырех поэтов в лирике возникла новая структура образа, которая придала своеобразие всему символистскому движению.

¹ Помимо Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо и Стефана Малларме, к поэтам-символистам принадлежали: Жерар де Нерваль, Шарль Кро, Тристан Корбьер, Морис Роллин, Жермен Нуво, Жан Мореас, Жан Лоррен, Реми де Гурмон, Альбер Самен, Жюль Лафорг, Сен-Поль-Ру, Анри де Ренье, Франсис Вьеле-Гриффен, Франсис Жамм, Пьер Луи, Поль Фор, Эмманюэль Синьоре, Йорис Карл Гюисманс, Лоран Тайад, Роббер де Монтескью, Стюарт Мерриль, Пьер Кийар, Эрнест Рейно, Эфраим Микаэль, Марсель Швоб, Тристан Клингсор, Андре Жид, Поль Валери, Поль Клодель, Ле Кардонель. В создании драматургии символистов участвовали Поль Фор, Поль Верлен, Рашильд, Морис Метерлинк, Шарль Ван Лерберг, Орельен-Мари Люнье-По, Антонен Арто, Альфред Жарри, Адольф Аппиа, Жак Руше, Жак Копо. По мнению многих знатоков искусства символизм на театре выразил себя не менее значительно, чем в поэзии. Например, Н.А. Бердяев, называвший любимыми своими писателями Ибсена и Бодлера, справедливо писал в 1902 году, что Метерлинк «понимает самую внутреннюю сущность человеческой жизни как трагедию. Для изображения трагизма человеческой жизни не нужно чисто внешнего сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастроф, не нужно шума и крови. <...> Нет писателя во всемирной литературе, который с такой глубиной и красотой изобразил бы вечное, очищенное от всяких внешних примесей, трагическое начало жизни, как Метерлинк» (Бердяев Н. *Sub specie aeternitatis*: Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906). – СПб., 1907. – С. 40). Основным сокровищем жизни и главным выразителем творчества Метерлинк считал «молчание», в котором заключена духовность и возвышенность и благодаря которому открывается родство душ. Тем самым не только души равны перед вечностью и смертью, но равно и их молчание (см.: Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб., 2000. – С. 11).

Историю символизма в единстве его практики и теории, когда символизм стал осознавать себя оформленным поэтическим направлением, разделяют на несколько этапов.

Первый этап приурочивается к 1880 году. В этот год Малларме в своем доме на рю де Ром собрал молодых поэтов на литературные вторники. Посетителями стали Рене Гиль, Гюстав Канн, Пьер Кийар, Эфраим Микаэль, Анри де Ренье, Франсис Вьеле-Гриффен и др. Участники не углублялись в теоретические философские проблемы, а говорили (главным образом, Малларме) о новых возможностях, открывающихся перед поэзией, о том, как превратить стихотворение в средство, способное вызвать «целостную эмоцию» и придать ему внушающее (суггестивное) воздействие, чтобы уподобить поэтический эффект музыкальному¹. Этот, первый, период становления и оформления символизма в самостоятельное и теоретически осознавшее себя направление, заканчивается в 1886–1887 годах выпуском манифеста символистов («Литературный манифест. Символизм») Жана Мореаса².

¹ Речь, понятно, идет не о том, чтобы заменить поэзию музыкой. Требование П.Верлена о непрерывной музыкальности поэзии не устраняет слово и подменяет слово музыкой, хотя музыкальность объявляется важнейшим конструктивным признаком поэзии символистов. И С. Малларме, и П. Верлена, и П. Валери объединяло желание углубить и расширить внушающее свойство поэзии. Для этого, по словам П. Валери, нужно «забрать у Музыки свое добро». В этом он видел самую сущность символизма (*Валери П. Об искусстве*. — М., 1976. — С. 366). Но, справедливо заметил Г.К. Косиков, «Неверно, однако, думать, будто символисты стремились вытеснить семантический аспект слова в пользу вокального. Напротив, их задача состояла в том, чтобы, не довольствуясь «словарным», сугубо «рациональным» значением лексических единиц, по возможности выявить весь их потенциал и тем максимально усилить смысловое воздействие стихотворения» (*Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма. Символисты и Лотреамон. // Поэзия французского символизма*. — М., 1993. — С. 31–32).

² Иногда название трактата переводят иначе: «Символисты». Ж.Мореас воспользовался в своем манифесте суждениями Бодлера, Малларме, Верлена, Т. де Банвиля, Ш. Анри. Его манифесту предшествовали роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» и эссе П.Верлена «Проклятые поэты». В сущности, Ж. Мореас приспособил для публики и в более упрощенном виде, нежели уточненный С.Малларме и другие участники его собраний, изложил основные свойства символизма: «Символическая поэзия — враг поучений, риторики, ложной чувствительности и объективных описаний; она стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму, однако эта форма — не самоцель, она служит выражению Идеи, не выходя из-под ее власти. С другой стороны, символическое искусство противится тому, чтобы Идея замыкалась в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное родство с ними» (там же. — С. 430). Символизм, по мнению Ж. Мореаса, — не абстрактное искусство. Отобразив реалии, символизм отображает их таким образом, что реалья предстает символом сущностной реальности. Реалья становится телом, своеобразным одеянием идеальной сущности, идеи, духа. Но для того чтобы реалья стала символом, она должна быть проникнута идеей. Идея же для превращения в символ должна быть воплощена в нечто реальное. Символами, таким образом, не являются ни идея, ни реалья, взятые отдельно. Точно также идея и реалья сами по себе невыразимы. Задача искусства — дать человеку почувствовать идеальную сущность, которая есть высшая реальность, дать ей прекрасную, совершенную гармоничную форму, насколько это

Считается, что параллельно с теоретическим осмыслением символизма в эссе и высказываниях символистов идеи символизма затем получают строгое философское обоснование в трудах Анри Бергсона, в его философии интуитивизма. В 1888 году Бергсон выпустил свое сочинение «О непосредственных данных сознания». Совпадение принципов его философии с мировоззрением символистов было очевидным¹.

С 1886–1887 и по 1891 год наступает второй этап в развитии символизма, который характеризуется подъемом. После него наступает расцвет символизма. В это время поэтическая практика и теория символизма образуют гармоническое целое².

возможно для низшей — земной реальности. Это означает, что запредельное и вечное, где обитают идеальные сущности, максимально приближается к земному, посюстороннему. Стало быть, неожиданно оказывается, что вечность и бессмертие необыкновенно близки конечному и смертному. А раз так, то они могут всматриваться друг в друга и созерцать друг друга. При этом человеком овладевают два чувства: желание слиться с бесконечным и страх от ощущения бездны. Сопряженные, они передают изначальное трагическое состояние мира, переживаемое человеком. Иначе говоря, «... подлинная миссия поэта состоит вовсе не в пресловутом «самовыражении», а в том, чтобы почувствовать и воплотить укорененность индивидуальной души во вселенском «гармоническом строе», что поэту, «от рождения получившему ключи к символам», потому и принадлежит естественная роль их толкователя, что, возможно, ему одному на свете они только и вняты до конца, — все это стало первым и необходимым порывом поэта, в досадном изумлении отпрянувшего от соблазнов самовлюбленного индивидуализма. Всем существом ощутить одушевленность мироздания, реальность его всеединства, когда (как в «Золотых стихах» (1845) Жерара де Нерваля) не только человек смотрит на мир, но и мир видит его своим разумным оком, когда действительность является поэту, этому бодрствующему сновидцу и мастеру «лирической алхимии», словно восхитительная в своей ускользающе-манящей доступности тайнопись...» (Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма. Символисты и Лотреамон. // Поэзия французского символизма. — М., 1993. — С. 14).

¹ См.: Французский символизм. Драматургия и театр. — СПб., 2000. — С. 7.

² В это время выходят в свет «Утехи» (1889) Ф. Вьеле-Гриффена, «Стихотворения в старинном и рыцарском духе» (1890) А. де Ренье, «Стихотворения Андре Вальтера» (1887) А. Жида, «Страстный пилигрим» (1891) Ж.Мореаса и другие стихотворные сочинения. Тогда же появляются теоретические труды Э.Рейно («О символизме», 1888), Э.Верхарна («Символизм», 1888), Ж. Ванора («Символистское искусство», 1889), Ж. Тореля («Немецкие романтики и французские символисты», 1889), Ш. Мориса («Литература нынешнего дня», 1889), А. Жида («Трактат о Нарциссе (теория символа)», (1891) и др. В 1891 году произошло несколько громких событий, засвидетельствовавших победу символизма на поэтическом Олимпе: банкет, устроенный Ж. Мореасом по поводу выхода сборника его стихотворений, на котором председательствовал С. Малларме, окруженный знаменитыми деятелями литературы и искусства Франции во главе с А. Франсом, благосклонная статья виднейшего критика Ф. Брюнетьера во влиятельном и солидном журнале «Ревю де Де Монд» и, наконец, 64 интервью, взятых Ж.Юре у известных французских литераторов, в том числе у символистов Малларме, Кана, Метерлинка, Мориса, Ренье, Сен-Поль-Ру и др. Ф. Брюнетьер, поддержавший символистов, верно почувствовал связь символа с запредельным и иррациональным: «Символ ничего не стоит, если он не имеет скрытого смысла, т.е. если он передает живописно или пластично нечто само по себе недоступное, заложенное в глубинах мысли. Всякий символ предполагает мировоззрение, без которого он не больше чем нянюшкина сказка, — и все символическое подразумевает или требует, собственно говоря, метафизики, — я понимаю под этим известную концепцию отношений человека с окружающей природой или, если вам это больше нравится, с непознаваемым»

Примерно в 1895–1898 годах наступает спад: символизм переживает острый кризис, в нем побеждает эстетизм, а многие произведения его виднейших поэтов, например С.Малларме, становятся «темными» и почти недоступными для понимания, допуская множество часто противоречащих друг другу толкований.

Таким образом, символизм во Франции появился на четверть века раньше, чем в России, и когда русский символизм только начинал свое славное шествие, во Франции он уже клонился к упадку и переживал свой закат. Другая особенность символизма во Франции заключалась в том, что он носил чисто эстетический характер, несмотря на то, что причины его возникновения и его роль в жизни человека и общества не сводились к одним лишь художественным задачам¹.

Несомненно, во французском символизме все делалось во благо Красоты и все подчинялось ее наиболее выразительному воплощению. Но для того чтобы постичь тайну красоты, символизм как новое искусство должен был освободить представление о ней от ходульных и ложных представлений и теорий. Так символизм вторгся в те области, которые выходили за пределы эстетики.

Символизм с такой точки зрения был своеобразной реакцией на материализм и взращенный на его почве позитивизм, на рост обывательских настроений и технократических надежд. В нем отразился кризис рационализма, обостренный естественнонаучными открытиями, которые обнажили мизерность человеческих знаний. Позитивисты расклассифицировали и упорядочили все, что было доступно человеческому разуму, но тайны мира вновь оказались накрепко запечатанными, а мечты о безграничном познании законов, управляющих вселенной и обществом потерпели полный крах. Рационализм в форме позитивизма стал осознаваться непригодным или, в лучшем случае, недостаточным инструментом для постижения мирового целого. Кризис позитивизма обернулся поиском нерассудочных путей к тайнам бытия, в том числе, хотя и не обязательно, поиском, как сказал Е.Аничков, «мистических прозрений»². Ф. Сологуб по этому поводу писал:

(Brunetière. L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle. — P., 1906, t. p. 252). Однако в его рассуждениях символ прямо сближался с аллегорией. Кроме того, он считал символизм поэзией символов и разделил содержание символического образа на внешнее и внутреннее («L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle», v.II). По мнению В.Брюсова, так понимаемый символизм возвращает к идее в поэзии и не объясняет ни своеобразия символа, ни особенностей стиля поэзии символизма.

¹ С.Малларме полагал, что обряд во славу Красоты самодостаточен. «... Единственная цель стихотворения — Красота, — утверждал Эрнест Рейно («О символизме», 1888). — Ему не чужды, конечно, ни истина, ни добро, ни человеческие переживания, но все это играет лишь вспомогательную роль. Стихотворение стремится к одному — к возбуждению эстетической эмоции. Коль скоро Красота — это ипостась Целостности, то чем более строго и последовательно стихотворение будет стимулировать эстетическую эмоцию, тем более приблизится оно к искомому идеалу» (Поэзия французского символизма. — М., 1993. — С.431). Однако, настаивая на верховенстве Красоты, символисты вносили поправки, которые существенно обогащали их эстетические воззрения и творчество.

² Такая смена вех не исключала обращения к традициям, но подвергала пересмотру

Бредем невесть куда, в немой и злобной тьме,
И тьмы не озарят науки строгой числа,
Ни звучные хвалы в торжественном псалме.
(«Холодный ветерок осеннего рассвета...», 1893).

Самое же главное состояло в том, что единство мира было потеряно, надежды узнать его смысл утрачены. Надо было заново начинать поиски единства, целостности и смысла бытия, надо было снова осознать, что человек не отторгнут от бытия и его смысла, причем не только сверхъестественного «замысла», а изначально причастен ему. И наилучший способ доказательства о единстве мира (небесного и земного, вечного и преходящего), его целостности, а также причастности человека к нему – живое явление красоты. Мир обладает смыслом – вот то новое слово, которое провозгласили символисты. Но новые идеи нельзя искать на старых путях¹.

учения рационализма во всех областях, предполагая внимание к мыслителям-антирационалистам и даже старым мистикам. Меняются и способы художественного убеждения: материалом поиска тайн бытия служит жизнь собственной души, которая, по словам С.И. Великовского, сделана символистами преломляющей призмой, пропускающей сквозь себя лучи реальности. При этом созерцаемое заведомо подчинялось переживаемому. Место изображения занимает выражение, застывшее зрелищное описание сменяется намеком, внушением, недомолвкой... «Однозначное, жестко понятийное, полновесное слово теснится словом брезжущим, уклончивым, распределенным – суггестивным. Оно постоянно колеблется между своим корневым значением и побочными, редкими семантическими оттенками или вовсе далекими отголосками, между смыслом очевидным – и непривычным, добавочно-ассоциативным, спрятанным. И без того туманное, это слово вдобавок еще и размыто в льющемся речевом потоке, влетено в узорчатую вязь высказывания, тяготеющего не к живописной выпуклости, а к музыкальной текучести» (История всемирной литературы: В 9 тт. Т. 7. – М., 1991. – С. 322).

¹ Французские, а затем и русские символисты (особенно «младшие») были увлечены и захвачены «сверхзадачей познавательно-метафизической – подысканием ключей к тайне тайн вселенского устройства, прибежищу Абсолюта». Они обращались к европейской культурной традиции – «платоновским праидеям». Согласно учению Платона, все, что предметно, существует, но «выступает... отраженным, превратным, ущербно-тусклым отсветом» этих праидей. Художественно-метафизическая задача, поставленная перед собой символистами, и состояла в том, чтобы «пробиться к таким первосущностям сквозь вещные случайности мира сего». Отсюда возникает новое представление об избранности поэта: он призван в мир, чтобы распознать и воплотить первосущности. С такой точки зрения поэзия, считал, например, Малларме, «обмирщенное священнодействие». «Поэзия, – по определению Малларме, – есть выражение посредством человеческой речи, сведенной к своему основополагающему ритму, таинственного смысла сущего: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственную настоящую духовную работу». Ж.Мореас, соглашаясь с тем, что конкретные явления суть простые видимости истонных Идей, делал упор на форме воплощения идей. С точки зрения Мореаса, мир делится на феноменальный (ощутительные явления) и ноуменальный (идеальные сущности). Поэзия открывает путь к высшему, синтезирующему познанию мира. Чтобы избежать царства голых абстракций – идей в себе – она обращается к таинственным и прихотливым связям, к соответствиям «явлений» и «идей». Однако для точной передачи символа необходим особый стиль и язык. По Мореасу, «поэзия стремится облечь Идею в осязательную форму, ...но, будучи выражением Идеи», сохраняет «подчиненное положение».

Символисты столкнулись с тем, что была решительно поколеблена «теория прогресса», согласно которой человечество неизбежно движется к более высоким формам своего бытия. Оказалось, что за «прогресс» надо платить дорогой ценой – утратой веры в христианские, общечеловеческие и гуманистические ценности. Это, понятно, нисколько не увеличивало степень исторического оптимизма.

Для французского символизма более характерны поиски тайны бытия на философско-метафизических дорогах, мало или почти не связанные с идеей Христа¹. Для русского символизма дело обстояло едва ли не также. Но для философской мысли в России – иначе. С точки зрения русских философов, выход из кризиса зависел от того, какую истину взывают поэты-символисты – с Христом или вне Христа. Н.Бердяев писал: «Учение о прогрессе было для многих религией, т.е. существовала религия прогресса, которую исповедовали люди XIX века, и она заменяла для них христианскую религию, от которой они отступили»². Схожие опасения за человека, ищущего истину вне Христа, ранее выразил Ф.Достоевский. «Потерявшие всякую ориентировку люди, – писала А. Пайман, – начали на ощупь искать кратчайшие пути к утраченным незыблемым ценностям»³.

В период наступившего кризиса символисты предложили выход – сначала чисто художественный, не покидающий пределов эстетики, а затем – философско-эстетический, не чуждый религиозных мотивов. На этом пути символизм столкнулся с огромными трудностями. Главной опасностью для него стал декаданс. Становление символизма непосредственно связано с его преодолением. Но, как бы там ни было, символизм коренным образом противоречит и противостоит декадансу⁴.

Это толкование символизма Мореасом оказало влияние на русских символистов.

¹ «Символизм, – утверждает Г.К. Косиков, – может быть безрелигиозным или даже антирелигиозным, о чем свидетельствует творчество четырех крупнейших поэтов XIX в., составивших славу французского символизма, – Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме». И продолжает: «Бодлер, взывая Бога, эстетическое наслаждение извлекал более из собственного «сатанизма», Верлен «нашел утешение (хотя и не успокоение) в вере слишком поздно», Рембо «был «богоотступником», Малларме – «вообще атеистом» (Поэзия французского символизма. – М., 1993. – С. 14).

² Бердяев Н. Смысл истории. – М., 1990. – С. 145.

³ Пайман А. История русского символизма. – М., 2002. – С. 10.

⁴ Термин ввел французский критик Д. Низар в 30-е годы XIX века. Явление декаданса совпадает с переоценкой ценностей, мифологизацией «конца истории» или «конца века» (фр. *fin de siècle*). Декаданс несет неверие в богочеловеческую природу людей, выражает недоверие антропоцентристским взглядам, надеждам на положительное развитие жизни. Декадентство начинается с пессимизма, с неверия в прогресс человечества, в возможность преображения человеческой природы. Его крайнее проявление – примирение с дурной действительностью и оправдание заключенного в ней зла. Но важно иметь в виду: декаданс – это состояние умонастроения. Стало быть, декаданс – проблема, встающая в определенный период перед тем или иным историческим этапом (Рим в период упадка), перед каждым направлением в искусстве, перед каждым автором. Однако часто бывает и так, что за пессимистическими настроениями скрывается повышенное требование к жизни, а мизантропия соседствует с альтруизмом. «Солнечный» лирический герой К.Бальмонта вдруг выступает как мизантроп, признаваясь в своей ненависти к несовершенному «че-

Символизм – это метод искусства, который лег в основу творчества художников, разделивших его и образовавших новое направление искусства. В этом смысле символизм отличен от других методов и направлений – импрессионизма, экспрессионизма и т.д. Несмотря на то, что эти и другие художественные направления осложняют и обогащают подлежащую изображаемую действительность субъективным преобразованием, давая ее через призму личного опыта, через восприятие лирического героя, символизм не дублирует методы этих направлений. Так, например, образ в импрессионизме существенно не совпадает с образом символистов. В импрессионизме субъективное вмешательство преобразования касается, справедливо утверждает Г.К. Косиков, поверхностного слоя «психики человека, его душевной жизни, через которую и воспринимается, и раскрывается внешний мир», тогда как в символизме субъективность проникает в глубинный слой и направлена не столько на восприятие «наличного, существующего в настоящем времени», сколько на припоминаемое, воспоминаемое или воображаемое, на то, что возможно, что еще будет¹. С этой точки зрения достаточно напомнить принципиальное значение воспоминания, как глубинного содержания души, у символистов, в частности у Блока. Стало быть, и язык, и стиль символистов не могут быть заимствованы у какого-то иного направления, а внутренне присущи только ему. Так, французские символисты «внедрили в лирику Франции свой слог, отнюдь не канувший для нее бесследно и после того, как его томные тепличные чары утратили свою притягательность. Отрешенный от языка обыденного, преимущественно книжный, хотя избегающий ходульного громогласия; слегка архаичный и порой чуть ли не культово-ритуальный; перенасыщенный изысканными тропами, а то и затрудненно герметичный, закодированный, он раздвинул былые допуски метафорических сближений и ассоциативных ходов...»². По-иному, но с тем же решающим отличием связано отношение символистов к экспрессионизму и другим художественным направлениям и течениям. Слово у символистов стало выражать единство мироздания (конечного и бесконечного, предельного и беспредельного) и его восприятие человеком. Однако единство мироздания символист схватывает не в состоянии покоя, остановки, а в момент движения, когда в нем совершается переход вещи к идее вещи. Стефан Малларме писал: «Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда звуки моего голоса отсылают силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки; словно в музыке, возникает сама чарующая идея цветка, которой не най-

ловечеству», а обличитель «солнца-дракона» лирический герой Ф.Сологуба признается в любви к «милой земле». Продолжительное время под определение «декаданс» попадало все непонятное, не совместимое с классической традицией, а также экзистенциальные мотивы одиночества, тоски, страха, всеохватного абсурда. Короче говоря, декаданс в России предшествовал символизму и был для символистов явлением отрицательным, несовместимым с их чаяниями.

¹ Поэзия французского символизма. – М., 1993. – С. 107.

² История всемирной литературы: В 9 тт. Т. 7. – М., 1991. – С. 322.

ти ни в одном реальном букете»¹. В этот момент рождения символа, когда вещь вбирает в себя свою идею, а идея принимает форму вещи, и совершается демонстрация единства мироздания. Поскольку в отображении такого преобразования участвует автор-творец, то он оказывается причастным обоим мирам – предельному и запредельному, миру вещей и миру сущностей. Совершенно понятно, что процесс превращения вещи в идею вещи (рождение символа) не может быть передан посредством статичной и неподвижной картины, а требует для своей передачи переливов, переходов, текучести. Живопись импрессионистов передает единичные впечатления в статичных формах, она останавливает мгновение, которое как бы застывает. Для передачи мгновенных, но застывших впечатлений, они прибегают к полутонам, штрихам и намекам. Символисты сторонятся всяких статичных, определенных, застывших и твердых форм. Их цель состоит не в том, чтобы запечатлеть остановившееся мгновение, случившееся во внешнем мире, а в том, чтобы обнаружить неразрывную связь и единство трех участников мировой жизни – мира вещей, мира сущностей и человека. Это глубинное творческое задание символизма перекрывает творческое задание импрессионизма, берущего в расчет только видимый земной мир. Отсюда ясно, что язык импрессионизма не предназначен для выражения символов, а лишь впечатлений, за которыми не приоткрывается метафизическая сущность бытия. Стало быть, и язык символистов принципиально углублен по сравнению с языком импрессионистов. Акцент поставлен символистами не на создании впечатления, хотя символисты учили достижения импрессионистов, а на эффекте внушения – эмоционально убедить читателя в единстве мира и в тайном смысле бытия. Тайна не может быть названа, но может быть почувствована. Для этого потребно не предметное, словарное слово, слишком загрязняющее земной действительностью чистые разреженные выси мироздания, а его обертоны, оттенки и побочные эмоциональные значения. Той же цели служил и синтаксис.

Так, Малларме, «избавляясь от начиненности слов той самой действительностью, над которой он хотел бы с их помощью воспарить, свою тягу в разреженные выси намекаяще подсказывал, внушал круглыми путями. <...> «Дрожащее испарение в словесной игре» осязаемых предметов, развеществление их до прозрачной и призрачной невесомости «чистых понятий» – этих «свадебных залогов Идей» – обеспечивалось прежде всего прихотливым до витиеватости синтаксисом. Запутанные петли придаточных предложений и деепричастных оборотов, пропуски-стяжения, ломкие перебивки, вставные оговорки, возвратные ходы у Малларме изобилуют, как бы вышибая слова из их обычных смысловых гнезд и тем донельзя «остраннивая». Перемигивающиеся друг с другом метафоры-перифразы (керосиновая лампа – «стекло, пылающее запахами и золотом»; дождь – «ливневая растрепанность на моем окне» и т. п.) нижутся тут подряд без всякой расшифровки; грани между наблюдением и грезой стерты»².

¹ Поэзия французского символизма. – М., 1993. – С. 424.

² История всемирной литературы: В 9 тт. Т. 7. – М., 1991. – С. 323.

Подобная поэтика чужда всяких соображений расчетливости, рассудочности, «презренной пользы». Недаром символисты отрицали так называемую «полезную» литературу, ставя задачи эстетические, художественные неизмеримо выше обязанностей «учительных», которые едва ли не игнорировались. В связи с этим всякая описательность, безыскусное копирование действительности, бытописание, моральные поучения и проповеди отвергались, причем реализм часто смешивался с натурализмом из-за того, что оба воспроизводили жизнь в формах самой действительности. «Солнце наивного реализма, – писал А. Блок, – закатилось».

На эти выпады сторонники классического искусства, прежде всего реализма, а также поклонники «нового реализма» и натурализма отвечали градом ядовитых стрел, называя сочинения символистов «сумеречным» творчеством, причисляя деятелей нового искусства к поборникам «регресса и одичания» и подумывая над тем, склонить общественность к суду над символистами и, если удастся, привлечь этих «дегенератов-художников» к уголовному наказанию за ту «заразу», которой они травят здоровый общественный организм¹. Призывы бойкотировать бунтарей от искусства раздавались во всей Европе, но зерна нового творчества были брошены в подготовленную почву, и они дали богатые всходы.

Именно новаторская содержательность символизма (познание и отображение потерянного смысла бытия) определила и обусловила предпринятый ими поиск новых эмоционально-эстетических средств воздействия. С такой точки зрения символизм нужно расценивать не как отклонение от миметического² пути искусства, а как его расширение и углубление, тем более, что его путь познания и отображения смысла сущего пролегал вне чисто формальных экспериментов³. При этом символисты довели работу с формой до совершенства, до пограничной линии, за которой начинается формотворчество, игра с формой. За эту линию деятельности, где форма становится содержанием, переступили футуристы, а впоследствии постмодернисты.

В журналах «Меркюр де Франс», «Перо», «Эрмитаж» и других символистских изданиях публиковались сочинения, удовлетворявшие вкусы, эстетические ожидания и потребности образованных людей порубежной эпохи, в которых те находили отзвуки своих сомнений, тревог и переживаний.

Начиная с Ш. Бодлера, символисты выстраивали свои поэтические тексты, неизменно обращаясь к принципу двоемирия. Автор «Цветов

¹ Норгау М. Вырождение. // Вырождение. Современные французы. – М., 1995. – С. 26, 325. В России на слова этого оригинального автора (социолога, культуролога, полиглота, эрудита) откликнулись, соглашаясь и споря, Н. Михайловский, В. Розанов, П. Милуков, С. Венгеров, А. Измайлов, Б. Зайцев, М. Волошин и др. Известные врачи-психиатры (Н. Бакулев, Г. Россолимо) допускали наличие патологических отклонений у создателей нового искусства.

² Мимесис (*Mimesis*, греч. – подражание). У Платона и Аристотеля принцип мимесиса в творчестве связывался с воспроизведением существующего, возможного, вероятного.

³ Это означает, что символисты не были формалистами в искусстве (т.е. не придавали форме первичного значения по отношению к содержанию), как не были сторонниками так называемого «чистого искусства».

зла», а затем и его последователи ищут «соответствий» между миром вещей, явлений и миром идей, сущностей, между миром материальным и миром духовным. Мир, согласно их представлениям, есть единство этих начал. Подобная двуплановость свойственна и структуре поэтического образа у Бодлера. Например, в стихотворении «Человек и море» есть два ряда образов: с одной стороны, «темный лик» морских «зыбей», с другой – «бездны» человеческого духа. Между ними, принадлежащими к разноплановым явлениям, устанавливается символическое соответствие. Программным становится сонет «Соответствия», в котором проводится мысль о том, что «чувственные вещи являются символами скрытой реальности и поэтому могут существовать соответствия (*correspondences*) между ее выражением в запахах, цветах и звуках, как и наиболее развитая в сонете мысль о закономерных связях между тем или иным чувственным явлением и определенной сущностью...»¹

Из художественных текстов и теоретических французских символистов можно сделать несколько выводов, которые разделили и первые русские символисты. Между миром вещей и явлений и миром духовным и душевным нет непроницаемой преграды. Оба мира открыты друг другу. Более того, мир духовный, запредельный, вечный по-родственному, дружески настроен по отношению к миру земному, конечному, смертному. Противоположные друг другу, эти миры могут слиться в некое новое единство, «как тень и свет», и тогда становится ясно, что в слиянье они обретают «глубокий, темный смысл». Вещи и явления находят «соответствия» с идеями и сущностями, а идеи и сущности – с вещами и явлениями. Так в слиянии противоположных начал появляется новое единство, – символ.

Для того чтобы ясно представить себе, что такое символ, необходимо выявить его своеобразие и отделить символ от аллегии, метафоры, мифа². Это и было сделано французскими символистами, а затем их русскими собратьями далеко не все проблемы были четко разрешены (в частности, русских символистов упрекали в том, что они нередко смешивали символ и метафору, символ миф). Тем не менее основные отличия между названными понятийными категориями были определены.

Согласно учению французских символистов в их теоретических трактатах и эссе, а впоследствии и русских символистов, в особенности Вяч. Иванова и Андрея Белого, символ – это знак. Но знаки также различны между собой.

¹ Бодлер Шарль. Цветы зла. – М., 1970. – С. 303. Приводим первые восемь строк:

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

² См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.

Есть, например, лингвистический знак, в котором связь между означающим и означаемым произвольна, условна, или, как говорят в науке, конвенциональна. Например, слово «телега» состоит из нескольких звуков, но связь между звуками и значением слова произвольна, условна, т.е. мы не можем сказать, что именно эти звуки обязательны для семантики слова. В немецком языке значение слова «телега» передается другими звуками (Leiterwagen, Kastenwagen, Pferdewagen и даже Fuhrwerk). В других языках семантика слова выражена иными звуками. Это значит, что в лингвистическом знаке нет причинной связи между звуком и значением.

Иначе обстоит дело в знаке поэтическом и литературоведческом. У Пушкина есть стихотворение «Телега жизни». Название стихотворения обнаруживает связь между символизирующим и символизируемым, причем отношение между вещью (телега) и явлением духовности (жизнь) предполагает мотивированное отношение, которое основано на «сходстве», «подобии», «аналогии». Но ведь точно также у Бодлера между природой и душевной жизнью, между морем и безднами души устанавливается причинная связь. Символом является и может стать только такой знак, в котором частями, образующими символ, существуют обусловленные отношения по сходству, подобию или аналогии. Однако не всякие означаемые и означающие слагаемые рожают символ: аналогия, сходство или подобие должны возникнуть такими предметами или явлениями, которые принадлежат к заведомо разным областям, разведенным нашим рассудком и уложенным им на разные понятийные полочки. Такие предметы и явления с точки зрения привычных, ходовых представлений не только противоположны (материальное и духовное), но, на рассудочный взгляд, несоизмеримы и несопоставимы (живое и мертвое, конкретное и абстрактное, цвет и звук, звук и запах, слово и живопись, слово и музыка, реальное и мнимое и т.п.)¹. «Разрушая перегородки, разделяющие классы предметов, перекидывая непредсказуемые мосты между ними, символ, на первый взгляд, во многом напоминает загадку»². Но символ не является загадкой: загадка требует отгадки и предназначена для нее. Во-первых, загадка чисто рассудочного происхождения, во-вторых, на нее есть ответ. Тайна загадки мнима. Символ ответа не имеет и всегда хранит тайну. К загадке ближе всего аллегория, содержащая намек и рассчитанная на то, что этот намек будет понят. Символ не открывает своей тайны, но побуждает проникнуть в нее. Аллегория разложима, смысл символа неразложим.

¹ В поэзии П.Верлена символ создается путем смешения, совмещения и слияния в единство несовместимого — слуховых, звуковых ощущений, «музыкальных отблесков». Например, томления любви — это объятия насыщенного лесными запахами ветра, а плач души — капли дождевых слез. Творческие искания П.Верлена продолжил А.Рембо. В сонете «Гласные» (1872) он представляет мир как сочетание пяти определенных цветов, которым соответствуют пять определенных гласных (черный, белый, красный, зеленый, синий — А, Е, I, U, O). Каждой паре, по его мнению, соответствует определенное душевное состояние: отвращение, чистота, гнев, умиротворение, молчание.

² Поэзия французского символизма. — М., 1993. — С. 7.

Столь же разнятся между собой символ и метафора: они существуют в разных измерениях. «Жизненная среда метафоры, – полагает Г.К. Косиков, – которой та вполне способна довольствоваться, – это круг эмпирически данных вещей, могущих существовать совершенно разрозненно, независимо друг от друга и не имея друг перед другом ни преимуществ, ни ответственности. Тем выразительнее (но тем и случайнее) будут их неожиданные метафорические сопряжения»¹. Метафора лежит в горизонтальной плоскости и касается того, что дано в эмпирической жизни. Поэтому метафору нельзя ни «усилить», ни «углубить» до символа.

Символическая перспектива возникает в вертикальной плоскости, когда противостоят друг другу мир высший, небесный, запредельный, потусторонний и мир низший, земной. Как только мир мыслится единым, любой предмет начинает быть видимым сразу с двух точек зрения и при этом возникает подобие, которое тут же оправдывается и гарантируется смысловым единством мира. Рождающийся символ требует, чтобы у мира был смысл и было единство. «Соответствия», уподобления приобретают причинный характер и уже не мыслятся случайными совпадениями. В них находится общее, которое вечно и сущностно, сохраняя эти свойства в любом времени и в любом пространстве. Так проясняется символическая природа мироздания и всего бытия. Для того чтобы понять эту символическую природу, нужно совершить «восхождение из «дольнего» мира чистой предметности в «горний» мир его смысловых первоначал, перво-сущностей, перво-идей, перво-образов, которые представляют собой не что иное, как идеальные сущности эмпирически данных вещей»². Нетрудно заметить, что в данном случае французские символисты опирались на идеи Платона. Но это свойственно и русским символистам, которые обратились к тем же идеям либо непосредственно, либо через посредство философии Вл. Соловьева.

Взгляд символистов на бытие состоял в том, что земной мир состоит из вещей, а мир идеальный – из идей-сущностей, что каждая вещь земного мира представляет собой материальное (единичное, конкретное) воплощение некоей общей идеи, смыслового содержания. Так единичное относится к общему. Стало быть, идея и вещь могут существовать раздельно в качестве категорий, не тождественных друг другу. Это означает, что идея (смысл) не тождественна вещи, но предшествует ей. Вещь существует в идее как некая возможность, еще не превратившаяся в предмет, в явление. Предметный мир можно мыслить без всякого смысла, как «голую предметность». Г.К. Косиков привел следующий пример: когда мы смотрим на статую Юпитера, то видим перед собой благообразного мужчину средних лет, наделенного недюжинным здоровьем. Чтобы стать символическим, предметный мир должен принять в себя некий смысл, идею. Но смысл, чтобы стать символом, должен обрести единичность, конкретность, а для этого воплотиться в предметном мире, стать вещью. Идея (чистая идея в применении к статуе

¹ Там же. – С. 8.

² Там же.

Юпитера – сопряжение и слияние мудрости и силы) стремится к своему воплощению в предметном мире, а вещь хочет обладать смыслом. Это взаимное тяготение завершается тем, что Юпитер, благообразный, средних лет и здоровый мужчина, превращается в символ воплощения неразличимости мудрости и силы. Так в символе соединяются, сопрягаются, сливаются до неразличимости единичное и общее.

Если бы теперь кому-нибудь захотелось узреть «чистую идею», воплощенную в статуе Юпитера, и он отбросил бы материальную оболочку, т.е. того самого благообразного мужчину, то тотчас исчезли бы все «смыслы» и «сущности». Это означает, что вещь – не покрывало для идеи, которое надо откинуть, чтобы идею постичь. Смысл находится не вне вещи, не за ней, а в ней самой, причем воплощен в ней с максимально возможной полнотой. Иначе говоря, «Вне конкретного предмета смысл еще не символичен, это всего лишь цельная, но все же вполне абстрактная «идея» предмета; равным образом вне смысла предмет – еще не символ, но простая совокупность собственных признаков»¹. Стало быть, символ можно понять как воплощенную, непосредственно явленную идею-сущность, как «конкретно-чувственное, предметно оформленное и детализированное «изваяние» смысла»².

Таковы были мысли французских поэтов-символистов о принципах их искусства. Остается только добавить, что перед символистами встала проблема темноты и ясности художественного исполнения, поскольку символическое искусство изощренности и утонченности в передаче углубленных и осложненных эмоций. В целом символисты периода подъема и расцвета следовали принципу Жана Торея, изложенному в его труде «Немецкие романтики и французские символисты» (1891): темнота не делает поэта возвышенным и потому не надо путать два способа поэтического выражения – «выражать нечто неясное» и «неясно выражаться»³.

Зарождение и дебют русского символизма. Традиционная открытость русской литературы западноевропейской, прежде всего французской, способствовала появлению символизма на русской почве. В глухой провинции учитель Ф. Тетерников (будущий Ф. Сологуб) переводит на русский язык П. Верлена. Когда во Франции зачитываются «проклятыми» поэтами, в России им пытаются подражать студенты И. Ореус (будущий И. Коневской) и В. Брюсов.

Еще раньше, в 1884 году в киевской газете «Заря» Н. Минский, некогда поэт-народник и поклонник С. Надсона, опубликовал статью «Старинный спор», в которой противопоставил науку (по сути, речь шла о социологии) и искусство. Защищая исключительные права художественного мышления в образах, именно с господством научного мышления он связал вредное засилье утилитаризма и морализаторства в современной литературе. Автор утверждал право художника отобра-

¹ Там же. – С. 9.

² Там же. – С. 444.

³ Там же.

жать мир таким, каким он его видит, и даже таким, каким он ему кажется, а «господину обывателю» рекомендовал обращаться к газетным страницам. Эта статья отразила зарождение новых тенденций в русской эстетике, защищая право автора на абсолютную свободу фантазии.

В 1894–1895 годах вышли три сборника «Русские символисты». Автором большинства стихотворений, подписанных разными именами, был начинающий поэтическое поприще В. Брюсов. Таким оригинальным поступком он заявил о рождении нового направления. В. Брюсов претендовал на лидерство в этом направлении, стремился собрать и объединить литераторов-единомышленников. И это ему удалось: в 1904–1906 годах под знаком символизма вышли сборники стихов К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Добролюбова.

Становление русского символизма связано с печатными и устными выступлениями Д. Мережковского, он тоже имел намерения возглавить творчество художников, согласных с новой эстетической программой. Еще до брюсовской мистификации, в 1892 году, он опубликовал сборник стихов «Символы», год спустя – книгу, выросшую из цикла ранее прочитанных лекций «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», которая была воспринята как манифест нового направления в русском искусстве. Автор констатировал «упадок искусства» и связал его с отклонением от духовных, «вечных задач» в сторону «утилитарных» и общественно-полезных. «Грубый материализм, – утверждал Д. Мережковский, – поработил религиозные чувства, искусство стало потворствовать «вкусу толпы». Мережковский и его сторонники не отрицали идей «общего блага», они отрицали то, что эти идеи живительны для искусства. В книге обосновывались «главные элементы», на которых должно базироваться новое искусство: мистическое содержание, символы, расширение художественной впечатлительности. Речь идет об элементах взаимосвязанных, отвечающих на три вопроса, с которыми читатель, не всегда осознанно, подходит к произведению: что? как? зачем? Первый элемент оправдан, по мнению автора, таинственными обстоятельствами жизни: океан «непознаваемого» – вот объект, достойный внимания художника. Второй элемент, центральный, обусловлен спецификой формы творчества. Символ в широком смысле – продукт мыслительной деятельности, образ, но наделенный исключительной многозначностью. Его более или менее полное значение выявляется при интеграции всех затронутых автором тем, мотивов, вариаций. Третий элемент вытекает из задач, которые автор ставит перед собой, важнейшая из них – развитие эстетической, духовной потребности.

Российские теоретики нового искусства чаще, чем их западные коллеги, так или иначе, апеллировали к кризису христианского миропонимания и выросшей на его основе философии. Состояние этой философии Ф. Ницше диагностировал тревожной сентенцией: «Бог умер»¹.

¹ Разговоры о кризисе христианского миропонимания, конечно, очень условны. Все вопросы, связанные с утратами, сомнениями, поисками, обретениями в философских сферах тревожили, понятно, лишь элитарное сознание. Но эти вопросы находили самый

По мнению Н.Минского, талант художников приглушен «гибелью веры в целесообразность мира», без которой, по его заключению, на земле воцаряется человеконенавистничество, разврат, утилитаризм, пессимизм. Особенно опасна, с его точки зрения, болезнь неверия для творческой личности: «Поражая душу художника, она делает его или расслабленным эстетиком, или убивает в нем вдохновение...»¹. Д.Мережковский также выразил убеждение, что «причины упадка» духовности и подъема аморализма в искусстве напрямую связаны с утратой веры в разумное начало мира, в высшую справедливость. «Без веры в божественное начало мира, – писал он, – нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!»²

Призывы к духовности, нравственности в статьях первых теоретиков русского символизма нередко противоречили их поэтической практике тех лет³. Д.Мережковский, утверждавший в лекциях необходимость искоренения явлений упадничества, аморализма в литературе, в своих стихах отдавал часть поэтических строф демонстрации этих явлений. В «Юношеских стихотворениях» и в «Стихах о любви» писал:

То брат Ормузд, обнявший Аримана!

(Ученый, 1894)⁴.

Идем: я здесь! Мы будем наслаждаться, –

Играть, блуждать в венках из Орхидей,

Тела сплетать, как пара жадных змей!

(Предчувствие, 1895).

Я действительности нашей не вижу,

Я не знаю нашего века,

Родину я ненавижу, –

Я люблю идеал человека.

Постепенно эта поэзия уйдет со страниц символистских сборников, но ее отголоски еще прозвучат в творчестве В.Брюсова, в лирике Ф. Сологуба, З. Гиппиус. Однако центральные устремления символистов будут связаны все-таки со светлым преображением дольного мира, хотя представления о путях к гармонии были не только разными, но не исключали эсхатологических мотивов. З.Гиппиус, например, в стихотворении «Божья тварь» (1903) молилась за Дьявола, прося у Создателя отпустить грехи врагу человеческому за его страдания:

широкий резонанс в искусстве, в значительной степени способствовали усилению в нем динамических процессов.

¹ Минский Н. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. – СПб., 1890. – С. IV.

² О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. // Д. Мережковский. А.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – С. 560.

³ Подобные противоречия обнаруживаются и в зарубежной словесности. Поэтическая практика французских символистов не всегда соответствовала манифестируемым обещаниям связать творчество с «идеальным началом».

⁴ Речь идет об объятиях добра со злом.

Когда восстанет наша плоть
В Твоем суде для воздаянья,
О, отпусти ему, Господь,
Его безумство – за страданье.

«Северный вестник» – журнал раннего модернизма. Литературно-критическая деятельность А.Л. Волынского.

Эстетика символизма не могла появиться вдруг, на пустом месте. Как любое «новое» явление она возникла из недр «старого» и потому на первых порах была не свободна от противоречий и «половинчатых» идей, которые встречали самую неоднозначную оценку в литературной среде, в том числе и у самих символистов. К числу таких «переходных» явлений в модернистском движении 1890-х годов можно отнести журнал «Северный вестник» и его ведущего критика Акима Львовича Волынского (1861–1926; настоящие имя и фамилия – Хаим Лейбович Флексер).

Уже сама история «Северного вестника» обнаруживает тесное соседство в ней «старого» и «нового»: народнического этапа (1885–1891), в течение которого идеологию журнала определяла критика Н.К. Михайловского, и этапа символистского (1891–1899), когда издателем журнала становится Л.Я. Гуревич, а его ведущим критиком – А.Л. Волынский. Постепенно они вытеснили из редакции народническое крыло (А.М. Евреינוву, М.А. Протопопова, А.А. Давыдова, Б.Б. Глинского, Н.К. Михайловского) и привлекли в журнал молодые силы, которые в 1890-е годы и стали задавать тон в художественном отделе «Северного вестника».

На страницах журнала впервые увидели свет такие программные тексты старших символистов, как роман Д.С. Мережковского «Отверженный» (1895), роман Ф.Сологуба «Тяжелые сны» (1895), поэмы Н.М. Минского «Свет правды» (1892), «Холодные слова» (1896), стихотворения З. Гиппиус и К. Бальмонта.

И все же органом символистов «Северный вестник» так и не стал: у представителей нового направления в то время не было ни своей читательской аудитории, ни четкой программы. Руководителям журнала приходилось идти на компромисс и публиковать произведения писателей и критиков более традиционной эстетической ориентации. Так, из критиков «старой» закалки в «Северном вестнике» сотрудничали В.В. Стасов и Д.Н. Овсянко-Куликовский, а из писателей, принадлежавших к «классической» школе – П.Д. Боборыкин, К.С. Баранцевич, Вас.И. Немирович-Данченко, В.И. Дмитриева. По одному рассказу дали в журнал Л.Н. Толстой и А.П. Чехов. В течение долгого времени (до 1895 г.) Л.Я. Гуревич на посту главного редактора журнала вынуждена была удерживать М.Н. Альбова, писателя-восьмидесятника, придерживавшегося либерально-демократических взглядов, которому отводилась духовная роль миротворца. Он должен был внести в редакционную политику примиряющее начало, «соединив идеализм Волынского с материализмом русской демократической литературы»¹.

¹ Муратов А.Б. Из истории журнала «Северный вестник». // Из истории русской ли-

Дело, однако, заключалось не только в необходимости вести гибкую редакционную и читательскую политику, учитывая неблагоприятные «внешние» условия для пропаганды и восприятия новых идей. Эклектизм общественно-литературной позиции «Северного вестника» во многом был обусловлен «внутренними» причинами, главная из которых – «компромиссный» характер эстетики его главного идеолога и критика А.Л. Волынского.

В предисловии к главной книге критических статей «Борьба за идеализм» (1900) Волынский так объяснял свое кредо: «Чтобы выйти на новые исторические дороги, люди должны посмотреть на свои человеческие задачи и дела как на богочеловеческие – тогда существование их приобретет истинно важный, идейный смысл». Вот почему будущее в мировом искусстве, по мнению критика, принадлежит именно символизму, целью которого как раз и является «художественное сочетание мира явлений с таинственным миром божества». Искусство символизма «показывает взаимное проникновение двух миров – видимого и невидимого», оно образно претворяет «прекрасный союз временных осязаемых форм с вечным и таинственным». Волынский понимал художественное содержание нового искусства очень широко: символистское «двоемирие» он находил и в «Божественной комедии» Данте, и во второй части «Фауста» Гете, и в драмах Ибсена. Следуя взглядам французского историка литературы Ф.Брюнетьера, Волынский вносил в понимание символа значительную долю позитивизма и резко ограничивал границы его иррационального смысла. «Для символов нужна способность видеть все конкретное, частное, переходящее в связи с безграничным духовным началом», – подчеркивал критик, полемизируя с Д.С. Мережковским, автором трактата «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» (1892). Пропаганде «мистического содержания» Волынский противопоставил требование создавать такую модель символистского «двоемирия», в которой «мистический» план образа органично сочетался бы с его «вещной», предметной, наглядно-чувственной стороной и не приводил бы к размыванию контуров последней. Подобная рациональная трактовка символа, по справедливому замечанию Д.Е. Максимова, предвосхищала позднейшие рассуждения Вячеслава Иванова о «реалистическом символизме» в период кризиса символистского направления¹.

Последователь идеалистического учения Спинозы и Канта, Волынский не мог принять идеал «сверхчеловека» в философии Ф.Ницше и вытекающие из него положения морали «по ту сторону добра и зла». В рецензии на книгу П.П. Перцова «Философские течения в русской поэзии» (1896) Волынский выразил резкое несогласие с концепцией статьи Вл.С. Соловьева о поэзии Тютчева. В философских построениях Соловьева он не мог принять ницшеанскую по духу апологию хаоса как зиждательной, творческой стихии бытия, поскольку

тературы: Межвузовский сб. научных трудов. – Чебоксары, 1992. – С. 83.

¹ Евгенийев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. // Л., 1930. – С.115.

такая апология неизбежно, как полагает критик, приведет к размыванию границ между «демоническим» и «божественным», «безобразным» и «прекрасным» и, в конечном итоге, породит нравственную смуту в умах людей.

Таким образом, с эстетикой символизма Волынского, прежде всего, сближало само отрицание утилитаризма, материализма в критике и художественной литературе – позиция, с завидной резкостью проведенная в серии журнальных статей 1893–1896 годов, собранных впоследствии в книгу «Русские критики» (1896). Дав утрированно-саркастическую оценку позитивистским принципам революционно-демократической критики Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова и Д.И. Писарева (раздел о Белинском написан значительно мягче), Волынский старался, по его словам, «как можно яснее показать, что критика должна быть выведена на совсем иную дорогу, должна опираться на идеи философского, а не утилитарно-политического характера». Ревизия критического наследия получила скандальный общественный резонанс – прежде всего, конечно, в стане народнической журналистики. Демократическая печать упражнялась в публикации всевозможных контррецензий и опровержений, а народник А.М. Скабичевский нанес Волынскому личное оскорбление, не допустив его на юбилейный обед. В числе тех немногочисленных современников, которые поддержали Волынского, оказался Л.Н. Толстой. В разговоре с Л.Гуревич он как-то признался ей: «Я только теперь, благодаря статьям Волынского о русских критиках, начинаю вполне ясно представлять себе, чем жила русская интеллигенция за все последние десятилетия. И как это мне чуждо!»¹

Стремясь внести в критику философский метод, Волынский подчеркивал, что она никогда не должна выходить из своих глубин и переходить в публицистику. Аналогично и в произведениях «новых» авторов, как он сам утверждал в поздней статье «О символизме и символистах» (1898), Волынский «сочувственно выделял только то, что могло развиваться в художественный идеализм» и резко осуждал «все враждебное идеализму»: «все эти надуманные «раздвоения», прикрывающие собою разные скверные болезни вкуса и души, все эти кричащие аллегории, передающие собой фальшивые и заимствованные тенденции, эти благозвучные пошлости и нелепые дикие образы развращенной фантазии».

Из сказанного понятно, что религиозно-философский идеализм Волынского был весьма консервативен и ограничен. Этот идеализм, с одной стороны, помог ему написать новаторские монографии и статьи о творчестве Н.С. Лескова (книга «Н.С. Лесков», 1898) и Ф.М. Достоевского (книги «Царство Карамазовых», 1901; «Ф.М. Достоевский», 1906, 1909), в которых творчество этих писателей впервые оценивается в духе религиозно-философских идей символизма. С другой стороны, приверженность к ортодоксальной трактовке христианского вероучения, стремление сочетать иудаизм с хрис-

¹ Гуревич Л.Я. История «Северного вестника». // Русская литература XX века: 1890–1910: В 2 тт. Т. 1. – М., 2000. – С. 241.

тианством неизбежно привели Волынского в стан яростных противников идеи «обновленного христианства», в лагерь непримиримых борцов с богоискательскими тенденциями философской мысли, которые на рубеже XIX–XX веков составляли пафос творчества Минского, Мережковского, Гиппиус и Сологуба. Демонически-бунтарскую реакцию на декадентство критик в целом оценивает как явление глубоко чуждое религиозному духу русского народа, явление «чисто культурное», «занесенное в болотную Россию западноевропейскими ветрами». Так, Волынский, хотя и поместил в «Северном вестнике» роман Мережковского «Отверженный» (впоследствии заглавие было автором изменено: «Смерть богов. Юлиан Отступник»), но подверг его бесцеремонному сокращению и отзывался о нем неизменно отрицательно. Следующий же роман писателя «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» он вообще отказался печатать. То же произошло и со стихотворениями Бальмонта. Публикуя их на страницах «Северного вестника», Волынский, однако, сурово осудил первые два сборника стихов («Под северным небом», 1894 и «В безбрежности», 1895) за недостаток в них глубины и простоты. Особенно неприемлемо для Волынского было «левое» течение символизма (В.Я. Брюсов, ранний А.М. Добролюбов, ранний В.В. Гиппиус), которому он отказывал в наличии глубоких религиозно-мистических идей и которое подозревал (порою небезосновательно) в проповеди откровенного эстетизма, поэтизации «тонких ощущений», культе формы, словесных ухищрениях. Первые два выпуска «Русских символистов» и книгу Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) Волынский подверг уничтожающей критике. Таким образом, «русский символизм воспринимался им как движение, вне его лежащее, по отношению к которому он был лишь посторонним наблюдателем»¹ – с этим выводом Д.Е. Максимова нельзя не согласиться. Мережковский в своем знаменитом трактате верно писал о «двух» ликах Волынского, отраженных друг в друге, словно в кривом зеркале. Первый – это автор превосходных по языку и «неподдельной чистоте, наивности философского жара» исследований об учении Спинозы и Канта, проникнутых «неутолимой ненавистью к пошлой стороне позитивизма», «нравственным и философским темпераментом семита», с его «тысячелетней жаждой Бога». Но за этим «первым, лучшим» ликом проглядывает его «уродливый двойник», «зловещая карикатура на Спинозу», которая «своими мертвыми устами, своим деревянно-цветистым языком проповедует деревянно-мертвого талмудического Бога». Разрыв Волынского с символистами был предreshен. Начиная с 1896 года они постепенно свертывают сотрудничество в «Северном вестнике», а в течение 1897 года практически все (кроме Минского) выходят из числа сотрудников журнала, впоследствии основав периодические органы, ставшие центром символистского движения – журналы «Мир искусства», «Новый путь» и «Весы». В начале 1899 года «Северный вестник» прекратил свое существование.

¹ Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики... – С. 117.

Вместе с тем, роль Волынского на начальном этапе становления эстетики символизма трудно переоценить. Именно он в своей критике провозгласил тезис, подхваченный впоследствии всеми символистами, – о принципиальном различии между «декадентством» («упадническим» искусством, пропитанным нравственным и эстетическим релятивизмом) и «символизмом» (искусством, ориентированным на неохристианский идеал). И хотя единого понимания, кого из современных писателей следует относить к тому или другому разряду, среди символистов не было, однако сам по себе тезис был охотно подхвачен едва ли не всеми бывшими коллегами Волынского по «Северному вестнику». Несмотря на все мировоззренческие расхождения с первым поколением символистов, Волынский ощущал в их творчестве сам пафос мужественного и бесстрашного поиска религиозной истины, который подсознательно был ему дороже тех конечных выводов, к которым пришли впоследствии родоначальники религиозно-обновленческого движения в России. Это дало возможность Волынскому дать во многих случаях объективную оценку целого ряда важных аспектов проблематики и стиля творчества старших символистов. Так, «умение мыслить оригинально, широко и до конца», умение открыть «горизонты бесконечного и вечного» критик полагал главным в поэтическом даровании Минского. В таланте Мережковского ему была дорога «нервная восприимчивость ко всему новому, изящному, не шаблонному, лихорадочная энергия, с которой мысль писателя стремится к развитию». Обоих Волынский называл «наиболее упорными, наиболее мужественными, наиболее интеллигентными работниками среди современных поэтов». Утрированно, но точно по существу определял Волынский мировоззрение раннего Ф. Сологуба: «какой-то русский Шопенгауэр, вышедший из удушливого подвала», «подвальный Шопенгауэр». Несмотря на резкие возражения Л.Я. Гуревич, опубликовал Волынский в журнале и такие «крамольные» стихотворения З.Гиппиус, как «Посвящение» и «Молитва», в которых его пленила необычная ритмика, «музыка стиха» (хотя негативное, в целом, отношение к поэзии Гиппиус он сохранил надолго).

«Когда теперь вспоминаешь те времена, – резюмировал в своих мемуарах П.П. Перцов, – невольно жалеешь, что обстоятельства предоставили Волынскому столь не подходившую ему по его личным свойствам роль редактора. Ему нужно было бы удовлетвориться положением первого критика журнала – быть Белинским «Северного вестника», а не его Некрасовым. Тогда все его положительные стороны сохранили бы свое значение и действие, а отрицательные не затормозили бы развитие журнала»¹. Увы, история не знает сослагательного наклонения. Но уверенно можно констатировать: несмотря на все издержки авторитарной редакторской политики Волынского, «Северный вестник» в целом успешно справился со своей основной культурно-исторической миссией – журнал дал мощный импульс развитию символистского движения в России.

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания: 1890–1902. – М., 2002. – С. 170.

Философия, эстетика, поэтика русского символизма. Миропонимание символистов в основном строится на почве немецкой идеалистической философии, предполагающей возможность интуитивного постижения «вещей в себе», возможность «прорыва» сквозь покров повседневности к сущностям запредельным, вечным. Однако если классики-идеалисты, например, Ф. Шеллинг, Г. Гегель, непосредственно отождествляли эти сущности с идеальной творящей первоосновой, представляющей неразрывное единство Истины, Добра, Красоты, то их адепты являли пример других, более сложных космогонических представлений, и более авторитетными для них были другие мыслители. Очевидная непоследовательность, в частности, в отношении к христианским постулатам, подвижность взглядов и интересов была в немалой степени обусловлена кризисным состоянием современной им науки наук. Из «философствовавших» деятелей искусства символисты выделяли близких себе Э. По, Р. Вагнера. По мнению К. Бальмонта, российский символизм им обязан больше, чем представителям французской словесности. В самом деле, Э. По мистически прозревал за миром явным мир «другой», отображал марионеточное положение человека, зависимого от таинственных внешних сил, от неодолимых внутренних страстей. Признанию его заслуг способствовало то, что он предвосхищал многие тематические и поэтические искания европейского символизма. Поэзия, писал Э. По, есть «вдохновенное экстатическое предвидение благостей потусторонних» («О принципе поэзии», 1848). Разнообразные читательские эмоции автор вызывает, обращаясь к изоциренной звукописи, к ритмической вариативности.

Р. Вагнер, кроме всего прочего, привлекал близким для символистской эстетики обоснованием связи между языком искусства и языком философии, вполне понятным для сторонников нового искусства убеждением относительно жизненной значимости искусства и его возможности влиять на жизнь людей, на характер изменений в мире.

Символисты усиленно и целенаправленно распространяли свои взгляды на природу искусства, они доказывали правоту и жизненность эстетики, в основе которой лежало, в частности, утверждение: творчество есть оптимальный путь познания истины.

Оптимисту Г. Гегелю символисты предпочли его давнего оппонента, автора концепции мира как Воли и Представления. А. Шопенгауэр говорил о тщетности усилий, направленных на преобразование брэнной жизни, созданной иррациональной и злой творящей Волей. Преодолеть тяготение дольного мира, по его мнению, можно лишь творением в своем «представлении» мира горного, желанного. На Ф. Сологуба, З. Гиппиус, А. Добролюбова эти взгляды оказали гипнотическое воздействие, борьбе за жизнь в своих произведениях они противопоставили культ возвышенной любви и красоты, утопической мечты и смерти. Символистам были близки буддийские призывы А. Шопенгауэра отрешиться от мира, искать в самом себе источник творчества, их подкупала вера мыслителя в силу и убедительность философского языка музыки.

Еще большее влияние на символистов оказал Ф. Ницше. Его книга «Рождение трагедии из духа музыки» стала, можно сказать, настоль-

ной в символистских кругах. Он воспринимался как философ актуального трагического пафоса, вернувший художникам страдающего бога Диониса. Символистов влекла, и как пример для подражания, аристократическая личность «пророка-безумца», в одиночку замахнувшегося на преобразование мира. Их влекла его мифопоэтическая форма обличения лжи «прогресса» во имя истинности идеи «вечного возвращения», призыва к стоическому примирению с роком, к гордому принятию своей судьбы.

Увлечение названными философами не исключало споров с ними. Например, В. Брюсов сознательно преодолевает увлечение А. Шопенгауэром, не желая верить в «ничтожность» природы человека. Тяготение к Ф. Ницше, его смелым прозрениям, сочеталось с неприятием его антихристианства. Красноречивый «Заратустра», истолкователь испепеляющей «воли к власти», проповедник «любви к дальнему», привлекал и отталкивал. Пожалуй, нет в русском символизме автора однозначно принимавшего немецкого философа. Кто-то дискутировал с ним, как Вяч. Иванов, жестче, кто-то, как К. Бальмонт, мягче. Д. Мережковский трактовал его сочинения в свете своеобразной интерпретации христианского учения: Христос и Ницше – это разные пути к одной цели – синтезу земного и небесного.

Рассмотрение специфических особенностей символистского миропонимания, как, впрочем, и символистской поэтики, не может не вызвать в памяти многое, связанное с романтизмом в европейской и американской культуре конца XVIII – первой половины XIX века. Определенное сходство есть и в объективных причинах возникновения романтизма и символизма. Человек предромантической эпохи болезненно переживал отказ от навеянных Просвещением представлений о неисчерпаемых возможностях «рацио-жемчужины», убедившись в несостоятельности механистической концепции мира. Возникший тогда интерес к бессознательному в человеке и к бессознательному в мире потеснил былой интерес к человеку разумному и к мировому разуму. От классицистической ясности с ее склонностью к морально-дидактическому пафосу романтики уходили к трансцендентному, потустороннему. Символизм, в известном смысле, можно рассматривать как «постромантизм», потому что он наследует тоску по идеалу, представление о поэте-жреце, нелюбовь к миру-темнице, убеждение, что в зримом, земном присутствует незримое потустороннее, и многое другое. Российские символисты это родство, прежде всего, через Ф. Шеллинга, тоже осознали, в своих суждениях нередко ссылались на таких авторов, как В. Вакенродер, Л. Тик, Новалис и др. Одна из центральных философем «младосимволистов» – «мировая душа» или «Вечная Женственность» – была так же, хотя и опосредованно, заимствована у романтиков.

Новое искусство, однако, постепенно и неуклонно обретало свои особенности. Символисты, как и романтики, отказывались от отражающего мир искусства в пользу преображающего. Но характер преображения у тех и других имел свои отличительные особенности, в частности, двоемирие романтическое и двоемирие символистское питали разные источники. В принципе, романтический герой не отрицает жизнь как

таковую, поэтому он находится в постоянном мятежном поиске другого жизнеустройства, более справедливого, свободного, гуманного, очаровывается, разочаровывается. Не обретя счастья, довольствуется покоем и волей. В некоторых случаях, предаваясь грезам, мир по законам красоты, идеальным представлениям, он созидает в своей душе. В этом воображаемом пространстве он ищет покой, убежище. Тоска по родине побуждает лермонтовского Мцыри действовать, но он весь обращен в себя, он бежит в мир своей души, своих представлений. У символического героя несколько другая философия. Весь мир, вся жизнь, все живое ему представляется воплощением всепроникающего зла, себя самого он видит органической частью этого мира, этой жизни, и созидание, поиск здесь, по его мнению, не имеет смысла. Одни художники слова в утверждении этих взглядов были более последовательны (Ф. Сологуб, З. Гиппиус), другие (К. Бальмонт, А. Белый) – менее последовательны. А. Блоку, самому убежденному «соловьевцу» в кругу «младосимволистов», в этом смысле были ближе старшие коллеги.

Смутные надежды на иную жизнь в символистской поэзии, как правило, соотносятся с возможностями, с благодатью другого мира, находящегося вне этого пространства, вне этого времени. Дорога в этот заповедный мир лежит либо через сомнамбулические прозрения, либо через теургическое творчество (Вл. Соловьев говорил о «творческой интуиции»), либо через «избавительницу смерть» (Ф. Сологуб).

Романтический герой гордится своей обособленностью, своим пониманием того, что другим не доступно, если же он находит в себе силы на поступок, на побег от навязанной ему жизни, этот поступок переживается как звездный час личности. Символизм практически лишен героики, поэзии поступка, одиночество лирического персонажа переживается как частный случай трагической обособленности всех от всех. Такое видение этого мира «оправдывает» или объясняет склонность символистов, особенно первой волны, например, Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, к декадентскому умонастроению, к эстетизации заката жизни, поэтизации демонических сил. Это умонастроение было оборотной стороной, говоря словами Н. Минского, «жажды жгучей святости, которых нет».

Символ у романтиков является результатом синтеза конкретных впечатлений, умозаключений, связанных со зримой ими действительностью, поэтому он, как правило, относительно легко переводится на язык логических понятий. То есть, образно говоря, символ у романтиков, будь то птичка, парус, утес, море или древо, – это зримое воплощение душевных переживаний, тяготеет к аллегории, его значение вычленяется из одного произведения. Иначе у символистов. Как полиморфное синтетическое образование символ здесь не поддается однозначной логической трактовке. Такое понимание символа утвердилось в новой поэзии не сразу, ее творцы постепенно осознавали то, что символ – не аллегория. Вначале у некоторых старших символистов, Н. Минского, Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова символ еще тяготел к аллегоричности. Позже два последних литератора это тяготение в значительной степени преодолели. У других «старших»,

например, у Ф. Сологуба, К. Бальмонта, и, конечно же, у всех младших символистов образность всегда была наделена, можно сказать, небывалой многозначностью. Символ для символистов был не только важнейшей категорией искусства, философии¹. Деятели нового искусства он воспринимался как мистический посредник между мирами, как одухотворенное звено, связующее эмпирическое и идеальное, конкретное и всеобщее, временное и вечное. Диалектику собственной живой мысли они переносили на образ. Символ, – писал В. Иванов в статье «Поэт и чернь» (1904), – «имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается».

Мир как целое в представлении символистов являет собой иерархическую систему, нижняя часть которой – это конечное дольнее, а верхняя часть, соответственно, – бесконечное горнее. В мире горнем не действуют законы причинности, временной последовательности, и он недоступен рациональному проникновению, в него ведет лишь наитие. Художник в «творческом экстазе» прозревает сущности, не подвластные разуму и постигает верховные тайны жизни, любви и смерти, не разумом, а «сверхчувственной» интуицией, его символы – носители этой тайны². Эти идеи, восходящие, как известно, к Платону, выражали и другие мыслители. В повседневной жизни, по мнению древнегреческого философа, люди созерцают только тени вещей, которые они ошибочно принимают за единственные реальности, но в моменты душевного подъема творческие личности интуитивно постигают мир абсолютных идей. Схожие суждения высказывали и средневековые мистики, например, – Я. Беме, который обосновал категорию «молниеносного озарения» и для многих романтиков являлся авторитетом.

Мистической «посреднической» функцией символа объясняется выбор лексики, цветописи, поэтических фигур и т.д. Этой функции соответствует частое обращение к антитезам: здесь – там, свет – тьма, жизнь – смерть, время – вечность и т.д. Для «построения» символа используются элементы древних мифов, фольклора, явные и скрытые цитаты из религиозных текстов, ранее созданные литературные мотивы и образы. Символистские тексты насыщены метафорами, оксюморонами, семантически неоднозначными словами, магическими фигурами и цифрами. Опорная лексика – местоимения, такие, например, существительные, как «тайна», «мечта» «тень», глаголы – «кажется», «чудится», «видится», «мнится» и т.д. Художники искали всякого рода предзнаменования, знамения, знаки потустороннего и соответствующую форму их описания. Они любили, говоря строкой И.Анненского, «все, чему в этом мире, ни созвучья, ни отзвука нет». Им надо было то, по словам З.Гиппиус, «чего на свете нет». Душевная устремленность их лирического героя совпадает с пространственной – вверх.

¹ Силард Л. Русская литература конца XIX – начала XX века (1890–1917): В 2 тт. Т. 1. – Будапешт, 1983. – С. 47.

² Интуиция – понимание сути явления, предмета, приобретенное без размышления, как озарение вследствие мобилизации подсознания. Символисты полагались на интуицию и в процессе творчества, и в процессе постижения созданного.

Это творчество адресовано не массам, а «посвященным», читателям-сотворцам, способным к сопереживанию, к подсознательному постижению мировидения, умонастроения автора в его вербально-музыкальных композициях:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня...

(К. Бальмонт.

«Я мечтою ловил уходящие тени...», 1894).

Тексты у символистов наряду с образами собственно символистскими, «для ума недостижимыми», как правило, включают и образы, имеющие конкретно-историческое, логическое объяснение. Они образуют как бы два плана содержания: первый – представляет текущую жизнь, ее типические характеры и конфликты, второй, основной, – охватывает океан «непознаваемого». С одной стороны, повседневность служит вспомогательной цели, приближает к тайным и главным механизмам жизни. С другой стороны, повседневность оказывается действующим лицом истории-мистерии, в которой происходит извечная борьба света и тьмы. Стихотворение А. Блока «Фабрика» (1903), одновременно имеет в виду и то, и другое.

В стихотворении «На железной дороге» (1910) поэт рассказал о страшном случае, которому он был случайным свидетелем, и – о трагическом в жизни, о бессилии красоты, о печальной судьбе народной. Плач ребенка, сливающийся с пением церковного хора, подсказывает ему, что непременно случится в будущем. Символический, трагический и прекрасный образ России в одноименном стихотворении А. Блока (1908) вырастает из его осмысления прошлого отечества, в котором есть место и этнографическим образам, и мотивам поэзии Н.А. Некрасова:

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

Символисты не видят границ возможностей нового искусства, границ пространств, доступных символу. Они приходят к осознанию безбрежности символизма. Реализм, по мнению Ф. Сологуба (курсив Ф.С. – В.М.), есть «наиболее законная форма символического искусства»¹. М. Волошин, анализируя творчество своих современников, пишет: «Быть символистом – значит, в обыденном явлении жизни провидеть

¹ Сологуб Ф. О символизме. // Сологуб Федор. Собр. соч.: – В 6 тт. Т. 6. – М., 2000 – 2002. – С. 403.

вечное... Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него.

Здесь лишь одна дорога – от преходящего к вечному»¹.

Наряду с познавательной задачей «проникновения в смысл жизни», символисты очерчивают другую, не менее для них важную, в которой проявляется их предельно широкое толкование реальности и которая связана с житнетворчеством. Радикальнее других ее сформулировал Ф.Сологуб: художник творит параллельный мир, этот мир в той же мере реален, как и объективная реальность. Человека окружает, по его мнению, плод чьего-то воображения, чья-то «творимая легенда». О поэте-сотворце он говорит в прозе и в стихах:

Какую страшную свободу
Я, чародействуя, достиг!

.....

Воззвав к первоначальной силе,
Я бросил вызов небесам,
Но мне светила возвестили,
Что я природу создал сам.

(«Околдовал я всю природу...», 1902).

Вяч. Иванов в пору становления символистской эстетики утверждал, что новое искусство языком намеков говорит о том, что невыразимо словом, что символ неисчерпаем, «беспредельно в своем значении»². По его мнению, весь поэтический потенциал языка лежит в основе символотворчества, которое есть в то же время новое мифотворчество: символ – часть мифа, но такая часть, которая, оторвавшись от целого, сохранила в себе память об этом целом.

Важнейшей после символа категорией для теоретиков нового искусства была музыка. Для символистов музыка – сфера чистой интуиции – высшая форма искусства. Музыка – «тайнопись неизреченного», – говорил Вяч. Иванов. Звуки высших сфер, «мирового оркестра» посредством слова «записывал» А. Блок. Русские символисты разделяли и развивали убеждения А. Шопенгауэра, доказывавшего, что музыкальное искусство, как никакое другое, приближает к высшему творящему началу, а также воззрения Ф. Ницше, из книги «Рождение трагедии из духа музыки» которого в частности, следовало, что совершенство всех форм творчества в искусстве определяется степенью проявления в них духа музыки. Все эти идеи восходили к учению Платона: на верхней ступени иерархической лестницы творчества греческий философ видел музыканта, лишь одной ступенью ниже – поэта. В стихотворении «Памяти Скрябина» (1915) Вяч. Иванов писал:

¹ Там же. Т. 4. – С. 642.

² Позже, в дебатах о путях развития искусства, он существенно откорректирует это свое суждение о «беспредельности».

Осиротела Музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела...

В соединении музыкальных и словесно-выразительных начал очень ярко проявился характерный для той порубежной эпохи синтез разных видов искусств. Творения символистов трудно адекватно изложить, объяснить языком прозы, легче услышать в их слове музыкально-песенное начало, например, романсовое, как в стихотворении А.Белого «Знаю» (1901):

Пусть на рассвете туманно –
знаю – желанное близко...
Видишь, как тает неожиданно
образ вдали василиска? ¹

Особенности русского символизма. Полемика вокруг «самобытности» и вокруг вопроса о «корнях» русского символизма началась в самом начале XX столетия. Д. Мережковский, С.Венгеров отыскивали их, прежде всего, в отечественном искусстве, В.Брюсов, Е.Аничков – на Западе. Вяч. Иванов говорил о непродолжительном, «юношески непродуманном» следовании поэтов-соотечественников за канонами западноевропейской поэзии, которые были в конце концов побеждены исконными свойствами отечественной словесности: мистичностью, религиозностью, задушевностью. При этом автор упоминает большой ряд художников слова – А. Пушкина, Е. Баратынского, Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевского и др. («Предчувствия и предвестия», 1909). Позиция Вяч. Иванова достаточно аргументированна, но, вероятно, более близкую к истине точку зрения много раньше выразил А. Белый. Он писал о своеобразной переработке новым русским искусством пришлых идей, об их религиозно-мистическом переосмыслении отечественными художниками-теургами («Символизм, как миропонимание», 1904). Автор, обращаясь к творчеству поэтов своего поколения, прежде всего к творчеству А.Блока, не без основания говорит о преодолении ими пафоса индивидуализма «народным» началом, осознанием ценности жизни. Это осознание не объемлет весь русский символизм, в котором останется место тому, что широко культивировалось в западной словесности, скажем, воспеванию не признающего законов общежития «Я» или пороков изначально больного человечества, но проявится со всей очевидностью.

Исследователи, подчеркивавшие влияние отечественной словесности на становление русского символизма, на своеобразие его эстетики и поэтики, обращают внимание, прежде всего, на восприятие отечественными «новыми» художественных и философских открытий, обнаруженных ими в лирике Ф. Тютчева и А. Фета. Восторженную и как бы благодарную статью о предшественнике русской символистской поэзии («Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества», 1910) написал В. Брюсов².

¹ Свои лиро-эпические сочинения А.Белый называл «симфониями».

² К сожалению, в этой работе он не упомянул статью В.Соловьева «Поэзия Ф.И. Тютчева», опубликованную в «Вестнике Европы» еще в 1895 году, из которой он заимствует

Он заметил, что Ф. Тютчев «воспитывался на образцах немецкой поэзии», но тут же сказал об определенном влиянии на него сочинений Г. Державина, В. Жуковского, А. Пушкина и причислил поэта «к самым значительным, самым замечательным созданиям русского духа». В. Брюсов увидел в Ф. Тютчеве «учителя поэзии для поэтов», создателя «поэзии намеков». Критик и поэт выявил в образном мышлении русского художника слова то, что позже многократно отзовется во всей символистской поэзии. Так например, отмечается новаторство соотечественника в проведении «полной параллели между явлениями природы и состояниями души», зримого и незримого, его умение опускать одну часть сравнения, не соотносить образ из мира природы с тем, что соответствует ему в мире души, и являть «символ» («Что ты клонишь над волнами...»). В. Брюсов заговорил и об особой роли эпитета у Ф. Тютчева, о его мастерстве сплавлять воедино «внешнее и внутреннее» («благовест солнечных лучей»), уловлять «сокровенную связь» между далеко отстоящими друг от друга предметами и явлениями (ветер «понятым» языком твердит о «непонятой» муке). Справедливо отмечается тютчевское пристрастие к таким, по сути, символистским мифологемам, как хаос, бездна, мать-земля, сон, любовь, смерть и т.д. В стремлении предшественника определять предметы по впечатлению, «какое они производят в данный миг», он открывает то, что позже назовут «импрессионизм».

Российские символисты вняли упованиям автора известнейших строчек – «Мысль изреченная есть ложь», «О чем ты воешь, ветр ночной?», «Душа моя – Элизиум теней...», – на нерассудочное миропостижение. Но до них эти строки получили адекватный резонанс в стихах другого соотечественника, тоже сетовавшего, «Как беден наш язык! – Хочу и не могу...», равнодушного к природе («Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть...»), внимавшего душевным порывам («О, как душа стихает вся до дна!»). Имя А. Фета было свято для русских символистов. У этого романтика символисты могли учиться мастерству стихосложения, могли заимствовать дорогую для них идею первичности искусства. Взгляд на художника как «вечности заложника», томящегося «у времени в плену», отразившийся в постсимволистской поэзии, был свойственен символистам, но до них о причастности художника вечности, о его возможности преодолевать этот мир явлений, «голубую тюрьму», говорил А. Фет: «И так доступна вся бездна эфира, Что прямо смотрю я из времени в вечность...».

Определенные типологические связи соединяют символистское творчество и с другими поэтами-соотечественниками. Символистам разными гранями поэтических миров были близки Я. Полонский, А. Майков, А. Толстой, А. Апухтин, К. Случевский.

Разговор о национальных истоках русского символизма был бы невозможен без упоминания имени В. Жуковского. Тоска о неземном и мотив воспоминания у родоначальника русского романтизма отозвались в поэтическом опыте российских символистов, ограждая их от декадентского умонастроения.

ряд важных положений и наблюдений.

Не менее важной стала «встреча» творцов нового искусства, особенно «младосимволистов», с русской религиозной мыслью, прежде всего с философией всеединства, софиологией В. Соловьева. В стихотворном послании другу –

Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены;
Затем, что обручением новым
С Единою обручены...
(«Пусть вновь – не друг, о мой любимый!..», 1912) –

Вяч. Иванов имел в виду не только себя и А.Блока. Для многих поэтов, дебютировавших в начале века, многие соловьевские строки воспринимались как строки учителя, например, такие:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами...

Соловьевское учение о Софии способствовало поискам веры в конечную целесообразность бытия, в красоту как в первообраз всего сущего. К характерным для эпохи размышлениям о грядущем конце мира, о наступлении эры Антихриста, об относительности границ между добром и злом прибавились другие, актуализированные философом-поэтом: о связи между Творцом и творением, о проблематичности и закономерности обожения тварного, об онтологии искусства¹. Вяч. Иванов в своих теоретических исследованиях, прежде всего, в статье «Две стихии в современном символизме» (1908), призывал поэтов стать теургами в соловьевском понимании, преемниками «усилий Мировой Души», носителями «божественного откровения». Поднятые учителем онтологические и религиозные

¹ Многие читатели Вл.Соловьева не осознали всесторонне его учения, не уделили достаточного внимания его эсхатологии, не вникли в сложную, драматическую подоснову известных строк: «Все, кружась, исчезает во мгле, Неподвижно лишь солнце любви». Позже, в 1930-х годах, это признал А. Белый: «Мы... отыскивали следы лучезарных благовестий в пейзажной поэзии Влад. Соловьева, — не без самоиронии вспоминал он, — и старались связать эту поэзию с религиозной символикой философского соловьевства. Это был максималистический вывод к жизненной практике из философии Соловьева... Соловьева мы брали в аспекте его теургического лозунга: «Знайте же: Вечная Женственность ныне В теле нетленном на землю идет...» (Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 тт. Т. 1. — М., 1998. — С. 208–209). «Мы» — это и А.Блок 1901 года, «размышлявший о «практических выводах» соловьевской философии любви» (там же. — С. 211–212). Для самого же Вл.Соловьева эта драматическая подоснова стала очевидностью очень рано, из нее произрастают стихотворные строки, включенные им в одно из нежных юношеских посланий возлюбленной Кате Романовой: «Чтоб в новом мире света и свободы От злобной жизни отдохнула ты». Говоря в них о «новом мире света и свободы», поэт имеет в виду тот мир, который возникнет после завершения всеобщей истории и скончания этого мира.

проблемы, в связи с вопросами быта и духа нового века, оставили заметный след в дневниковых записях, в эпистолярном наследии художников А. Блока, А. Белого, М. Волошина и др.

Обретение, по крайней мере, частью творческой интеллигенции, созидательной идеи «всеединства», иными словами, идеи «преображения», не прошло бесследно. Связанные с нею мотивы светлых предчувствий несколько меняют тональность нового искусства.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Все в облике одном предчувствую тебя...

Эпиграфом к этому стихотворению А.Блок берет соловьевские строчки:

И тяжкий сон житейского сознания
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.

Мотивы предчувствий сочетаются у А.Блока, и не только у него, с мотивами ожиданий, мистических встреч:

Я долго ждал – ты вышла поздно,
Но в ожиданье ожил дух...

Или:

Мы встречались с тобой на закате...

Историк П. Бурый писал, что с началом XX века пришли новые ожидания, в подтверждение своего мнения он приводит строчки из ранних «Воспоминаний о Блоке» (1922–1923) А. Белого: «Появились вдруг «видящие» среди невидящих. Они узнавали друг друга..., все казалось им новым, охваченным зорями космической и исторической важности, борьбою света с тьмой, происходящей уже в атмосфере душевных событий, еще не сгущенных до явных событий истории, подготавливающей их... Символ «жены» стал зарею для нас – соединением неба с землею...»¹. В похожих выражениях в эмиграции, чуть иронизируя по поводу обманутых надежд, об изменениях в умонастроении части общества начала XX века писал Н. Бердяев: «Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразование жизни»². Явление на русской почве поэтического символа «жены-зари», связанного как со стихами, так и с философскими трудами Вл.Соловьева, стало событием. Тема Софии в диалогах «мла-

¹ Из масонских речей об оккультных проблемах. — Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. — М., 1999. — С. 456.

² Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). — М., 1991. — С. 140.

досимволистов», особенно А.Блока и А.Белого, возникает постоянно и по самым разным поводам, вне ее сужается план содержания их поэтических циклов¹.

С учением Вл. Соловьева во многом связана и младосимволистская теория «жизнетворчества»². Представляя себя поэтами-«теургами», молодое поколение символистов исходило из его взглядов на творчество, как на «теургию», реализацию божественного замысла. В «Чтениях о Богочеловечестве» (1877–1878) автор размышляет о художнике-миссионере, медиуме, который «актом умственного созерцания может и должен касаться мира божественного и, находясь еще в мире борьбы и смутной тревоги, вступать в общение с ясными образами из царства славы и вечной красоты». Об этом же он говорит в стихах:

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой...

Все это имеет непосредственное отношение и к учению автора диалога «Федр», любовное внимание Вл. Соловьева к античному философу передастся русским символистам. Опираясь на Платона и его последователей, они свяжут символизм с особым миропониманием.

Познание действительности для Вл. Соловьева было не целью, а началом движения в сторону ее преобразования. Этому движению, по его мнению, способствует принятие идеи «всеединства», грядущего воссоединения с Абсолютом, и осознание того, что преобразование невозможно без участия «истинного» художника, черпающего оттуда «звуки и краски для воплощения идеальных типов». В статьях «Красота в природе» (1889), «Общий смысл искусства» (1890) автор говорит о самостоятельном значении красоты, доказывает верность своей формулы: «Красота есть ощутительная форма добра и истины»³. Так вопрос о торжестве истины переносится им в сферу эстетики, искусству придается онтологический статус: «только красотой... просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира»⁴.

¹ Конечно, восприятие соловьевской идеи «богочеловека» было отчасти подготовлено восприятием ницшеанской идеи «сверхчеловека», равно как «христианское» прочтение Ф.Ницше было отчасти подготовлено усвоением взглядов Вл.Соловьева. В символистских кругах постепенно осознали, что эти два спутника зовут «в разные стороны», «говорят на разных наречиях». И, восторгаясь Ф. Ницше, они пошли за Вл. Соловьевым (Элиас. Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. — М., 1910. — С. 254).

² Некоторые идеи, положенные в основание теории «жизнетворчества», встречаются в истории мировой литературы, прежде всего, романтизма, возможно, первым их носителем в русской литературе был В. Жуковский.

³ Соловьев В. Судьба Пушкина // Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С.351.

⁴ Такое отношение поэта-философа к искусству объясняет его негодующий окрик в рецензии на сборники «Русские символисты» (1894, 1895), обращенный к авторам, которые, причислив себя к символизму, бравировали декадентством, жонглировали формой

Наибольшее участие в создании теории «жизнетворчества» принял А. Белый, воспринимавший жизнь как эстетический феномен, веривший в возможность выхода за пределы искусства и творить саму жизнь. Не случайно позже он стал убежденным последователем немецкого теософа Р. Штейнера, соотносившего преобразование мира с преобразованием личности. Но, с другой стороны, творческое пересоздание действительности А. Белый, вслед за Вл. Соловьевым, относит за пределы «хроноса», увязывает с реализацией цели истории – воссоединения с Творцом. В более поздних работах («Арабески», 1911) он осторожнее говорит о возможности выхода за пределы эстетики, представляет художников как потенциальных «теургов», как людей «жаждущих синтеза».

Теургическую теорию «жизнетворчества» хорошо объясняют искания А. Скрябина, близкого А. Белому композитора-мистика, «всю жизнь, по словам Л. Сабанеева, стремившегося выйти из рамок музыки», видевшего в искусстве рычаг, переворачивающий существующий уклад жизни. «Идея Единения с Творцом – органически вытекала из современного ему мистического сознания... Он не принимал реального мира, у него была какая-то мечта о нем, которая вполне заменяла ему реальность...»¹ В ряду замыслов музыканта особое место занимает так называемая Мистерия, *idée fixe* А.Скрябина. Композитор говорил о синтезе драмы, оперы, симфонии, танца, кинематографа, цветомузыки, говорил о привлечении к церемониальному действию множества оркестров со всего мира, дополненных невиданными, воспроизводящими особые звуки инструментами². Место задуманной постановки – открытое горное пространство, главное действующее лицо – художник. Это произведение, по замыслу автора, должно проникнуть в человеческие души, и с этого должно начаться преобразование человека, человечества, всей жизни³. Вяч. Иванов, поклонник А.Скрябина, писал о теургическом творчестве:

От бога в сердце к Богу в небе
Струной протянутая Ось...

(«Есть Зевс над твердью – и в Эребе...», 1914).

Существенная особенность русского символизма заключается и в том, что он в полной мере реализовался во всех видах и жанрах литературной деятельности. На Западе новые веяния затронули в большей степени поэзию, драму (отразились в творчестве, например, К. Гамсуна, Г. Ибсена, М. Метерлинка), в меньшей степени – прозу (прежде всего,

стиха, и его едкие пародии на поэтов, писавших о «горизонтах вертикальных».

¹ Сабанеев А. Скрябин. – М., 1923. С. 47, 61.

² Идеями синтеза, близкими всем европейским символистам, нашедшими свое теоретическое обоснование в работах В.Соловьева, проникнуто все искусство Серебряного века и, в этом смысле, творчество А.Скрябина очень показательно.

³ Композитор создал эскиз Мистерии – «Предварительное Действие», когда на пути 43-летнего преобразователя жизни встала нелепая смерть. Рас толковывая «гения на грани безумия» Л.Сабанеев писал: «Идея Мистерии есть... не что иное, как утверждение искусства, т.е. ритмизированной жизни, как конечного устремления человечества, и утверждение того, что некогда это искусство пронизет всю жизнь, восполнив этим все человеческие упования» (Сабанеев А. Скрябин. – М., 1923. – С. VIII).

О. Уайльда, А. де Ренье). В России все известные представители нового искусства параллельно со стихами, поэмами, рассказами, романами создавали произведения для театра (вероятно, наиболее выдающимися драматургами были Ф. Сологуб, И. Анненский, А. Блок).

Богатое наследие в прозе оставил Д. Мережковский. Самое значительное здесь – трилогия «Христос и Антихрист» (1893–1904). Три романа о трех поворотных эпохах в жизни Европы объединены сокровенной мыслью автора: история – поле битвы божественных и дьявольских начал, и битва эта должна завершиться победой истинного христианства. Победа истины связывается с торжеством идеи «Третьего завета»: за заветом Бога Отца, «Ветхим Заветом», и заветом Бога Сына, «Новым Заветом», следует воспринять последнее откровение – заветное слово Святого Духа. «Третий завет», доказывает повествователь, уравнивает святость духа и плоти, отдает должное правде и неба, и земли. Восприятие «Третьего завета» – это путь к счастливой жизни¹. Борьбу противоположных начал он открывает в каждом персонаже и событии. Язычество, сопротивляясь христианству, способствует злу, но и христианство, поддерживая «антихристово» государство, не служит тому, чему оно должно служить. Многие характеры, сцены, диалоги несут печать эпохи рубежа XIX–XX веков, автор, проводя исторические параллели, подводит читателей к размышлениям о вечных законах жизни. Он в прошлом ищет объяснение настоящему, сквозь явное пытается постичь нечто мистическое, определяющее ход жизни. Д. Мережковский создал символистское произведение, его общий смысл не укладывается в одну смысловую формулу.

И в прозе Ф. Сологуба сквозь описание реально-исторических явлений, быта проступают контуры мистического бытия. Он рисовал самые мрачные грани жизни, чертовщину. Образ смерти присутствует почти в каждом его произведении, обречены даже дети. И все же критики не совсем правы, называя Ф. Сологуба певцом зла, дьявола; как правило, судят о нем по канонам классики, а он начинал другое искусство. Ф. Сологуб – творец виртуального мира, где существенные явления жизни имеют особое эстетическое измерение, где смерть – это «мост», «переход» из мира осязаемого тусклого и недоброго – в иной. Мистифицируя, Ф. Сологуб утверждает, что мир непознанный находится рядом, но в другом измерении. Его творчество несет печать интереса к востоку, буддизму, близкие Ф. Сологуба говорили о его «болезненном желании» верить в переселение души. Славу Ф. Сологубу принесли рассказы, роман «Мелкий бес» (1907). В этом романе гоголевское осмеяние банальности, щедринское разоблачение тупого законопослушания, чеховское осуждение страха перемен автор итожит неверием в возможность естественно-исторического прогресса. Призрачная надежда на преобразование мира Красотой скрыта глубоко в подтексте. «Любимое» произведение самого Ф. Сологуба – трилогия «Творимая легенда» (1907–1913). Трагическое в жизни начала XX века здесь представлено как проявление закономерности, действующей во всей человеческой истории. Эту закономерность

¹ Идеи «Третьего завета», достаточно популярные в символистской среде, отражены в творчестве и других авторов. Официальная церковь эти идеи, конечно, не принимала.

автор связывает с произволом верховной Мировой Воли, стоящей над человечеством, пророками, Богами. Единственное, что он противопоставляет «жизни, грубой и бедной» – это мечта: мир вне меня – ничто, мир внутренний – все. В воображении повествователь и герои преодолевают декаданс, упиваются тем, чего нет на свете. Писатель драматично переживает извечную борьбу мечты и действительности.

Возможно, самым незаурядным прозаиком был А. Белый. Его многоаспектный роман «Петербург» (1914, часть задуманной, но не завершенной трилогии) написан в жанре ритмической прозы. Он писал для читателя, внутренне произносящего текст, поэтому «сознательно насыщал смысловую абстракцию не только красками... но и звуками»¹. Это книга о различных путях преобразования жизни, о борьбе восточных и западных начал в российской истории и, конечно же, о взаимосвязи явного и тайного, временного и вечного.

Свой миф о мире, эпохе, человеке создавал В. Брюсов, автор захватывающего готического романа «Огненный ангел» (1907). Читая это произведение, современники видели себя участниками средневековой мистерии.

Талантливыми прозаиками были З. Гиппиус, А. Ремизов, И. Рукавишников, другие создатели нового искусства.

Названные авторы и их произведения не исчерпывают все богатство русской символистской прозы, однако и в полном представлении оно не превзойдет богатства, заключенного в русской символистской поэзии. Именно в поэтическом творчестве выразилось новаторство русских символистов.

Основные литературные школы и течения русского символизма. Символизм следует рассматривать не столько как узколитературное движение, но как мощный общекультурный процесс, затрагивающий, прежде всего, сферу духовной жизни человека. Важную часть этой сферы составляет новое понимание задач художественного творчества и миссии Поэта в мире, качественно отличное как от романтической, так и от реалистической эстетики. В России первым этот тип художественного сознания обосновал Вл. Соловьев, полагавший, что «новоевропейские народы уже исчерпали <...> известные нам роды искусства» и что искусство будущего призвано творить «не в одном воображении, а и в самом деле – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»². Идея искусства (литературы в том числе) как «теургии» (от греч. Theos – Бог, urgos – мастер, создатель чего-либо), то есть орудия Творения, Преображения действительного мира прочно завладела умами основателей символизма в России.

В основе этой идеи лежало представление о незавершенности Божьего Творения, о том, что Творение мира продолжается и в человеческой истории, пресуществляясь, прежде всего, в духовном опыте

¹ Символисты тяготели к трехчастным структурам, окончательный замысел автора призван был представить финальный синтез, вытекающий из тезиса и антитезиса.

² Соловьев В.С. Соч.: В 2 тт. Т.2. – М., 1988. – С. 404.

Поэта. Последний, таким образом, выступает продолжателем Божьего «строительства», «соработником» Бога либо наделяется статусом самостоятельного демиурга, само же «дело Поэзии» далеко не ограничивается созданием собственно словесных текстов, а распространяется на весь спектр духовной деятельности автора, становясь «делом его Жизни». Основной акцент в творческой деятельности, следовательно, переносится с понимания произведения искусства как орудия фантазии, воображения, то есть как продукта чистой эстетики, чего-то условного, выдуманного, на личность самого Поэта, на его внутреннюю жизнь, на сложный процесс духовного строения его личности, который и стал мыслиться в качестве главного «Произведения Искусства». Хорошо иллюстрирует данный тезис следующий пассаж из воспоминаний Эллisa (Л.Л. Кобылинского) об Андрее Белом: «Что такое А. Белый как лирик, как философ, как мистик? Много можно спорить и рассуждать об этом. Но один только ответ существует, и этот ответ – сама живая личность А. Белого. Это последний символ всех его символов, первая и последняя посылка всех его теорий, это последний мотив и мелодия, последний тайный лик всех его обликов»¹. А вот еще одно свидетельство, принадлежащее современнику А.Белого, поэту и литературному критику В.Ходасевичу: «Символисты, – писал он, – не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история»².

Так вместе с символизмом рождается в истории литературы новая философия творчества как «жизнетворчества» – то, что современные теоретики литературы называют парадигмой «неклассической художественности». Она противостоит, с одной стороны, эпохе «рефлексивного традиционализма», то есть эпохе господства нормативной эстетики (классицизм и все типологически сходные с ним художественные системы), а с другой – эпохе «креативного» творчества (романтизм и все типологически родственные ему художественные системы)³. В проекции на жанрово-стилевый уровень эта историческая модель дает определение символизма как такого типа художественного сознания, в котором отменяется не только жанровая нормативность мышления, но и мышление индивидуальными стилями, а определяющим критерием становится собственно Личность Поэта, как начало и конец любого творческого процесса, главный предмет и одновременно продукт творчества.

В этой связи в эпоху символизма особое значение в искусстве приобретают всякого рода творческие объединения писателей, художников, музыкантов, в личностном общении формирующих тончайшую

¹ Эллис. Русские символисты. – М., 1910. – С. 211.

² Ходасевич В. Конец Ренаты. Цит. по изд.: Брюсов В. Огненный ангел. – М., 1993. – С. 365.

³ Теория литературы: В 2 тт. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 92 – 104.

духовную ткань «нового искусства». Закономерно, что именно в эпоху символизма в литературном быту и культурной жизни России, как никогда раньше, резко возрастает удельный вес и популярность кружков, салонов, литературных кафе, в которых формируются различные литературные школы участников движения. Здесь необходимо сделать одну оговорку. Сам термин «школа» используется нами как рабочий. В богатой, насыщенной фактами истории русского символизма встречаются явления, которые могут быть названы «школой» в узко-специальном значении этого термина (тесный круг общения, наличие литературного кружка или салона, публикация общих литературных манифестов, издание единого периодического органа и т.п.). Однако гораздо чаще понятие «школа» в проекции на иерархическую структуру литературного процесса эпохи символизма перерастает кружковые, цеховые границы своего изначального смысла и смыкается с более широким по значению термином «литературное течение». Понимая, что четкий водораздел между «школой» и «течением» провести бывает в большинстве случаев невозможно, в дальнейшем эти термины мы употребляем как взаимодополнительные, обладающие широким контекстным полем синонимических значений¹.

Периодизация русского символизма. Характеристика литературных программ. Состав и структурные принципы объединения. В истории русского символизма условно можно выделить три периода: 1) 1890–1900 годы – период становления эстетики и поэтики, стадия формирования основных школ; 2) 1900–1910 – время оформления символизма в ведущее литературное направление, и более того, – в стиль эпохи», охватывающий все виды искусств и самые разнообразные сферы духовной деятельности человека; 3) 1910-е годы – стадия «заката», плавной трансформации символизма в другие литературные направления, прежде всего – акмеизм и футуризм, когда эти культурные движения, манифестируя подчас свою резкую оппозиционность по отношению к символизму, вместе с тем, берут на себя выполнение части его важных общекультурных и литературных функций.

В 1890-е годы русский символизм складывается как весьма неоднородное направление, в котором за роль духовного лидера соперничали, порой вступая в жесткую полемику, три литературные группы.

Наиболее влиятельной и самой ранней по времени возникновения (поэтому ее часто относят к поколению «старших символистов») была группа писателей, первоначально сложившаяся вокруг журнала «Северный вестник»: Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Н.М. Минский, Ф.К. Сологуб, составившая так называемое религиозно-философское течение русского символизма. Позднее к этой группе примкнул писатель, публицист В.В. Розанов. Исходным манифестом «религиозных философов» можно считать две лекции Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях русской литературы» (1892), изданные отдельной брошюрой в 1893 году. Свою основную задачу эти

¹ См. также соображения, высказанные во Введении.

писатели видели в преодолении кризиса Веры, что, по их мнению, могло произойти лишь на путях обновления традиционного религиозного мировоззрения, внедрения в общественную практику по-новому осмысленных принципов христианской морали. Символизм они воспринимали не столько как художественно самоценное творчество, сколько как средство пропаганды новых религиозных взглядов, как мощное орудие воздействия на общественное сознание, формирования нового духовного климата отношений между людьми. Вот почему дидактическая установка символизма в их понимании была неизмеримо важнее достижения собственно художественных целей, а вопросы писательского мастерства, совершенства формы порою демонстративно отодвигались на второй, а то и на третий план. Отвергая позитивизм революционно-демократической эстетики, творцы религиозно-обновленческого движения в России, тем не менее, взяли от «школы Чернышевского–Писарева» сам пафос резкого неприятия любых проявлений «чистого искусства», а также понимание литературы как «учебника жизни». В статье «Хлеб жизни» (1901) Гиппиус образно сравнила стремление своих оппонентов из журнала «Мир искусства» сотворить из искусства подобие кумира или Бога с желанием человека вместо полноценной ковриги питаться одной лишь верхней коркой «хлеба телесного, необходимого, святого – но и убийственного, когда есть лишь он один». И заключала: «В самом деле, разве мы не видим, что одно то искусство живо и может называться полноценным, которое доходит до молитвы, до понятия Бога – и сливается с ним»¹. Недаром поэзия она уподобляла молитве, ссылаясь на определение Баратынского: поэзия «есть полное ощущение данной минуты». Журналом, который, по ее замыслу, призван был дать настоящий бой эстетизму как религии, стал фактически руководимый ею (хотя официально редактором назначен П.П. Перцов) «Новый путь». Этот журнал, пусть и на короткое время (1903–1904), взял на себя роль программного органа религиозно-философского течения отечественного символизма.

В другую группу входили поэты, выпустившие в 1894–1895 годах серию поэтических сборников «Русские символисты». Ее безусловным и единоличным лидером был В.Я. Брюсов, которому принадлежало абсолютное большинство вошедших в сборники поэтических текстов и стихотворных переводов, участие же остальных авторов (Миропольский и др.) было незначительно, а сами они скоро оставили писательское поприще. Правда, вместо сошедших с литературной сцены ранних союзников Брюсова у него вскоре появился такой талантливый единомышленник, как К.Д. Бальмонт. Начавший свой писательский путь в окружении «Северного вестника», он вскоре оставил своих покровителей и на долгие годы стал близким другом и союзником Брюсова. С появлением сборников само название «русский символизм» вошло в литературный обиход, стало, если воспользоваться современным языком шоу-бизнеса, модным литературным брендом. «Брюсовское»

¹ Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899–1907). – СПб., 1908. – С. 12.

течение русского символизма отличала, прежде всего, ориентация на опыт французского (а затем и бельгийского) символизма. В частности, Брюсова привлекли скандальная аморальность и откровенное эстетство Бодлера и Леконт де Лиля, а также бунт Рембо против общепринятых этических норм во имя идеалов «чистого искусства». В символизме Брюсов видел неисчерпаемые возможности для обновления устарелых художественных форм, сковывавших творческое проявление «я» поэта: «Быть может, все в жизни лишь средство Для ярко-певучих стихов, И ты с беспечального детства Ищи сочетания слов».

Таким образом, брюсовское, эстетико-психологическое течение русского символизма было по своим творческим установкам диаметрально противоположно этико-религиозному течению, возглавляемому Мережковским. Говоря словами пушкинского Поэта, первые считали себя рожденными «для звуков сладких», вторые – «для молитв». Последователи Брюсова искали в символизме новых форм для творческого самовыражения, нюансов и оттенков собственных чувств, последователи Мережковского – возможность высказать новую мистическую правду о мире. Полемика между этими двумя течениями («символизм-самоцель» – «символизм-средство») во многом определяла вектор эволюции нового искусства вплоть до начала 1910-х годов, когда обозначился кризис всего символистского движения¹.

Наконец, на ранней стадии формирования символизма в России (1890-е годы) необходимо выделить еще одну немногочисленную литературную группу, состоявшую всего из трех авторов: Вл.В. Гиппиус, А.М. Добролюбов и Иван Коневской (псевдоним И.И. Ореуса). Литературно-эстетических манифестов, не считая единичных и маловыразительных примеров, эта группа не оставила. Лидером ее, безусловно, следует считать А.М. Добролюбова, а саму литературную программу этой группы необходимо признать промежуточной, лавирующей между установками религиозно-обновленческого и эстетико-психологического течений отечественного символизма. Собственно, сама творческая эволюция Добролюбова, в начале пути являвшего собою образец «эстетствующего» декадента «брюсовского» толка, а впоследствии вообще отрешившегося от писательского творчества, объявившего свои писания ересью и ушедшего в народное сектантство, – весьма показательна. Предваряя «уход» Л.Толстого, она как бы оттеняет крайности эстетики обеих доминирующих групп отечественного символизма – Мережковского и Брюсова, делая саму попытку примирить эти крайности в духовной биографии одной творческой личности, пусть и по своему неординарной, – глубоко трагической.

Три вышеописанные группы определяют развитие отечественного символизма на стадии становления его эстетики: 1890–1900 годы. Второй, наиболее значительный в художественном отношении этап развития символизма в России представляет творчество младшего поколения писателей, выступивших в самом начале 1900-х годов:

¹ Корецкая И.В. Символизм. // История всемирной литературы: В 8 тт. Т. 8. – М., 1994. – С. 78.

А.А. Блок, Андрей Белый (псевдоним Б.Н. Бугаева), Эллис (псевдоним Л.Л. Кобылинского), С.М. Соловьев, Вяч.И. Иванов.

Эту группу поэтов, в творчестве которых символизм заявил о себе как о ведущем направлении литературного процесса начала XX века, принято называть «младосимволистами» (в противоположность «старшим символистам»), «соловьевцами» (в смысле приятия за основу мистической задачи творчества, провозглашенной Вл. Соловьевым) или «теургами». В 1903 году было образовано так называемое общество «аргонавтов», которое первоначально состояло из А. Белого, С. Соловьева, Эллиса, братьев Э.К. и Н.К. Метнеров, А.С. Петровского, Н.П. Киселева и др. А. Белый в «Воспоминаниях о Блоке» признавался: «Душою кружка – толкачом-агитатором, пропагандистом был Эллис; я был идеологом»¹. Эллису принадлежит название кружка, отсылающее к знаменитому древнегреческому мифу о путешествии на корабле «Арго» героев Эллады в Колхиду за золотым руном. Сам А. Белый в одном из писем к Э.К. Метнеру объяснял, что цель кружка «эзотерическая» – «изучение литературы, посвященной Шопенгауэру и Ницше, а также их самих; <...> путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно»². Впоследствии миф о золотом руне широко отразился в поэтическом творчестве «аргонавтов», являясь своеобразным ключом для расшифровки сложной символики их стихов.

Таким образом, течение «младосимволистов» было весьма многочисленным и пестрым по составу. Дата окончательного формирования его литературной платформы приходится на 1904 год. К этому времени выходят программные произведения группы, определившие ее творческое лицо: 1-я и 2-я «Симфонии» А.Белого, первый сборник А.Блока «Стихи о Прекрасной Даме» и первые две книги Вяч. Иванова – «Кормчие звезды» и «Прозрачность». По разным причинам «своего» прочного и сколько-нибудь длительного периодического органа у этой группы за все годы ее существования так и не появилось, и поэтому, когда В. Брюсов в 1904 году стал редактировать журнал «Весы», «младосимволисты», несмотря на серьезные мировоззренческие расхождения с главой «эстетствующего» крыла движения, были вынуждены принять его приглашение к сотрудничеству в журнале. Вплоть до 1909 года «Весы» и его дочерняя фирма – издательство «Скорпион» стали организующим центром всего символистского движения. Позднее к «Весам» присоединился журнал «Золотое руно», издававшийся в роскошном полиграфическом оформлении и существовавший на средства известного мецената Н.П. Рябушинского. Выступая против «идеалистического символизма» брюсовских «Весов», «Золотое руно» в своей проповеди «реалистического символизма» не отличалось ни точностью, ни корректностью критики и явно проигрывало своему литературному противнику в популярности и действенности пропаганды символистских идей³.

¹ Белый А. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. – М., 1997. – С. 53.

² Цит. по: Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. – М., 1995. – С. 108.

³ Подробнее о «Золотом руне» см.: Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыс-

Начало третьего, заключительного периода в истории русского символизма принято датировать 1910-м годом. Обычно с этой даты отсчитывают кризис символизма, симптомы которого участники всего движения, конечно, ощущали много раньше. В конце 1909 года С.К. Маковский начинает выпускать журнал «Аполлон», задуманный в качестве наследника символистским «Весам» и «Золотому руну», переставших выходить к тому времени. Хотя ядро сотрудников осталось прежним, форма и содержание нового журнала свидетельствуют о зарождении нового направления – акмеизма. Осенью 1909 года на заседании «Общества ревнителей художественного слова» (так наз. «Академии») – своеобразном филиале «Аполлона», Блок читает цикл «Итальянских стихов», резко осужденных Маковским за «претенциозность» и «ритмические ухищрения»¹. Понимая, что символизму брошен вызов, Вяч. Иванов в самом начале 1910 года задумывает издательство «Мусагет», которое должно стать центром так называемого «реалистического» символизма, «восходящего» в символизации действительности от «реального» к «реальнейшему». Чем яснее с течением времени становится для Вяч. Иванова и других символистов утопичность идеала «теургического» искусства, тем острее ими осознается необходимость запечатлеть в символах неразрывную связь между «землей» и «небом», «здесь» и «там», тем важнее становится в символе «не сила звука, а мощь резонанса». Эта попытка реформирования символизма, предпринятая Ивановым, определенно отвечала требованиям «акмеистической ясности» и была, по сути, эстетическим компромиссом, осознанной уступкой новым веяниям. Свою концепцию Вяч. Иванов изложил в речи «Заветы символизма», произнесенной в «Академии» 8 апреля 1910 года и поддержанной выступлением Блока «О современном состоянии русского символизма». Однако не все члены «Академии» согласились с предложенной концепцией. Против нее выступил близкий друг Вяч. Иванова, которого тот считал в числе своих преданных единомышленников, – М. Кузьмин. В четвертом номере «Аполлона» за 1910 год он опубликовал статью «О прекрасной ясности», в которой содержался прямой вызов лингвистическим поискам своего недавнего друга и его «реалистическому» пониманию символа. Эта статья обычно считается первым манифестом отечественного акмеизма. Однако важно подчеркнуть, что для самих будущих акмеистов – Гумилева, Городецкого, Ахматовой, Мандельштама – принципы кузьминского «кларизма» вначале кажутся попыткой дать новое направление прежнему символизму и лишь задним числом, через два года, осознаются в качестве манифеста самостоятельного литературного направления – «акмеизма»². Аналогично была воспринята и попытка, предпринятая в 1910 году Хлебниковым, организовать группу «Будетляне» и предпринять издание альманаха «Садок судей». Брюсов, увидевший в книге лишь стремление «эпатировать буржуа», воспринял ее как манифест символистов «нового пошиба», отколовшихся от основного направления. Эти факты убедительно свидетельствуют о том, что ни акмеизм, ни футуризм первоначально не осознавались их инициаторами как самостоятельные направления,

кания. – М., 2007. – С. 457–485.

¹ Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 226–240.

² См. также раздел «Акмеизм».

резко оппозиционные по отношению к символизму, а, напротив, манифестировались как своеобразные ответвления символизма, как разновидности «обновленного символизма», берущие на себя выполнение части его программных общекультурных и эстетических задач. С другой стороны, и сами деятели символизма, прежде всего Иванов и Блок, шли навстречу требованиям акмеистической «ясности» и «простоты», осознавая эти требования не в качестве каких-то внешних, навязанных им сверху императивов, а выражением внутренних закономерностей развития самого символизма. В этом смысле, правильнее будет говорить о третьем периоде не как о кризисе символизма и замене его новыми культурными движениями, а как о плавной трансформации символизма в иные литературные направления, как о медленном процессе «срастания» символизма с ними и постепенном отходе его на периферию литературного процесса.

Таким образом, уже из краткой общей характеристики основных четырех школ отечественного символизма, следует очевидный вывод: говорить о единстве не только всего символистского лагеря, но и его отдельных течений можно весьма условно. Даже внутри одной школы подчас существовали серьезные мировоззренческие разногласия. И это немудрено: уж очень яркие творческие индивидуальности объединились под знаменами символизма! В прокрустово ложе единых эстетических принципов их дарование втиснуть было невозможно, да это, к счастью, не стало целью главных идеологов движения. Вместе с тем, данное обстоятельство не дает оснований говорить об аморфности и структурной размытости символизма. При всех спорах и несогласиях принципиального характера, все же осознание четкого мировоззренческого ядра и определенной культурной генерации было свойственно участникам каждой школы и всего движения в целом. Только на фоне понимания этой общности талант каждого из них мог проявить себя во всей полноте и разнообразии своих индивидуальных свойств.

Религиозно-философское течение русского символизма. «Наше время должно определить двумя противоположными чертами: это время самого крайнего материализма и вместе с тем страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний» – так определял внутреннюю драму современного человека Д.С. Мережковский в своем трактате «О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе»¹. Для него, как и для всех представителей религиозно-философской школы, эта драма преимущественно заключалась в кризисе традиционной Веры, в том, что каноническое христианство перестало отвечать духовным запросам современного человека, пережившего в последние десятилетия XIX века эпоху бурного расцвета научного знания, прежде всего в области естественных наук. Человек конца XIX века чувствовал острую потребность примирения религии и науки, коллективного духовного

¹ Мережковский Д.С. Эстетика и критика.: В 2 тт. Т.1. – М., Харьков, 1994. – С. 170.

опыта стяжания Божественной истины с ищущей мыслью индивида. Этот искомый мировоззренческий синтез автор «О причинах упадка...» квалифицировал как «сознательный и божественный идеализм». Смысловой акцент в этой формуле, безусловно, падает на определение «сознательный». Необходимость учета принципа персонализма в вопросах Веры настойчиво декларировали все участники движения. Одним из первых и наиболее четко проблему сформулировал Н.М. Минский. В трактатах «При свете совести: мысли и мечты о цели жизни» (1890), «Религия будущего» (1905) он стремился доказать, что «можно создать религиозное мировоззрение не вопреки разуму и не тайком от него, а при его участии». «Я всегда мечтал, — признавался он, — об идеальной метафизике, которая, начинаясь теорией познания, завершилась бы легендой и молитвой»¹. Стремление объединить религиозный и философский путь поиска Веры, видеть в религии и философии не антагонистов, а потенциальных союзников и дает основание присвоить этому течению отечественного символизма определение «религиозно-философское». Оно, как увидим, многое проясняет как в общественном поведении, так и в художественной практике писателей — «религиозных философов».

Сначала необходимо сказать об «общественном поведении». Оно выразилось в религиозном прагматизме и реформаторстве, в настойчивых попытках вовлечь в поиски «сознательной» Веры как можно большее количество современников, сделать обсуждение вопросов богословия и христианского вероучения достоянием всего общества. Следовательно, персонализм мировоззрения представителей религиозно-философской школы вовсе не носил замкнутого, элитарного характера, хотя порою, действительно, мог в литературном быту принимать формы религиозного сектантства. В идеале же, чем острее осознавалась потребность в соотнесении «соборного» церковного опыта с личностным религиозным сознанием, тем сильнее ощущалось и «встречное течение» — необходимость поделиться этим индивидуальным опытом с другими, сделать его достоянием свободной общественной критики. Так возникла мысль о создании знаменитых религиозно-философских собраний, на которых бы писатели, богословы и служители церкви в свободной дискуссии обсуждали широкий круг проблем: от чисто культурно-религиозных, как, например, отлучение Л.Толстого от церкви или сожжение Гоголем по совету духовника второго тома «Мертвых душ», вплоть до преследования религиозных меньшинств, отношения церкви к браку, толкования тех или иных христианских догматов. Поднимался даже вопрос о возможности созыва Вселенского собора и введения новых догматов. «Культурное общество приходит к церкви как к источнику святости не с тем, чтобы отречься от плодов культуры, а с тем, чтобы освятить их», — так лапидарно сформулировал идею собраний на одном из заседаний Н. Минский². Эта идея давно зрела в обществе, а ее практическому осуществлению деятельно способствовали Мережковский, Гиппиус,

¹ Минский Н. Религия будущего. (Философские разговоры). — СПб., 1905. — С. 1.

² Новый путь, 1903, № 2. — С. 111.

светский богослов В.А. Тернавцев и публицист Д.В. Философов. К ним вскоре присоединились писатели и публицисты Минский, Розанов, М.О. Меньшиков, а также деятели русской православной церкви – епископ Сергей Ямбургский (председатель собраний, ставший через много лет, в 1943 году, Патриархом Московским и всея Руси), профессор Петербургской духовной семинарии В.В. Успенский, священники о. И. Лисицын и о. Н. Альбов и др. В течение 1901–1903 годов заседания проходили при многочисленном стечении публики в большом зале Петербургского Географического общества у Чернышева моста на Фонтанке. Деятельность собраний широко освещалась в журнале «Новый путь», в котором публиковались протоколы заседаний, а также речи их участников. Вместе с тем, журнал дал путевку в большую литературу и младшему поколению символистов. Именно в «Новом пути» состоялся дебют Александра Блока, напечатавшего в марте 1903 года цикл «Стихов о Прекрасной Даме». В 1904 году журнал опубликовал знаменитые лекции Вяч. Иванова о Дионисе – «Эллинская религия страдающего бога».

Разумеется, какого-либо одного рецепта возрождения Веры не существовало не только среди участников собраний, но даже и среди их инициаторов. Каждый наполнял понятие «религиозное Возрождение» своим содержанием.

Николай Максимович Минский (1856–1937) в трактате «При свете совести» создает свою религиозную онтологию, согласно которой множественный тварный мир мог возникнуть только вследствие смерти Абсолюта (Бога), в результате его добровольного отказа обнять собою единым Все и дать таким образом бытие многим. Этот творческий акт по значимости Минский приравнивает к своеобразной искупительной жертве, которую Бог принес на алтарь мироздания. Все «сущее», следовательно, возникает из «не-сущего», бытие твари обязано своим существованием небытию Творца: отсюда и название, данное Минским своему религиозному учению – мэонизм («мэон» – термин философии Платона; буквально означает – «не-сущее»). Минский был убежден, что, уверовав в этот религиозный миф, по-новому объясняющий творение мира, современный человек сможет побороть свой главный страх – страх смерти, ибо научится видеть в ней не зло, а жертвенный подвиг, который его если не уравнивает, то сблизит с Творцом, даст высшее оправдание его земным страданиям и лишениям. Мир благодарно из рук Творца должен принять свое бытие – но лишь затем, чтобы впоследствии так же благодарно и без ропота принести его в жертву своему умирающему прародителю. В таком понимании исполненная мук земная жизнь из тягостной повинности превращалась в подвижничество, а стремление слиться с умирающим Богом – в религиозный долг, дарующий простому смертному абсолютную внутреннюю свободу:

Кто крест однажды хочет несть,
Тот распинаем будет вечно,

И если счастье в жертве есть,
Он будет счастлив бесконечно.

Награды нет для добрых дел.
Любовь и скорбь – одно и то же.
Но этой скорбью кто скорбел,
Тому всех благ она дороже.

Какое дело до себя,
И до других, и до вселенной
Тому, кто шествовал, скорбя,
Куда звал голос сокровенный?

Эти слова из заключительной песни ангела в поэме «Гефсиманская ночь» (1884–1889) можно поставить эпиграфом ко всей поэзии Минского. Они перекликаются со смыслом многих его программных текстов, например, поэмы «Холодные слова» (1895), стихотворений «Как сон пройдут дела и помыслы людей...» (1887), «Облака» (1895), «Посвящение» («Я цепи старые свергаю...», 1896), «Песня песен» (1896), «Кто Бога узрит» (1905) и мн. др. Вообще, скорбное настроение его лирики часто граничит с религиозным экстазом. «Святая», «неземная», «великая» – уже эти эпитеты, нередко сопровождающие в поэзии Минского образы «печали» и «скорби», говорят сами за себя (ср.: «Не утешай меня в моей святой печали...» – из стихотворения «Другу», 1885). В конце концов, идея небытия как источника повышенного героизма личности приобретает статус программной. Ее мучительное обретение и прославление в качестве главного смысла человеческой жизни составляет пафос творчества Минского:

Мира безбрежного,
Вечности темной не бойся, певец,
Мир без восторга мятежного,
Мир без страданий – огромный мертвец. <...>
Мир этот – твой, пока в мире ты страждешь.
Вечность – твоя, пока вечности жаждешь...
(«Робкому соловью», 1883)

Трактовка Минским «скорби» как состояния созидательного – это выразительный феномен литературы всего религиозно-философского течения символизма, в которой постоянно наблюдается переоценка так называемых «упаднических» чувств: отчаяния, сомнения, даже отрицания, ставится акцент на их конструктивной роли в процессе становления нового религиозного сознания. Думается, права Л. Щенникова в своих попытках осмыслить это явление «не как примирение и любованье общим духовным кризисом, не как наслаждение «цветами зла», а как выявление диалектической сложности «рефлексивного» состояния духа, осмысление его в качестве переходного этапа в судьбах мыслящего человечества и отдельного человека»¹.

¹ Щенникова Л. История русской поэзии 1880 – 1890-х годов как культурно-истори-

Минский, как он обещал в одном из писем к А. Волынскому, свой «дар отрицания» ввел-таки «в круг божественного света» и «освятил» его лучом христианской кротости и смирения. Новое состояние «глубины и тишины» созерцающего «я» особенно отчетливо отразилось в сборнике «Новые песни» (1901) – лучшей в художественном отношении книге поэта, запечатлевшей это умиротворенное настроение в ряде «песен»: «Песня песен», «Вечерняя песня», «Осенняя песня» и др. В них рождается совершенно необычная для Минского и во многом новая для отечественного стиха ритмика и строфика, чем-то напоминающая молитвословный речитатив:

На том берегу наше солнце зайдет,
Устав по лазури чертить огневую дугу.
И крыльев бесследных смирится полет
На том берегу.

На том берегу отдыхают равно
Цветок нерасцветший и тот, что завял на лугу.
Всему, что вне жизни, бессмертье дано
На том берегу.

Слияние мэонической апологии смерти с христианскими настроениями и мотивами в «Новых песнях» свое программное выражение нашло в поэме «Холодные слова» (1896). Проповедь «свободы и бесстрастия И непреклонности немой Пред властью, созданной не мной», которая ведется от лица Поэта, воплощается в метафоре «холодных слов», а само желание возвыситься духом над жизнью и смертью, обретает форму аллегорического сна-сказки, сюжет которой будет впоследствии подхвачен и по-своему развит А.Белым и его товарищами по кружку «аргонавтов». Главными героями сказки являются поэты – «новые аргонавты», «с руном серебряным в руках» устремившиеся к Северному полюсу в поисках «неведомого бога». В финальной песне «духа серебряного», Царя Полюса, которую тот поет замерзающим в «тихом и сладком» сне путникам, и сконцентрирована достигнутая «новыми аргонавтами» целительная сила внутреннего очищения, так гармонирующая с атмосферой холодной, отрешенной тишины, серебристого мерцания и девственной белизны снегов царства Полюса:

И так в душе освобожденной
Огни страстей и суеты
Объаты бездной охлажденной
Молчанья, силы, чистоты.

Увы, удержаться на этой достигнутой в «Новых песнях» точке духовного равновесия, примирившей противоречия мистического и религиозного разума, Минский так и не смог. Его дальнейшая эволюция как поэта и религиозного публициста отнюдь не отличалась ровным,

поступательным ходом, а была наполнена и духовными срывами, и духовными падениями, в конце концов, приведшими поэта к полной литературной изоляции. Увлечшись проектами по социальному переустройству общества на основе «новой религии» (см. трактат «Религия будущего»), Минский в 1905 году заключает союз с большевиками и становится главным редактором (совместно с М. Горьким) газеты «Новая жизнь», что поставило его в явно двусмысленное положение. От него отвернулись представители религиозно-философского лагеря, для марксистского окружения он тоже так и не смог до конца стать «своим». Эта мучительная раздвоенность общественно-политической и религиозно-нравственной позиции самым негативным образом сказалась на его писательской и человеческой судьбе. В конце 1905 года, спасаясь от неминуемого ареста, Минский вынужден был бежать за границу. Эмиграция длиною в 32 года была пережита им тяжело. Хотя он и пытался сопротивляться обступающему его со всех сторон идеологическому вакууму, активно печатался в русской и зарубежной прессе и даже сумел выпустить в эмигрантском Берлине в 1922 году свою новую и по-своему интересную книгу стихов «Из мрака к свету», однако до конца своих дней он был обречен на путь одинокого и всеми забытого мыслителя. Эмиграция, ни берлинская, ни парижская, так всерьез и не приняла его религиозно-философских исканий, а поэзия осталась невостребованной современниками. Лишь сравнительно недавно был издан сборник избранных его стихов¹.

В поэзии Зинаиды Николаевны Гиппиус (в замужестве Мережковская; 1869–1945), как и в поэзии Минского, тоже нередко можно встретить мотив стремления к недостижимому, неуловимому началу. «Люблю недостижимое, Чего, быть может, нет» – эти строчки из стихотворения «Снежные хлопья» (1894) можно считать программными для ее творчества. Годом раньше была написана «Песня», с ее завораживающим своим необычным ритмом лейтмотивом: «Мне нужно то, чего нет на свете...». «Недостижимое», «неведомое» – эти образы-аллегории нередко обозначают в поэзии Гиппиус, как и Мережковского, субстанцию Бога. Отвергая Бога церковного, Мережковский и Гиппиус обращаются к иному Богу – «неведомому», неназываемому, безымянному, которого, как великого чуда, ждет душа истомившегося безверием современного человека. Путь к новой религии для них – это путь преодоления мучительного раздвоения между любовью к Богу и любовью к Жизни, между ортодоксальной Верой, отрицающей земную жизнь, наполняющей ее мучительным ожиданием неизбежной смерти, и Жизнью, которая без Веры превращается в животное существование. В финале статьи «Критика любви» (1900) Гиппиус вопрошала: «Хотим ли мы Божьей смерти? Нет, мы Бога хотим. Мы Бога любим. Нам надо Бога. Но и жизнь мы любим. Значит, и жизнь нам надо. Как же нам жить?»² Ответ на этот вопрос содержится в творчестве

¹ См. рекомендованную литературу в конце главы.

² Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник. – С. 63.

Мережковского и Гиппиус: снятие мучительных противоречий бытия лежит через их синтез, единство. В чисто умозрительной плоскости этот синтез явлен в таких «символических» стихотворениях Гиппиус, как, «Электричество» (1901), «Кровь» (1901), «Швея» (1901), «Они» (1904), «Между» (1905) и мн. др. Вот, к примеру, текст знаменитого «Электричества»:

Две нити вместе свиты,
Концы обнажены.
То «да» и «нет» – не слиты,
Не слиты – сплетены.
Их темное сплетенье
И тесно, и мертво.
Но ждет их воскресенье,
И ждут они его.
Концы концов коснутся –
Другие «да» и «нет»,
И «да» и «нет» проснутся,
Сплетенные сольются,
И смерть их будет – Свет.

Это именно та утонченная аллегория, которая снискала стихам Гиппиус упреки в «какой-то жесткой и терпкой сухости». Действительно, без знания особой символической «атмосферы» эти стихи просто не живут. Однако свойственная стилю Гиппиус крайняя абстрактность образности могла получать и другие оценки современников. «Это – ноты и аккорды, но на немом пианино», – сказал об одном из ее стихотворений И. Анненский, с похвалой отзывавшийся о «певучей отвлеченности» Гиппиус и полагавший, что «никогда мужчина не посмел бы одеть абстракцию таким очарованием».

Впрочем, в творчестве Гиппиус нашлись и более точные и конкретные объяснения искомому синтезу. Соединение человеческого и божественного, плоти и духа она усматривает в по-новому осмысленном учении Христа, отличающемся от «исторического христианства» большей внутренней свободой и открытостью жизни. В 1901 году поэтессой написан своего рода несобранный цикл стихотворений, в котором традиционному типу христианина, угасающему в бесплодной аскезе (см.: «Христианин», «Предсмертная исповедь христианина»), противопоставляется «другой христианин» (см. одноименное стихотворение), чей духовный облик отмечен печатью тайны, молчания и одиночества. Он «один» «идет за порог» старого храма, в котором ему мучительно видеть «тяжелые слезы свечей» и «стебли цветов», «поникшие» «в сиянье лампадных лучей». Очень скоро это по-новому осмысленное учение Христа, в котором «правда о небе» и «правда о земле» органично воссоединятся, а противопоставление «язычества» «христианству», «плоти» «духу», наконец, утратит характер антагонизма, – получит в религиозной публицистике Гиппиус и Мережковского название «религии Третьего завета», или Церкви Св. Иоанна. Это грядущая религия Св. Духа, третьей ипостаси

Божественной Троицы, в которой, по закону гегелевской триады, противоречия между Ветхим и Новым Заветом, религией Отца и религией Сына, примирятся в новом и окончательном единстве – будущем пришествии Христа и установлении тысячелетнего Царства Божия на земле. В основе этой религиозной утопии Мережковских лежит древнейшая традиция хилиастских еретических учений, от Монтана Фригийского (II век) до итальянского монаха-богослова Иоахима Флорского (XII век), утверждавшего, что «Церковь Петрова» должна смениться на «Церковь Иоаннову». «Иоанн один только слышал о тайне последней любви, возлежа на груди Иисуса Христа, – пояснял Мережковский. – Это тайна свободы, которая еще не открылась... церковь Иоаннова есть последняя церковь второго пришествия»¹.

Теми же духовно-нравственными устремлениями отмечена проза З. Гиппиус, прежде всего ее повести и рассказы, которые она начала писать раньше стихов. В 1896 году вышел сборник рассказов «Новые люди» с пафосным посвящением А. Волынскому. Название сборника знаменательно. Его главными героями являются «новые люди», обладатели «новой души», которые борются со старым мировоззрением в окружающей жизни и в самих себе. В ранних рассказах это, как правило, юные героини – Марта («Яблони цветут») или мисс Май из одноименного рассказа. Всем им свойственно глубокое мистическое чувство, напряженное ощущение близости в здешней жизни высшей силы, которое от них передается и другим людям. Далеко не всегда борьба «нового» мировоззрения со «старым» завершается победой «нового»: свобода от привычных представлений повседневной реальности дается с трудом и подчас заканчивается духовным крахом. «Мы не слабые, мы только – прошлые, – говорит один из персонажей повести «Алый меч», вошедшей в одноименную 4-ю книгу рассказов З. Гиппиус (1906). – «Мысли у нас новые, а тела наши – старые». Однако мысль о символическом двоении бытия не перестает тревожить сознание наиболее чутких героев писательницы. В рассказе «Зеркала» сюжет организует восходящая к латону идея действительного мира как отражения мира высших сущностей, которая проецируется на взаимоотношения двух причастных к «зазеркалью» героев – Яна и Игнатия – двух «друзей-врагов», не способных существовать друг без друга и одновременно ведущих ожесточенную борьбу между собой: Ян олицетворяет собою «ангельское», а Игнатий – «демоническое» начало. Мысль о трагической расколотости мира, о невозможности счастья в том «двойном» состоянии, в котором находятся герои, тесно сближает этот рассказ с идеей необходимости синтеза полярностей, составляющей главный пафос всего творчества Гиппиус.

Таким образом, религиозно-философское творчество Н.М. Минского, Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус отмечено одной общей, генеральной тенденцией. Оно стремилось преодолеть расколотость мира на несовместимые полярные полюса в ситуации всеобщего кризиса Веры, когда верить по-старому больше невозможно, а без веры жить нельзя.

¹ Новый путь. 1903. № 11. – С. 472.

Несмотря на пережитые ими состояния смятения, тоски и отчаяния, им было чуждо ощущение катастрофичности переживаемого исторического момента. За исключением, пожалуй, одного Мережковского, апокалипсические настроения, властно охватившие представителей иных течений символизма (например, В. Брюсова или многих «младосимволистов»), практически обошли стороной их творчество. Напротив, всех их одушевляла мысль о возможности строительства «храма над бездной», что вытекало из присущей им мысли о творческом, зиждательном характере этой «бездны», веры в возможность направить ее разрушительный потенциал в созидательное русло. Именно эта вера и отличала, по их глубокому убеждению, подлинный символизм от декаданса.

Завершая обзор творчества представителей религиозно-философского течения отечественного символизма, следует остановиться на своеобразии стиля и поэтики символа. Они имеют ряд общих черт, весьма типичных именно для этой школы. Символ в их творчестве либо предстает собственно аллегорией, либо балансирует на грани с аллегорией. Причина этому – в известной робости эстетического самоопределения, тесной связи с традициями классической литературы XIX века, а также в рационалистичности художественного мышления, что обнаруживается уже в трактате Мережковского «О причинах упадка...». «...Слова, – полагает автор трактата, – только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли» – уже в такой формулировке вполне отчетливо виден рациональный подход к пониманию природы символа¹. «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности», – заключает чуть выше Мережковский². По сути, за требованием «естественности» опять-таки скрывается представление о «материальной» начинке символического образа, его «вещной», «наглядной» форме. Примеры символов, которые приводит Мережковский, говорят сами за себя. Античный барельеф, на котором изображены юноши, укрощающие коней, – это «не только сцена из будничной жизни», но и «символ свободы эллинского духа». Соответственно, в образе Алькестис Еврипида, ценой собственной смерти спасающей мужа, Мережковский усматривает «символ материнской жалости», в Антигоне Софокла – «символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах» и т.п. Отсюда недалеко и до признания: «Символами могут быть и характеры». И ряд примеров, в котором понятие «символа» отождествляется с понятием «вечного типа»: Санчо-Панса, Фауст, Дон-Кихот, Гамлет, Дон-Жуан и т.д.³ Близок к такому пониманию символа и Сологуб. И он предъявлял к символу требование «внешней простоты», общепонятности и прозрачности искусства на его «зримой поверхности». Образ-символ, как считает Сологуб, должен обладать «двойной точностью». Во-первых, он должен быть сам точным изображением жизненного предмета или явления, и, во-вторых, он

¹ Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 тт. Т. 1. – С. 174.

² Там же. – С. 173.

³ Мережковский Д.С. Эстетика и критика. – С. 173–174.

«должен быть поставлен в чертеже мира на свое надлежащее место»¹. То есть в символе должны органически совмещаться план бытовой и бытийственный, конкретика и обобщение всемирно-исторического или общечеловеческого масштаба. Яркий пример – образ качелей в стихотворениях «Качели» и «Чертовы качели».

Соответственно, из подобного понимания эстетики символа вытекают и существенные особенности стиля писателей этого крыла отечественного символизма. Далеко не всегда удавалось соблюсти единство «вещного» и «абстрактного», Часто баланс нарушался именно в пользу абстрактного. Приведенное выше «Электричество» Гиппиус – яркий пример такого дисбаланса, причем, пример, удачный в художественном отношении, ибо за ним стоит подлинное переживание, выстраданная мысль. «Мне мило отвлеченное, Им жизнь я создаю...» – признавалась поэтесса в стихотворении «Надпись на книге» (1896). Однако часто подобный метод приводил к навязыванию предметным образам своего рационалистического взгляда на мир, что неизбежно вело к схематизации образа, превращения его в штамп. Нередко подобные художественные неудачи подстерегают Минского, который «преобладание идеи над образом» демонстративно провозгласил законной нормой современной литературы. По его мнению, художник-мыслитель всегда готов ради заострения «экспериментальной» идеи пожертвовать гармонией формы, а потому намеренно ищет диссонансов. Эта высказанная в полемическом запале посылка нередко приводила к тому, что многие стихи переполняли традиционная аллегорическая бутофория (стихотворения «Смерть», «Сон», «Три музы» и мн. др. в «Стихотворениях» 1896 года). Гораздо реже стиливые сбои встречаются у более чуткого к слову Ф.Сологуба. Но и у него есть примеры таких штампов, например, часто повторяющиеся образы змия, дракона-солнца, за которыми закреплялось устойчивое иносказательное значение. Все это приводило к разрушению цельности образа и вело к возникновению символистского «жаргона».

Главенствующее в творчестве «религиозных философов» интеллектуальное начало («колющая заостренность мысли», по счастливому выражению С. Маковского²) сказывается в выборе средств художественного выражения. Это и намеренная повторяемость основных, а также побочных тем, мотивов и даже отдельных художественных деталей, их варьирование в самых разных текстах для выявления некоего общего смыслового ядра, обнаружения сходного – в различном. На этом приеме строится, например, вся сложная историческая «диалектика» прозы Мережковского в его трилогиях «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя». Это и особая ритмико-синтаксическая организация поэтического высказывания, близкая по структуре к ораторской речи: многочисленные обращения, повторы (анафоры, амплификация), обилие глаголов, причастий и деепричастий, передающих движение мысли, тяготение к афористичности и парадоксальной заостренности наиболее ударных

¹ Заветы. 1914. № 2. – С. 74.

² Маковский С. На Парнасе Серебряного века. – М., 2000. – С. 149.

в смысловом отношении мест текста. Особенно любима этими поэтами стилевая игра контрастами, не лишенная подчас намеренной установки на эпатаж читателя:

Н. Минский:

Мой демон страшен тем, что, правду отрицая,
Он высшей правды ждет страстней, чем Серафим.
Мой демон страшен тем, что, душу искушая,
Уму он кажется святым.

(«Мой демон», 1885)

Д. Мережковский:

Но душа не хочет примиренья
И не знает, что такое страх.
К людям в ней – великое презренье,
И любовь, любовь в моих очах.

(«Поэт», 1894)

З. Гиппиус:

Над водами, стихнувшими в безмятежности
вечера ясного, – все бродит туман;
в последней жестокости – есть бездонность нежности,
и в Божией правде – Божий обман.

(«До дна», 1901)

Как правило, очень скупы и экономны «религиозные философы» в отборе художественно-выразительных средств. У них почти отсутствуют эпитеты с зыбким, неустойчивым значением, слабо развита импрессионистическая техника, вообще им свойственна строгая графичность стиля. Эта стилевая сдержанность, порой переходящая в сухость, компенсируется у наиболее чутких к ритму стиха авторов изысканной строфикой и метрикой. Наибольших успехов добились в этом отношении, безусловно, Гиппиус и Сологуб. Первая выступила пионером в экспериментах с тоническим стихом. Так, приведенная выше цитата из стихотворения «До дна» – один из первых в русской поэзии примеров тактовика. «Песня» (1893) – одно из первых стихотворений, открывающих эру дольника в русском символизме. Что касается Сологуба, то В. Брюсов в первом томе собрания сочинений поэта (СПб., издательство «Шиповник», 1909) на 177 стихотворений насчитал более 100 различных метров и построений строф. О разнообразии ритмических вариаций в поэзии Сологуба писал А. Белый: «Ритм Сологуба представляет собою сложное видоизменение ритмов Фета и Баратынского, с примесью некоторого влияния Лермонтова, Пушкина и Тютчева. Но родственность напевности Сологуба с напевностью Фета и Баратынского резко подчеркнута»¹.

¹ Белый А. Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре. // Символизм. – М., 1910. – С. 382.

В данном параграфе выявлены лишь самые общие, родовые черты мировоззрения и поэтики той литературной общности, которую мы называли «религиозно-философским течением» отечественного символизма. Разумеется, в рамках данной общности каждому из ее представителей был уготован свой, самобытный путь в отечественной литературе, своя писательская судьба, подчас трагическая. Эта судьба детально будет прослежена в монографических главах, посвященных творчеству наиболее значительных в художественном отношении авторов. Здесь же, давая итоговую оценку религиозно-философской школы в целом и ее вкладу в историю русской литературы, следует отметить, что вклад этот должен оцениваться, прежде всего, с учетом пионерского, первопророческого опыта каждого из ее участников в деле художественного открытия и освоения того необозримого материка, который и зовется «символизмом». Конечно, не весь опыт оказался востребованным последователями. Некоторые авторы, например, Н. Минский, в силу жизненных обстоятельств и особенностей дарования, в начале 1900-х годов сошли с литературной авансцены, а потом оказались забыты, и не всегда справедливо. Творческое наследие других оказалось актуально лишь в определенной части и осталось в памяти потомков лишь в своих наиболее крупных достижениях – такова была судьба Гиппиус и Мережковского. Более других «повезло» Сологубу, чей писательский талант, действительно, выдержал испытание временем и продолжал оказывать ощутимое воздействие на развитие отечественной литературы уже за временными рамками модернизма. Однако хочется закончить этот параграф словами, сказанными П.П. Перцовым по адресу литературного неудачника и, вместе с тем, самого первого из всех «пионеров» религиозно-философской школы – Н.М. Минского, поскольку эти слова, по сути, точно отражают судьбу всего движения. «Быть «основателем» всегда невыгодно, так как на литературном, по крайней мере, пиру только поздно пришедшим достаются, вопреки пословице, не кости, а самые жирные блюда – все наследство предшественников плюс уже выработавшееся внимание публики. Напротив, начинатели должны не только преодолевать всю трудность первых шагов, но и терпеть неизбежно равнодушие широкой публики ко всему не вполне воплощенному. В этом отношении «толпа» – то же, что молодежь, которой, по слову Тургенева, «только выводы подавай, только итоги»¹.

Обособленная позиция символистов в искусстве продолжалась в их обособленной общественной позиции, они отвергали и монархическую и радикальную идеологию (хотя писали иногда «подрывные» стихи, некоторые спасались в эмиграции). За пренебрежение к текущим соци-

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания.: 1890 – 1902. – М., 2002. – С. 202 – 203.

Разделы: «Поэтический триумvirат? А. Добролетов, И. Коневский, Вл. Гиппиус», «Кружок «аргонавтов» и Зарождение «теургической» эстетики; Раннее творчество «младосимволистов» см. на электронном носителе.

альным задачам, за идеи «революции духа», творцы нового искусства подвергались нападкам и справа и слева. Символизм наложил отпечаток на стиль жизни его создателей, на манеру общения, поведения, заданный имидж формировал даже их бытовые пристрастия. Мистификация, тайнопись вошли у них в повседневность, в привычку. Событие частной жизни становилось частью творчества, а созданное художником переживалось как реальное жизненное событие. Этот стиль жизни ко многому обязывал, предопределял судьбы. Все это широко отражено в мемуарной литературе.

Обобщая достаточно противоречивые суждения символистов о символизме, можно прийти к следующим выводам.

С точки зрения В.Брюсова, символизм – чисто художественное явление, относящееся всецело к области искусства. Заслуга символизма состоит в том, что он «принес идею символа, как нового средства изобразительности»¹. Но, полагая искусство поэзии автономным и независимым от идеологии, Брюсов настаивал на его чудодейственной силе². На что же направлена эта сила? Если искусство автономно, то, стало быть, на него. Однако тут В.Брюсов, как и все символисты, противоречил себе. Оказывается, искусство имеет цель вне себя: оно предназначено для морального преображения человека. А если так, то искусство покидает свою обособленную обитель, чудесно защищенную крепость или «башню», отгороженную от мира, и устремляется во внешнюю жизнь. Для цели морального воздействия на человека требуется символ: «цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»³. Стало быть, моральное пересоздание человека идет путем внушения. Но этого мало: надо открыть читателю невидимый и неведомый ему мир, чтобы побудить к моральному перевоспитанию: «Поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, попросту перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно назвать... «поэзией намеков»...»⁴ Значит, поэзия внушает читателю необходимость морального преображения, приобщая его к иным мирам.

Итак, эмпирический мир видимостей и мир идеальный, запредельный, непостижимый, но для символиста вполне реальный и даже более реальный – «реальнейший» (В.Брюсов, подобно романтикам, называет его миром мечты), – вступают в сложные отношения. Их соотношение есть момент творческого акта. Если мир мечты презрительно отвергает «эмпирический прах (степи, скалы, воды)», а эмпирическому праху не дано знать о своих сущностях, то момент творчества не разделен ни с эмпирикой, ни с миром мечты. Художник движется от эмпирического

¹ Весы, 1906, кн. 5. – С. 56.

² Аполлон, 1910, IX – С. 3.

³ Русские символисты, вып. I. – М., 1894. – С. 4.

⁴ См.: Русские символисты, вып. II. – М., 1894, – С. 5–12.

к идеальному, или, как говорил Вяч. Иванов, от реального к реальнейшему. Цель художника в творческом акте – создание идеального мира. Это можно сделать только путем превращения эмпирики в идеальность. Но подобная метаморфоза возможна лишь в том случае, если между эмпирикой и мечтой, «идеальностью» будут найдены «соответствия»¹.

¹ О том, как это происходит, В. Брюсов написал стихотворение «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Представим себе комнату, в которой находится поэт. За окном уже сумерки, вот-вот наступит ночь. В комнате стоят пальмы (латании — пальмы с кронами веерных листьев). От них на кафельной печи (нам известно об этом из описаний жилища Брюсова) отброшены тени. Такова внешняя обстановка. Внутренний мир поэта раскрыт иначе — к нему пришло вдохновение. Он устремлен к пока еще неясной, но преследующей его мечте. В его сознании оживает другая тень — несозданных созданий, т.е. еще не написанных стихотворений. Эта тень «колыхается во сне» (мечты как несозданные, невоплощенные создания пребывают словно во сне) и «соответствует» теням от «латаний». Так между миром внутренним находится «соответствие» с миром внешним. А потом и вовсе мир эмпирический неотличим от «мира мечты»: «Фиолетовые руки На эмалевой стене Полусонно чертят звуки В звонко-звучной тишине». С рассудочной точки зрения «фиолетовые руки» (уже наступили сумерки) никак не могут чертить звуки, да еще полусонно, как будто руки могут спать и произносить звуки. Однако не надо торопиться: это поэт в полудреме сочиняет стихи и погружается в воображаемый мир, где мечта сливается с реальностью, и это слияние образует необычный, странный, прихотливый новый мир, в котором уже нет различия между мечтой и действительностью. Мир этот нелеп, расплывчат, лишен строгих очертаний («И прозрачные киоски В звонко-звучной тишине Вырастают, словно блески, При лазоревой луне»). Но постепенно в акте творчества вырисовывается «мир мечты», который поэт хотел воплотить: «Всходит месяц обнаженный При лазоревой луне... Звуки реют полусонно, Звуки ластятся ко мне». Современники недоумевали: как это при луне всходит месяц? Разве луна и месяц — не одно и то же холодное светило? Однако не все так просто и нелепо. Месяц — это там, за окном, а луна да еще лазоревая — в сознании, в воображении, в создании, в сочинении. И

Для того чтобы мысли воплотились с наибольшей полнотой, творческий момент должен быть освобожден от всего постороннего, от всех утилитарных, корыстных соображений. Художнику нужна только его свободная душа. Но душу невозможно пересказать, потому что материал, имеющийся в распоряжении художника груб: неподатливы «камни и краски, бессильны слова и звуки перед мечтой». Душа настолько сложна, тонка и хрупка, что, «даже проявленная в мечте», «уже затемнила чем-то свою сущность»¹. Это значит, что прежние способы передачи сознания в искусстве слишком косны. Видимый ему внешний мир – лишь «прикрысы»², лишь видимости, хотя и реальные. Образ действительности не может стать полноценным средством передачи переживаемого содержания другому сознанию, потому что видимый образ зависит от условий, благодаря которым он воспринимается сознанием. Отсюда понятно, что центральное место, по сравнению с прежней эстетикой, занимает не образ, а способ его восприятия.

Первый шаг в этом направлении совершили импрессионисты. Но символизм по своему способу передачи содержания не тождествен импрессионизму. Символизм предпринимает второй шаг – он объединяет внешний опыт с опытом внутренним в единое и целостное понятие «содержание сознания». Содержание сознания может быть выражено при помощи образных моделей. Образ, понимаемый как модель переживаемого содержания сознания, есть символ, а «метод символизации переживаний образами и есть символизм».

звуки в звонко-звучной тишине – тоже в сознании и в реальности: в комнате тишина, а поэт полон звуками, которые наполняют его душу и реально слышатся ему, как слышатся сочиняемые стихи. И вот уже «мечта» заменяет реальность. Поэт создал новый мир в своем сознании, и этот новый мир не похож ни на его внешнюю обстановку, ни на абстрактный «мир мечты». В нем есть своя голубая луна, ему открылись «Тайны созданных созданий...» (стихи родились и радуют его душу и его сердце: «С лаской ластанся ко мне...»). Теперь, когда в творчестве создан новый мир, он может быть отделен от эмпирического («И трепещет тень латаний – На эмалевой стене»), в котором никакой тайны нет. А новый мир начинает свою самостоятельную жизнь. Таким образом, Брюсов лирически вывел творческий момент, когда из сочетания двух отдельных и противоположных миров – эмпирического и «мечты» – возникает третий, созданный воображением поэта-символиста. «Такое соотношение между миром и творчеством характерно для поэта-символиста. Однако, в той резкости, с какой его выражает начинающий Брюсов, есть значительная доля поэмы и литературного задора», – писал В.Ходасевич (*Ходасевич В. Ювенilia Брюсова. // София, 1914, № 2. – С. 64–67*). Здесь можно только добавить, что в символизме мы имеем дело не с двумя, а с тремя мирами (третий – символический, созданный из двух, но к ним не сводящийся). И еще: молодой В.Брюсов был не только полным задора, – он намеренно эпатировал публику.

¹ Брюсов В. О искусстве. – М., 1899. – С. 29.

² «Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрысы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей. Кто изучает по произведениям искусства время и его особенности – усматривает в искусстве не существенное, а второстепенное...». «Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу...». «Борьба за свободу личности и ее творчества – вот содержание и двигатель истории искусства. Это – свобода от объективной действительности, уход от нее и творчество собственного мира» (*Брюсов В. О искусстве. – М., 1899. – С. 15, 20–23*).

К 1903 году взгляды Брюсова приобрели цельность и концепция символизма у него сложилась. Ее основные слагаемые можно изложить следующим образом: бытие устроено так, что в нем есть ложные и истинные представления; ложными представлениями занимается наука: изучая внешний, видимый мир, она приводит ложные представления в порядок; средство приведения внешнего мира в порядок – логика, рассудочный способ познания; искусству предлежит мир внутренний и непостижимый, оно открывает человечеству дверь в Вечность; поскольку с помощью логики познать непостижимое нельзя, то искусство находится вне логики; оно есть постижение и познание мира не рассудочными путями, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности; в таком случае оно – откровение, экстаз, сверхчувственная интуиция, благодаря которым художник уясняет для себя свои тайные и темные чувствования. Так как искусство открывает человечеству дверь в Вечность, дает возможность ему заглянуть за пределы познаваемого, то с его помощью осуществим прорыв за грань видимого мира в невидимый. Вместе с тем на искусстве лежит миссия не только прорваться за грань, но и запечатлеть такие мгновения. С такой точки зрения история искусства – история его освобождения, а романтизм, реализм, символизм – это три стадии борьбы художников за свободу¹.

Как известно, символизм не был монолитным, единым литературным движением². Особенно теоретически разработанным было течение «младосимволистов», «теургов», претендовавших быть не только поэтами, но путеводителями человечества по пути преображения мира. В их учении

¹ См.: Брюсов В. Ключи тайн. // Вesy, 1904, № 1. — С. 3–21. Для символистов было важно отделить символизм от романтизма и других направлений, чтобы отстоять самостоятельность символизма. Например, Вяч. Иванов подверг критике тех из символистов, кто ставил знак равенства между сверхчувственными прозрениями, мистическими переживаниями символистов и поэтическими мечтами романтиков. Эллис, в свою очередь, настаивал на том же: «Погружаясь в бесконечность созерцания, неизбежно отрешаясь от первичной грубой реальности... субъект созерцания неминуемо начинает видеть в феноменах лишь призраки, лишь фантомы... является сатанинское искушение догматизировать, то есть условно, аллегорически и безапелляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта... на выручку являются неизбежные аллегии, абстрактные понятия с большой буквы или условные «абсолюты», словно ждущие за кулисами желанного момента для того, чтобы окончательно погубить все. Тогда аллегория, эта абстракция сердца, и абстракция, эта аллегория разума, тесно обнимают друг друга и наступает конец всякому искусству...» (Эллис. Русские символисты. — С.28–29).

² На этом основании одни исследователи отказываются именовать символизм литературным направлением: «русский символизм так и не стал литературным направлением — он не смог и не мог создать, во-первых, такого «слагаемого» направления, как символистское художественное творчество, что признают с горечью сами символисты, а во-вторых, единой программы творчества» (Богданов В.А. Самокритика символизма (из истории проблемы соотношения идеи и образа). // Контекст. 1984. Литературно-теоретические исследования. — М., 1986. — С. 165). Другие, невзирая на отсутствие единой программы творчества, считают символизм единственным крупным литературным направлением, которому обязаны своими основными установками акмеизм и футуризм. Некоторые даже полагают, что акмеизм и футуризм — две разновидности символизма (менее радикальная и более радикальная, доведшая принципы символизма до крайности, до абсурда).

символизм понимается универсальной формой духовной деятельности. Символизм – это «тип духовного зиждительства»¹, исходная точка «всех теоретических построений – теории познания, религии, эстетики»².

Символисты этого извода соглашались с В. Брюсовым, что искусство автономно, что оно не должно зависеть от борьбы партий, от идеологической жизни, от злободневной действительности³. Разделяя такие взгляды, они, в противоположность В. Брюсову, не желали признавать за символизмом лишь эстетическую роль и ограничить себя задачами искусства, считая, что символизм – поиски новых форм жизни, а не только искусства. Это течение символизма поставило своей целью разрешение не одних только формально-художественных, но и философских, исторических, этических и общественно-политических задач⁴.

¹ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. // Иванов Вяч. По звездам. – СПб., 1909. – С. 190.

² Белый А. Детская свистулька. // Белый А. Арабески. – М., 1911. – С. 269. Вначале младосимволисты мыслили символизм по преимуществу искусством нового идейного содержания, но очень скоро признали за ним достоинство универсальной формы духовной жизни. Если они разрешат художественные и формально-художественные задачи, полагали символисты, то разрешат и жизненно-практические задачи. «...Новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии», – не сомневается А. Белый. Искусству символизм предписывает «переступить за пределы безотносительно прекрасного» и стать «преображающей силой нового прозрения» (см. об этом: *Богданов В.А.* Самокритика символизма (из истории проблемы соотношения идеи и образа). // Контекст. 1984. Литературно-теоретические исследования. – М., 1986. – С. 164).

³ Эллис в журнале «Весы» писал: «Для нас, представителей символизма, как стройного мирозерцания, нет ничего более чуждого, как подчинение идеи – жизни, внутреннего пути индивидуума – внешнему усовершенствованию форм общежития. Для нас не может быть и речи о примирении пути отдельного героического индивидуума с инстинктивными движениями масс, всегда подчиненным узкоэгоистическим, материальным мотивам» (Весы, 1907, XII. – С. 67).

⁴ Вяч. Иванов: символизм «не хотел и не мог быть только искусством». А. Белый: символизм «нечто большее, нежели литературная школа»; «В течении, сложившемся во Франции, как литературная школа, а в Германии – как новое мирозерцание (к символистам причислял себя и Ницше), могло и должно было содержаться нечто большее, нежели рассуждение о чеканке стиха. Французский символизм, правда, создавался, как литературная школа, но германский символизм слагался не только в пределах истории литературы. Признание двух крупнейших представителей русского символизма в том, что символизм – не только литературная школа, указывает вовсе не на измену заветам символистского искусства, а на характер русского символизма, своеобразно выразившегося»; «В проповеднической ноте, проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена в том, что они признают в художнике творца жизни, мы и усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества»; «Правы законодатели символизма, указывая на то, что цель искусства – пересоздание жизни. Последняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические»; «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта»; «Последние цели искусства совпадают с последними целями человечества; последние цели индивидуального

Как только они пришли к такому выводу, их тезис об автономности искусства стал противоречить их собственным положениям. Выход из противоречия символисты нашли в следующем суждении: искусство призвано творить новую жизнь, но это суждение не тождественно другому: искусство обладает великой творческой силой. Творческая сила отделена от непосредственного преобразования жизни, а направлена на себя, на искусство. Это означало, что искусство не зависит от внешних воздействий и ограждается от них, — оно само, своими собственными силами способно путем воздействия на человека преобразовать жизнь. Иначе говоря, никакие социальные, общественные, идеологические, моральные перемены в действительности невозможны без преображения человека, без его внутренней перестройки. А инструментом такого преображения выступает искусство, которому принадлежит решающая роль во вселенско-творческом акте. Как может художник, — вопрошал Вяч. Иванов, — содействовать вселенскому преображению жизни? И отвечал: освобождать красоту.

Понятно, что освободить красоту может только символическое искусство и только посредством неделимого символа. В символе слито и явлено, по утверждению А.Белого, единство переживания, принимающее формы видимости, т.е. форму образа. Это единство и есть символический образ, а символический образ как единство переживания, данное в изобразительных средствах, есть художественный символ, окно в Вечность¹. Следовательно, согласно Вяч. Иванову, символическое искусство — «осуществленное двуединство» мира, т.е. «гармонически найденное созвучие» внешней действительности («только подобие») и

роста диктуются отчасти этикой, но еще более религией, которая превращает эти индивидуальные цели в коллективные. Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели — преображение человечества, создание новых форм».

¹ Обоснование сложившейся концепции во многом повторяет исходные положения и логику размышлений В.Брюсова: действительность состоит из внешних видимостей и внутренних идеальных сущностей; следовательно, человеческий опыт тоже делится на внешний, эмпирический и внутренний, эзотерический; соответственно этим двум разновидностям опыта существуют два вида, два пути познания: логическое, каузальное (внешние явления, приводимые в порядок) и интуитивное, созерцательно-экстатическое, озаряющее глубины внутреннего опыта, постигающее духовную сущность мира. Из этих утверждений понятно, что высший метод познания — интуитивистский: именно он выводит за пределы видимого мира, за грань бытия, в области мыслимые, именно он позволяет созидать иные миры. А где наиболее применим интуитивный метод? Разумеется, в искусстве. Отсюда следует утверждение: поэзия — источник интуитивного познания, а символ — средство реализации познания. Поскольку интуитивный метод дает возможность прорваться за пределы видимого, эмпирического бытия, что недоступно логическому методу познания, ограниченному видимым миром, то символическая связь видимостей и сущностей выше логической, причинной. А так как других методов познания нет, то символизм — универсальный и единственный способ связи таинственных запредельных сущностей с эмпирическим миром явлений; символизация — средство воплотить, моделировать внутренние переживания в образной форме чувственного мира. Стало быть, символический образ — посредник между сущностью и явлением, внутренним и внешним опытом.

внутренней, мистически прозреваемой сущности, а поэт – носитель сокровенных переживаний, провидец высшей действительности, избранник и маг, владеющий ключами тайн¹.

Учение о символе побудило символистов разделить символ от аллегии, метафоры, мифа², а также от загадки, ребуса и пр. Символистам

¹ См.: *Иванов Вяч.* Заветы символизма // *Борозды и межи.* – М., 1916. – С. 134.

² Если разделить символ от аллегии, загадки, ребуса не представляло для символистов больших трудностей, то иначе обстояло дело с метафорой, образом и мифом. Так, С.Л. Франк заметил, что символисты нередко отождествляют символ и миф, а это значит, что оба понятия становятся неразличимыми. Франк, уловив эту тенденцию, упрекнул Вяч. Иванова в противоречивости и непоследовательности (см.: *Франк С.Л.* Артистическое народничество. – *Русская мысль*, 1910, № 1. – С. 32). Комментируя высказывание Франка, В.А. Богданов писал: «Как известно, миф не противопоставляет реального идеальному, объекта – субъекту, образа вещи – самой вещи, образно-чувственной формы – идее, через нее выраженной. ... символ – образ, «фикция», отличная от других образов тем, что смысл его лежит вне его конкретного значения, а миф – это «фикция», ставшая реальностью... для религиозного человека». Однако «промах» Вяч. Иванова – это не логический промах его эстетической мысли. Вяч. Иванов стал жертвой своих же исходных предпосылок, из которых закономерно вытекало: собственно творческое начало уступает в конечном итоге место вере. И хотя А. Белый оспаривал и отвергал «откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике», поскольку религия, по его мнению, «утратила способность соприкасаться с жизнью; она отошла в область схоластики...» (*Белый А.* Символизм и современное русское искусство. – В кн.: *Белый А.* Луг зеленый. – С. 49, 33), дело обстояло именно так. Мифологизирующее сознание не различает веру и знание, миф предполагает веру в реальность созданных художественной фантазией образов, в их онтологическое бытие. Но именно такой веры и требовали от читателя (слушателя, зрителя) символисты! «Когда я, – пишет А. Белый, – говорю: «Месяц – белый рог», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный». Символисты «снимают» противоречие не разграничением образа и мифа с последующим обоснованием своеобразия того и другого, а императивными утверждениями их тождественности: «Символизм реален; символ не может быть только иллюзией». Но предпринятая А. Белым попытка разработать поэтику такого символа, а тем самым доказать и явить возможность перехода от иллюзорности образа к его реальности не дала и не могла дать желаемых символистами результатов. При всех теоретических усилиях А.Белого символический образ в его учении продолжает оставаться традиционным художественным образом: он скрещивает в себе объективное и субъективное, сохраняя дистанцию между «прямой» значимостью «видимости» и внутренней, художественной правдой. А.Белый не смог опровергнуть резонной и скептической критики В.Брюсова из «Диалога о реализме в искусстве»: «Ведь ваша «идея», – замечает Автор Мистику, – может быть усмотрена «зоркими глазами» в любом жизненном событии, в любом явлении природы, а, следовательно, и в их реалистическом воспроизведении. По вашему определению, символическая поэзия отличается от несимволической лишь тем, что читателю в ней легче от данного внешнего содержания перейти к идее, а никак не тем, что в ней есть и идея и явление» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 тт. Т. 6. – М., 1973 – 1975. – С. 126). А. Белый предлагает совершить такой «переход» отождествлением явления и идеи, формы и содержания, «прямых» значений предметных и словесных деталей образа и его идейного содержания. Именно к этому и зовет его третий «лозунг»: «... поскольку образ есть символ, постольку в его форме уже отражается содержание» (*Белый А.* Символизм // *Белый А.* Арабески. – С. 245). Но постольку

чрезвычайно важно было не разрушить целостность, единство символа, примирение в нем противоположных начал. Кроме того, не менее существенно заявить, что символический язык – особый язык, существенно отличный от обыденного, повседневного языка. «Символ, – писал Вяч. Иванов, – только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизгладимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»¹.

Символ, с точки зрения символистов, наиболее отвечает сущности искусства, в котором действительность сталкивается с идеей художника, и эти два слагаемых, переработанные воображением, являются в создании, не похожем ни на видимую действительность (эмпирику), ни на идею (сущность). Смысл же произведения остается неисчерпаемым в своем значении и беспредельным².

ку же и с необходимостью, как говорит о том статья «Магия слова», образ превращался и в ... миф. А. Белый стремится открыть такие возможности языка, которые можно бы было поставить на службу символизации, соединению двух опытов, «внешнего» и мистического: «Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные». Словообразование, поясняет А.Белый, претерпевает три стадии развития – эпитета, сравнения и символа: «Создание словесной метафоры (символа, т.е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но, как только достигается эта цель средствами изобретательности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим ... символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайно скрытого от нас небесного быка или козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим». Но ведь «видим» только тогда, когда «верим в существование реальности, отображением которой является созданный метафорический образ... Еще дальше за эстетические границы уходит символизм в тех своих последних самоопределениях, где он представляет себя русской общественности цельным, универсальным миропониманием. Высшей формой символизма, как особого типа идеальной духовной деятельности, особого типа «зиждательства», объявляется «теургия». Символисты, ссылаясь на Вл. Соловьева, который счел истинное искусство теургическим служением, призывают поэта «стать не только певцом, но и руководителем жизни» (А. Белый), от «тайнодействия символов» перейти к «тайнодействию жизни» (Вяч. Иванов). И тут, на последней стадии развития, символизм, по словам В.М. Жирмунского, неожиданно сближается с романтизмом и готов стать неоромантизмом («Романтическая поэзия не хочет быть «только искусством»: ее желание быть больше, чем эстетической действительностью»). Иногда это стремление к своеобразному художественному познанию мира, желание выразить в словесных символах свое особенное чувство жизни. Иногда это мысль о том, чтобы подчинить других своему чувству жизни, заставить почувствовать открывшуюся истину»).

¹ Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. – Пб., 1909. – С. 39.

² Так как символисты соединяют в символе внешнее и внутреннее, видимость и сущность, земное и небесное, то всякое произведение они готовы рассматривать как мистерию. А.Белый не без основания писал: «Музыкальность современных драм, их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется на жизнь. Не имеем ли мы здесь намека на превращение

Эта философско-эстетическая концепция настоятельно требовала, чтобы символ, в котором сосредоточилось «двуединство мира», «гармонически найденное созвучие» явления и сущности, внутреннего и внешнего опыта, мог бы воплотиться и стать частью объективного мира. Символистам предстояло найти для символа материю, и эта материя, если иметь в виду поэзию, должна быть специфической. В ней должно быть скрыто некое ядро, в котором бы соединялись эмпирика и сущность посредством соответствий и соотношений. Такую материю символисты нашли в языке, в слове. Язык оказался той единственной реальностью, на которую могла опереться символистская философия художественного творчества¹.

Итак, для символа был найден объективный материал. Символисты приложили много усилий, чтобы обосновать эту идею.

С одной стороны, слово (язык) единственно пригодный материал для вмещения символа и его объективации. С другой стороны, слово не адекватно символу: оно бедно, бессильно, косно, невыразительно, несовершенно. Обыденный язык, которым люди пользуются в повседневной жизни, – «неуклюжий, грубый, нестерпимо шаблонный посредник, слишком примитивное средство общения душ». Этот язык не только не способен выразить смысловую глубину символов, но мало приспособлен и к тому, чтобы воплотить глубокие переживания и передать своеобразные, прихотливые, яркие видения поэта-символиста. Если же иметь в виду язык науки, то слово-понятие в нем неповоротливо и мертво: оно лишь фиксирует уже завершенное познание и творческая сила в нем исчерпана². Следовательно, ни книжный язык научных текстов, ни обиходный язык толпы не пригодны для вместительности символа. Остается живая речь народа (главный резервуар), язык мифов, художественной литературы и тексты священных книг³. В живой речи народа каждый

жизни в мистику? Не собираемся ли мы в жизни разыграть некую всесветную мистику?» (Белый А. *Формы искусства*. // Символизм. – М., 2010. – С. 139). В данном случае А. Белый имел в виду драматические сочинения, но с таким же успехом он мог сослаться и на любое сочинение символистов. Чем, допустим, не мистерия стихотворение Блока «В ресторане»?

¹ См.: Гофман В. Язык символистов. // Литературное наследство. Т. 27/28. – М., 1937. – С. 60.

² Символисты, стало быть, различали слово живое и слово истинное, терминологическое и образное, слово-понятие и слово-символ, омертвевшее и живое, прозаическое и поэтическое, обыденное и магическое. Если слово-термин мертво (допустимо обратное отношение: мертвое слово терминологично), то живое слово – магично; это слово – творческое.

³ Известно, что народный язык, язык священных книг и художественной литературы обладает множеством зафиксированных образно-символических выражений. В традиционной народной символике жемчуг означает горе, голубка – милую, вода – любовь, кукушка – тоскующую женщину, пир – битву, кремень – скупца, погасла свеча – чью-то смерть, сорвать розу – поцеловать девушку. Такой же символизацией наделено и античное, и новое время: в литературной символике роза – гностический символ, связанный с культом Девы Марии и Вечной Женственности. В христианско-библейско-евангельской символике, например, есть выражение «Путь в Дамаск». Речь идет не о пути в столицу Сирии город Дамаск как в некий географический пункт, а о преображении всего человеческого существа, о возвышении духа, о дороге к Христу, к истине (Савл, язычник и го-

раз создаются новые образы. В этом состоит главная задача речи – устной (в первую очередь) и письменной.

Чтобы вместить символ, язык должен выйти за пределы предельного. Или: чтобы образ стал символом, язык должен помочь ему освободиться от эмпирического и пересечь границы видимого мира.

Отсюда ясно, что философия языка складывается у символистов по аналогии с их теоретическими выкладками и на основе их теоретических исканий.

Основные положения философии языка у символистов сводятся к следующему: слово представляет собой единство чувственных проявлений и сверхчувственных откровений, которое есть не что иное, как сущность мира. Она таинственна и чудесна. Вследствие этого познание мира – акт словесный. Отсюда понятна гносеологическая и онтологическая роль языка. Высшая форма познания – интуитивное познание; оно способно проникнуть в пределы сверхчувственного, но для этого нужен особый язык (обыкновенным, обыденным языком нельзя постичь запредельное)¹. Этот особый язык должен обладать творческой силой, которую он черпает в самом себе. Она рождает словотворчество, способное воплотить сверхчувственный опыт. Результат словотворчества – созидание иных миров. Так символисты обосновали необходимость языка символов². Далее они, пытаясь сакрально обособить поэтическую речь от обычного будничного языка, обратились к описанию слов-символов или языка символов. Тут необходимо примечание. Конечно, символисты не изобрели новый, особый язык. Если бы они создали новый язык, коренным образом отличный от русского литературного языка, их бы никто не понял. Символисты же хотели, чтобы их понимали. Для этого они воспользовались общеупотребительным литературным языком³ и именно его превратили в особую смысловую структуру. Символический язык – это особая система тайных иератических знаков и значений. В древности, в мифологические времена, такой символический язык уже существовал, но с течением времени он омертвел, слова отвердели, и между звучанием слова и его значением исчезла прямая связь. В эти давние времена язык выполнял важную функцию – заклинательную и магическую. Образцы заклинаний и магических текстов (заговоры, колдовство) сохранились в народной поэзии. Вот эту магическую роль языка и слова, которую жрецы, колдуны, шаманы и пр. использовали для воздействия на слушателей с целью внушения им определенных

нитель Христа, по дороге в Дамаск услышал голос Господа и покорился Его воле; его душа преобразилась: он перестал быть язычником и стал ревностным христианином; внешне его преобразование выразилось в том, что он отныне стал прозываться Павлом).

¹ Следовательно, словесный образ – непосредственное воплощение интуиции поэта.

² З. Гиппиус писала:

Я – раб моих таинственных
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов... (Надпись на книге, 1896).

³ «Его язык – это наш общий поэтический язык...», – писал И. Анненский о языке лирики Бальмонта (*Анненский Иннокентий. Книги отражений.* – М., 1979. – С.115).

чувств, мыслей и действий, нужно возродить на новой основе. Иначе говоря, символистам понадобилась внушающая роль поэтического слова. В акте внушения символисты рассчитывали и на значение слова, и на его фонетическую сторону, на звуки.

Звучащая речь и ее образность наделялись символистами «самостоятельным содержанием и собственной силой воздействия на мир». Стало быть, звук в символической поэзии становится звуком-символом, содержащим свое, особое содержание. Вся фонетическая структура стиха (звуки, из которых состоит слово, рифмы, строфы, ритм, повторы, подхваты, аллитерации, ассонансы и пр.) должна быть предельно активизирована, чтобы сама по себе, независимо даже от смысла слов и предложений, воздействовать на читателя. Иначе говоря, она сама должна обладать собственным «смыслом». Это, кстати, признак хорошей поэзии. И в самом деле, когда мы читаем хорошие стихи, мы не отдаем себе отчета, почему невольно повторяем те или иные строки, не очень-то вдумываясь в их содержание. Нас увлекает и пленяет ритм, само звучание поэтической речи. Итак, предельное оживление звучащей стороны речи – вот первейшая забота поэта. Звуки – источник выразительности, освобождающие речь от косности понятийного смысла¹. Место понятийного смысла тотчас занимает собственный смысл звучащей речи, восстанавливающий утерянную связь звука и движения.

Поэт – с такой точки зрения – провидец и тайновидец, маг и жрец. Он своего рода священнослужитель во имя красоты, ради постижения тайн мира. Творчество – совершение сакрального обряда, священнодействие.

Слово, однако, обладает определенным значением. Задача символиста состоит в том, чтобы в значении слова обрели единство внешнее и внутреннее, мир эмпирический и мир сверхчувственный. Значит, оживлению нужно подвергнуть и само слово с его омертвевшим

¹ Эту сторону звуковой организации стиха символистов и ее опасности (отрыв рифмы, ритма, значения слова от общего смысла лирического высказывания) остро почувствовали современники. Журнал «Сатирикон» напечатал пародию на стихи Брюсова:

Пусть с тихим шорохом, на дно в кусты,

Шуршащим ворохом летят листы!

– «Дай рифму к «лирике», не из кургузых!»

– «Изволь, чигирики на кукурузах»... (Сатирикон, 1913, №7).

Действительно, выбор формы слова часто зависит от звуковой экспрессии, не считаясь со смысловой неточностью (Хлебну крепчающего чая (А. Белый) вместо крепкого). Исследователями отмечено, что синтаксическое уподобление одного отрезка речи другому, близлежащему, сообразовалось с ритмическим соответствием внутри стиха: (Помню вечер, помню лето, Ф. Сологуб; Смолкли звоны, стихли речи, А. Блок). То же происходило и с уподоблениями между стихами (Робкой нищеты Скорбные приметы: Грубые предметы. Темные черты..., Сологуб; В твоём голосе возгласы моря. На лице твоём жала огня..., А. Блок; И сонная, бездонная стихия Топила нас, И темная огромная Россия Давила нас, А. Белый). По мнению В. Брюсова, совершенное владение тайнами поэтической техники сделает «поэтов будущего истинными магами в области слова: их голосу, словам будут подчиняться, как властным заклинаниям».

значением¹. «Не спроста магия, – писал А.Белый, – признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его... И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно – квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу...»².

Если главная задача речи – творить новые образы, то, помимо оживления звуковой энергии речи, надо оживить корнеслов и всю систему словообразования. Корни слов – результаты творческих упражнений народов и отдельных людей в искусстве познания. Корень слова, утверждают символисты, «соединяет две стихии – природу и дух в единую целостность». В корнях слов продолжает свою жизнь примитивная речь, но она – примитивная речь – заключена ныне в искусственную среду, в искусственную речь с ее искусственными смыслами. Исконные смыслы примитивной речи теперь искажены. Стало быть, надо освободить ее из этих оков³. Надо не только с фонетической, но и с семантической стороны восстановить живое единство звука и значения, чтобы стала ясна этимология слова. А что значит вернуться к прежним значениям? Это означает восстановить мифологический язык. Кому он ранее принадлежал? Жрецам и волхвам, которые придали всенародным словам таинственное значение. Это таинственное значение, открывшееся жрецам, благодаря их обрядам и речам, стало доступным всему народу. Так было достигнуто соответствие и единство между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта⁴. «Символизм, – писал Вяч. Иванов, – кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных задачах и средствах... Задачею поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей

¹ «В поэзии слово – все; прозе (художественной) слово только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) из образов и мыслей, выраженных словами... Оживленное слово – вот результат творчества поэта; оживить слово – вот его задача... Творчество истинного поэта идет от слова к образам и мыслям, т.е. по обычной терминологии (неправильной) от формы к содержанию. Ложное творчество пытается облечь в словесную форму уже данное содержание... Напротив того, содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственно возможную для него форму... То, что обычно называют формой в поэзии, есть, в сущности, содержание, а то, что называют содержанием (сюжет, мысли, образы), – только форма» (Брюсов В. Поэзия и проза (Размышления по поводу). // София, 1914, № 6. – С. 86–87.)

² Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм. – М., 2010. – С. 317.

³ Гофман В. Язык символистов. // Литературное наследство. Т. 27/28. – М., 1937. – С. 62.

⁴ Там же.

между миром божественных сущностей и человеком... Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и орхестическим¹ сопровождением»².

Что же предстоит сделать, спрашивали символисты, чтобы освободить значение слова от искусственных смыслов и вернуть ему исконные и истинные? И отвечали: обнажить корень и понять его древнее значение, «освободить знаковую энергию слова от службы банальному стылому смыслу». Если в корне, а, стало быть, в слове, оживает «мифологический», условно говоря, пласт, то слово перестает быть терминологичным, предметным, мертвым. И тут годятся все пути словообразования: префиксы и суффиксы, столкновение с другими словами, метафоризация, – все должно идти в ход.

Главная дорога превращения мертвого слова в живое, в символическое – метафоризация. Слово при этом теряет свое предметно-конкретное (словарное) значение, освобождается от него и становится призрачным. Оно получает возможность нести другие значения, другие смыслы, в первую очередь символический, потаенный, эмблематический.

Чтобы наглядно представить самый процесс метафоризации, рассмотрим стихотворение З. Гиппиус «Швея»:

Уж третий день ни с кем не говорю...
А мысли – жадные и злые.
Болит спина; куда ни посмотрю –
Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел; умолк;
Я все наедине с собою.
Скрипит и гнется жарко-алый шелк
Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно – стараюсь угадать
Другое, – то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется – Огнем.
И вот уж не огнем, а Кровью.
А кровь – лишь знак того, что мы зовем
На бедном языке – Любовью.

¹ Орхестра (греч.) – в древнегреческом театре круглая площадка, на которой располагались хор и актеры античной трагедии и комедии; здесь: орхестическое – хоровое.

² Иванов Вяч. Заветы символизма. // Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. – М., 1916. – С. 130–131. Эти соображения Вяч. Иванова вытекали из его представления о том, что символ – переживание забытого и утерянного достояния народной души (там же. – С. 40). Отсюда же следует и задание поэта: «надо стилизаторски имитировать мифологическую и религиозно-философскую почву, чтобы на ней возросли причудливые и таинственные символические цветы».

Любовь – лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше – не открою.
Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
Скрипит под робкою иглою.

Как нетрудно догадаться, поэтесса сначала описывает работу швеи. Этот пласт целиком эмпиричен. Но вот появляется церковный колокол и тут же говорится об одиночестве мастерицы. А дальше возникает образ – «жарко-алый шелк». В нем сразу обнаруживаются два ряда значений, возможность соответствий и метафоризации. Слово «жарко-алый» открывает нам второй пласт значений, связанных с огнем и любовью. Они уже породили множество метафор: жар любви, огонь любви, огонь в крови, кровь пылает, огненно-красный, пламенная любовь. В этом семантическом ряду становится возможным метафорическое словоупотребление. Мы понимаем, что стихотворение передает нам чувство трагической любви.

Второй пласт разворачивается из метафоры – «пожар сердца». При этом поэтесса словно ведет нас по метафорическому пути: «На всех явлениях лежит печать. Одно с другим как будто слито. Приняв одно – стараюсь угадать Другое, – то, что скрыто». Она говорит, что первый пласт неотделим от второго, а второй от первого и третьего. За первым планом встает новый, сначала невидимый, за вторым – третий, до времени скрытый («Того, что дальше, – не открою»). Иначе говоря, стихотворение построено по принципу «матрешки».

Третий пласт значений не раскрывается, но в нем речь уже не идет о любви («Нет, не огонь, не кровь...»). На этом стихотворение иронически и трагически обрывается, возвращая читателя к началу, к эмпирике. Однако нам уже дано знать, что оно беспредельно, что его символический смысл нельзя исчерпать, что он целен и неделим и что в нем можно прозреть лишь немногие символы. Другие остаются в бездонной и темной глубине неизреченными, не воплощенными в слово, еще непостижимыми и непознанными. Стало быть, это стихотворение, если взять его в целом, – не только о тяжком труде швеи, об одиночестве, о любви. В нем посредством развития метафор запечатлен процесс шитья лирического костюма, возник символический образ поэтического творчества.

Благодаря чему возник символ? В стихотворении прослеживаются два процесса метафоризации: во-первых, слова с конкретным предметно-материальным значением (спина, колокол, шелк, игла, атлас, огонь, кровь) то утрачивают свою конкретность, то возвращают ее; их конкретно-предметные значения превращаются в неопределенные, бесплотные, не имеющие названия («Одно с другим»), но в них, освобожденных от эмпирики, начинают мерцать символические смыслы («На всех явлениях лежит печать. Одно с другим как будто слито»; «И этот шелк мне кажется – Огнем. И вот уж не огнем, а Кровью»); во-вторых, слова с абстрактными значениями (мысли, любовь) на фоне слов с конкретно-предметными значениями, в значительной мере оживились, перестали быть холодными и тоже наполнились символическими смыслами.

Кроме того, весь процесс метафоризации у З.Гиппиус направлен от материально-чувственного к идеальному, сверхчувственному, от логического к иррациональному, от объективного к субъективному и оборван на обратном движении: жарко-алый шелк снова шелком, а не огнем, не кровью, не любовью. Слово возвратилось в свою бедную обитель, хотя недавно было богатым, обладающим многими значениями, притом запредельными и беспредельными. Поэтому процесс метафоризации и символизации состоит не только в том, как часто писали раньше, чтобы оторваться «от реальной предметности, от реальных связей и отношений для взлета в романтическую идеальность мечты», чтобы навсегда покинуть грешную землю, а как раз в том, чтобы слить земное и небесное в символ. Символист жаждет не противопоставления земного и небесного, а их единства. И тогда в предметно-конкретном, эмпирическом проявится сверхчувственное, а сверхчувственное перестанет быть отвлеченным.

Вследствие такого подхода задача, стоящая перед символистом, заключается не только в том, чтобы «освободить словесные значения от их повинности в обычном языке»¹, но и в том, чтобы отвлеченно-абстрактные слова ожили и заиграли живыми значениями. Процесс символизации изначально был внутренне-противоречивым, соответствующим заданию, в котором катахреза (столкновение внутренне-противоречивых значений в процессе метафорического словоупотребления).

Подобные противоположные процессы, ведущие, однако, к одной цели, можно наблюдать у всех поэтов-символистов.

Слова, обозначающие абстрактно-общие понятия², изначально признаны мертвыми. Но это в теории, а в стихах они едва ли не преобладают. Символисты могли бы оставить их в покое, но хотят абстракции оживить, ввести в поэтический оборот. Стало быть, абстракция должна выразить конкретно-субъективное переживание, индивидуальное, неповторимое, мимолетное. С помощью ее нужно передать своеобразие своего чувства и вместе с тем намекнуть, что в этом чувстве конкретная субъективность спаяна со сверхчувственным. Такое задание внутренне противоречиво: конкретность видимого мира или переживания должна сочетаться с отрывом от эмпирической конкретности.

Эти трудности преодолены символистами: они оживили абстракции разными путями, например, присоединением сопровождающих эпитетов или простой графикой, написав их с большой буквы. Так создается впечатление, что они иные, чем подобные им обычные слова, что они обретают самостоятельность и уже оторваны от обыденных слов: одно дело просто «вечность», а совсем другое –

¹ Безусловно, такая опасность существовала, и ее не избежали французские символисты А. Рембо и С. Малларме, но русские символисты удержались от крайностей. Эллис писал: «Божественно-возвышенное понимание символизма заставило Малларме предъявить необычайные по строгости требования и к самому поэтическому языку, который он пытался превратить в литургический, в специальный язык, язык посвященных жрецов, вовсе чуждый всякой жизненной обычности. Отсюда получили начало теория и практика инструментализации поэтической речи» (Эллис. Русские символисты. – М., 1910. – С. 23).

² «Мне мило отвлеченное...», – заявляла З. Гиппиус.

Вечность («Мы Вечности обеты В лазури Красоты» – провозглашал Вяч. Иванов)¹.

Можно также эпитет-прилагательное превратить в существительное и сделать его отвлеченным². Или включить абстрактные

¹ Абстракции превратились в стихотворениях символистов в самостоятельные отдельные существа. Эта экспрессия прописных букв (Безнадежность, Любовь, Непостижная, Прозрачность, Ночь, Слава, Роза, Звезда, Свет) сразу была отмечена в критике и науке. И. Анненский писал: «Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно: ее абстрактностей». И дальше: «Не знаю, в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова: безымерность..., печальность..., пьяность..., запредельность..., напевность..., многозыблемость..., кошмарность..., безглагольность... Но Бальмонт лирически их оправдал» (Анненский И. Бальмонт-лирик. // Книги отражений. — М., 1979. — С. 115–116). Кстати, суффикс — ость, с помощью которого часто образовывались абстракции (бездонный — бездонность и бездонности), был очень продуктивен («Когда бездонностями синими над нами властвует луна»), млечность («На видения облачной млечности») и т.д. У Брюсова встречаем: бескрайность, беломраморность, размерность, безвестность, прекрасность, благодать, округлость, алость, обманность. Ср. также:

Царственные дали. Царственная белесть.
Царственные глыбы неизмерных льдин.
Стылость, неподвижность, мглистость, онемелость,
Беспредельность снежных роковых равнин.

Не уступает В. Брюсову и Вяч. Иванов: прозрачность, седмизрачность, злчность, светозрачность, светлость. Символисты полюбили формы множественного числа, которые обычно употреблялись в единственном числе. И. Анненский отмечал целый ряд отвлеченных слов: «светы, блески, мраки, сумраки, гулы, дымы, сверканья, хохоты, давки, щекотания, прижатия, упоения, рассекновенья, отпадения, понимания и даже бездонности, мимолетности, кошмарности, минутности» (там же. — С. 115). То же можно наблюдать у Брюсова (шумы, жатвы, величия, запустения, пышности, миги, светы, становия, сверкания, сияния, злословия, марева, трепеты, дымы, утвари, дали; В дни запустений..., Я вам отдамся, миги, миги..., Дни проходят словно дымы..., Над бредом предзакатных марев...), А. Белого (Мы — роковые глубины..., И возникают беги дней, Существований перемены..., Подъявши стаи зарев..., Как безглагольные печали), Вяч. Иванова (Вечерние скорбные свет..., Мглы окрыленные..., Ах, с порога совершений Вожделений возвратиться К исступленьям...).

² У Бальмонта читаем: «Вздыхается стебель, таящий блаженство возможности...» (ср.: блаженная возможность и блаженство возможности). У него же: «Как кошащая ласкательность женских влюбляющих глаз...»; «Золотая возможность дождей...». В. Брюсов мыслит в том же направлении: «И вдавить свои пальцы в округлости плеч...»; «Скроет белесть этих плеч...». См. также у Вяч. Иванова: «И крепость ног упорных...»; «Желаний вечность — взор...» Отвлеченное существительное, образованное от эпитета, ослабляет связи, которые прежде скрепляли эпитет с существительным, и претендует сосредоточить в себе смысл фразы. Символист стремится сделать этот сдвиг ощутимым, помещая существительное, произведенное от эпитета, в рифму:

У светлых глаз темна мятежность
Вольнолюбивой глубиной.
И шеи непокорной нежность
Упругой клонится волной.

.....

и конкретные признаки, перемежая их¹. Чрезвычайно продук-

Вся волит глубь твоя незримо,
Вся бьет несменно в берег свой,
Одним всецелым усмирима
И безусловной синевой
(Вяч. Иванов. Ты – море)

Мятежность и нежность оказываются наиболее значимыми словами (ср.: мятежные глаза, нежная шея). В.Гофман писал: «Центральное положение поддежающего подкрепляется зависящими дополнительными словами (вольнлюбивой глубиной), катахрезой (светлых ... темна); противоречие между признаком глаз – светлые – и свойством мятежности – темна – подчеркивает самостоятельность, отдельность мятежности...» При этом слову «синева» «дано неожиданное определение» – «безусловной». «Признак превращается в абсолют. Из тяжеловесного вещественного мира поэт переносит нас в царство воздушного-легких абстракций – опредмеченных признаков» (Гофман В. Указ. соч. – С. 83–84).

¹ Например, у Бальмонта: «В твоей душе так много прозрачных светлых вод, И над водой зеркальной цветок – мечта живет. Но я люблю воздушность и белые цветы...» (Курсив мой. – В.К.). Прозрачные светлые воды необычны: они находятся не на поверхности земли, а в душе. Цветок – тоже необычен: это цветок-мечта. Слова, призванные обозначать конкретные эмпирические предметы и явления, лишаются их и наполняются отвлеченными значениями. Поэтому они легко сближаются со словами исконно отвлеченными. И.Анненский в своих статьях о символизме и символистах особенно выделял роль эпитета в их сочинениях: «Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта...». «Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей...» В доказательство своих слов Анненский привел такие примеры: «Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной, – И я не змей уродливо-больной. Я Люцифер небесно-изумрудный... <...> Воздушно-белые недвижны облака, Зеркально-царственна холодная река...» При этом он выделял эпитеты «параллельные»: «И каждый взгляд рассчитанно-правдив, И каждый шаг правдоподобно-меток», «оксиморные»: «В роще шелест, шорох, свист, Отдаленно-приближенный..., Вольно-слитные сердца», «перепевные»: «Радостно-расширенные реки», «лирические красочные»: «В грозových облаках Фиолетовых, аспидно-синих», «лирические отвлеченные»: «Призраком воздушно-онемелым...», «Сирено-гибельных видений...», «Смерть медлительно-обманная...», «Я мучительно-внимательный...», «Отвратительно-знакомые щекотания у рта...», «Мы с тобою весь мир победим: Он проснется чарующе-нашим», а также сложные сочетания: «Лиловато-желто-розовый пожар...», «Все было серно-иссиня-желто...», «Дерева так сумрачно-странно-безмолвны» (Анненский И. Книги отражений. – С. 116–117). Здесь уместно назвать архаические, сложные прилагательные и новообразования, широко употреблявшиеся Вяч. Ивановым («Весь обвитый боголепным склепным льном...», «Тоски мироносные крыла», «Сны огнезранные», «Огнепричастием богоносной встречи...», «Тобой, о Сфинкс, пакирожденных, прими восторг...», «Голуботуская печаль», «Снеговерхий, двоеглавый, В день избранно-яркогранный...», «В хоровод рыжекосмый сплелись орлы...», «Парфенон златоржавый...», «И дриады бурнокудрой...», «Мирообъятной тучей клубились пламенные змеи...», «Солнцедоспешная зарница...», «Играючи, днесветлый топчет луч...», «Молотобойные Скрежетопильные Звонко-гремучие Выковачи...»). См. также у А. Белого («Золотокосых Ореад, Златоколесых зодиаков...», «Над златокарей згой...», «Вытечет титан Златоголовый, змееногий», «Из звука: мир

тивны и другие способы, также отмеченные И. Анненским и В. Гофманом¹.

Рассмотрев процесс метафоризации², символисты смогли уточнить и само понятие «символ».

Теперь, с точки зрения языка, под символом разумеется внутреннее слово в слове внешнем. Это значит, что слово можно рассматривать как внешнее и как внутреннее. И слово внешнее, и слово внутреннее имеют свои смыслы, свои значения. Но внешнее слово, отражающее эмпирический мир, несет конкретно-предметный смысл. Внутреннее же слово всякого обычного, общеупотребительного слова содержит в себе затаенное значение, сверхсмысл или иной смысл, обращенный в запредельное. Таким образом, внешнее слово скрывает внутреннее, тайное слово. Из этого следует, что символом может стать любое слово и любое словосочетание, в которых есть эха иных звуков. Символом не может стать слово или словосочетание, если в них слово внешнее и слово внутреннее тождественны, или, что одно и то же — если слово, взятое как единое, равно само себе. Короче говоря, если это слово не превратилось в прекрасный кристалл, в котором уже нет жизни. Задача символиста заключается не в том, чтобы отбросить такие слова, а в том, чтобы попытаться обнаружить в них жизнь или вдохнуть ее. Чем больше слов будет оживлено, тем богаче станет поэтический язык.

многоединный...», «В алмазно-зреющих слезах...», «В слепых очах, к глухорожденному слухе...», «Золотистой парчи Пламезарные ткани...») и у В. Брюсова («Нас в простор лазурно-изумрудный Крылья белые не вознесут...», «Заполнен луч движением запутанно-цветным...», «Ты творишь волшебнo-пленным луч луны...», «Ты замысл, гордо-обычный, Как новый мир тайл в себе...», «качают тебя огнесиние дали...»).

¹ Слова, образованные с помощью приставок без-, вне-, за-, отрицательной частицы не- и конструкций с предлогами без, вне, за). Семантика их обычно противоположна: они придают значениям слов либо отрицание запредельности, либо ее наличие (например: беспламенная мгла — безбрежный край). Бальмонт: «Чтоб в царствии Безветрия навек забыть себя...», «Безвыходность горя, безгласность, безбрежность...», «Как не любить светило золотое, Надежду запредельную Земли...», «Мне хочется безгласной тишины, Безмолвия, безветрия, бесстрастия...» Брюсов: «Давно ушло начало В безбрежные края...», «И безраздумно, бестревожно...», «И покорил их необорный сон...», «Зачем в безлюдии последних дней...», «В думах милая беспечность...», «Я слышал, как смеется Безнадежность». Блок: «Твой нездешний, твой небесный след...», «И мечты неутомимы, Непомерны, неизвестны...», «И суета, и шум на улице безмерной...», «Безысходно туманная — ты Предо мной затеваешь игру...», «Безрадостные всходят семена...», «Завет служенья Непостижной...», «Будут страшны, будут несказанны Неземные маски лиц...», «Он к неизведанным безднам Гонит людей как стада...», «Где бескрайняя зыбь залегла...». Белый: «Безбурный царь!..», «И различаю сквозь туман Я закоитный берег милый...», «Слетит алмаз в беззвездный бездны сон...», «Сверкай в незыблемые хмури О, месяц, одуванчик бурь!..», «Обманешь взрывами невнятиц...», «В безгневном сне, в гнетуще-грустной неге...», «Беспламенные, каменные духи! Беспламенная мгла!..», «Мы — мертвенные, мертвенные твари Безжертвенно бредем...»

² Р. Якобсон считал метафоризацию главным оружием символистов: «На обращении в троп реальных образов, их метафоризации основан символизм как поэтическая школа» (Новейшая русская поэзия. набросок первый. — Прага, 1921. — С. 23).

Поскольку именно во внутреннем слове содержится тайна (эхо иных миров), то оно и есть ядро символа, содержащее намек, указание и обладающее свойством внушения. Значит, символ – держатель сокровенного смысла и одновременно проводник его¹. Двудеиная природа символа состоит еще и в том, что в символе, нерасчленимом единстве, существуют два начала – мертвое и живое, нетворческое и творческое. С одной стороны, в символе «спит» эхо иных миров, и тогда символ – их мертвый слепок и отпечаток высших реальностей. С другой стороны, как проводник сокровенного смысла, символ становится живым воплощением этих реальностей. Символ, наконец, объединяет слово внутреннее и слово внешнее, мир эмпирический и мир сокровенный, тайный, эзотерический, становясь их «местом встречи» и в этом смысле выступая полувоплощенным словом². Содержа в себе сокровенный смысл, символ беспределен: он «обладает бесконечным множеством значений и любых соответствий мира внешнего и сокровенного». Стало быть, символ не может быть исчерпан до конца.

Исходя из всего сказанного, можно внести некоторые поправки и уточнения в сложившиеся представления об отношении символистов к бытию. Оно особенно ярко раскрывается не только в теории, но в поэзии, прежде всего – в лирическом «я» символистов, в их лирическом герое.

Символистам свойственно особенно активное и субъективно окрашенное отношение к миру. Но это отношение, вопреки тому, что было сказано о символистах в советское время, не может быть названо плоско индивидуалистическим.

Бытие мыслится символистом изначально целостным. Единство ему придает противостояние противоположностей, остающихся противоположностями (не синтез, не слияние и нераздельность, как думал А. Белый, а «неслиянность и нераздельность», по слову А. Блока, когда противоположности равноценны и равносильны). Эти противоположности хорошо известны: конечное и бесконечное, своеволие и свобода, субъективность прихоть художника и через него выражающая себя объективная стихия жизни. Так вот, задумываясь о лирическом герое Бальмонта и об его отношении к миру, И. Анненский писал, что лирическое «я» Бальмонта – не личное, не собирательное, не биографическое, а неразложимое наше «я». «Господин Бальмонт, – пишет И. Анненский, – ничего от мира не требует и все забирает...»³ Бальмонт предстает каким-то альтруистом-индивидуалистом, каким-то своеобразным кентавром или тянитолкаем, у которого, как у двуликого Януса, лики смотрят в противоположные стороны. Но что это все-таки значит?

¹ См.: Гофман В. Язык символистов. – С. 64.

² Почему именно «полувоплощенным»? Да потому, что символ как слово воплощен в искусстве, в поэзии, но еще не воплощен в эмпирической жизни. Символисты, как помним, утопически надеялись с помощью искусства переделать всю жизнь и пересоздать человека.

³ Анненский И. Книги отражений. – С. 98.

Это означает, что Бальмонт не хочет присвоить себе природу и весь мир, чтобы наслаждаться их плодами. Он вообще относится к природе не как к чему-то постороннему, к противоположному себе, а как к такой же персоне, каков он сам. Итак, природа для Бальмонта – подобный ему субъект, а вовсе не объект его наблюдения, созерцания и действия. У Бальмонта есть неодолимое желание раствориться в природе, стать ею, разлиться в мире и самому стать этим миром. Но Бальмонт безмерно одинок, потому что он не знает другого мира, кроме мира собственной души. И.Эренбург с некоторой долей удивления писал: «Бальмонт объехал весь свет. Кажется, мировая поэзия не знала поэта, который столько времени провел на палубе парохода или у окна вагона. Но, переплыв все моря и пройдя все дороги, он ничего в мире не заметил, кроме своей души»¹. Иначе говоря, Бальмонт бился душой о мир, а оказалось, что бился о свою одинокую душу. Но как велика душа, если поэт живет ею, и как велика трагедия! Потому он ничего и не требовал от мира, что хотел стать целым миром; отдавая себя, он забирал все. Безмерность «я», а вовсе не индивидуалистические претензии выражал поэт.

Те же абсолютные, максималистские идеалы владели и Ф. Сологубом. И. Анненский заметил: символисты не столько заботятся о выражении «я» или об изображении «другого», сколько интересуются их «вечно сменяющимися взаимоналожениями». В лирике Сологуба «я» господствует и не допускает существования «другого», хотя именно «я» вызывает «другого» к жизни. «Я» у Сологуба не стремится к единству, а разделяет мир на благих и злых, т.е. выступает началом разъединяющим. Но оно же, «я», оказывается отторгнутым от всего остального и не может, как писал С.Н. Бройтман, установить действительно диалогические отношения с «другим». В этом состоит его трагедия. У Бальмонта «я» трагически замкнуто на себе, у Сологуба оно скрывает себя, сосредоточившись на «другом». Лирическое «я» Сологуба хочет познать себя, мыслит лишь о «другом», подставляя вместо себя «другого». В стихотворении «Я созидал пленительные были...» эта трагедия незнания себя, «благого», а только «двойника... злого», выражена отчетливо:

Я созидал пленительные были
В моей мечте,
Не те, что преданы тисненью были,
Совсем не те.

О тех я людям не промолвил слова,
Себе храня,
И двойника они узнали злого,
А не меня.

Быть может, людям здешним и не надо
Сны эти знать,

¹ Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов. — СПб., 2002. — С. 24.

А мне какая горькая отрада –
Всегда молчать!

И знает Бог, как тягостно молчанье,
Как больно мне
Томиться навсегда в моем изгнании
В чужой стране.

Получается так, что, вызвав «другого», истинное «я» скрылось, спряталось, отправилось в изгнание в чужую страну, а его замещает двойник. Бальмонт и Сологуб по-разному приходят к одной и той же трагедии, жалуясь на то, что не в силах найти контакта с миром и преодолеть свой невольный, объективно предопределенный индивидуализм, который они не лелеют и холят, а от которого хотят избавиться.

Вяч. Иванов сделал попытку представить преодолеть ограниченность монологической речи. В его поэзии о «другом» говорится как о субъекте, но, как справедливо заметил С.Н. Бройтман, никакого реального «другого» «поэзия Вяч. Иванова не знает».

Таковую же попытку предпринял А. Белый. В двух стихотворениях с одинаковым названием «Я» и с одинаковым началом («В себе, – собой объятый...») –

В себе, – собой объятый
(Как мглой небытия), –
В себе самом разъятый,
Светлею светом «я».

В огромном темном мире
Моя рука растет;
В бессолнечные шири
Я солнечно простерт, –

И зрею, зрею зовом
«Воистину воскрес» –
В просвете бирюзовом
Яснеющих небес.

Березы в вешнем лесе,
Росея в серебре, –
Провеяли «воскресе»
На розовой заре...

«Я» – это Ты, Грядущий
Из дней во мне – ко мне –
В раскинутые кущи
Над «Ты Еси на не-бе-си!»¹

¹ «Я»

А. Белый утверждал единство «я» и «другого» и их тождество: («"Я" – это Ты, Грядущий...»), настаивая на синтезе, но, понимая, что «я» и «ты» в реальности разъяты. С.Н. Бройтман напомнил, что формула А. Белого «слиянню, нераздельно» совпадает с позицией неклассической поэзии: нераздельность, слиянность Я и Другого. Одновременно она полемична к догмату «нераздельность и неслиянность», которая выражает «отношения божественного и человеческого естества в Христе» (т.е. божественное и человеческое в Христе не слиты, но нераздельны). А. Белый принадлежит к тем символистам, которые были сторонниками умозрительного синтеза в решении бытийной ситуации. Как уже было сказано, против формулы А. Белого и против идеи умозрительного синтеза как принципиального искусственного решения (проклятия отвлеченности) выступил А. Блок. Он отстаивал догмат и формулу классической поэзии, где противоположности не могут быть сведены к одному знаменателю, но каждая из них имеет право на существование, оставаясь частью истины.

Все эти поэтические искания и теоретические споры отражают трагедию символизма как литературного направления и художественного метода. Символизм бился над разрешением тайн бытия и хотел постичь эти тайны в искусстве слова, но то, что могло быть достигнуто словом и в слове, никак не хотело воплощаться в жизнь и стать реальностью. В отчаянье С.М. Соловьев писал А. Белому:

Кто не плевал на наш святой алтарь?
Пора признать, мы виноваты оба:
Я выдал сам, неопытный ключарь,
Ключи его¹ пророческого гроба.
И вот заветная святыня та
Поругана, кощунственно открыта
Для первого нахального шута...

На своей высшей стадии движения символисты выдвинули теорию «символического реализма». Символизм запрещал художнику полный отлет от эмпирической действительности и требовал образного ее воспроизведения. Вместе с тем теоретики символизма были убеждены, что символизм можно понять лишь в том случае, если изучать произведение в его отношении как к субъекту творящему (автору, творцу), так и к субъекту воспринимающему (читателю, слушателю), мысля их целостными личностями². В логике символистов это требование понятно:

В себе, — собой объятый
(Как мглой небытия), —
В себе самом разъятый,
Светлею светом «Я».

В огромном темном мире
Моя рука растет;
В бессолнечные шири
Я солнечно простерт.

Березы в вешнем лесе,
Росея в серебре,
Провеяли — «воскресе» —
На розовой заре.

Дрожит перловым зовом —
«Воистину воскрес» —
В просвете бирюзовом
Яснеющих небес.

¹ Имеется в виду В.С. Соловьев.

² Само по себе, безотносительно к логике символистов, это требование вполне закон-

символизм хотел, чтобы искусство было больше, чем искусством. Но, при этом результат образного воспроизведения эмпирической реальности отступал на второй план, а на первый выходило отношение к ним творца и воспринимающего. По этому поводу А.Белый заметил, что символизм приблизился к опасной грани, за которой он переставал быть только искусством. Казалось бы, символизм добился желаемого, но, как только он переставал быть искусством, его воздействие на жизнь прекращалось, и ему нечего было воплощать в действительности, пересоздавать ее и преображать.

Путь от символизма к теургии вел символистов в тупик, к отрицанию искусства. Символисты считали, что мало быть поэтами, – надо быть больше, чем поэтами, надо быть теургами, духовными руководителями человечества. Вяч. Иванов остался верен себе и последователен даже в тот период, когда символизм переживал кризис: «Символизм лежит вне эстетических категорий».

В. Брюсов с недоумением заметил, что символисты почему-то сочли для себя унижением быть поэтами, хотя они только ими и были. Прослушав его доклад, из которого выросла статья «Заветы символизма», В.Брюсов выступил против основной мысли докладчика, согласно которой искусство должно служить религии. Конечно, Вяч. Иванов не был столь прямолинеен, как его изобразил Брюсов. Символисты действительно хотели быть теургами, но остались поэтами. Их теоретические искания не пропали даром и не были бессмысленными или напрасными. Однако, значение символизма определяют бессмертные поэтические строки его творцов. Урок, который следует из наследия символистов, таков: чтобы быть властителями дум, духовными вождями, нужно заниматься своим делом, в данном случае – искусством поэзии. Нельзя стать теургом, покинув поприще поэта, если перед нами подлинный поэт. Только оставаясь поэтом, можно стать теургом.

■ Основные понятия

Литературное течение и литературная школа, старшие символисты, младшие символисты («младосимволисты»), «аргонавты» (теурги),

но. Вяч. Иванов утверждал: нет символиста-поэта без символиста-читателя, но символический язык чужд толпе и понятен только избранным. Стало быть, нужно помочь читателю освоить символический язык. Это значит: надо научить не только слышать песнь, но и слышать ее отзвук. Читатель достигает понимания символистской поэзии на высшей стадии словотворчества – на стадии аллюзии (намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения (А.Белый). Стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (синецдоха), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). Как только создан символ, читатель оказывается на границе между художественным, поэтическим творчеством и творчеством мифическим. Творчество наделяет образ онтологическим бытием, символ становится воплощением, он оживает и действует самостоятельно. Здесь кончается сотворчество читателя и начинается его жизнетворчество.

декадентство и символизм, синтез искусств, символ и аллегория, дольник, тактовик, верлибр, религиозная философия, религиозно-философские собрания, «мэонизм», «сознательный и божественный идеализм», «религия Третьего завета», «францисканство», «неоязычество», мимесис, формализм, интуиция, аргонавтизм, Золотое руно, Арго, цветопись, симфония.

■ Вопросы и задания

1. Изложите основные положения научной дискуссии о зарубежных и национальных «корнях» русского символизма.
2. Как символисты объясняли цели и задачи нового искусства? Сформулируйте основные положения теории символа в эстетике символистов.
3. Назовите сходства и различия в декларациях французских и русских символистов.
4. Какую грань сами символисты проводили между декадансом и символизмом?
5. Определите значение философской эстетики и поэтического творчества Вл.С. Соловьева для становления русского символизма. Как понимали А.Белый и В.Иванов смысл «теургического» творчества?
6. Что общего и отличного между «двоемирием» романтиков и символистов?
7. На какие периоды распадается история русского символизма? Дайте общую характеристику каждого периода.
8. Какова была роль журнала «Северный вестник» в формировании теории и художественной практики символизма на начальной стадии развития (1890-е годы)? В чем заключалась противоречивость эстетических взглядов А.Л. Волынского?
9. Какие школы (течения) выделяются в литературном процессе эпохи символизма? Дайте краткую характеристику этих школ.
10. Охарактеризуйте общественно-литературную программу и дайте обзор творчества основных представителей религиозно-философского течения русского символизма.
11. Охарактеризуйте вклад А. Добролюбова в становление ранней эстетики и поэтики символизма.
12. Охарактеризуйте вклад И. Коневского в становление ранней эстетики и поэтики символизма.
13. Что послужило философско-эстетической предпосылкой возникновения кружка «аргонавтов»?
14. Охарактеризуйте хронологические рамки существования кружка «аргонавтов».
15. Назовите основных представителей кружка «аргонавтов».
16. Расскажите о жанровом новаторстве в поэзии «аргонавтов».
17. Охарактеризуйте философско-эстетическую платформу аргонавтов и круг их культурных интересов.
18. Какова роль Эллиса в становлении и развитии аргонавтизма?
19. В чем состоит значение книги Эллиса «Русские символисты»?
20. Охарактеризуйте поэтическое творчество С. Соловьева
21. Расскажите о христианско-религиозных мотивах поэзии С. Соловьева. В чем состоит их духовный автобиографизм?
22. Проанализируйте образный строй, изобразительно-выразительные средства книги стихов С.Соловьева «Цветы и ладан».

23. В чем состоит эстетическая платформа С. Соловьева, выраженная в стихотворении «Значение искусства»?
24. Охарактеризуйте языковую позицию символистов в связи с понятием символа.

■ Литература

Асоян А.А. «Эволюция» Эллиса sub specie Dante: 1904–1914 годы. – Дантовские чтения. 1998. – М., 2000; *Белый А.* Начало века. – М., 1990; Андрей Белый: посмертная диагностика гениальности, или штрихи к портрету творческой личности. // Минувшее Т. 23. – СПб., 1998; *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 тт. – М., 1994; *Брюсов В.* Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. – М., 1981; *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. – М., 1989; *Дмитриев В.* Поэтика. Этюды о символизме. – СПб., 1993; *Ермилова Е.* Теория и образный строй русского символизма. – М., 1989; *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. – М., 1994; *Иванова Е.В.* «Северный вестник». // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890–1904. – М., 1982; *Ильев С.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев, 1991; *Искржицкая И.* Культурологический аспект русского символизма. – М., 1997; *Колобаева Л.* Русский символизм. – М., 2000; *Иван Коневской.* Стихотворения и поэмы / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания А.В. Лаврова. – СПб., М., 2008. (Большая серия «Новая библиотека поэта»); *Кувакин В.А.* Религиозная философия в России. Начало XX века. – М., 1980; *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов». – Миф – фольклор – литература. – Л., 1978; он же. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. – М., 1995; *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976; *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. – М., 2000; *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века: Очерки. – Л., 1986; Николай Минский. Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Вступительные статьи, подготовка текстов, составление и примечания *Сапожкова С.В.* (Н. Минский) и *А.А.Кобринского* (А. Добролюбов). – СПб., 2005. (Большая серия «Новая библиотека поэта»); *Миц З.* Поэтика русского символизма. – СПб., 2004; *Неженец Н.* Русские символисты. – М., 1992; *Обломиевский Д.* Французский символизм. – М., 1973; *Пайман А.* История русского символизма. – М., 2002; *Пахмусс Т.* Творческий путь З. Гиппиус. // З.Н. Гиппиус. Новые материалы. Исследования. – М., 2002; Русская литература XX века: 1890–1917: В 2 тт. – М., 2000; Русская поэзия Серебряного века: 1890–1917. Антология. – М., 1993; *Соловьев С.* Цветы и ладан. Первая книга стихов. – М., 1907; *Соловьев С.* Апрель. Вторая книга стихов. – М., «Мусагет», 1910; *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. – СПб., 1999; *Эллис* (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. – Томск, 1998; он же. Незданное и несобранное. – Томск, 2000.*

*  Глава 7 (И. Анненский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов) см. на электронном носителе.

Постсимволизм. Акмеизм как одно из течений постсимволизма.

«Преодолевшие символизм». Состав. Объединения. Органы печати. Манифесты. Поэтика

Кризис символизма. К 1910 году стало ясно, что символизм стал модой, достоянием не только великих мастеров русского слова, но и эпигонов, что он переживает кризис и, как большое направление русской словесности, сходит с литературной арены. В 1919 году А.Блок в Предисловии к поэме «Возмездие»¹ очертил трагический фон, который сопутствовал падению символизма: «1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем – громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий – вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность – мудрая человечность»². И здесь же: «... 1910 год – это кризис символизма... В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и к друг другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма»³. В другой статье «Без божества, без вдохновенья» (1921), появившейся в связи с выходом альманаха «Дракон» и посвященной новому «Цеху поэтов» (акмеистов и авторов, близких к нему), А.Блок признал, что к 1913 году «писатели, соединившиеся под знаком «символизма», ... разошлись

¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 3. – М. – Л., 1960 – 1963. – С. 295.

² Ср. также замечание А.А. Ахматовой: «10-й год – год кризиса символизма, смерти Льва Толстого и Комиссаржевской» (Ахматова А. Соч.: в 2 тт. – М., 1990. Т. 2. – С. 277).

³ Блок А. Собр. соч. в 8 тт. Т. 3. – М. – Л., 1960 – 1963. – С. 296.

между собою во взглядах и мирозерцаниях...», назвав две причины: «с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки...; с другой – все назойливее врывалась улица...». Он подвел горький итог: «храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям»¹. Верность символизму сохранили наиболее преданные его сторонники, но направление как нечто целое исчезло². Символизм остался жить в творчестве отдельных авторов³.

Постсимволизм. После символизма наступила эпоха⁴, получившая название «**постсимволизма**», или, по выражению, вероятно, ироническому, В.М. Жирмунского, «преодолевших символизм».

Постсимволизм выдвинул несколько менее мощных, чем символизм, литературных течений – **акмеизм, эгофутуризм, кубофутуризм и мажоризм, новокрестьянские поэты** и другие. Некоторые из них, в свою очередь, разделились на самостоятельные группы. Наиболее принципиальными течениями по отношению к символизму и его поэтике были акмеизм и футуризм. Они начали с недовольства и критики символизма, хотя именно он был их литературным родителем⁵.

¹ Блок А. Собр. соч. в 8 тт. Т. 6. – М. – Л., 1960 – 1963. – С. 178.

² Кризис символизма особенно остро почувствовали сами символисты, которые именно в 1910 году открыли полемику в «Обществе свободной эстетики» и в петербургском «Обществе ревнителей художественного слова». Poleмика не ограничилась устными выступлениями. В журнале «Аполлон» были напечатаны статьи «Заветы символизма» Вяч. Иванова, «О современном состоянии русского символизма» Блока, «О «речи рабской» Брюсова, «Венок или венец» Белого.

³ По мнению В. Вейдле, расцвет в русской поэзии XX века начался после 1910 года, «когда век наш завершил первое свое десятилетие, не потому, что к этому времени исчерпался символизм и на смену ему пришло что-то «лучшее» символизма, а потому, что сами символисты, так же как ближайшие их преемники, лучшее свое создали не в его годы, а в годы, когда он стал отходить в прошлое или совсем в это прошлое отошел (Вейдле В. Умирание искусства. – М., 2001. – С. 313).

⁴ С нескрываемым сарказмом писал в 1913 году об этом времени в литературе Иван Бунин: «Чего только не проделывали мы за последние годы с нашей литературой, чему только не подражали мы, чего только не имитировали, каких только стилей и эпох не брали, каким богам не поклонялись? Буквально каждая зима приносила нам нового кумира. Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «пролеты в вечность», и садизм, и приятие мира, и неприятие мира, и адамизм, и акмеизм... Это ли не Вальпургиева ночь!» (Бунин И.А. Речь на юбилее газеты «Русские ведомости» 8 октября 1913 г. – Собр. соч.: В 9 тт. Т. 9. – М., 1967. – С. 529).

⁵ Футуристы в марте 1910 года выпустили сборник «Студия импрессионистов» с участием Д. и Н. Бурлюков, В. Хлебникова, Н. Кульбина, а в апреле появился новый сборник – «Садок судей», в котором, кроме Бурлюков и Хлебникова были напечатаны Е. Гуро и В. Каменский, назвавшие себя кубофутуристами. В ноябре 1911 года громко заявил о себе Игорь Северянин, издавший брошюру «Пролог. Эгофутуризм». В начале 1912 года он учредил «Академию Эго-Поэзии». Помимо Северянина, в нее вошли Г. Иванов, Грааль-Арельский, К. Олимов и И. Игнатьев. В течение всего 1912 года эго- и кубофутуристы обращали на себя внимание публики. Они издали множество сборников (например, в январе

Зарождение акмеизма. Критика символизма звучала и раньше, но, когда символизм набирал силу и находился в расцвете своей славы, она не могла поколебать его авторитет. В 1910 году символизм столкнулся с принципиальными возражениями мировоззренчески-художественного порядка, засвидетельствовавшими неблагополучие в его литературном доме. Атаке подверглись фундаментальные основы, на которых воздвиглось его здание.

К началу нового десятилетия стало ясно, что художественные и религиозные искания, свойственные самому мощному и самому теоретически обоснованному религиозно-теургическому течению в символизме, обна-

1912 года вышла в свет нашумевшая «Пощечина общественному вкусу»). Если состав эгофутуристов не был устойчивым (его покинули Г. Иванов и Грааль-Арельский, связавшие свою литературную судьбу с гумилевским «Цехом поэтов»), то кубофутуризм стал единой боевой группой (издавал книги, организовывал эпатажирующие общество выступления на разного рода театральных и иных площадках).

Акмеисты и футуристы по-разному относились к символизму: критикуя символизм, акмеисты не отрицали своего символистского литературного происхождения, футуристы же не признали своего родства с символизмом и демонстрировали полный отказ от всяких традиций. Они даже критиковали своих товарищей, которые, по их мнению, еще не отрешились в своем творчестве от наследия символистов. На самом деле футуристы, как и акмеисты, прошли школу символизма: в литературных объединениях при издательстве «Мусагет» (руководители Андрей Белый, Ф. Степун, Эллис) начиналась поэтическая деятельность Б. Пастернака и С. Боброва, участников футуристической «Центрифуги»; Хлебников первоначально был учеником Вяч. Иванова и Кузмина; первая книга Северянина вышла с предисловием Ф. Сологуба, который горячо приветствовал молодого автора; Маяковский не скрывал, что в раннем творчестве испытал влияние Андрея Белого; поэзия Б. Лившица и К. Большакова не обошлась без воздействия Брюсова (См.: *Крусанов А. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. — СПб., 1996; Казанский Б. Первый год эгофутуризма. // Орлы над пропастью. — СПб., 1912; Шершеневич В. Символическая дешевка. — Вернисаж. — М., 1913. Вып. 1; он же. Символистический граммофон. // Нижегородец, 1913. 15–28 августа, № 247). Справедливости ради, надо сказать, что некоторые «левые» акмеисты также порицали символиста Брюсова и принимавшего его символизм Гумилева. Нарбут, например, писал Зенкевичу: «Антиэстетизм мной, как и тобой, вполне приемлем при условии его живучести. На днях я прислал тебе стихи, из которых ты увидишь, что я шагнул еще далее, пожалуй, в отношении грубостей. И помнишь, Миша, мы говорили о необходимом, чрезвычайно необходимом противоядии Брюсовщине (и Гумилеву, добавлю)» (Арион, 1995, № 3. — С. 48). Хотя футуристы отрицательно отнеслись к акмеистам (см. шуточное стихотворение Георгия Фэхтнера: «Появились акмеисты... Но не смолкли футуристы: — «Что нам эти стрекулисты, Слово пародисты». Не затыкая их блеск лучистый Даже трубочисты», На берегах Невы, 1913, № 3. — С. 11, а также: *Игнатов И. «Литературные отклики. Новые поэты. Акмеисты, адамисты, эгофутуристы». // Речь, 1913, 4 апреля. — С. 3; Игнатов И. Литературные отголоски. Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эгофутуристы». — Русские ведомости. 1913. 6 апреля. — С. 3), в глазах даже искушенных читателей поэтика Зенкевича и Нарбута сближалась с поэтикой футуристов (В. Шершеневич выговаривал критику Л. Редько за то, что тот зачислил сугубо-го акмеиста Зенкевича в эгофутуристы). Об отношениях футуристов и акмеистов см.: *Туменчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II. // Russian Literature, 1977, Vol. V. № 3. — P. 281 – 300; Лившиц Б. Полутороголазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания — Л., 1989; Мец А. Г. Эпизод из истории акмеизма. // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.***

ружили свою несостоятельность: ожидания обещанного в ближайшем будущем слияния всего человечества в Боге, о чем возвещало искусство символизма и чему оно способствовало, не сбылось. Наконец, некоторые символисты, в частности, Вяч.Иванов, неосторожно требовали каждое явление и каждый предмет осмыслять символически, выявлять в них «высший смысл». Этим сразу же воспользовались эпигоны и подражатели символистов, что приводило к инфляции символов, к вымыванию из них реального содержания «словесного золота» и превращению сакральных символов в простую условность, в недостойную игру, не обеспечивавшую органичность символистского мироощущения, богатством смыслов и значений. Поэтому у критиков символизма, акмеистов в том числе, были веские основания утверждать, что «русский символизм так много и громко кричал о «несказанном», что это «несказанное» пошло по рукам, как бумажные деньги»¹. Вместе с тем Блок был прав, когда возлагал вину не на символизм, на эпигонов символизма².

Первой ласточкой, возвестившей о кризисе символизма, была статья поэта и прозаика М.Кузмина «О прекрасной ясности»³. В ней Кузмин писал, уже тяготясь стихийностью, хаосом, диониссийством и мистикой «младосимволистов»⁴ и выступая за аполлоническое, стройное

¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 255. См. также в стихотворении Мандельштама «Золотой»: «Только мне бумажек не давайте, — Трехрублевки я не выношу».

² К.Чуковский вспоминал, что на заседаниях в издательстве Всемирной литературы (1919-1920) Гумилев нападал на Блока:

« — Символисты — просто аферисты. Взяли гирию, написали на ней «десять пудов», но выдолбили всю середину, швыряют гирию и так, и сяк, а она пустая.

Блок одностонно отвечал:

— Но ведь это делают все последователи и подражатели — во всяком течении. Символизм здесь ни при чем. Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы как-то слишком литератор... Вы француз?...» (Чуковский К. Последние годы Блока. // «Записки мечтателей», 1922, № 6. — С. 174). В самом деле, разве виновата Ахматова, что подражатели эксплуатировали облик ее героини ранней лирики? В последнем вопросе Блока содержится намек на преувеличенный эстетизм в суждениях Гумилева.

³ Аполлон, 1910, № 4.

⁴ В.М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» связал «успех и влияние, которое имела в свое время «программная» статья Кузмина с «известным переломом в душевных настроениях и художественных вкусах последних лет»: «Поколение поэтов, которое следует за Кузминым, может быть названо в большей или меньшей степени преодолевшим символизм. По отношению к традиции, воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное. Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть «как все»; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жиз-

и гармоничное мирозерцание: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и пленительнее первых. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и в особенности художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники». Расщепленной, расколотой, внутренне не примиренной, находящейся в состоянии бесконечного спора и вечной рефлексии душе символиста-теурга (эту черту поэта-символиста Гумилев назовет впоследствии «неврастенией»), Кузмин противопоставил иной образ художника: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота... умоляю, будьте логичны – да простится мне этот крик сердца! – логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи – *прекрасной ясности*, которую назвал бы я – *кларизмом*»¹.

ни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания» (Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. – С. 109). О самом поэте В.М. Жирмунский писал: «Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден: смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Не надо подходить к жизни с преувеличенной, индивидуалистической требовательностью: тогда ломаются и искажаются взаимоотношения всех явлений. Мир поэзии Кузмина не искажен этим слишком субъективным, требовательным и страстным подходом; ровный, ласковый, радостный свет падает на все предметы этого мира, большие и маленькие...

В этой детской мудрости Кузмина, преодолевшей хаос, оставленный за порогом искусства, и теперь свободно и радостно принимающей весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью, уже намечается путь к преодолению символизма. Для свободного и благостного зора художника оживают все точные и строгие формы внешнего мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след «аполлинийской» ясности» (там же. – С. 107 – 108). Эти и другие суждения В.М. Жирмунского (вероятно, о Кузмине как вожде третьего поколения русских символистов и как о наследнике Пушкина) вызвали возражения А.А. Ахматовой, с которыми, по ее словам, согласился автор статьи «Преодолевшие символизм»: «Жирмунский признается, что напутал с Кузминым и его прекрасной ясностью» (Ахматова А.А. Автобиографическая проза. // Литературное обозрение, 1989, № 5. – С. 9).

¹ Кузмин М.А. О прекрасной ясности. Заметки о прозе. // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. – М., 1988. – С. 102.

Считается, что в статье Кузмина достаточно четко были обрисованы некоторые принципы будущего литературного направления – акмеизма. Действительно, она пришлась кстати, ко времени. Ею сразу же воспользовались Гумилев и Городецкий в своих знаменитых манифестах, поскольку многие положения статьи, в частности, о раздвоенной душе, об изощренной сложности поэзии младосимволистов, о внимании к реальному миру отвечали программным требованиям будущих акмеистов. В этом смысле можно признать влияние статьи Кузмина на поэзию акмеистов. Однако на самом деле это было лишь простое совпадение: как и акмеисты, М.Кузмин с его неоклассицизмом, «вечностью», склонностью к стилизации культуры разных эпох, пристрастием к старым литературным формам был не удовлетворен не символизмом вообще (от символизма и мистицизма он никогда не отказывался), а младосимволизмом и притом по своим внутренним причинам, которые отчасти отвечали теории и практике будущего акмеизма. Требование «прекрасной ясности» – это повторенный в новых условиях стилистический принцип поэтики старого классицизма¹. Он был вызван к жизни в новых условиях и с той целью, чтобы подновить символизм. Но М.Кузмин не покидал почвы символизма, и его программа «прекрасной ясности» не означала низвержение младосимволизма². К тому же М. Кузмин, хотя, посещал заседания акмеистов,

¹ Вл. Вейдле в статье «Петербургская поэтика» сопоставил две статьи – «О прекрасной ясности» Кузмина и «О современном состоянии русского символизма» Блока («Аполлон, 1910, №8»): «... статья Кузмина прочитана была с большим вниманием. Как мыслями (чрезвычайно простыми, в чем прежде всего и заключалась их новизна), так и способом их излагать она не только произвела впечатление в более широких кругах, но и узкий круг едва ли не сильнее поразила, чем напечатанные три года спустя в том же журнале «манифесты» Гумилева и Городецкого. Второй из них вообще не был принят всерьез, а первый если и был, то как учредительная грамота новой поэтической школы, куда, однако, вовсе не все даже и сочувствовавшие ей спешили записаться, а записывались порой и не столь уж принципиальные ее сторонники. Вывеска «Акмеизм» была, правда, стараниями Гумилева сохранена и благодаря этому «перешла в историю», тогда как из «кларизма» даже вывески не получилось, но слова о «прекрасной ясности», о преимуществах здравого смысла, чувства меры и классической простоты сказаны были как раз в нужный момент, и хотя ни малейшего глубокомыслия в них не проявилось, они все же очень пригодились на пользу не только Гумилеву, с несомненной оглядкой на них писавшему свой манифест, не только его друзьям, но и всей тогдашней русской поэзии, да в придачу еще и критической прозе. Пропать прямо-таки разверзлась между непринужденно разговорным слогом этой статьи и лирически восторженной, лирически растерзанной невнятицей статьи Блока. Так нельзя было больше о поэзии писать. Думаю, что многие читатели «Аполлона» почувствовали это тогда, в 1910 году; сам Блок в дальнейшем писал о ней хоть и в столь же высоком, но не в таком мистагогическом тоне. <...> Почувствовали иные из тех читателей, может быть, что и велеречиво увещательный тон Вячеслава Иванова не совсем был в данном случае уместен. Почувствовать можно было это, прочитав статью Кузмина, — как можно было нечто сходное ощутить, прочитав его стихи после «Кормчих звезд» (или «Золота в лазури», или «Стихов о Прекрасной Даме»). Во всяком случае, не без участия Кузмина совершился тот перелом, после которого петербургская поэтика вошла в свои права и началось то, что можно было бы назвать золотую пору нашего серебряного века» (*Вейдле В.* Умирание искусства. — М., 2001. — С. 313).

² И. Груздев в статье «Русская поэзия 1918–1923 годы. (К эволюции поэтических школ)» писал: «...в отличие от поэзии акмеистической, поэзия Кузмина не являлась реакцией на символизм». // Книга и революция, 1923, № 3. — С. 33.

никогда акмеистом не был¹. Во всяком случае, выражение «прекрасная ясность» вполне укладывалось в то понимание символизма и младосимволизма, которое прокламировали сами символисты. Так, Вяч. Иванов в статье «О поэзии Иннокентия Анненского» свидетельствовал, предваряя мнение М.Кузмина: «Опять нравятся стародавние заветы замкнутости и единства формы, гармонии и меры, простоты и прямоты, мы опять стали называть вещи их именами без перифраз, мы хотели бы достигнуть впечатления красоты без стимулов импрессионизма»².

По-видимому, в солидарности будущих акмеистов со статьей М.Кузмина, в требовании равновесия, в обращении к опыту парнасцев и в ряде других высказываний младосимволисты увидели запоздалый неоклассицизм³, возвращение к декадансу⁴ и к брюсовскому представлению о символизме как словесном искусстве и только⁵.

Как бы то ни было, термин «**кларизм**» («ясность») на короткое время стал почти синонимом понятия «акмеизм».

«Цех поэтов». Более близким событием, предшествовавшим появлению акмеизма как литературного течения, было возникновение в 1911 году в Петербурге по инициативе Н.Гумилева объединения «Цех поэтов» с двумя «синдиками» (председателями, мнения которых считались окончательными вердиктами) Н.Гумилевым и С. Городецким, секретарем А. Ахматовой, «стряпчим», казначеем Д. Кузьминым-Караваевым и членами цеха — В. Нарбутом, М. Зенкевичем

¹ Н.Я. Мандельштам утверждала, что Ахматова и Мандельштам возмущались, когда Кузмина причисляли к акмеистам за «кларизм». (*Мандельштам Н.* Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. — С. 32).

² *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. — Брюссель, 1974. — С. 576.

³ П.П. Громов в своей книге «А.Блок. Его предшественники и современники» (М. — Л., 1966; о Блоке и акмеизме. — С. 538 — 556) писал, что поэт отвергал консервативный акмеистический неоклассицизм. По мнению М.А. Гаспарова, «Акмеизм подхватывает — хотя бы на короткое время — парнасскую традицию поэтики...» (*Гаспаров М.А.* Антиномичность поэтики русского модернизма. // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М., 1992. — С. 263. К. Мочульский в статье «Классицизм в русской поэзии» описывает Г. Иванова как русского Теофила Готье (*Мочульский Константин.* Классицизм в русской поэзии. // Современные записки. 1922. Т. 11. — С. 368 — 379). В работе «Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама» Виктор Террас утверждает, что так называемый «классицизм» этого поэта ближе классическим тенденциям парнасцев, чем духу античных поэтов (См.: *Victor Terras.* Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam. // *Slavic and East European Journal.* 1966. Vol. 10. 3. — P. 251 — 267).

⁴ По словам В.Ф. Ходасевича, акмеисты «боролись именно и только с символизмом, с началом здоровым, и в конце концов выработали из себя чистейших декадентов» (*Ходасевич Вл.* О символизме // *Ходасевич Вл.* Собр. соч.: В 4 тт. Т. 2. — М., 1996. — С. 175), а Д. Философов называл акмеизм «декадентством сезона 1812 года». Декадентским эстетизмом было сочтено утверждение Д.Кузьмина-Караваева о том, что акмеизм «возвращает искусству право быть свободным от каких-либо посторонних требований выражением творческой силы человеческого духа» (*Аполлон*, 1913, № 1. — С. 71).

⁵ А. Блок воспринимал акмеизм как эстетизм и в этом смысле — разложением «брюсовщины».

и О. Мандельштамом. В состав «Цеха поэтов»¹ вошли все будущие акмеисты, так что первый «Цех поэтов» можно с полным правом считать колыбелью будущего акмеизма.

Образованию «Цеха поэтов» предшествовало несколько событий в литературной жизни Москвы и Петербурга. В марте 1910 года Вяч.И. Иванов прочел в московском «Обществе свободной эстетики» и петербургском «Обществе ревнителей художественного слова» доклад «Заветы символизма».

Исходным тезисом Вяч. Иванова послужили слова Тютчева «Мысль изреченная есть ложь», которые он истолковал как потребность и невозможность выразить себя. Это противоречие служит знаком двойственности бытия – дневного, аполлонического и ночного, дионисийского, дуализма, переживаемого поэтом, двойственности творчества, поделенного между миром внешним и миром внутренним. Двоемие касается и слова, которое существует как внешнее средство общения, не способное выразить духовную суть человека, и как слово-символ, единственно передающее сокровенное духовное содержание жизни. «Между тем живой наш язык, – продолжал Вяч. Иванов, – есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани – и ныне единственно могущей восстановить правду “изреченной мысли”», т.е. прорваться к сверхчувственной сущности бытия. Внешнее, «логическое» слово достаточно для разума, для непосредственной общительности «прекрасной ясности»², но никак не достаточно для поэзии, которая призвана подняться от явления к сущности, от мира феноменов (явлений, вещей) к миру ноуменальному (идей). Задача поэзии состоит в том, чтобы от реального мира возвыситься к миру более реальному, или, по выражению Вяч. Иванова, «от реального к реальнейшему» («a realibus ad realiora»). С такой точки зрения, «символизм не хотел и не мог быть “только искусством”». Вяч. Иванов признает, что символизм переживает кризис, что «Старые чеканы школы истерлись», а «Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности».

Что же предлагает искусству новое поколение поэтов, как на Западе, так и в России? Современные поэты раздавлены хаосом,

¹ Словом «цех» участники объединения подчеркивали, что их искусство сродни искусству средневековых мастеров-ремесленников, что они связывают литературу не с наитием, не с мистическим актом, не с вдохновением, не с избраннычеством свыше, не с поэтом-жрецом и поэтом-теургом, а с ремеслом обыкновенного человека, ставшего умелым мастером, обладающим зорким и «хищным» глазомером, чуткостью вкуса, выверенной точностью опытной руки. Первичным, стало быть, они считали делание, в ходе которого и возникает вдохновение. Поэты «Цеха» как бы возвращаются к пониманию искусства как ремесла, а ремесла как искусства, к тому времени, когда искусство и ремесло не были отделены, а существовали слитно. Идея «искусства-ремесла» была подсказана им поэтессой второй трети XIX века К.К. Павловой, которая назвала свой «стих», т.е. поэзию, – «Моя напасть, мое богатство, Мое святое ремесло!».

² Вяч. Иванов прямо связывает слова М. Кузмина «прекрасная ясность» со взглядами и нормативной поэтикой XVIII века.

склонны «баюкать больную душу мечтательными напевами о далеком и несбыточном», впадать в отчаяние или иронию, «капитулировать перед наличною «данностью» вещей». «Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, ... к изыскствам шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего «в перл создания» все, что ни есть «красивого» в этом, по всей видимости, литературнейшем из миров. Названное ремесло, – иронизирует Вяч. Иванов, – обещает у нас приятный расцвет...»¹.

Вяч. Иванов отчетливо понимает, куда, в какие стороны намерено двигаться искусство поэзии: к натурализму, к утверждению формального совершенства поэзии, поэзии как ремесла, к эстетизму и «парнасизму»². Все эти пути развития поэзии при несомненном относительном значении каждого из них предстали перед Вяч. Ивановым, как он выразился, лишь внешним, формальным, а не внутренним, сущностным, каноном искусства и потому были отвергнуты в пользу символизма нового типа – синтетического, объединяющего символизм «соответствий» (ранний символизм, узревший свободу и индивидуальное богатство отдельной души человеческой, личности, переживающей жизнь ярко и напряженно; символизм Брюсова и Бальмонта) и символизм теургический (символизм, ощутивший бесконечность, стройность мира и обращенный к преобразованию жизни; символизм младосимволистов – Вяч. Иванова, А. Блока и А. Белого).

Таким образом, кризис символизма, по убеждению Вяч. Иванова, приведет к возникновению символизма нового типа, при котором искусство поставит перед собой практические цели. Стало быть, символизм («живая школа», по словам Блока) не исчерпал свои возможности и способен к развитию и обогащению.

Доклад Вяч. Иванова в Петербурге собрал большую аудиторию и вызвал оживленное обсуждение. Среди присутствующих в аудитории был А. Блок, который оставил подробное изложение доклада в записной книжке от 26 марта 1910 года³.

¹ Иванов В. Собр. соч. Т. II. – Брюссель, 1974. – С. 589–603.

² Нет сомнения, что Вяч. Иванов чутко улавливал современные веяния: недаром он упомянул о ремесле, о парнасизме, о поэзии как искусстве только, имея в виду не одного лишь Брюсова, но и тех своих слушателей в «Академии стиха», которые вскоре станут акмеистами. Напомним, что Брюсов (1897), а вслед за ним Гумилев (1910) перевели стихотворение Теофиля Готье «Искусство» (1852), ставшее манифестом «русского Парнаса» и будущих акмеистов. Популярным у них был и сонет парнасца Жозе-Мариа де Эредиа «Понто-Веккио» в переводе Максимилиана Волошина (1904), где речь шла о мастере-ювелире. Заметил Вяч. Иванов и склонность к новой поэтизации уже освоенного художественной литературой материала и иронически предварив явление тотальной цитатности («литературнейший из миров»).

³ А. Блок сделал следующий вывод: «Начинается период кризиса и Страшного суда. Или Слово – станет красивым и бездушным ... – или станет живым и практическим.

Вся тема: существует ли символизм как поэтическая школа или его более нет. Точка зрения Вяч. Иванова – он может и должен существовать в виде нового синтетического символизма» (Блок А. Записные книжки. – М., 1965. – С. 169).

Две недели спустя, 8 апреля, в том же «Обществе ревнителей художественного слова» выступил Александр Блок с докладом «О современном состоянии русского символизма».

Оба текста – Вяч. Иванова и А. Блока были опубликованы в журнале «Аполлон»¹. В развернувшуюся полемику включились Брюсов, который в следующем, девятом, номере «Аполлона» (статья «О речи рабской, в защиту поэзии») заявил, что, никогда не стремясь учить людей жить или быть «теургией», «символизм *хотел быть* и всегда *был только искусством*», Андрей Белый, усмотревший в позиции Брюсова измену принципам символизма², и Д.Мережковский, обрушившийся на Блока, который ответил своему критику в «Русском слове»³.

Так или иначе, в докладе Вяч. Иванова и в последующей дискуссии рассматривались судьбы символизма и будущего искусства. И здесь выяснилось, что частые посетители «башни» Вяч. Иванова и слушатели «Академии и стиха», как прежде называлось «Общество ревнителей художественного слова», С.Городецкий и в особенности Н.Гумилев, считавшийся учеником мэтра не только в конкретной области стихосложения⁴, высказали резкое несогласие.

Оба оппонента считали, что символизм не имеет всеобъемлющего влияния, на чем настаивал докладчик. Это выразилось в том, что Гумилев защищал от иронии Вяч. Иванова поэзию и эстетику «Парнаса», а Городецкий осуждал чрезмерную, по его мнению, перегруженность символизма религией, и это, по его словам, противоречило принципам реалистического символизма, утверждавшимся Вяч. Ивановым⁵.

На следующий год разногласия снова обострились. Поводом к очередному конфликту послужило следующее: 13 апреля 1911 года на заседании «Общества ревнителей художественного слова» Гумилев прочитал поэму «Блудный сын»⁶, носившую программный характер. Она вызвала «оживленные прения о пределах той свободы, с которой

¹ 1910, № 8.

² Аполлон, 1910, № 11.

³ «Балаган и трагедия» (Русское слово, 14 сент. 1910).

⁴ Гумилев это признавал. О штудиях в Академии стиха см.: Гаспаров М.А. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 год // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 10.

⁵ См. об этом: Кузнецова О.А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова»: (Обсуждение доклада Вяч. Иванова). // Русская литература. – 1990. – № 1); Богомолов Н.А. Заметки о русском модернизме. 1. К реконструкции обсуждения доклада Вяч. Иванова о символизме. // Новое литературное обозрение. 1997. № 24.

⁶ В литературе отмечено, что раньше Гумилева стихотворение под таким названием написал Брюсов, а почти одновременно – В.А. Комаровский. Оба, наряду с И.Ф. Анненским, считались учителями Гумилева и акмеистов. В 1912 году, когда конфронтация с Вяч. Ивановым стала фактом, Гумилев хотел привлечь на свою сторону Брюсова, отправив ему письмо: «Хотел рассказать вам о моем союзе с Городецким, о Цехе поэтов и его отношении к Вячеславу Иванову» (Литературное наследство. – Т. 98. – Кн. 2. – М., 1994. – С. 508).

поэт может обрабатывать традиционные темы»¹. По словам Ахматовой, Вяч. Иванов обрушился на Гумилева «с почти непристойной бранью»². «Я помню, – вспоминала Ахматова, – как мы возвращались в Царское совершенно раздавленные происшедшим, – и потом Н<иколай> С<тепанович> всегда смотрел на В<ячеслава> И<ванова> как на открытого врага»³.

Гумилев был обижен не только критикой Вяч. Иванова, который, судя по словам Ахматовой, резко отозвался о «Блудном сыне», но и поведением учителя, непозволительным тоном отчитавшего своего ученика.

К этому нужно добавить еще одно событие, предшествовавшее спору, возникшему на заседании «Общества ревнителей художественного слова». О нем также упомянула Ахматова. В 1911 году Гумилев напечатал на страницах «Аполлона» рецензию на книгу Вяч. Иванова «Cor Ardens. Часть первая». Там содержались слова о том, что Вяч. Иванов относится к языку «скорее как филолог, чем как поэт» и что лирика Вяч. Иванова противостоит «жизненной лирике поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия – это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова – небо, отраженное в озере. Их герои, их пейзажи – чем жизненнее, тем выше; совершенство образов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности...»⁴ Вероятно, именно эти упреки имела в виду Ахматова, писавшая впоследствии, что В.Иванов «чего-то в этой рецензии никогда не простил»⁵ Гумилеву и обрек его на «вечную немилость»⁶.

¹ Чудовский В.А. Литературная жизнь. Собрания и доклады. // Русская художественная летопись, 1911, № 20. – С. 321. См. также: Корецкая И.В. «Аполлон». // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905 – 1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. – М., 1984. – С. 212 – 256; Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. – С.386 – 387.

² Ахматова А.А. Автобиографическая проза. – С. 11.

³ Там же. О том, как складывались отношения между Вяч. Ивановым и Гумилевым после обсуждения «Блудного сына», см.: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме. III // Russian Literature. – 1981. – № IX-II.

⁴ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. // Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. – М., 2002. – С. 85.

⁵ Ахматова А.А. Там же.

⁶ Литературное обозрение, 1989, № 5. – С. 12. Если Гумилев, при всей ироничности, сохранял видимость почтения к мэтру, то акмеист В. Нарбут спустя год прямо писал, что в «Cor Ardens» Вяч. Иванов «вместо того, чтобы раздвинуться, войти в гущу художественно-общественной жизни..., чтобы стать настоящим учителем молодежи, – предпочел замкнуться в себе, сузиться до крайности, до сектанства.

Два грузных тома «Cor Ardens» лучшим образом показали, что бывает следствием вышесказанного. <...>

Сизифов труд. Несмотря на то, что и терцины, и газеллы, и триптихи, и канцоны, и сонеты, и даже (страшно вымолвить!) венки сонетов чередуются тут с лирическими и эпическими стихами, – ни одна строка не вонзается, как граненый клинок, в душу, ни одно метко пущенное слово не заседает в мозгу. Холодная риторика В.Иванова заменила ему чары подлинной поэзии; философские проблемы – живые образы. Кажется, что ходишь по залам какого-то богатого музея, где каждую вещь, каждый кусок только объясняет опытный

Все происшедшее сделало разрыв Гумилева с Вяч. Ивановым, учителем с учеником неизбежным. В конце 1911 года по инициативе Гумилева было решено отделиться от «башни» и организовать собственное литературное объединение, назвав его «Цех поэтов»¹.

В «Цех» принимали большинством голосов тайной баллотировкой, но на собраниях присутствовали не только члены «Цеха», а впоследствии – не одни лишь акмеисты.

Помимо уже названных участников (Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, Д. Кузьмин-Караваев, В. Нарбут, М. Зенкевич), составивших ядро нового образования, в первый «Цех поэтов» вошли: Н. Бруни, Г. Иванов, Г. Адамович, В. Гиппиус, М. Моравская, Е. Кузьмина-Караваева, В. Чернявский и М. Лозинский² (всего 15 участников).

Участники «Цеха» создали и свой небольшой журнал – «Гиперборей»³, выходивший с 1912 года и ставший также органом акмеистов (по его имени В. Жирмунский называл их «гиперборейцами»).

Первое собрание «Цеха поэтов» состоялось 20 октября 1911 года на квартире поэта Сергея Городецкого⁴. На нем присутствовал Александр Блок, первоначально благосклонно отнесшийся к «Цеху поэтов», о чем свидетельствует оставленная им в дневнике от 20 октября 1911 года

проводник: все — полно по существу и ничего для души. Неуютно и скучно становится, когда читаешь «Cor Ardens». Еле-еле выпутываешься из лабиринта мастерски выточенных стихов, из невода мертвых вывороченных архаизмов.

Автор — философ, вождь, пастырь — что угодно, только не поэт» (Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С.222 — 223).

¹ См.: *Лекманов О.А.* Акмеисты. Поэты круга Гумилева. // Новое литературное обозрение. 1996, № 17, 19, 20; он же. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

² *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. — М., 1991. — С. 35. Если же иметь в виду посетителей 1, 2 и 3 «Цеха поэтов», которые не обязательно являлись их постоянными членами, то в круг таких лиц входили: В.Комаровский, Н. Недоброво, В. Ходасевич, М. Волошин, Г. Шенгели, В. Пяст, И. Одоевцева, С. Нельдихен, М. Тумповская, К. Вагинов, Ю. Верховский, Г. Чулков, А. Толстой, Н. Оцуп, Н. Бурлюк, Б. Верхоустинский, В. Гарднер, С. Гедройц (псевдоним Веры Гедройц), В. Шилейко, Вл. Гиппиус, Грааль-Арельский (псевдоним С.С. Петрова), Л. Столица, Б. Зубакин, Н. Клюев, А. Конге, М. Кузмин, В. Курдюмов, М. Лопатто, Н. Макридин, В. Парнах, П. Потемкин, П. Радимов, С. Радлов, А. Скалдин, А. Тиняков, В. Хлебников, Д. Цензор, В. Юнгер, В. Рождественский и другие.

³ Редактором «Гиперборей» стал М.Лозинский; журнал просуществовал чуть больше года (с октября 1912 по декабрь 1913 г.) и выпустил 10 номеров. В нем печатались стихи «цеховых» поэтов, а также короткие рецензии на поэтические сборники, автором которых был по преимуществу Гумилев. При журнале организовалось и издательство с тем же названием, выпустившее ряд поэтических сборников, в том числе: «Скифские черепки» (1912) Е.Кузьминой-Караваевой, «Четки» (1913) Ахматовой, «Горница» Г.Иванова (1914), «Облака» Г.Адамовича (1916), «Камень» О.Мандельштама (1916, 2-е изд.), «Колчан» (1916), «Костер», «Фарфоровый павильон» и поэма «Мик» (все — 1918) Гумилева.

⁴ В дальнейшем собирались у Городецкого, М. Лозинского, Кузьмина-Караваева, у Гумилевых в Царском Селе.

запись: «Безалаберный и милый вечер. Кузьмины-Караваевы, Елизавета Юрьевна читает свои стихи и танцует. <...> Тяжелый и крупный Толстой рассказывает, конечно, как кто кого побил в Париже. <...> Молодежь. Анна Ахматова. Разговор с Н.С. Гумилевым и его хорошие стихи о том, как сердце стало китайской куклой. <...> Городецкий рассказывает, как смешно и трагично открывали памятник Никитину в Воронеже (он только что оттуда; приехал заплаканный, всю ночь плакал в вагоне). Потом – Кузьмин-Караваев говорил речи французам (уже ушедшим) и ответные за французов. Было весело и просто. С молодыми добреешь»¹.

Первое заседание, как явствует из записи Блока, напоминало обычную писательскую встречу. Вскоре, однако, по воспоминаниям Ахматовой, «началась работа. Обсуждение и критика своих и чужих стихов».

«Цех поэтов», хотя и не претендовал, по словам М.Кузмина², в отличие от символизма, на создание какой-либо теории искусства, ставил перед собой серьезные профессиональные задачи – изучение «жизни стиха» с особенным вниманием к проблемам «ремесла». На его заседаниях читались и обсуждались стихотворения участников, вопросы поэтики и поэтической техники, мастерства, причем требовалась убедительная аргументация.

Для штудий стиха в «Цехе поэтов» Гумилев воспользовался своим личным опытом общения с Брюсовым, с которым вел переписку по поводу оценки тех или иных стихотворений, литературными семинариями Вяч. Иванова в Академии стиха³. От Вяч. Иванова и И.Ф. Анненского

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 7. – М., 1963. – С. 75–76. Стихотворение Гумилева «Я верил, я думал...». В нем сердце, как приснилось поэту, превращается не в куклу, а в фарфоровый колокольчик. Впоследствии отношение Блока к «Цеху поэтов» изменится: он отождествит его с акмеистами. Однако, по воспоминаниям В. Пяста, в «Цехе поэтов» «не ставился знак равенства между принадлежностью к нему и к акмеистической школе» (см.: Пяст Вл. Стихотворения. Воспоминания. – Томск, 2003. – С. 271–274).

² Для Кузмина «Цех поэтов» – кружок любящих и ценящих друг друга людей.

³ Некоторые участники «Цеха поэтов» отмечали, что и Вяч. Иванов, и Гумилев имели природенный педагогический талант: так же, как и Вяч. Иванов, щедро выслушивавший своих собеседников-учеников и дававший им ценные советы, касавшиеся качества стихотворений, так и Гумилев был глубоким «учителем поэзии», с «гениальной проницательностью» определявший молодому поэту «его правильную творческую дорогу». По воспоминаниям Н.А.Оцупа, Гумилев говорил ему, что занимается с молодежью не потому, что хочет сделать своих учеников поэтами, а потому, что хочет помочь им «по человечеству»: писанием стихов облегчается и лечится душа (Оцуп Н. Океан времени. – СПб., 1993. – С. 516). См. также в статье Н.В. Недоброво «Анна Ахматова»: «... в нарушение законов жизни, чудесная сила, не сводя тебя с пути смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. «И умерла бы, когда не писала стихов», говорит она каждую страдальческою песней, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. – СПб., 2001. – С. 125).

был унаследован в «Цехе поэтов» и тот «филологический пафос», интерес и вкус к слову, к его «произрастанию», который тогда же отметили современники.

«Цех поэтов» собирался в Петербурге с 1911 по 1914 годы (1-й «Цех поэтов») и распался после начала войны¹, но возобновил свою деятельность сначала в 1916–1917 годах (2-й «Цех поэтов»²), а затем в 1921–1923 годах (3-й «Цех поэтов»³).

На собраниях «Цеха поэтов» читались «по кругу» стихи⁴, т.е. каждый участник знакомил собравшихся со своими произведениями, которые потом подробно и нелицеприятно обсуждались. При этом Н. Гумилев, руководивший 1-м «Цехом поэтов», о котором идет речь, требовал не просто оценки в духе «хорошо – плохо», «нравится – не нравится», а непременно пояснений, почему «хорошо» и почему «плохо», почему «нравится» и почему «не нравится»⁵. Следовательно,

¹ В течение первых двух с половиной лет собрания «Цеха поэтов» проходили регулярно, но затем, зимой 1913 – 1914 годов, Ахматова и Мандельштам (по словам Ахматовой) стали тяготиться «Цехом» и решили просить о его закрытии. В это время уже возникла группа акмеистов, в которой согласие продержалось недолго (между Гумилевым и Городецким произошел разрыв); вскоре «Цех» покинули «адамисты» Нарбут и Зенкевич. С началом Первой мировой войны заседания прекратились.

² В 1916 году «младшие» члены первого «Цеха поэтов» — Г.Иванов и Г.Адамович — решили его возродить, но попытка не увенчалась успехом: второй «Цех» продержался лишь до весны 1917 года.

³ В 1921 году благодаря энергичным усилиям Гумилева «Цех поэтов» был возрожден, «как, — по словам Г. Адамовича, — вольное общество людей, не объединенных ничем, кроме ремесла и дружбы». По свидетельствам современников, в нем было мало общего с акмеизмом. Именно «беспартийность» нового, третьего, «Цеха», вероятно, и позволила создать объединение под прежним названием. Так, Ходасевич, приглашенный Гумилевым, согласился в нем участвовать, предварительно спросив, будет ли это первый цех, то есть беспартийный, или второй, акмеистский, и получил ответ: «первый» (См.: *Ходасевич В.Ф.* Некрополь: Воспоминания. М., 1991. С. 82 – 97). В третий «Цех» вошли Г. Иванов и Г. Адамович, Н. Оцуп, М. Лозинский, В. Ходасевич, новые члены («гумилята») Н. Оцуп, И. Одоевцева, В. Рождественский, К. Вагинов, но не участвовали Ахматова и Мандельштам. Сторонников «Цеха» и противостоящих им символистов в известной мере объединил альманах стихов «Дракон» (1921), в котором были напечатаны произведения Александра Блока, Андрея Белого, Федора Сологуба, а также Михаила Кузмина, с одной стороны, и Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Лозинского, Г. Иванова, Г. Адамовича, Н. Оцуца, В. Рождественского, М. Тумповской, С. Нельдихена, И. Одоевцевой, с другой. Всего «Цех поэтов» за время своего существования выпустил, кроме «Дракона» еще три альманаха; последний издан уже в Берлине эмигрировавшей частью «Цеха поэтов».

⁴ См. шуточный экспромт Мандельштама: «В половине второго, Честное слово, Тяжело пииту По алфавиту Идти к ответу — Но выхода нету...»

⁵ «Собирались весь первый год очень часто — три раза в месяц... — вспоминал Василий Гиппиус. — Весь круг читал каждый раз, читали по очереди, после каждого чтения — стихи обсуждались, как по существу, так и в частностях. Эту способность экспромтной критики цеховики развили в себе в высшей степени» (*Гиппиус Вас. В.* Цех поэтов // *Ахматова А. А.* Десять лет. — М., 1989. — С. 82 – 83). См. также свидетельства Георгия Адамовича («... за каждым прочитанным стихотворением следовало его обсуждение. Гумилев

1-й «Цех поэтов» был замечательной школой поэтического мастерства. В обсуждениях и спорах сложился безукоризненный художественный вкус таких поэтов, как А.Ахматова, О.Мандельштам, Г.Иванов, Г.Адамович¹.

Вместе с тем «Цех поэтов» во всех его составах не равен объединению акмеистов, потому что многие поэты не были готовы полностью принять их программу. Первый «Цех поэтов» в целом оставался «беспартийным». Однако некоторые участники хотели резкого отмежевания от символизма. На протяжении почти всего 1912 года в «Цехе поэтов» постепенно уяснялись идеи новой школы и нового течения, противостоящие принципам символизма. Самые бескомпромиссные критики символизма решили открыть с ним полемику и соединиться в новую и более узкую, чем «Цех поэтов», литературную группу. На четвертом или пятом заседании, состоявшемся в царскосельской библиотеке, вспоминала Ахматова, заговорили о необходимости «поднять новое поэтическое знамя...».

Таким образом, окончательному размежеванию с символизмом предшествовал довольно длительный процесс, причиной которого послужили кризис символизма и острые разногласия, проявившиеся сначала на знаменитой «башне» В.Иванова, а затем выплеснувшиеся наружу и ставшие достоянием читающей публики. Акмеисты, пройдя «школу» символизма (Брюсова, Вяч. Иванова), «выделились» из него и заявили о своей самостоятельности.

Акмеизм как объединение (литературный кружок), школа и течение. В декабре 1912 года Гумилев и Городецкий вышли к публике и выступили с докладами в «Бродячей собаке»². Их выступления положи-

требовал при этом «придаточных предложений», как он любил выражаться: то есть не восклицаний, не голословных утверждений, что одно хорошо, а другое плохо, но мотивированных объяснений, почему хорошо и почему плохо. Сам он обычно говорил первым, говорил долго, разбор дел обстоятельный и большей частью безошибочно верный». — *Адамович Г.В.* Мои встречи с Анной Ахматовой. // Звезда. — 1989. — № 6. — С. 51.) и Георгия Иванова («В «Цехе поэтов» существовало правило: всякое мнение о стихах должно быть мотивировано. На соблюдении этого правила особенно настаивал Мандельштам. Он любил повторять: «Предоставьте барышням пиццать: Ах, как мне нравится! Или: Ох, нет, мне совсем не нравится!» Звонок синдика Гумилева, прерывавший оценки без «придаточного предложения», всегда вызывал у Мандельштама одобрение. Не следует при этом забывать, что в первом, «настоящем», «Цехе поэтов», в тщательно отобранном кругу наиболее ярких представителей тогдашних молодых поэтов, «разговор» велся на том культурном уровне, где многое подразумевалось само собой и не требовало пояснений. И тем не менее придаточное предложение считалось необходимым». — *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 тт. — М., 1994. — Т. 3. — С. 615).

¹ М. Будиоко записал со слов Ахматовой: «Первый Цех. В этом объединении поэтов А.Ахматова» состояла несколько лет и выработала там точный вкус — так же, как и Мандельштам» (*Будыко М.* Рассказы Ахматовой. // «Звезда». — 1989. — № 6. — С. 83).

² См.: *Парнис А.Е., Тищенко Р.Д.* Программы «Бродячей собаки». // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1985. — С. 201.

ли начало новому литературному течению, получившему имя акмеизма (адамизма)¹, и одноименной поэтической школе.

¹ Н.С. Гумилев в своей статье «Наследие символизма и акмеизм» (см. далее) вел происхождение слова «акмеизм» от слова «акмэ» — «высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора». Ахматова в своих записных книжках также писала, что, «когда было решено отмежеваться от символистов, с верхней полки достали греческий словарь... и там отыскивали — цветение, вершину» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958 — 1966). — Москва; Torino, 1996. — С. — С. 612). Л.Г. Кихней (*Кихней Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. — М., 2001. — С. 5) обратила внимание на слова П. Флоренского, который писал, что у древних термин «акмэ» применялся первоначально к человеческой жизни и выражал «наибольшую полноту сил, телесных и душевных, <...> наибольшую гармонию личности, наиболее пышное и цельное раскрытие ее возможностей» (*Флоренский П.А.* Малое собр. соч. Вып. 1. Имена. — М., 1993. — С. 200). Стало быть, всякий живой процесс или явление имеет свое акмэ, означающее высшую, самую напряженную и самую гармоничную стадию его развития, полное воплощение заложенных в процессе или явлении возможностей. Л.Г. Кихней справедливо считает, что в этом свете толкование термина приобретает исключительно глубокую содержательность: акмеизм знаменовал, по мнению акмеистов, высшую ступень поэтического искусства и одновременно наибольшее напряжение духовных и телесных сил человека-художника, стремящегося увидеть и воплотить жизнь в ее полном расцвете. Есть также и другой перевод греческого «астмэ»: острие, вершина. А.Белый в своих воспоминаниях (*Белый А.* Начало века. — М., 1990. — С. 356.) рассказал, как он и Вяч. Иванов разыгрывали Гумилева, шутиво подыскивая наименование новому литературному течению: «...предложил Гумилеву я создать «адамизм»; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию». Вяч. Иванов, «подхвативши, расписывал: выскочило откуда-то мимолетное слово «акмэ», острие: Вы, Адамы, должны быть заостренными». Ахматова, однако, категорически отрицала самую возможность такой ситуации («Более отчаянной и бессмысленной выдумки я никогда не слыхала...»), ссылаясь на то, что невозможно допустить, чтобы «Белый, один из столпов символизма, стал бы свергать самого себя» (*Ахматова А.А.* Автобиографическая проза. — С. 7). Но перевод слова «акмэ» как «острие» был узаконен и самими акмеистами: например, Городецкий в предисловии к сборнику «Цветущий посох» писал: «...акмеизм поистине заострен, и, как стрела, он проходит сквозь туман к чистому воздуху грядущей поэзии» (*Городецкий С.* Цветущий посох. — СПб., 1914. — С. 3; см. также: *Тюменчик Р.Д.* Заметки об акмеизме. // *Russian Literature*, 1974, № 7–8. — Р. 23–46; *Тюменчик Р.Д.* Послесловие. // *Ахматова А.А.* Десятые годы. — М., 1989; *Levinton G.* La Plaisanterie littéraire chez les acmeistes. // *L'Humour European*. I. Lubin-Seyres, 1993). Предположение В. Пяста (см.: *Пяст Вл.* Указ. соч. С. 271–274), согласно которому слово «акмеизм» возникло из литературного псевдонима «Ахматова» (латинское «akhmatus», утверждал В. Пяст, по-французски дало бы «астмэ», как «amatus» — «aimé», «armatus» — «armé») было отвергнуто А. Ахматовой. Так или иначе, в научной литературе закрепились оба значения слова «акмэ» — высшая степень чего-либо, расцвет, цветущая пора и острие, вершина, которые не противоречат друг другу и вполне уживаются вместе, поскольку слово «вершина» объединяет оба значения.

Что же касается другого названия школы и течения — адамизм, то известно, что на весеннем заседании 1912 года акмеисты, придумывая название, колебались между двумя наименованиями — «акмеизмом» и «адамизмом». Из автобиографии Городецкого, написанной много лет спустя, следует, что на названии «адамизм» применительно к создаваемой школе настаивал Гумилев («Мы организовали «Цех поэтов». <...> Выдумали акмеизм (Гумилев предлагал «адамизм»), устраивали диспуты. Нам казалось, что мы противостоям символизму. Но действительность мы видели на поверхности жизни, в любовании мертвыми вещами и на деле оказались лишь привеском к символизму и были столь же далеки от

живой жизни, от народа» — *Городецкий С.* Избранные произведения: В 2 тт. — М., 1987. — С. 26, 441. Слово «адамизм» происходит от имени Адама (см.: *Пиотровский М.Б.* Адам // Мифы народов мира: В 2 тт. Т. 1. — М., 1987. — С. 39—43) — первочеловека, дающего имена вещам, именовавшего мир первословами. Стало быть, Адам для акмеистов первый поэт. Они мыслили себя его последователями, «современными Адамами», одержимыми пафосом первоименования вещей и явлений. Как следует из Книги Бытия, Адам нашел для вещей имена, и это придало осмысленность «вещному миру» и существованию человечества в нем. Л.Г. Кихней привела следующие слова В.Н. Лосского из его «Очерка мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие» (М., 1991. — С. 240): «Адам дает имена животным <...> И человек изнутри познает живые существа, проникает в их тайну <...>: он — поэт, как бывает поэтом священник, он поэт для Бога, потому что Бог привел их (животных) к человеку, чтобы видеть, как он назовет их» (*Кихней Л.Г.* Указ. соч. — С. 41). В христианской богословской традиции принято считать, что язык Адама «совпадал с самой сущностью вещей» (см.: *Лосский В.Н.* «Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. — М., 1991. — С. 229). В современности слова не выражают сущности вещей. Для того чтобы «воскресить» слово, согласно акмеистическим представлениям, надо восстановить соответствие слова вещи, найдя для вещей имена, обнажающие их сущность. Такое понимание адамизма (акмеизма) характерно прежде всего для Мандельштама, остро чувствовавшего стертость поэтического словаря и стремившегося его заново оживить. С этой целью вещь надо переназвать и дать ей другое имя (см.: *Берковский Н.* Текущая литература. — М., 1930. — С. 160; *Гинзбург Л.* О лирике. (Глава «Вещный мир»). — Л., 1974; *Тименчик Р.* «Заметки об акмеизме». // *Russian literature*. 1974. № 7—8. — С. 61—63). Мандельштам мыслит себя соперником Адама по первоименованию и переназованию вещей. М.Л. Гаспаров, касаясь стихотворений Мандельштама 1920-х годов, считает поэта-певца Орфея двойником и продолжателем дела Адама, «первого и главного именователя и упорядочивателя, праотца акмеистов» (*Гаспаров М.Л.* Избр. статьи. — М., 1995. — С. 229). По мнению исследователя, в стихотворениях об Орфее не исчезают ранние акмеистические представления. Об адамизме Мандельштама см. грубую эпиграмму Д.Н. Семеновского («Литературный еженедельник». — Пг., 1923. — № 39): «Ах, ведь от самого Адама Законам все подчинено, И мы недаром Мандельштама Читаем только перед сном»). Несколько иное понимание адамизма сложилось у Гумилева, который понимал под ним «мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь». Приятие жизни в его произведениях сочетается с формальным совершенством. Его представления выразились в целом ряде стихотворений: «Сон Адама», «Поэма начала» (кн. 1 «Дракон»), «Адам», «Два Адама», «Звездный ужас». Такой взгляд на адамизм отличался от представлений, с одной стороны, Городецкого, а с другой — Нарбута и Зенкевича. Для Городецкого адамизм — культ первозданности, «ощущение полноты душевных и телесных сил в поэзии». Его Адам, только что покинувший звериное царство и ощутивший себя человеком, призван «живой земле пропеть хвалы». Через необычный, полузвериный взгляд «нового Адама» проступает вновь сотворенная фантастическая реальность или небывалый мир, характеризующийся «полной воплощенностью». Так совершается новое открытие мира. По этому поводу Мандельштам в статье «О природе слова» вспоминал: «Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, «адамизм», род учения о новой земле и новом Адаме. Попытка не удалась» (*Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 тт. — М., 1990. — Т. 2. — С. 185). Этот наивный адамизм Городецкого (см. далее его стихотворение «Адам»), выраженный вромане «Адам», герой и героиня («два умных зверя») которого «стали жить в зеленом раю», вызвал иронические насмешки у современников. М. Кузмин в гимне «Бродячей собаки» шутил: «Наши девы, наши дамы, Что за прелесть глаз и губ! Цех поэтов — все «Адамы», Всяк приятен и не груб» (см.: *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки». // Памятники

В следующем году эти доклады были напечатаны в журнале «Аполлон» и стали двумя манифестами. Н.С. Гумилев назвал свою статью «Наследие символизма и акмеизм»¹, С.М. Городецкий – «Некоторые течения в современной русской поэзии»². Предполагалась и третья статья «Утро акмеизма»³, автором которой был О.Э. Мандельштам, но она по неизвестным причинам (то ли ее забраковали Гумилев и Городецкий, то ли Маковский) не была опубликована и появилась через несколько лет благодаря В.И. Нарбуту. Поскольку, однако, она также предназначалась в качестве манифеста нового литературного течения, то ее надлежит рассматривать вместе с двумя опубликованными.

В объединение (кружок⁴), назвавшее себя акмеистами, вошли шестеро: Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Нарбут, М. Зенкевич⁵. Они и сгруппировавшиеся вокруг Гумилева поэты и слушатели образовали поэтическую «школу»⁶. Кружок акмеистов и «школа» составили течение, объединенное несколькими эстетическими принципами.

культуры. Новые открытия. — Л., 1985. — С. 202–203). А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» издевательски писал, что «лозунгом» акмеизма «был человек, но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то первозданный Адам» (Блок А. Собр. соч. Т. 3. — С. 296). Таким образом, для восприятия мира в его первозданной свежести, для постижения реальности, проникновения в истинную сущность мира необходимо, по мнению акмеистов, взглянуть на мир непредвзято (глазами ребенка, «лесного зверя» или человека, только что осознавшего свое бытие в мире), т.е. взором чистым, не отягощенным и не замутненным привнесенными теориями (см.: Греем Ш. Гумилев и примитив. // Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции (17–19 сентября 1991). — СПб., 1992. — С. 25–31). Эпатирующее публику заостренное воплощение адамизма демонстрировали в своих поэтических книгах Нарбут и Зенкевич. Они ориентировались не на первозданное, а на первобытное, существовавшее до первого человека, до Адама.

¹ Аполлон, 1913, № 1.

² Там же. До нас дошли сведения, что против публикации статьи Городецкого возражал редактор «Аполлона» С.К. Маковский. И. Северянин в «романе в строфах» «Рояль Леондра» писал: «Уже горюет Городецкий Акмеистическую гиль, Адама неуклюжий стиль. Уж возникает «цех поэтов» (Куда бездари, как не в цех!) Где учат этих, учат тех, Что можно жить без триолетов И без рондо, и без... стихов! — Но уж никак не без ослов!..» (Северянин Игорь. Стихотворения. Поэмы. — Архангельск, 1988. — С. 334).

³ Сирена (Воронеж), 1919, № 4/5, 30 января. — С. 69–74. Более подробно о статье Мандельштама «Утро акмеизма» см.: Мец А.Г. Эпизод из истории акмеизма. // Пятые Тыняновские чтения. — Рига, 1990.

⁴ А.А. Ахматова вспоминала впоследствии акмеистов как узкий семейно-дружеский кружок. Знакомый О.Э. Мандельштам С.Б. Рудаков писал о поэте: «Он страшно заражен акмеистической кружковщиной...» (О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к жене (1935–1936). // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. — 1993; Материалы об О.Э. Мандельштаме. — СПб., 1997. — С. 42).

⁵ Неоправданно расширенный список лиц, так или иначе связанных с акмеистами, представил в главе «Кризис символизма и акмеизм» Ефим Эткинд в «Истории русской литературы. Серебряный век». — М., 1995. — С. 461–462.

⁶ Известно, однако, что С. Городецкий обвинил в 1914 году Гумилева, не считавшего акмеизм школой, в «уклоне от акмеизма».

Печатными органами акмеистов стали журналы «Аполлон»¹ (редактор С.К.Маковский) и «Гиперборей».

¹ К 1909 году прекратили свое существование журналы символистов «Золотое руно» и «Весь». И. Северянин впоследствии (1925) вспоминал: «Уж первый номер «Аполлона», Темнящий золото руна, Выходит в свет, и с небосклона Комета новая видна; То «Капитаны» Гумилева, Где лишнего не видно слова, И вот к числу звучащих слов Плюссируется: Гумилев. Уже «Весь» крушат пружину, Уже безвреден «Скорпион»...» (*Северянин И.* — Там же. — С. 334). Место «Мира искусства», «Весов» и «Золотого руна» занял «Аполлон» (1909—1917) — ежемесячный литературно-художественный журнал. Для определения принципов издания были привлечены И.Ф. Анненский, Вяч.И. Иванов, А.Л. Волынский, А.Н. Бенуа, М.А. Кузмин, М.А. Волошин. Журнал сразу был замышлен не только литературным, но и художественным, призванным освещать литературную и художественную жизнь России. Редакция ставила задачу объединить русскую литературно-художественную интеллигенцию под лозунгом «аполлонизма» (в противовес «безднам нищестества и декадентства» // Утро России, 1910, 27 февраля), служившего символом свободного, «стройного», сознательного творчества, подвластного строгим требованиям эстетического вкуса и «меры» (см.: Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 3. — М., 1994. — С. 481). По замыслу и по представлению редактора, «Аполлон» был открыт для самых широких идей и направлений в искусстве. В письме к Вяч. Иванову от 2 февраля 1909 года С.К. Маковский писал: «... искусство всегда многолико, и любит искусство только тот, кто умеет ценить в нем многообразие очарования. В моих редакторских силах — только приводить в жизнь это положение» (Переписка В.И. Иванова с С.К. Маковским. // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 10. — С. 142). В октябре 1912 года Маковский пригласил Гумилева (кроме него, в редакцию вошли М. Кузмин, С. Ауслендер, Е. Зноско-Боровский) возглавить литературный отдел журнала и наделил его правом подбирать сотрудников и по своему усмотрению готовить материал. С этого времени ведущие позиции в «Аполлоне» захватывают акмеисты (в трех первых номерах на 1913 год были опубликованы манифесты и подборка «действительно акмеистических стихов» — слова Гумилева в письме к В.Я. Брюсову от 28 марта 1913 года. // Литературное наследство. — Т. 98. Кн. 2. — М., 1994. — С. 512). Эта подборка была снабжена примечанием от редакции (О.А. Лекманов высказал убедительное предположение, что его автором был Гумилев): «Печатаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединенным теми идеями, которые были изложены в статьях Н. Гумилева и С. Городецкого в январской книжке «Аполлона», и могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанному в этих статьях теоретическим соображениям». Аполлон. — 1913. — № 3. — С. 30). С этого времени Гумилев, по признанию Маковского, «захотел ничем не ограниченной деятельности» и, воспользовавшись всеобъемлющей и решительной поддержкой редактора, оттеснил младосимволистов, сторонников религиозно-теургического направления в символизме и обеспечил господство в журнале возглавляемым им акмеистам. Так, уже в начале 1913 года Городецкий и Мандельштам объявили «Аполлон» органом акмеистов. 27 января 1913 года Городецкий писал Любови Гуревич, редактору «Русской мысли»: «Стихи принесу в скором времени, и статью об акмеизме тоже. — На днях выходит «Аполлон», и в нем моя и Гумилева статьи на эту тему <...> Для «Аполлона» это важная грань, — что он стал органом акмеизма» (Литературное наследство. — Т. 92. Кн. 3. — М., 1982. — С. 410). 21 января 1913 года Ал.Н. Чеботаревская извещала Вяч. Иванова: «Мандельштам ходит и говорит: «Отныне ни одна строка Сологуба, Брюсова, Иванова или Блока не будет напечатана в «Аполлоне» — он скоро (это еще очень проблематично) будет журналом акмеистов» (там же). В представлении публики «Аполлон» (точнее — его литературный отдел) фактически превратился в издание акмеистов. Это случилось вопреки намерениям Маковского, который акмеистом не был и вовсе не хотел превращать журнал ни в антисимволистский, ни в акмеистический (см.: Богомолов Н.А., Малмстаг Дж. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. — М., 1996. — С. 149—150), но допустил такое превращение.

Акмеизм был весьма амбициозным объединением и течением. Акмеисты, в частности Гумилев, Ахматова (впоследствии от этого утверждения отчасти отказалась), Зенкевич, полагали, что символизм во главе с Блоком, был завершителем поэзии XIX века, а на долю акмеизма выпало открыть поэтический XX век и стать родоначальником новой поэтической эпохи¹. Поэтому Ахматова и другие акмеисты считали, что их бунт закономерен и правомерен. В том, что это был *бунт*, а не мирное вступление на литературную арену, сомневаться не приходится: публика встретила акмеистов в штыки, отчетливо сознавая, что они бросили вызов символистам. Конечно, появление акмеистов не сопровождалось такими литературными и бытовыми скандалами, какие позволяли себе футуристы, но все-таки эпатажирующий момент в начале акмеистического шествия был достаточно высок². С этой точки зрения, вряд ли можно

¹ «XX век начался осенью 1914 года, вместе с войной... Календарные даты значения не имеют. Несомненно, символизм — явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели оставаться в предыдущем...» (Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой. // *Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А.Ахматовой.* — М., 1991. — С. 235). Тем же, что и Ахматова, словом «бунт» характеризует позицию Зенкевича и Нарбута Н.Я. Мандельштам. По ее мнению, они оба «присоединились к акмеизму, потому что поняли его как бунт земного против зова ввысь, как утверждение плоти и отказ от духовности» (*Мандельштам Н.Я. Вторая книга.* — Париж, 1972. — С. 59).

² Об этом свидетельствуют многочисленные отрицательные и даже вызывающие отзывы, последовавшие в связи с появлением акмеистов. По воспоминаниям Ахматовой, «кампания по уничтожению акмеизма» окончилась в начале 1914 года. До этого «С необычайным воодушевлением и редкостным единодушием все и вся ринулись душить новое течение. От суворинского «Нового времени» до футуристов, салоны символистов (Сологубы, Мережковские), литературные общества <...>, бывшая «башня», <о> е<сть> окружение В. Иванова, и т.д. и т.д. без жалости когтили аполлоновские манифесты. <...> Дошло до того, что пришлось объявить «Гиперборей» не акмеистическим журналом. Одни заглавия антиакмеистических статей могут дать представление об общем тоне полемики («Замерзающий Парнас», «У ног африканского идола», «Без божества, без вдохновенья» и т.п.)» (*Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма.* — М., 1991. — С. 234). Это свидетельство Ахматовой находит подтверждение в следующих высказываниях. Ивич И.: (Цех поэтов. // *Вестник литературы*, 1912, № 4. — С. 90): «... часть наших молодых поэтов скинула с себя неожиданно греческие тоги и взглянула в сторону ремесленной управы, образовав свой цех — цех поэтов». В. Пяст: «Цеховиков идет когорта — Одна чертовка, четыре черта, Четвертого писатели сорта» (см.: *Тименчик Р.Д.* — комментарии в кн.: *Пяст В.А. Встречи.* — М., 1997. — С. 365). К.Эрберг: «Ведь нельзя же считать литературной школой группу поэтов, которые сошлись на том, что они, по недостаточной их неосведомленности в области истории, теории и философии искусства и литературы, не понимают и потому отрицают туманности символизма» (см.: *Лавров А.В. Гумилев в мемуарных заметках Конст. Эрберга.* // *Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов.* — СПб., 1996. — С. 268). Андрей Полянин (С. Парнок): «Приход новых Адамов в русскую современность исторически настолько не подготовлен, что производит впечатление поистине маскарадное» (Северные записки. — 1913. — № 5–6. — С. 228). Б. Садовской, при появлении акмеизма написавший статью «Аполлон-сапожник», а распад объединения приветствовавший статьей «Конец акмеизма»: «Акмеизм был выдуман у нас года полтора тому назад Гумилевым и Городецким», «В самом задании акмеизма отсутствует трагедия, отсутствует переживание запредель-

согласиться с мнением Б.М. Эйхенбаума¹, что подлинно авангардным течением был футуризм, тогда как акмеизм представлял собой арьергардное образование на том основании, что он стремился к равновесию².

ного, — другими словами, отсутствуют в нем основные элементы подлинной лирики»; «...странно говорить об акмеизме как о существующем явлении жизни. Он существовал лишь на бумаге, в статьях г.г. Городецкого и Гумилева» (Современник, 1914, № 13 — 15. — С. 230 — 231). Г. Чулков: «Акмеизм — это страх перед задачами, которые ставит себе символизм, — более того, — это страх смерти» (Чулков Г. Вчера и сегодня. Очерки. — М., 1916. — С. 104). В. Львов-Рогачевский: «Вчерашний сын неба стал рабом вещей» (Львов-Рогачевский В. Символисты и наследники их // Современник. — 1913. — № 7. — С. 301). В. Брюсов: «Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда...»; «Г<осподин> Городецкий перечисляет поэтов, которых выдает за акмеистов, — М. Зенкевича, В. Нарбута, А. Ахматову <...> Но, и по содержанию, и по форме своих стихов, все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не быть простыми подражателями» («Новые течения в русской поэзии». // Русская мысль. 1913. — № 4. — С. 134). Дмитрий Философов: «...прогрессивная» критика пригрела даже несуществующих «акмеистов», этих мертвых парнасцев современности, пригрела только для того, чтобы «насолить» символистам» («Речь», 6 января 1914). Вас. Гиппиус: «Проницательным уже тогда была ясна вся призрачность и ненужность новой затеи» (Галахов Вас. (Гиппиус). Цех поэтов. — «Жизнь» (Одесса), июнь 1918. — С. 12. См.: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме. — «Russian Literature», Mouton, 1974, № 7-8. — P. 34.). М. Кузмин: «Акмеизм так туп и нелеп, что этот мираж скоро пройдет (Кузмин М. Чешуя в неводе. // Стрелец: Сборник третий и последний. — Пг., 1922. — С. 100). И, наконец, Ф. Сологуб: «Держайте ж, юные поэты, И вместо древних роз и грез Вы опишите нам секреты Всех ваших пакостных желез!» («Продукты сельского хозяйства». — См.: Лавров А.В. Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская // Неизданный Федор Сологуб. — М., 1997. — С. 297).

¹ «По всему ходу этой борьбы, — писал Б.М. Эйхенбаум в начале двадцатых годов, — видно, что считать акмеизм началом нового поэтического направления, новой школой, преодолевшей символизм, неправильно. Акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения». Акмеисты, считал Б. Эйхенбаум, возвратились к раннему, «эстетическому» символизму: «Акмеизм — последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули в качестве главного своего учителя Иннокентия Анненского, который больше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась эстетическая позиция — то, с чего началось самое движение и от чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций». Так как акмеисты — завершители модернизма, то заслуга «преодоления символизма принадлежит футуристам» (Эйхенбаум Б. Анна Ахматова, Опыт анализа. — Пг., 1923. — С. 24 — 25; Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. — Л., 1986. — С. 381 — 382). Той же точки зрения придерживался В. Шкловский: «Акмеисты своей поэтики не создали» (Шкловский В. Жили-были. — М., 1964. — С. 109).

² В этой связи заслуживает внимания наблюдение О. Ронена: «Многие критики ошибочно считали акмеизм консервативным неоклассическим направлением, хотя в действительности акмеисты, подобно их учителю Анненскому, возводили само слово «классический» к латинскому *classicum*, что означает «сигнал боевого горна», а Мандельштам, который определял классику не как то, что уже было, а как то, что должно быть, противопоставлял неувыдающую новизну «серебряной трубы Катуллы» быстро устаревающим

Оба течения были авангардными и оба были направлены против символизма. Разница состояла лишь в том, что футуристы отрицали своих предшественников и настаивали на новом, еще небывалом поэтическом языке, акмеисты же, уважая литературную традицию, стремились к ее радикальному «преодолению» и тем самым обновлению.

Ссылка Б.М. Эйхенбаума на стремление к «равновесию» ничего не доказывает, потому что акмеисты добивались не компромисса с религиозно-теургическим символизмом (или каким-либо другим изводом символизма, иным направлением и течением), а «преодоления», устранения его и замены своей поэтикой¹. Некоторые исследователи считают, что Мандельштам в книге «Камень» пытался придти к равновесию между символизмом и акмеизмом, но она (книга) характеризуется отходом от символизма и окончательным переходом к акмеизму. Другие считают, что место акмеизма объективно располагается в ряду литературных течений начала XX века между символизмом, с одной стороны, и реализмом – с другой, и связано со стремлением удержать равновесие между этими направлениями². Однако акмеисты субъективно никогда таких задач на себя не возлагали и не заботились о том, чтобы занять срединное положение между символизмом и реализмом, как, понятно, ни символизм, ни реализм не ждали от них такого подвига. И даже объективно, независимо от намерений акмеистов, к этим суждениям следует относиться осторожно. Акмеизм как литературное течение сохранял свою самостоятельность и, судя по программным заявлениям его участников и творческой практике, не являлся посредником между символизмом и реализмом, не сливался с ними, а, напротив, отталкивался от них.

Стало быть, понятие «равновесие» нужно понимать во многих смыслах, в том числе и как устранение двоемирия вне и внутри сознания акмеиста. Бытие, по мнению акмеистов, едино: нет двух миров. Отсюда следовало, что сознание человека также воспринимает один внешний

«футуристическим загадкам» (Ронен О. Осип Мандельштам. // Литературное обозрение, 1991, № 1. – С. 11). Стало быть, акмеистам, когда они пришли в литературу, был свойствен боевой задор.

¹ Возвращение к «эстетическому» символизму Брюсова, о котором писал Б.М. Эйхенбаум, может быть принято в ограниченном значении: во-первых, к нему в наибольшей степени тяготел Гумилев, а вовсе не все символисты, которые возражали против «брюсовщины»; во-вторых, тяготение к Брюсову объяснялось желанием отнестись к поэзии только как искусству, не претендуя на сверхлитературные задачи; в-третьих, Брюсов отчетливо понимал, что акмеизм, избрав острием своей критики младосимволистов, противостоит символизму в целом и отрицательно отнесся к акмеизму. См., например, свидетельство Ахматовой: «Брюсов решил, что ему (т.е. единственно истинному и Первому поэту) больше всего идет личина ученого-неоклассика. Акмеисты все испортили, — приходилось вместо покойного кресла дневного ясного неоклассика (т.е. как бы Пушкина XX века) опять облекаться в мантию мага, колдуна, заклинателя, и со свойственной ему яростью, грубостью и непримиримостью Брюсов бросился на акмеистов» (Записные книжки Анны Ахматовой (1958 – 1966). – М.-Torino, 1996. – С. 611).

² Об этом см.: Ronen O. Sublation [Aufhebung] in the Poetics of Acmeism // Elementa. – 1996. – Vol. 2. – P. 322.

мир, и нет причин для трагического раздвоения внутреннего мира. Именно этот тезис, как будет ясно из дальнейшего изложения, вызвал противоречия в позиции акмеистов, которые они пытались либо сгладить, либо снять.

Сложнее обстоит дело с установлением места акмеизма в модернизме: был ли он *зачинающим новое направление в модернизме* или *завершающим модернизм* течением. Мнения исследователей на этот счет разошлись.

В научной литературе¹ было высказано мнение, что, поскольку акмеизм получил дальнейшее развитие, например, в поэзии имажинистов, то он выступает скорее всего *зачинающим течением* в искусстве слова. Однако чаще всего любое направление, как и творчество каждого большого писателя, является что-то завершающим и что-то начинающим. Кроме того, акмеисты, в частности Мандельштам, причисляли имажинистов к запоздалым символистам².

В противоположность только что обрисованному взгляду Омри Ронен называет акмеизм «типично финальной школой» в ряду «реализм – модернизм – акмеизм», полагая, что акмеизм, преодолев и завершив реализм и модернизм, стал синтетическим течением³. Идея культурно-исторического синтеза, несомненно, присуща акмеистам, которые, однако, не мнили себя завершителями ни реализма, ни модернизма.

Так как акмеизм в виде объединения (кружка) просуществовал всего два года (1912–1914) и лишь в качестве школы несколько дольше (если принять во внимание попытку организации второго «Цеха поэтов» и деятельность третьего «Цеха поэтов», т.е. с 1916-го с большим перерывом до 1921 года), то течение акмеизма не могло с достаточной полнотой и определенностью декларировать свои теоретические принципы и выразить их в поэтической практике. Как течение, акмеизм закончился на раннем этапе своей деятельности и впоследствии распался на множество индивидуальных художественных миров, иные из которых притягивались друг к другу, а иные отталкивались друг от друга. В живом литературном процессе акмеизм не имел возможности существовать в виде литературного единства, хотя его творческие принципы удерживались и развивались теоретически и практически Ахматовой и Мандельштамом, отчасти поэтами «Цеха» Адамовичем и Г. Ивановым. Это не исключает того, что каждый из авторов-акмеистов мог держаться общих и частных эстетических принципов исчезнувшего течения, разрабатывать и обогащать их. Каждый из поэтов мог также

¹ Papla E. Akmeizm: Geneza i program. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1980.

² «Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией московских школ, главным образом, имажинистов, — тоже наивное явление, только хищническое и дикарское, — на этот раз не перед духовными ценностями культуры, а ее механическими игрушками. <...> Бесконечно менее интересный и почтенный, чем символизм, но родственный ему имажинизм не последнее, должно быть, явление в русской литературе» (Мандельштам О. Письмо о русской поэзии. // Анна Ахматова. Pro et contra. Т. 1. — С. 345).

³ Ronen O. An approach to Mandelstam. — Jerusalem, 1983; Ронен О. Осип Мандельштам // Литературное обозрение, 1991, № 1. — С. 3–18.

продолжать считать себя акмеистом по происхождению и по творческим установкам, понимая, что они далеко ушли от акмеизма 1910-х годов¹. Но поэтические идеи, бравшие начало в акмеизме, существовали в дальнейшем уже как идеи отдельных авторов-акмеистов, а не течения акмеизма, которое прекратилось². В таком качестве они могли жить и жили долгое время, привлекая сердца поэтов. Это объясняет, почему акмеизм вследствие провозглашенных им новых поэтических принципов и не отрекшиеся от него поэты (Ахматова, Мандельштам и входившие в «Цех» Г.Иванов, Адамович и др.) в силу индивидуальных талантов оказали большое влияние на поэтическую культуру XX века.

Итак, каковы те новые декларации и новаторские поэтические достижения, которыми ознаменовалось пришествие акмеизма и акмеистов в литературу? Чтобы получить правильный ответ на этот вопрос, нужно помнить, что теоретические идеи и поэтические принципы часто вступали друг с другом в разительные противоречия, что творческая практика не совпадала с теоретическими установками, что в одном течении могли быть разные изводы, разные представления о сущности этого течения, что в своих теоретических высказываниях и в поэзии авторы-акмеисты не только спорили и не соглашались между собой, но и каждый из них нередко противоречил сам себе, что вполне объяснимо индивидуальным развитием участников акмеистического течения. Наконец, поэтические принципы выводятся не из одних лишь теоретических деклараций, но и из творческой практики. Общее и индивидуальное их наполнение будет раскрыто в разделах, посвященных манифестам акмеистов и творчеству отдельных поэтов.

Манифесты акмеистов. «Наследие символизма и акмеизм» Н.С. Гумилева, «Некоторые течения в современной русской поэзии» С.М. Городецкого, «Утро акмеизма» О.Э. Мандельштама.

Н.С. Гумилев начал свою статью с утверждения, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает» и что «на смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акмэ – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора),

¹ Известно, что от акмеизма не открестились ни Ахматова, ни Мандельштам, а Нарбут даже хотел возродить акмеизм в обновленном виде, полагая, что в нем главное – «сила и мощь человека». Однако Мандельштам писал Л. Горнунгу (1923): «Ощущение времени меняется. Акмеизм двадцать третьего года – не тот, что в 1913 году...», «...акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия» (*Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 тт. – М., 1997. Т. IV. – С. 33*).

² Попытки выдать поздние декларации или творчество отдельных бывших поэтов-акмеистов за декларации и поэтику всего сообщества, «школы» или течения не выдерживают критики, ибо вряд ли под эстетическими размышлениями Мандельштама могли бы подписаться Ахматова, Зенкевич, Нарбут, а также близкие к акмеистам Адамович и Г. Иванов. Но это равно касается и каждого из всех других связанных с акмеизмом поэтов. Кроме того, филолог должен иметь в виду не только общетеоретические, философские и иные соображения, вроде мифопоэтики, а конкретные факты и данные поэтики, служащие ему бесспорным доказательством.

или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме».

В этом заявлении обращают на себя внимание два обстоятельства.

Первое: акмеизм рассматривается автором и группой как более высокая ступень искусства, чем символизм, хотя «символизм был достойным отцом»¹. Из дальнейшего рассуждения следует, что «акмеизм» ощущает себя «достойным преемником предшествующего» направления, принимает «его наследство» и готов ответить «на все поставленные им вопросы», оставшиеся, однако, нерешенными. Среди не решенных символизмом вопросов – перекося между идеальным и реальным, небесным и земным, мистическим и рациональным, таинственным и явленным, непознаваемым и познаваемым в сторону первых, допущенный символистами². Акмеизм, стало быть, намеревался установить равновесие

¹ Такого мнения придерживались Гумилев, Ахматова, Мандельштам и Зенкевич. Например, Мандельштам недвусмысленно признавал, несмотря на полемику с символистами: «все мы вышли из родового лона символизма» (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М., 1990. – 212). М.Зенкевич в некрологе Блоку писал: «...Блок был завершителем символизма, вобравшим в свою поэзию все завоевания предшественников, и вместе с тем, так же как и сверстник его, Андрей Белый, провозвестником зарождавшихся новых течений. Блок – прежде всего поэт и только поэт, нежный и лирический тенор необычайной силы и исключительного по искренности темперамента» (Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. – М., 2002. – С.226). Жирный шрифт, кроме случаев особо оговоренных, – везде мой. – В.К.

² «Русский символизм, – писал Гумилев в той же статье, – направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, ... какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и, в свою очередь отрицает его. Детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, – вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

«...Mais ou sont les neiges d'antan!» («Но где снега былых времен!»)

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые тома рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не осквернять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками, – вот принцип акмеизма». Здесь же автор, будучи крупным поэтом, не отказывался от многопланности поэзии, органически ей присущей, и писал, что акмеизм «не отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останется

между идеальным и реальным, исправив соотношение в пользу реального. Точно так же он желал соблюсти равновесие между субъектом (поэтом) и объектом (действительностью), нарушенное символистами, отдавшими предпочтение субъекту и считавшими более реальными не показания своих органов чувств, которые символизм ни в коей мере не отрицал, а показания «музыкально»-мистических предчувствий (наблюдаемые явления жизни, согласно теории акмеистов, лишь знаки, символы провидимых в идеальном мире истинных реальных сущностей). Стало быть, поэт (субъект искусства символизма) не вполне доверяет земной реальности и поднимается над ней в мир высшей, неземной реальности.

Второе: акмеизм получил в статье Гумилева другое наименование – адамизм¹. Это означает, что, признавая существование поэтических предпочтений в акмеизме, создатели мыслили его единым объединением и течением, отчетливо сознавая в то же время, что в движении есть группа (С.Городецкий, М.Зенкевич, В.Нарбут) с несколько иными представлениями об акмеизме.

Объединяющим началом двух изводов нового течения служило отношение к образу, к слову: акмеистов в целом не устраивают стертые образы символистов и клишированный поэтический словарь; они жаждут первозданной свежести, не затуманенной цивилизацией чистоты наивного взгляда и в связи с этим глубокого обновления изобразительных и выразительных средств вплоть до эпатажа публики в творчестве Нарбута и Зенкевича грубостью, брутальностью и неприятными для эстетического вкуса картинами².

Далее Гумилев утверждает, что для достижения необходимой поэтической выразительности **нужно сменить учителей: взамен ушедшему символизму религиозно-теургического толка (символизму Вяч.Иванова, А.Блока и А.Белого) следует обратиться к традициям Шекспира, Рабле, Вийона и Теофиля Готье**³. При этом символизм не отвергается

на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы».

¹ «Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению», — замечал Гумилев в той же статье. Главная идея адамизма состояла в том, добиться непосредственного, живого переживания мира, пробиваясь к первоначальным значениям, не искаженным в ходе развития цивилизации. «Придуманные Адамом названия сами по себе уже являлись свежим, новым поэтическим языком, — писала Элейн Русинко, — и акмеистические «Адамы» стремились вернуть слову ту свежесть и силу, которые оно утратило в современную эпоху, особенно из-за чрезмерной утонченности символизма» (*Elaine Rusinko. Adamism and Acmeist Primitivism. — Slavic and East European Journal. 1988. Vol. 32. No 1. P. 84 — 97.*)

² Здесь надо иметь в виду, что не все акмеисты с одинаковой остротой переживали проблему обновления поэтического языка. Для Гумилева и Городецкого она не была столь же актуальной, как для Ахматовой, Мандельштама, Зенкевича и Нарбута.

³ Объясняя столь странный, по мнению Брюсова и других, выбор имен, Гумилев пояснял его обоснованность: «Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеиз-

ма, высокое напряжение той или иной его стихии. *Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, ни мало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента, — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами»* (курсив мой. — В.К.). Таким образом, для Гумилева важна совокупность черт, из которых складывается искусство (см. его перевод стихотворения Т. Готье «Искусство»): душа человека, его тело, его жизнь и жизнь как целое, и, наконец, ремесло, благодаря которому все обретает совершенные формы и достоинство красоты. С точки зрения акмеистов, ничего странного в таком наборе имен нет. Что касается Шекспира и Рабле, их хорошо объяснил сам Гумилев. Относительно Франсуа Вийона (Виллона) — Мандельштам («Франсуа Виллон» // Аполлон, 1913, № 4). Поэзия Вийона, разрушившая «риторическую школу» высокого Средневековья, нужна была для того, чтобы разрушить «оранжерею» поэзию символистов. Иначе говоря, акмеистам нужны были бесспорные авторитеты, чтобы бросить вызов могущественному символизму. С Готье дело обстоит особо, потому что некоторые самые существенные стороны его поэтики оказали непосредственное влияние на Гумилева и в той или иной степени на всех акмеистов. Первое — интерес к вещи. «Поменьше медитаций, празднословия, синтетических суждений; нужна только вещь, вещь и еще раз вещь». «В этих словах Готье — комментирует Г.К. Косиков, — ключ к природе его писательского таланта. Достаточно пробежать глазами любое его стихотворение, заглянуть в любую новеллу, роман, путевой очерк, чтобы понять, что ему было дано абсолютное чувство материального мира». (Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней». // Теофиль Готье. Эмали и камней. — М., 1989. — С. 11. В дальнейшем цитируется это издание). Второе — господство над всеми чувствами зрения, а моделью для поэзии служат изобразительные искусства. «Цель Готье, — пишет исследователь, — словами создать чувственную картину, дать наглядный образ предметов, причем, стремясь к этой цели, поэт выступает сразу в трех ипостасях — как умелый рисовальщик, знающий, что такое четкая линия, твердый штрих, законченная композиция, как живописец-колорист, обладающий безошибочным чувством цвета, уверенно разбрасывающий по полотну выразительные краски (лаконичный и оттого емкий эпитет играет в его стихах роль живописного мазка), и, наконец, как ваятель (недаром излюбленное слово Готье — «резец»), прекрасно знающий, какой эффект способна создать объемность и пластика скульптурной формы. «Словесная живопись» — так определили поэзию Готье уже его современники». Третье — Готье (как и акмеисты) не пишет с натуры. Его предмет — живописное изображение, скульптура, мраморное изваяние, мертвая статуя, вариация на тему литературного произведения. Свойство его поэзии — вторичное изображение того, что уже создано живописцем или скульптором. Он переводил на словесный язык с языка изобразительных искусств. Этот принцип оказался близок акмеистам. Этот принцип восходит к античности. Можно сказать, что романтизм Готье берет начало в античной классике (отсюда ясно, что романтическое содержание принимает классицистическую форму, и они пронизывают друг друга). Готье обратился к эллинистическому жанру экфрасиса (экфразы). (См.: Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). // Славянское и балканское языкознание. — М., 1977. — С. 259—283; Рубинс М. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. — СПб., 2003). Об экфрасисе Г.К.Косиков привел следующее определение одного римского риторика: «описательной речью, отчетливо являющейся глазам то, что она поясняет». Экфрасис в широком смысле слова — «словесное описание любого рукотворного предмета, будь то храм, дворец, щит, чаша, статуя или картина. В более тесном смысле это описание не самого по себе предмета, а предмета, несущего изображение другого предмета, группы предметов, какой-либо сценки, сюжета и т. п. (классический пример — описание щита Ахилла в

целиком: из французского символизма и русского «эстетического» символизма (Брюсов, Бальмонт) необходимо наследовать его ориентацию на чисто литературные задачи, на его внимание к форме (свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, с некоторыми ограничениями – «метафора, вознесенная превыше всего»), но решительно отказаться от «пресловутой» «теории соответствий» ввиду ее германского происхождения. Вообще акмеисты вместо германской (здесь содержится намек на немецкую мистику и на поэзию Блока) линии в литературе выбирают французскую, вместо немецкой романтической эстетики – французскую, в значительной мере в ряде случаев связанную с античностью и классицизмом. Так, например, личность и творчество Готье, по словам Г.К. Косикова, сложились и развивались в русле романтизма. «Начав свой путь в группе поэтов-романтиков, он не случайно закончил его «Историей романтизма». Не случайно и то, что до самой старости ему доставляла удовольствие роль фрондирующего «романтического варвара», всем своим внешним видом и поведением бросающего вызов добропорядочному буржуа-обывателю.

Главная черта Готье как личности – это органическая неприязнь к обыденности, меркантилизму, прагматике и столь же органическая тяга ко всему, что раскрепощает человека, позволяет ему – пусть лишь в воображении – пережить значительную, яркую, необычную судьбу». Однако судьба не предоставила такой возможности: он жил среди «унылых чиновников, пошлых торгашей и холодных аристократов, вызывавших у него неподдельное отвращение». «Вот почему, – писал исследователь, – Готье столь глубоко прочувствовал важнейшую романтическую мифологию – мифологию разлада между «прозой наличной действительности» и «поэзией идеала», которая вполне характеризовала его мироощущение. В этой связи Готье – вовсе не сторонник «чистого искусства», не бесстрастный поэт, не отрешенный от жизни эстет. Его влечет тоска по иной, лучшей, жизни, он стремится совершить побег в «грезу», где идеал нашел бы свое воплощение».

Совершенно понятно, что разлад между неудовлетворяющей действительностью и идеалом, «грезой» рождал в Готье стремление унести в экзотические страны или в историческое прошлое, но не в Средние века, как желало большинство романтиков, а в античность, в классическую Грецию, европейский Ренессанс или в XVII и XVIII столетия, потому что искусство вообще, и искусство Греции в особенности, казалось Готье

«Илиаде»). Жанр экфрасиса с античным жанром эпиграммы («надпись на предмете»), представлявшей собой стихотворение, говорящее о какой-либо вещи; таковы, например, стихотворные рассуждения о предметах изобразительных искусств, отклики на произведения словесности и др. В эллинизме экфразы были толкованием таинственного смысла изображения), а эпиграммы – риторическими «упражнениями для рассудка». У Готье этого нет: на первый план у него выдвинута зримость самого изображения, почти визионерская интенсивность зрительного восприятия (см.: Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 15). Отсюда понятно, какую большую роль в поэзии Готье, а затем и у акмеистов, играют культурные отсылки, ассоциации, реминисценции, сквозь призму которых он созерцает окружающую действительность.

«наиболее полной реализацией владевшей им «грезы». Готье мыслил искусство Греции идеальным искусством: в нем все совершилось и завершилось, оно не поддается никаким изменениям. В нем уже стерлись «случайные черты», но избавлено от преходящего, в нем торжествует идеальное и нетленное, на нем лежит печать абсолюта и вечности. С этой точки зрения искусство не противостоит жизни и «выступает не как антиприрода, а как сверхприрода».

Стало быть, «жизнь как таковая не отталкивала Готье» ни своими разнообразными проявлениями, ни «пестротой вещного мира», но мир выглядел несовершенным и потому внушал опасение своей неустойчивостью, текучестью, подвижностью, конечностью и тленностью. Поэт хотел жизни без «пошлости», насилия и жестокости, «то есть такой жизни, которую могут дать одни только созерцательность и бездействие. Здесь-то и приходило ему на помощь Искусство – чистая деятельность воображения, позволяющая переноситься в любые страны или эпохи, испытывать любые страсти и переживать самые драматические судьбы, самому при этом оставаясь в полнейшей безопасности и не принимая в описываемых событиях никакого участия. Искусство для Готье было защищенным приютом, «островком спасения», а знаменитый лозунг «искусство для искусства»... служил своего рода теоретическим алиби, позволявшим подвести умозрительную базу под позицию невмешательства»¹. Но Готье отдавал себе отчет и в зыбкости мира искусства, и том горьком разочаровании, которое испытывает художник, делая иллюзорный мир искусства своим прибежищем, когда его сладкие грезы сталкиваются с реальностью. Больше того, Готье чувствовал опасность полного погружения в мир искусства, хотя и ценил в личном убежище надежду на собственное воплощение жизненных ценностей².

Жизнь, по мнению Готье, нуждалась в эстетизации, а для этого нужно было скрыть непосредственное впечатление, чувство. Только в этом случае – с помощью вторичного искусства – можно изобразить эмоцию и живой побудительный мотив вечно застывшими, а, стало быть, неизменными в их красоте и совершенстве.

Готье, как легко догадаться, не мечтал об искусстве, отрешенном от жизни, он жаждал соединить жизнь и искусство в единстве и полноте бытия. А дважды воссозданная природа, дважды воссозданный мир – сначала в живописи, в скульптуре или в другом произведении искусства, а потом в слове – приближает к такому идеалу и становится образцом неумирающего совершенства.

Таким образом, в мироотношении Готье и в его поэзии существует, как выразился Г.К. Косиков, «напряжение между грезой и явью, искус-

¹ Там же. – С. 26.

² Как заметил Г.К. Косиков, «все творчество Готье есть не что иное, как глубокое и очень искреннее переживание современной дилеммы, открытой как раз в романтическую эпоху, – противоречия между искусством как областью созерцания, с одной стороны, и жизнью как сферой действия и ответственного поступка – с другой» (там же, с.27).

ством и действительностью», но это напряжение, по мнению Готье, разрешимо: жизнь в стремлении к совершенству словно бы тянется за искусством и искусством поверяется («природа ревнует к искусству», считал поэт). Вот почему в основу поэтики Готье положено экфрасическое описание, так как экфрасис – «наиболее естественный способ приблизить реальность к идеалу, “подтянуть” жизнь до уровня искусства». При этом снять напряжение между «жизнью» и «искусством» Готье хочет «не за счет слияния искусства с жизнью, а, напротив, за счет растворения жизни в искусстве, уподобления реальных предметов произведениям живописи, скульптуры, литературы и т.д.». Это проявляется в том, что художественные изображения он не передает в их натуральном виде, а непременно «подрисовывает» и «прорисовывает». И хотя оригинал (произведение искусства) не искажается, а напротив, его черты проступают более рельефно, все-таки в изображениях Готье доля условности и по отношению к жизни, и по отношению к воспроизводимому «первичному» искусству заметно ощутима.

Особенность Готье, однако, в том, что, с одной стороны, Готье любит жизнь, несмотря на все ее «несовершенства» и «совсем не убежден в полном превосходстве и торжестве искусства над жизнью», а с другой, – предпочитает описывать не саму природу, а произведения искусства; с одной стороны, он погружен в романтическую эстетику, поэтику и стилистику, с другой стороны – сомневается он в абсолютной истинности романтизма, иронизирует над его языком и превращает его в объект размышления, рефлексии, оценки¹. Всюду он стремится к двойному эффекту: к обожанию самоценности искусства и к представлению о нем как о «красочной упаковке». Так появляется различаемая грань между искусством и жизнью, которые не вполне совмещаются друг с другом. Но такая же грань существует у Готье и по отношению к себе: он сохраняет эстетическую дистанцию между человеком и поэтом.

¹ Г.К. Косиков обращает внимание на то, что «обычно в литературной речи авторские приемы, стилистика, образность служат средством изображения, но не его объектом...» Готье же, по словам исследователя, «ненавязчиво, но последовательно заставляет читателя заглянуть в самый механизм романтической литературы, тонко «обнажает» его приемы, выставляя их на всеобщее обозрение». С этой точки зрения, «Эмали и камни» целиком построены на принципе «двойного зрения»: читатель... должен одновременно видеть и описываемый предмет (как в обычной литературе), и весь тот стиль, все «общие места», при помощи которых романтизм создает образы этих предметов... «Готье, с одной стороны, активно использует романтические изобразительно-выразительные средства, а с другой – ощущает их как застывшие клише и даже штампы, от которых он тем не менее не может и не хочет отказаться. Готье сознательно работает с готовой литературной топикой, а это значит, что экфрасисы, культурные аллюзии и реминисценции в конечном счете служат у него одной главной цели – стилизации. Цель всякой стилизации состоит в том, чтобы объективировать чужие стили, чужие способы выражения. Имитируя романтический стиль, Готье тщательно сохраняет все его характерные приметы, но вместе с тем что-то неудовимо в нем меняет, поскольку не просто «срисовывает» «чужие стили», но так или иначе создает свой (там же, с. 24 – 25).

Этот экскурс был необходим для того, чтобы можно было легче себе представить, на какие стороны поэтики опирались акмеисты и какие черты, в данном случае поэзии Готье, стали для них существенными, а также он был введен с той целью, чтобы показать, какие возможности французского классицизма и романтизма открывались для Гумилева и его сподвижников.

Различие между романской и немецкой эстетикой состоит в том, что романский дух ставит перед собой чисто литературные задачи и, сосредоточиваясь на них, любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию. Иначе говоря, **романский дух — логика, обращение к земле, эмпирика, графичность, четкость, ясность, стройность, гармония, архитектура, пластика. Немецкий дух в представлении акмеистов — взлет в небо, «символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика», таинственность, текучесть, мистика, музыкальность**, которые «могли родиться только в туманной мгле германских лесов»¹. Оба извода символизма противоположны реализму и прежде всего натурализму.

Понятно, что акмеисты отдают предпочтение **романскому духу** перед **германским**. Они стремятся «разбивать оковы метра пропуском слогов, более чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения». Вслед за символистами (головокружительные метафоры) акмеисты готовы к «смелым поворотам мысли», **в словах они ищут не «зыбкость», а «устойчивость содержания»**. Вместо «безнадежной немецкой серьезности» они пронизывают свои стихотворения «**светлой пронией**». Помня о значении **символа** в искусстве, акмеисты, однако, не склонны придавать ему абсолютное значение и тотальный характер, «не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия», а настаивают на их «полной согласованности».

Из противоположности романского и германского символизма вытекает основное различие между символистами и акмеистами: германский символизм в лице своих философов и писателей (Ницше и Ибсена) выдвигал **внелитературные и сверхлитературные задачи**. Литература объявлялась средством решения философско-социальных проблем (роль человека в мироздании, индивидуума в обществе). При этом немецкий и русский религиозно-теургический символизм разрешал эти проблемы,

¹ В известном смысле отношения между символизмом и акмеизмом напоминают литературную ситуацию в первой половине XIX века в России: немецкую линию в романтизме представлял Жуковский, романскую — Батюшков. С такой точки зрения символизм и акмеизм могут быть рассмотрены как две стороны одного и того же течения символизма в период его кризиса. На этом, кстати, настаивали Блок и Брюсов, не видевшие принципиальных различий между акмеистами и символистами. В такой позиции есть резон, и ряд исследователей ее держатся. Сближение акмеистов с символистами, произошедшее впоследствии (символисты и акмеисты шли навстречу друг другу в своем развитии), подтверждает эту точку зрения. Однако процесс сближения был искусственно прерван, и нового течения, объединившего символистов и акмеистов не возникло.

ставя перед собой «какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить», в то время, как французский символизм и ранний русский символизм преследовали **исключительно литературные цели**.

Если германский символизм и его русские поклонники видят в литературе лишь **средство достижения внелитературных и сверхлитературных целей**, то, стало быть, для них литература **не самоценна** и нуждается, как и каждое явление, в оправдании извне. Это обнажает **утилитарный и несвободный** характер русского религиозно-теургического символизма.

Французский символизм и акмеисты, напротив, утверждают, что каждое явление самоценно, и в иерархии ценностей явления располагаются в зависимости от их удельного веса, который отсчитывается от небытия. Так акмеисты вводят в свои представления категорию существования, противоположную категории небытия. То, что существует, имеет ценность, и эта ценность повышается в зависимости от того, насколько явление отстоит от небытия (букашка на шкале ценностей неизмеримо выше небытия, но ниже человека). Это значит, что «перед лицом небытия – все явления братья», у них одна природа. Самоценность явлений – их гордость и достоинство: атом нельзя было бы заставить поклоняться Богу, если бы это не было в его (атома) природе. Но так как все явления пронизывает божественная сущность, божественная энергия, то они «причастны мировому ритму», принимая «все воздействия на нас и, в свою очередь», воздействуя сами. В восприятии мирового ритма состоят «наше счастье и наша трагедия», а высшей наградой «грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда».

Отсюда вытекало, что **мир в его бытийной сущности, в бытийном устройстве** (не путать с общественно-социальным устройством!) **трагичен и в этой трагедии прекрасен**. Значит, его надо мыслить **единым**¹ и **принять** раз навсегда и целиком. Если таково устройство мира, созданное независимо от нас, то **«бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, ... странно...»**. Поскольку этическое недовольство бытием неуместно, то остается лишь **радостное приятие мира и наслаждение прекрасным творением**. Стало быть, «этика становится эстетикой», и между ними устанавливается тождество. Точно также исчезает противоречие между индивидуализмом и «общественностью», потому что индивид и общество понимают, что против заранее predetermined мирового порядка бунтовать бессмысленно, а в высшем своем напряжении **индивидуализм «творит общественность»** и сливается с ней.

¹ В отличие от символистов, романтиков и христианства бытие для акмеистов лишено двоимирия: мир не разделен на земной и небесный; акмеисты держатся другого разделения: бытие – небытие. Оба состояния – бытие и небытие, жизнь и смерть пребывают на земле. Стало быть, небо «пусто»: в нем нет бытия и небытия; небо не представляет собой особого мира, вопреки христианской, философской и литературно-художественной традиции. Оно образует с землей единое нераздельное целое.

Вследствие такого понимания **бытие объявляется тождественным Богу**. А так как бытие – живой организм, состоящий из живущих явлений, то и **«Бог становится Богом живым», воплощенным в бытии и знаменующим бытие. И человек, и Бог равно принадлежат бытию**, а раз так, то человек «почувствовал себя достойным такого Бога». **Бог, стало быть, находится среди живых, Его нет за чертой здешнего живого мира, где пребывает небытие**. Бытие от небытия отделяет занавес – смерть. Пока мы живы, мы – актеры, зрители. Мы, заявили акмеисты, не трусы и не заглядываем за грань. Приоткрывают занавес те, кто вкусил плодов цивилизации, кто подвержен индивидуалистической «неврастении», интеллигентской рефлексии, немецкой мистике. Акмеисты же, как адамисты, – «немного лесные звери», в них от рождения по закону природы вселились витальность, жизненность и чувство бытийности.

Изложив свои представления о мироустройстве, Гумилев обратил свои взоры на посюсторонний мир, обвиняя русский символизм в невнимании к бытию и саркастически намекая на то, что символизм занимался небытием.

Главные пороки русского символизма состоят, по мнению Гумилева, в следующем. Он направил свои усилия **«в область неведомого»**: «Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа»¹.

Непознаваемое, однако, существует, и акмеисты не могут его просто игнорировать, а обязаны высказать к нему свое отношение. В отличие от символизма у акмеистов свое представление о непознаваемом. «Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, – иронически рассуждает Гумилев, – будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны». **Непознаваемое, таинственное, мистическое сразу лишаются своего сакрального смысла и значения**. Так, звезды есть звезды и больше ничего: Что же дает нам неведомое? По Гумилеву, ощущение, которое испытывал первый человек (Адам). Именно в этом смысле – как о непознанном, о незнании – можно говорить о «нездешнем»².

Из этого следует практический вывод: **«Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками, – вот принцип акмеизма»**³.

Позиция Гумилева, как и других акмеистов, не ограничивалась только тезисами манифеста. Оттенки принципов, которые находились еще только в стадии оформления, были рассыпаны во многочисленных

¹ Однако, по мнению Гумилева, подлинного мифа символизм не создал. Эта задача выпала на долю акмеизма.

² Из этого вытекает, что все, что познано, – здешнее, приобретенное свойства бытия.

³ Надо сказать, что тут акмеисты выступали против вульгарных представлений, вроде глубокомысленных рассуждений о том, на какой стороне луны находятся души усопших.

рецензиях Гумилева и акмеистов, а также в их стихотворениях. Богатый материал, в частности, представляют «Письма о русской поэзии», которые печатались в «Аполлоне», а затем были изданы отдельной книгой¹.

¹ В рецензии на сборник Кузмина «Сети» (М., 1908) Гумилев, тогда еще символист, выделяет «отдел Александрийских песен», который «дает нам жизнь в высшем плане. Воистину не позади, а впереди нас его Александрия» (Гумилев Н. Письма о русской поэзии. // Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 26; курсив мой. — В.К.). Брюсов (Брюсов В. Пути и перепутья. Собрание стихов. Том II. «Скорпион», М., 1908) признается символистом, но осуждается за уклонения от него в сторону декадентства (с. 26–27). Сологуб (Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я. Издание журнала «Золотое руно») удостаивается и похвалы («Окаменевшие, но еще не застывшие молнии страсти и желания. Успокоенность Сологуба ранит больше, чем мятежность других»), и порицания («В своем творчестве он следует заветам Шопенгауэра: отрекается от воли ради созерцания» (с.28). Бунин (Бунин И. Том шестой. СПб., 1910; в период написания рецензии Гумилев — акмеист) — «эпигон натуралистов», а его «духовный облик» — «нежелание или неспособность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом (с. 70; стало быть, Гумилев отстаивает углубление в себя, мечтательность, окрыленную фантазией, наблюдательность при увлечении наблюдаемым и наличие темперамента). Для понимания акмеизма много дает отзыв о стихотворениях Городецкого (Городецкий С. Ива. Пятая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб., 1913): «Для символистов образ — только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану, пустоту. <...> Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. Акмеизм... в сущности, и есть мифотворчество. Потому что — что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, — требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом. Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи (с.128; здесь раскрывается идея равновесия, гармонии, согласованности духа поэта и всех частей произведения, придающая ему органичность и окультуренность (микрокосм), а также деятельная энергия акмеизма в противовес созерцательности символизма). В другой рецензии на несколько поэтических книг (Городецкий С. Цветущий посох. СПб. Изд. Грядущий день. Ахматова А. Четки. СПб. Изд. Гиперборей. 1914. Радимов П. Земная риза. Казань. 1914 г. Иванов Г. Горница. СПб. Изд. Гиперборей. 1914. Хогасевич Вл. Счастливый домик. Москва. Изд. Альциона. 1914. Jean Chuzeville. Anthologie des poetes russes. Paris. Ed. Cres. 1914) от произведений Городецкого-акмеиста — автора «Цветущего посоха» — Гумилев ожидает «прочности и красоты, достижимых только при соединении трех условий: глубокого бессознательного порыва, строгого его осознания и могучей воли при его воплощении». Он приветствует авторское предисловие к сборнику: «...будучи именно акмеистом, я был, по мере сил, прост, прям и честен в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни пространительных толкований, ни небоскрежного осмысливания я не хотел совсем употреблять. И мир от этого вовсе не утратил своей прекрасной сложности, не сделался плоским» (с. 151–152). Автор рецензии удовлетворен и тем, что Городецкий использовал форму восьмистиший, введенную Жаном Мореасом, дающую «возможность

поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения...» Особенной похвалы Городецкий удостоен за то, что «уже нашел возможность благословить все». «...Деятельное любование — лучшее открытие нашего молодого века», — пишет Гумилев, — и приводит стихи Городецкого: «Господи, сколько прекрасного В мире всезвездном Твоем...». Здесь существенно следующее замечание: он, «как акмеист, изображает не прекрасное, а свое ощущение от него» (замечу кстати, что тут ничего специфически акмеистического нет, поскольку еще Стефан Малларме писал: «Рисовать не вещь, а впечатление, его производимое», мысля под «впечатлением» не субъективный и мимолетный взгляд на вечно меняющийся мир, подобный взгляду импрессиониста, а открывшийся внезапно миг, когда поэт прикасается сущности, смыслу предмета»). И далее следует рассуждение: «Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть прекрасным? В том-то и ошибка эстетов, что они ищут оснований для радостного любования в объекте, а не в субъекте. Ужас, боль, позор прекрасны и дороги потому, что так неразрывно связаны со всезвездным миром и нашим творческим овладением всего. Когда любишь жизнь, как любовницу, в минуту ласк не различаешь, где кончается боль и начинается радость, знаешь только, что не хочешь иного» (с.152; итак, объективно прекрасного не существует; прекрасно только то, что не отдельно, не обособлено от всего бытия и что неотделимо от ремесла, от творческого овладения человеком; в этой связи существенны следующие строки из стихотворения Гумилева «Искусство»: «Созданье тем прекрасней, Чем взятый материал Бесстрастной...»; бесстрастный материал — объективно не имеющий эстетической оценки, а прекрасным созданием его делает искусство человека, который чеканит, гнет, борется с бесформенным материалом и придает ему «бессмертные черты»). Далее Гумилев оправдывает поэта, который «отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бессмертием...», потому что «райские кущи даны ему здесь, на земле...». Критик с сочувствием цитирует стихи Городецкого: «Все на земле, и все доступно человеку...» (с. 153). В отзыве о сборнике стихотворений Ахматовой «Четки» Гумилев отмечает, что поэт еще не полностью выражает принципы акмеизма, но уже противостоит символизму: «Поэтесса не «выдумала себя», не поставила, чтобы объединить свои переживания, в центре их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или понятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано». Отчасти Гумилев объясняет «прекрасный юношеский пессимизм» (мотивы боли, тоски, смерти) переходом от молодости к зрелости: «Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его духу, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек может радостно воспринять все стороны мира...». Заслуга Ахматовой, по мнению Гумилева, состоит в том, что женщины заговорили о своем внутреннем мире «своим подлинным и в то же время художественно убедительным языком». А это значит, что «связь с миром», «которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость» (с. 154–155). Доказывая стилистическое своеобразие поэзии Ахматовой, Гумилев обращает внимание на то, что эпитеты, обозначающие общие свойства и чувства (красивый, безобразный, счастливый, несчастный и т.д.), в поэзии Ахматовой «встречаются редко», что она всегда конкретна, что «ценность» явлений

«внушается описанием образа и взаимоотношением образов». При этом Ахматова сочетает «прилагательное, определяющее цвет, с прилагательным, определяющим форму» («...И густо плющ темно-зеленый Завил высокое окно...»). Иначе говоря, Ахматова широко использует изобразительность и пластику, не чуждаясь и выразительности образа, приковывая к нему внимание читателя («...Расскажи, как тебя целуют, Расскажи, как целуешь ты...»; с. 155). «Ахматовой, — замечает Гумилев, — чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым» (с. 156). В творчестве близкого к акмеистам и входившего в «Цех поэтов» Г. Иванова (рецензии на поэтические книги «Горница» и «Вереск») Гумилев, в противоположность Кузмину (подражание акмеистам, выразившееся в «стремлении к... торжественности безжизненному объективизму»), усмотрел «самоопределение»: «Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя...». Однако своеобразие Г. Иванова заключено в «психологии фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размаляванной афишей, и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства...». Стало быть, Г. Иванов усвоил принципы акмеизма внешне: он не любит миром и «не мыслит образами...». «... Я, — добавляет Гумилев, — очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи» (с. 158–159). Кроме того, им движет «инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища» (с.160). Эта черта особенно проявилась в книге «Вереск» («желание воспринимать и изображать мир как смену зрительных образов»). По Гумилеву, эта черта поэзии Г. Иванова двойственна (положительна и отрицательна): с одной стороны, «стремление к красивости», которое «неизбежно приводит поэта к ретроспективизму», с другой, — к «описанию произведений искусства» (имеется в виду экфрасис — словесное описание, воссоздание предметов изобразительного искусства): «Читая его, мы точно находимся в антикварной лавке. Вот старый портрет прапрадеда Василия, грубый, ученически-плоской работы, годный лишь для воспроизведения в «Столице и Усадьбе»... Ватный паяц с ватным псом. Бисерный кисет — и автор дает точное, как в каталоге, его описание. «Кофейник, сахарница, блюда» и т. д. — словом, целый сервиз, причем поэт подробно перечисляет, кто и как из него пил. И наконец — альбом старинных цветных литографий, которые так приятно рассматривать, и непременно в лупу. Одна не похожа на другую, одна неожиданней другой, и все радуют напоминанием о жизни и природе, вполне уложившихся в линии и краски. В этих своих произведениях Георгий Иванов показывает себя и умелым мастером стиха, и зорким наблюдателем. Он умеет из мелких подробностей создать целое и движением стиха наметить свое к нему отношение: «Как хорошо и грустно вспоминать О Фландрии непрехотливым люде: Обедает отец и сын — а мать Картофель подает на плоском блюде. Зеленая вода блестит в окне, Желтеет берег с неводом и лодкой. Хоть солнца нет, но чувствуется мне Так явственно его румянец кроткий. Неяркий луч над жизнью трудовой, Спокойной и заманчиво нехрупкой, — В стране, где воздух, пахнувший смолой, И рыбаки не расстаются с трубкой» (173–174). Отсюда делается вывод: «Стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным с первого взгляда, хотя и ограниченным, бытием». И далее: «Почему поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем, радующемся и страдающем? Ведь он по-прежнему слышит ритм, эту творящую волю стиха. Пример — великодушное и редкое сочетание ямбов и хорямбов в следующем стихотворении: «Уж рыбаки вернулись с ловли, И потускнели валуны, Лег на соломенные кровли Розово-серый блеск луны. Насторожившееся ухо Слушает медленный прибой: Плещется море мерно, глухо, Словно часов старинный бой. И над тревожными волнами В воздухе гаснущем, бледна — За беспокойными ветвями Приподнимается луна» (с. 174). В рецензии на стихотворе-

Эстетические и художественные принципы акмеизма, как писала с полным правом Ахматова, выросли также из наблюдений Гумилева и других поэтов течения над стихами Ахматовой и Мандельштама¹.

Другой «манифестант» акмеизма С. Городецкий² поддерживает тезис Гумилева о кризисе, и даже катастрофе, символизма и видит причину его в том, что символизм резко нарушил в искусстве «состояние равновесия»: «Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства». Это выразилось прежде всего в отношении символистов к поэтическому слову: «Символизм старался использовать текучесть слова...». Понятие «текучесть слова» Городецкий объясняет, ссылаясь на учение Потебни, которое, по его словам, устанавливает «с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов; один и тот же образ не только для разных людей, но и для одного и того же человека в разное время — значит разное». Не отрицая теории Потебни, Городецкий считает, что символисты преувеличили ее роль и забыли о прочности, устойчивости слова: они «сознательно поставили себе целью пользоваться, главным образом, этой текучестью, усиливать ее всеми мерами, и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах». «Текучесть слова» Городецкий рассмат-

ния Г. Адамовича (Адамович Г. Облака. Стихи. Изд. Гиперборей. П., 1916. Иванов Г. Вереск. Вторая книга стихов. Изд. Альциона, Пг., 1916. Лозинский М. Горный ключ. Стихи Изд. Альциона, Пг., 1916. Мандельштам О. Камень. Стихи. Изд. Гиперборей. Пг., 1916) Гумилев требует от поэта воплощения чувства, отмечая, что отдельные стихотворения «спасает один блестящий образ, одна удачная строфа. Однако везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение». Гумилев подразумевает под этими свойствами дар «расцветить грубую, серую ткань повседневных переживаний и впечатлений золотыми нитями легенды». К достоинствам молодого поэта он относит то, что Адамович «не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого стремится увидеть их просветленными страданием. Чтобы сказать о сиринах, ему надо пожалеть их, безголовых: Стоцветными крутыми кораблями Уж не плывут по небу облака, И берега занесены песками, И высохла стеклянная река. Но в тишине еще синеют звезды, И вянут затонувшие венки, Да у шатра разрушенного мерзнут Горбатые седые старики. И сиринам, уж безголовым, снится, Что из шатра, в шелках и жемчугах, С пленительной улыбкой на устах, Выходит Шемаханская царица». «Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное», — заключает Гумилев (с. 172—173). В. Нарбут в рецензии на книгу Брюсова «Зеркало теней. Стихи» (М., К-во «Скорпион», 1912) при общей доброжелательной оценке отметил, что к числу «не совсем приятных» особенностей новых стихотворений Брюсова «относится поэтический словарь автора и его неуклонная, очевидная повторяемость себя. Чуть ли не на каждой странице можно встретить слова “странный”, “покорность”, “ласка” и их производные... эти слова, взятые однажды, успели уже приобрести вид клише, чего так боится, против чего предостерегает всех автор...». Далее он заявляет — в стихотворениях Брюсов то перепевает себя, то подражает Гумилеву, М. Лохвицкой и Апухтину. В заключение рецензии он хвалит Брюсова за убеждение: «“все земное «вечно свято, и в жизни каждый миг хорош!”»

¹ См. об этом как в настоящем разделе, так и в «персональных» главах.

² Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. // Аполлон, 1913. № 1.

ривает и в том смысле, что слово символистов одновременно находится и в мире тварном, и мире горнем, т.е., как он выражается «не в одной плоскости, а в непредвидимо разных». Для того чтобы удержать «текущее» слово, символисты опутали его проволоками «соответствий». Здесь Городецкий имеет в виду следующее. В стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном...» Блока, например, есть строки: «Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак». Блоковский «рысак» существует одновременно в двух мирах: в мире метафизическом он летит в вечность, а в мире реальном, эмпирическом оказывается самой обыкновенной, задыхающейся на бегу лошадью. Сочетание «летит рысак» в стихотворении Блока устраняет двоемирие, и мир обретает единство и цельность. Слова «летит рысак» сопрягают два мира – тварный и горный – благодаря многозначности, сочетанию предметных и вторичных, в том числе метафорических, значений, обнаруживают и «проявляют» внутреннюю и глубокую связь вещей, названную Бодлером «соответствиями» (*correspondances*) в его знаменитом сонете. Согласно Бодлеру, чувственные вещи являются символами скрытой реальности. Этим символам может соответствовать их выражение в запахах, цветах и звуках. Тем самым должны существовать закономерные связи между тем или иным чувственным явлением и определенной сущностью. Открыть, обнаружить их и воплотить – задача поэзии символистов.

Городецкий, как и другие акмеисты, считает «соответствия» зыбкими, хрупкими, непрочными, неустойчивыми и большей частью непонятными, субъективными и искусственными. Но именно такими случайными «соответствиями» символисты заполнили изящную словесность: они разрушили все «преграды вторжению символа в любую область мысли, если бесконечная значимость составляла его неотъемлемый признак...». «С полной последовательностью, – заявляет Городецкий, – Георгий Чулков захотел отдать во власть символа всю область политико-общественных исканий своего времени. С еще большей последовательностью ввел в символизм мистику, религию, теософию и спиритизм Вячеслав Иванов»¹.

Обновление русской поэзии, провозглашал далее Городецкий, произошло в начале второго десятилетия и связано с появлением «Цеха поэтов» и акмеизмом. Что же противопоставляет акмеизм символизму?

Во-первых, исполнение **прямых поэтических задач**. Иначе говоря, поэт должен быть поэтом, а не оракулом, не жрецом, не жизнестроителем, не теургом и ничем иным. Он не должен ставить перед собой

¹ К другим прегрешениям русского символизма Городецкий относит опыт Брюсова, стремившегося сочетать «коня и трепетную лань» – «принципы французского Парнаса с мечтами русского символизма»; **метания Блока** в реализм и его «мертвые паузы»; тщетные **попытки Бальмонта** «вырываться из ссыхающейся коры символизма»; непримиримые противоречия между идеологией символистов и солипсической, характерные для Сологуба; невозможность символистов сказать миру «да», которое всегда превращалось в «нет»; наконец, появление несметного количества эпигонов. И далее следует вывод: «символизм не был выразителем духа России, – тот, по крайней мере, символизм, который был методом наших символистов». Из всего сказанного Городецким ясно, что он пристрастно несправедлив к символизму, который на протяжении более десяти лет (и даже впоследствии!) владел умами и чувствами русского образованного общества.

внелитературных или сверхлитературных целей. Дело поэта – искусство слова, культура стиха. Понимая, что он решительно суживает содержание и смысл поэтической деятельности, ограничивая ее только искусством и тем самым впадая в эстетизм, Городецкий утверждает, что поэт-акмеист принимает на себя «все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов». Однако он, как и Гумилев, не поясняет, в чем заключаются эти задачи. Утверждая, что **«Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта»**, автор манифеста снова повторяет отказ от всяких «методологических увлечений».

Во-вторых, отказ от «предвзятых теорий». Лишь спустя год после образования «Цеха поэтов» «выкристаллизовались... выразимые точно тезы».

Одна из них гласит, что «Цех» приветствует «резко очерченные индивидуальности» и в этом отношении не прерывает традицию. Другая заключается в отстаивании «основных линий мироощущения». Эти линии приблизительно названы двумя словами: **акмеизм и адамизм**¹.

Противником акмеизма и адамизма выступает символизм: «Борьба между акмеизмом и символизмом...есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю». Грех символизма состоит в том, что «заполнив мир «соответствиями», он превратил его в призрак, **«обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка – хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятных» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием.**

Любовь к миру проявляется по-разному: первым этапом ее выявления была экзотика. **Как бы вновь сотворенные**, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н. Гумилева. Второй этап – пришествие Адама. С этого времени находят выражение адамистические ощущения. В качестве примера Городецкий ссылается на книги М.Зенкевича «Дикая Порфира» и В.Нарбутова «Аллилуйя»².

¹ Здесь обращает на себя внимание некоторое различие в позициях Гумилева и Городецкого. Если для Гумилева акмеизм и адамизм – два имени одного и того же течения, рассматриваемого под разными углами зрения, то для Городецкого они – разные течения, и расхождения между ними существенны.

² «С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел **нерасторжимое** единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпами тело Иова, и в теле че-

«Новый Адам¹, – продолжает далее Городецкий, – не был бы самым собой и изменил бы своей задаче – **опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух**, – если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой. О, какой это **истонченный, изломанный, изогнувшийся человек!**»

Задачу «назвать» современного человека, т.е. передать его внутренний мир, возложила на себя, по мнению Городецкого, Ахматова: «О «Вечере» много писали. Многим сразу стали дорогими **изящная печаль, нелживость и бесхитростность** этой книги. Но мало кто заметил, что **пессимизм «Вечера» – акмеистичен, что «называя» уродцев неврастении и всякой иной тоски, Анна Ахматова в несчастных этих**

ловческом – железо земли. Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя как «зверя», «лишенного и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц. Махайродусы (махайродус – саблезубая кошка; крупный хищник неогенового периода с огромными кинжаловидными клыками – В.К.) и ящеры – доисторическая жизнь Земли – пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял «скрытое единство живой души, тупого вещества».

Но этот **новый Адам** «пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же **ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуйя**. «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснушчатая», и шахтер, который «запахивает жарит на гармошке», и «слезливая старуха-гадалка» – все вошло в любовный взор Адама...» «Владимир Нарбут... во второй книжке («Аллилуйя») является поэтом, **осмысленно и непреклонно возлюбившим землю**. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он **не является простым реалистом**, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавливающего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. **Горшки Нарбута рождаются впервые**, когда он пишет своего «Горшечника», **как невиданные доселе, но отныне реальные явления**. Оттого же **нежить** всякая у Нарбута так **жива, и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии**, как и звери Гумилева, как человек Зенкевича».

¹ Городецкий простодушно изложил свои «адамистические» взгляды в стихотворении «Адам» (Аполлон, 1913, кн. 3):

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.
Просторен мир, и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.
Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы –
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Живой земле пропеть хвалы.

зверенышах любит не то, что искалечено в них, а то, что осталось от Адама, ликующего в раю своем. Эти «остатки» она ласкает в поэзии своей рукой почти мастера».

Миссия представить «лирику безупречных слов» взамен поэзии символизма, засоренной словесными стереотипами, выпала на долю Н. Гумилева¹, в творчестве которого расцвела **лиро-магическая поэзия** и осуществился «завет Теофиля Готье»: «Как новый и бесстрашный архитектор, Н.Гумилев решил употреблять в поэзии только «бесстрастный материал». При этом он, как лирик, бросил вызов **музыке Верлена, магии Блока**.

В заключение Городецкий отрицает простое эпигонство акмеистов, в чем их упрекали мэтры символизма. Новые Адамы, утверждает он, не Парнас, потому что, если Адам и ремесленник, то «не ювелир» и не пленен «чарами вечности», ему «не дорога сама отвлеченная вечность». «Если Леконт де Лиль и полюбился Зенкевичу, то – «Сном Ягуара». Если Гумилеву и дорог холод в красоте, то это холод Теофиля Готье, а не парнасцев. А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?»

Акмеизм, полагает Городецкий, демонстрирует «новое ощущение жизни и искусства», которое пришло с новым веком. Главная его идея состоит в том, что они жаждут равновесия, гармонии в мире, в человеке, в отношениях человека с миром. Поскольку **символизм далек от состояния равновесия**, он не способен придать гармонию и совершенство искусству в целом. Акмеисты – не символисты, потому что **«не ищут в каждом мгновении просвета в вечность»**. Символисты – не импрессионисты, потому что **каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью**. В противоположность символистам и импрессионистам акмеисты **«берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными»**.

С программной статьей «Утро акмеизма» собирался выступить и О. Мандельштам². Он сосредоточил свое внимание на мироощущении художника: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника». Согласно Мандельштаму, «мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение». Единственно реальные явления в мире – художник и его создание, поскольку только о них можно сказать, что они существуют³: **«Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства»**⁴. Орудием

¹ Здесь гораздо логичнее было бы назвать имя Мандельштама.

² См.: Сирена (Воронеж), 1919, № 4/5, 30 января. – С. 69–74.

³ Свидетельством существования художника является его создание, в котором он проявляется, создание же становится реальностью благодаря художнику.

⁴ Эта реальность для художника и есть действительность, отличающаяся ярко выраженным своеобразием: «поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает».

и средством превращения мироотношения художника в создание новой реальности является его **ремесло**. В ремесле поэта главное – **слово**. Оно и есть та реальность, которая соединяет существование художника с действительностью его создания¹. Таким образом, смысл – содержание слова, а «все остальное, что есть в слове²», – «простой механический привесок», затрудняющий «быструю передачу мысли». До поры, до времени, «слова как такового не было». Оно лишь медленно рождалось. «Сначала элементы слова втягивались в понятие формы, но вне ее оставался сознательный смысл, семантика, значение, потому что Логос ошибочно и произвольно почитался содержанием и входил в понятие содержания». Но Логос взбунтовался и потребовал **«равноправия с другими элементами слова»**³. Стало быть, он захотел стать не только содержанием, но и формой. Футуристы, которые это почувствовали, не справились с сознательным смыслом как с материалом творчества: они оставили слову одну форму, выбросив содержание, и совершили грубую ошибку.

«Для акмеистов, – заключает Мандельштам эту часть своих рассуждений, – сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов. Слово как таковое есть одновременно содержание и форма, в нем каждый компонент содержателен и формален. Для строительства здания, каким предстает в воображении Мандельштама произведение искусства, нужны и смысл, и форма, и материал. Всеми этими качествами обладает поэтическое слово.

Само же строительство, т.е. творчество, есть оправдание художника. Поэт – тот же архитектор, а так как архитектура достигла невиданных высот в эпоху готики, то **«мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке»**. Слово – такой же строительный материал для поэты, как камень, булыжник – для зодчего. Оно так же реально, как камень. Доказательством того, что слово реально, служит его сопротивляемость поэту, которую тот **«должен победить»**. «...камень Тютчева, что, «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит, как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой».

Есть, однако, и обратное движение – не только со стороны поэта и архитектора, но и со стороны материала – слова и камня. Тютчевский поэтический камень и камень зодчего как бы возжаждали **«иного бытия»**. Так обнаруживается живая связь предметов и явлений, проявляемая

¹ Мандельштам, стало быть, предлагает различать слово обыкновенное, житейское, бытовое, обиходное, разговорное и слово поэтическое. В обычной «прозаической» форме человек говорит «сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова». Отсюда следует, что знаки, несущие смысл, как и символы, не являются словами.

² Звуки, история, запечатленная в морфологии и пр.

³ Здесь отчетливо видно, что Мандельштам вносит в понятие «равновесие» новый оттенок, понимая под «равновесием» гармонию, согласованность, совершенный порядок всех компонентов слова.

в их природной динамике¹. Отсюда Мандельштам выводит, правда, не формулируя отчетливо, законы природы – творчество, строительство, всеобщую связь явлений и предметов, обусловленную внутренне заключенными в них динамикой и желанием вступить во взаимодействие с другими явлениями и предметами, в строительство новой, уплотненной действительности.

Для того чтобы строить, нужно любить свой внутренний и внешний мир в его пределах. Символистам, утверждает Мандельштам, было неуютно внутри своего мира, и они постоянно выходили за его границы, устремляясь в иные миры. Между тем для строительства поэтического здания «первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и несчастную случайность, а как на Богом данный дворец». Поэтому хороший архитектор «должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни – злая, потому что весь ее смысл – уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто»².

От художественного создания, материала и ремесла Мандельштам далее переходит к человеку-художнику, с которым в его суждения входит понятие организма. «Любовь к организму и организации, – пишет автор трактата, – акмеисты разделяют с физиологически гениальным Средневековьем³. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул»⁴.

¹ Очевидно, не приходится разяснять, что эта связь чисто поэтическая, а не логическая.

² Это замечание Мандельштама произвольно, потому ни в коей мере не подтверждается фактами истории искусства и истории религии. О слове «пусто» в истолковании символистов см. дальше.

³ Здесь Мандельштам имеет в виду не только архитектуру эпохи готики, но творчество Рабле с его поэтикой «низа».

⁴ Дальнейшие слова («Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма) созвучны стихотворению «Notre Dame» (1912), в котором Мандельштам писал:

Где римский судья судил чужой народ, –
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план!
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.

Органичность искусства, считает Мандельштам, дало возможность средневековью по-своему определять «удельный вес человека». Оно ценило людей «независимо от его заслуг», потому каждый был мэтром: «Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности» и был исполнен «благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи». Европейская культура сохраняла «аристократическую интимность, связующую всех людей», которая по своему духу была чужда «равенству и братству» Великой Революции. Культура Европы в средневековые времена не предполагала равенства или соперничества. Она исключала индивидуализм и представляла собой «**сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия**». И Мандельштам провозглашал: «**Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма**»¹.

Отсюда следовало, что внимание к человеку как человеку и к вещи как вещи, независимо от любых посторонних соображений, есть «прекрасная поэтическая тема». Акмеизм берет на вооружение закон тождества, тождественность человека самому себе и тождественность вещи самой себе, потому что в них заключена неизмеримая глубина, подобность бытию и подобность слову. Следовательно, Мандельштам предпочитает движение внутрь тезису символистов, в частности, Вяч. Иванова *a realibus ad realiora* («от реального к реальнейшему»)². Удивление глубиной, заключенной в вещи, не только делает человека поэтом, и отдает ему «в пожизненное ленное обладание **все сущее без условий и ограничений**». Создание, раскрывающее внутреннюю глубину, убедительно этой глубиной, которая выступает наилучшим ее доказательством. Поэтому надо довольствоваться сущим, а не путешествовать по иным мирам, созданным не нами: «**Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить**».

Из этого рассуждения вытекает, что художник должен чувствовать пределы своего искусства и отведенные ему границы. В этом состоит один из уроков средневековья, которое **никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью**». Здесь снова возникает в эссе Мандельштама идея равновесия, но уже в более широком смысле: «**Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия** роднит нас с этой эпохой...». Как и Гумилев, Мандельштам отдает свои симпатии романской культуре. Именно эта культура, по его мнению, научает «легче и вольнее» носить «подвижные оковы бытия».

Но чем внимательней, твердяня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

(Мандельштам О. Камень. — Пг., 1916).

¹ Здесь Мандельштам перекликался с Городецким: бытие выше небытия. Таков был общий принцип акмеистической эстетики: существование человека выше самого человека, а существование вещи — самой вещи.

² Мандельштам сослался на книгу Вяч. Иванова «По звездам. Опыты философские, эстетические и критические» (СПб.. 1909, с. 305).

Из манифестов акмеистов, их критической практики и творческой деятельности вытекает несколько общих и частных для течения особенностей¹.

Акмеизм провозгласил себя искусством нового, XX столетия, в противоположность символизму, который, по мнению вождей движения, завершил XIX век.

Акмеизм возник из отталкивания символизму, прежде всего религиозно-теургическому изводу (Вяч. Иванов, Блок, А. Белый), что признавали сами акмеисты².

В связи с этим встает вопрос: имел ли акмеизм собственное оригинальное **мировоззрение (мироощущение, миропонимание)**? Исследователи отвечают на этот вопрос по-разному, и он остается нерешенным. Вероятно, как литературное движение акмеизм не имел какой-либо стройной и последовательной системы взглядов, подобной, например, философским системам Канта, Гегеля и других философов, или тщательно продуманной и философски насыщенной теории Вяч. Иванова. Но акмеизм разделял отрывочные и используемые для своих целей философско-эстетические положения предшествующих и современных ему философов³, которые складывались в подобие такой системы, причем в угоду своим представлениям акмеисты не во всем адекватно толковали полюбившихся им философов. Кроме того, взгляды акмеистов были выражены в поэтической или метафорической форме. Они были не просто философскими, но философски-поэтическими. Стало быть, их мировоззрение (мироощущение, миропонимание) было **поэтическим**. И эту сторону дела никак нельзя не учитывать.

Сами акмеисты также разошлись во мнениях.

С точки зрения Городецкого, акмеизм представлял собой **мировоззрение**, противоположное символистскому⁴. В посвящении к книге стихов «Цветущий посох» он утверждал, что «**акмеизм** существует не только как **литературная теория**, выработанная опытом группы поэтов и приносящая уже явную пользу нашему искусству, но и как **мировоззрение...**»⁵

Гумилев, по-видимому, не считал акмеизм ни школой, ни мировоззрением.

¹ В дальнейшем будут использованы статьи акмеистов, написанные после распада объединения, но подтверждающие и развивающие ранние тезисы.

² Имея в виду противопоставление символизму как изначальный импульс появления акмеизма, Мандельштам писал: «Акмеизм возник из отталкивания» (*Мандельштам О.* Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 183).

³ С.С. Аверинцев писал, что Гумилева и Мандельштама, «толком и не читавшего философов, за вычетом Соловьева, Бергсона и Флоренского» вряд ли можно заподозрить в изучении классической философии, в частности Канта. — *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама. // *Мандельштам О.Э.* Сочинения: В 2 тт. Т. 1. — М., 1990. — С. 17–18.

⁴ По мнению В. Ходасевича, символизм и акмеизм, Блока и Гумилева многое разделяло: «Враждебны были мирозерцания, резко противоположны литературные задачи...» (*Ходасевич В.* Некрополь. Воспоминания. — Париж, 1976. — С. 127).

⁵ *Городецкий С.* Цветущий посох. — СПб., 1914. — С. 15–16.

Напротив, Мандельштам отказывал акмеизму в мировоззрении, но признавал его школой. Он писал: «Литературные школы живут **не идеями, а вкусами**: принести с собой целый ворох идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать полемику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. **Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма**. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории. Но смотрите, какое случилось чудо: для тех, кто живет внутри русской поэзии, новая кровь потекла по ее жилам»¹. В соответствии с таким представлением он писал: «**Акмеизм мировоззрением не занимался**; он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи, а главным образом, вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании»².

Современники, даже близкие к акмеистам, не усматривали в акмеизме какое-либо особое мировоззрение и отрицали его как школу. Вас. Гиппиус настаивал: «Новой школы из акмеизма не родилось потому, что школы творятся только мировоззрениями»³.

Как бы ни были субъективны и пристрастны оценки самих акмеистов, их современников, ученых, изучавших акмеизм, нужно признать, что объективно акмеисты выдвинули ряд мировоззренческих положений, отчасти противоположных символизму, отчасти заимствованных у него. Но эти положения не сложились в систему. К тому же, как это часто бывает, и сами акмеисты, и изучавшие акмеизм исследователи вольно и невольно приписывали акмеизму незаслуженные им достоинства, одновременно искажая точку зрения их противников.

Критика символизма акмеистами. Ее состоятельность и несостоятельность. Одним из главных обвинений в адрес символистов было следующее: **в основе их миропонимания лежит двоемирие всего сущего**. Символисты, утверждали их противники, подобно романтикам,

¹ Мандельштам О.Э. О природе слова. // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 185. Утверждениям Мандельштама противоречит мнение его жены, Н.Я. Мандельштам: «По моему глубокому убеждению, акмеизм был не чисто литературным, а главным образом мировоззренческим объединением (а может только так и бывает). Впрочем, говоря о поэтах, правильнее употреблять слово «миропонимание» или «мироощущение», потому что у самых интеллектуальных из них чувственные элементы преобладают над отвлеченно-мыслительными» (Мандельштам Н. Вторая книга: Воспоминания. — М., 1990. — С. 41).

² Мандельштам О. Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 257.

³ Гиппиус Вас. В. Цех поэтов. // Ахматова А.А. Десятые годы. — М., 1989. — С. 84. Той же точки зрения держались Б. Олидорт («...акмеизм собственно кружок, а не школа, т.к. даже определенного теоретического обоснования акмеизму дано не было». — См.: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме. // Russian Literature, 1974, № 7/8. — С. 24) и К. Эрбергер в уже процитированном ранее высказывании. Ср. также мнение Блока: «В акмеизме будто есть «новое мироощущение», — лопочет Городецкий в телефон. Я говорю: зачем хотите «называться», ничем вы не отличаетесь от нас... Я говорю: главное, пишите свое» (запись в дневнике 20 апреля 1913 года. — Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 7. — М.; Л., 1963. — С. 238).

разделили бытие на два мира – земной и небесный, поюсторонний и потусторонний, дольный и горный¹.

Символизм, как известно, возник в той общественной атмосфере, которая была настояна на предчувствии и ожидании неслыханных перемен, величайших изменений во всем мировом устройстве. Музыка миров, музыка сфер звучала в ушах символистов гулом грядущих катастроф и благих творческих преображений. Гибель тварного земного мира была чревата, в представлениях символистов, рождением нового, в котором вместе соединятся мир земной и мир небесный. А самым впечатляющим результатом станет духовное преображение человека и человечества. С этой точки зрения символизм понял все сущее, включая историю, современность и будущее как равно принадлежащее двум реальным мирам – греховному земному и духовно преобразованному – небесному. Стало быть, земной мир понимался символистами во всей его эмпирической, бытовой повседневности как реальный и проникнутый божественными энергиями. Каждая вещь пребывала одновременно в двух плоскостях – в бытовой и метафизической реальности. Без такого понимания не было бы связи между двумя мирами и преображение не могло бы осуществиться. Еще более реальным и переживаемым как реальный символисты представляли себе мир небесный, уже преображенный, божественный, священный. Но и в этом мире вещи, явления и предметы, не утрачивая бытовой эмпиричности, метафизически обретали свою истинную сущность, подлинную реальность. Однако человек непосредственно ощущает эмпирику, потому что живет в ней, тогда как метафизическая реальность – плод его представления и воображения, потому истинная сущность вещей от него во всей ее сияющей славе скрыта, и он лишь способен угадывать ее подлинный облик и смысл. Отсюда возникает высокая задача, которая изначально стоит перед всем человечеством и перед любым человеком: обнаружить в предмете и жизни их истинное бытие. И когда Брюсов говорит:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы. –
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды, –

то в его словах слышится не презрение к земному миру, а желание его преобразить и тем самым пробудить в душе человека стремление к идеалу, к более совершенной, прекрасной и вечной жизни. Когда Блок в «Незнакомке» сквозь тлетворный, пронизанный уличной пылью и пьяным угаром дух, прозревает в самой что ни на есть грешной женщине дуновение иного мира:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль,

¹ С. Городецкий писал: «Мир не расколот на два, Слит с небесным земное...».

когда ему то ли наяву, то ли снится, как «очи синие, бездонные Цветут на дальнем берегу», то здесь ясно видно, что весь мир ресторана и облик падшей женщины с ее одеяниями и атрибутами столь же веществен, сколь и метафизичен. Наконец, когда в стихотворении «В ресторане» Блок пишет:

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, ай, –

то и здесь читатель отчетливо видит, благодаря соотношению цветов черного и золотого, как сопрягаются грешный, нечистый земной мир и мир небесный.

Из этого краткого обзора ясно, что символисты мыслили мир одним, цельным, но двуединым бытием, одновременно и эмпирическим, и метафизическим, в состав которого входят земля и небо, конечное и бесконечное. Их объединяют внутренние прочные связи – вещественные и метафизические. Они искали единства, понимая, что мир расколот («Когда вступая в мир огромный, Единства тщетно ищешь ты...» – писал Блок). Когда совершится преобразование мира, то он обретет единство, и посюстороннее сольется с потусторонним, вещи, не переставая быть вещами, станут истинными сущностями, а сущности овеществятся.

Символизм принес в жизнь, в искусство, в литературу живой положительный идеал. Именно это сделало его великим литературным направлением. Увлекая к этому идеалу (осуществимому или неосуществимому, утопичному – вопрос другой), символисты первыми сказали всем: мир прекрасен, но может стать еще более совершенным. Жизнь как таковая – великолепна, в ней – ее собственное оправдание и смысл. Поэтому ее надо прожить ярко и напряженно.

Будем как солнце! Оно – молодое,
В этом – завет красоты, –

гордо утверждал Бальмонт.

Более того, символизм, писал Жирмунский, «вводит в поэзию все глубокое и богатое содержание отдельной души человеческой; в жизни человека все интересно и ценно, все достойно внимания, что пережито напряженно и ярко; живая личность поэта, обогащенная и углубленная, становится главной поэтической темой. Поэзия этой эпохи носит характер индивидуалистической лирики.

Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве».

Второе поколение символистов (Вячеслав Иванов, Белый, Блок) глубоко теоретически разработало идеи символизма и дало блестящие творческие образцы символистской поэзии и творчества. Земная жизнь открылась им как проявление бесконечного. Это значит, что мир в целом таинствен и чудесен, что земной мир, где все конечно и тленно, также наполнен дыханием бесконечного, которое овевает не

только внешнее существование человека, но и проникает в его душу, сообщая ей богатство новых, невиданных ощущений и наслаждений. Непосредственное переживание бесконечного делает символистов второго поколения мистиками, потому что они ищут прямых контактов, живых «соответствий» между двумя мирами – земным и небесным. Такие переживания вследствие их земной природы и «непроявленности», таинственности небесного мира, постигаемого несовершенным, косным чувственным аппаратом, предстают хаотичными и смутными. Поэтому символистам было необходимо преобразовать всю поэтическую словесную систему.

Третье поколение русских символистов в лице Кузмина, по мнению Жирмунского, также мистики, но переживания бесконечности и таинственности не предстают в их созданиях как исходящие из хаотических бездн души. Для них мир – побежденный хаос, пребывающий в состоянии упорядоченности: «смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке»¹. Здесь уже осуждается «преувеличенная, индивидуалистическая требовательность», и все предметы принимаются с равной радостью, а мир иной, потусторонний, отодвигается на второй план:

Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

Итак, акмеисты полагали, что они «отменили» принцип двоемирия, двуединство бытия. Изучавшие их исследователи в большинстве своем видят в этом заслугу акмеистов, которые уничтожили разделение мира ради реабилитации земного бытия, признавшего его единым, целостным, самоценным. В этой связи акмеисты предъявили символистам несколько претензий, поддержанных последующими исследователями.

Согласно взглядам акмеистов, символисты превратили земной мир (конечное, временное, тленное, искаженное) в псевдобытие, представляющее собой относительную ценность, тогда как небесный мир (бесконечное, вечное, бессмертное, истинное), запредельное бытие – в ценность абсолютную. Тем самым, утверждают сторонники такого понимания символизма, художников-символистов не интересует земной, вещественный мир, и они сразу устремляются к потусторонним сущностям². Естественно, что им было скучно «просто отображать» эмпирический мир, управляемый высшими законами, постичь которые можно посредством искусства. Стремясь познать истинные сущности вещей, символисты умалили достоинство реального земного мира и его самодостаточность³. Земные вещи стали у символистов лишь вместилищами иных

¹ Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 107.

² Манделштам считал, что символисты тяготеют к земным миром, эмпирической реальностью. Между тем земной мир создан, «построен» Богом. Символисты же – неблагодарные гости, которые, живя за счет хозяина, презирают его и стремятся улететь в беспредельное. Но все дело в том, что потустороннее тоже здание, построенное Богом.

³ См. об этом: Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М., 2001; Эм-

сущностей. Главное внимание они уделили горнему миру в противовес дольному, и потому вещи, предметы, а, стало быть, и слова, их обозначающие, стали иносказаниями. Слова утратили свой вещественный, прямой смысл и стали передавать сверхчувственное. То же самое относится к передаче эмоциональной сферы человека. Например, за чувством любви встают иные, глубинные переживания бесконечной жизни, сопровождаемые преображением предметных образов в многозначные символы, содержащие свет иного мира. В качестве примера ссылаются на поэму Блока «Двенадцать», где есть образ «пса голодного», который объявляется символом «старого мира» и который будто бы без своего «символистского» наполнения совершенно не нужен и лишается всякого значения и смысла. Стало быть, «пес голодный» не обладает «предметностью», «вещественностью» и нужен лишь в качестве средства для передачи образа «старого мира». Отсюда делается вывод: для воплощения той или иной сущности символисты «ищут конкретный словесный образ, в котором изначально задан некий второй план. И этот второй план оказывается главным, а непосредственное, прямое значение словесного образа – второстепенным»¹.

Подобными суждениями-упреками пестрят статьи акмеистов и их исследователей. Так, Гумилев стремился снять запредельный ореол с Прекрасной Дамы, «развеществленной» Блоком: «просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт»². Касаясь стихотворения Блока «Шаги командора», Гумилев пояснял: «...Это по сюжету, в сущности, только современный адюльтер в обстановке современного города, где мстящий муж приезжает к любовнику на автомобиле»³. Особенно «повезло» розе, которая, по мнению Городецкого, хороша у символистов «своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще», а не «сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом...». В статье «О природе слова» Мандельштам писал, что символизм лишает восприятие всего настоящего и подлинного, заменяя его «соответствиями»: «Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием... Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой». Русские символисты «запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть... Вся утварь взбунтова-

кинг Е. Кризис символизма и акмеизм. // История русской литературы. Серебряный век. – М., 1995.

¹ Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М., 2001. – С. 69.

² Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 152.

³ Там же. – С. 316.

лась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения...»¹. Для символиста, считает Мандельштам, образ приобретает значение только через «соответствие» другому. Гумилев готов даже простить символистам «двоемирие»: пусть ваш мир, убеждает он, будет целен или расколот, но следуйте логике, а не произвольным, мистическим «соответствиям». Того же требует от поэтов и Мандельштам, предлагая поставить в центр поэзии и поэтики человека, освобожденного от лжесимволических ужасов и чувствующего себя хозяином в земном мире. Такой человек окружен «утварью», т.е. окультуренными вещами, которые и есть настоящие символы. В них слиты польза и красота, искусство и ремесло.

Протестуя против «мистики повседневности», Мандельштам иронизировал, что ярким признаком символизма являлся «половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», который «воспринимался как мистическое явление»².

При всей, однако, внешней убедительности обвинений акмеистов их саркастические стрелы бьют мимо цели. Вещный, земной, посюсторонний мир не менее важен символисту, чем мир потусторонний, запредельный, сверхчувственный. И оттого, что символисты провидели и предчувствовали «неслыханные перемены, невиданные мятежи», что они пробивались к истинным сущностям бытия, нисколько не отменяло их глубокого интереса к миру земному, о котором они только и заботились, мечта о преобразовании которого владела их умами и чувствами и даже предполагала этот интерес. Никто из читавших символистов не может сказать, что они «всем сознанием» были влекомы к миру земному меньше, чем к миру небесному. Совершенно напрасно порицать символистов за то, что земной мир для них псевдобытие, что земные вещи превращены во вместилища иных сущностей и заменены иносказаниями, что «пес голодный» — это и не пес вовсе и в качестве пса не имеет никакого смысла, а лишь символ старого мира³.

¹ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С.65.

² Красная новь, 1923, № 5. — С. 399.

³ Не трата лишних слов, нужно только напомнить, что в годы революции стаи голодных, бездомных собак заволокли площади и проспекты Петрограда; кроме того, собака (пес) — издавна был знаком одиночества, неприютности человека в мире (см. хотя бы «Дама с собачкой» Чехова, стихотворения Бунина, Есенина, Маяковского и др.). Словом, «пес» не случаен и смыслом обладает. Николай Оцуп, например, позже вспоминал в статье «Лицо Блока»: «Это был единственный в своем роде момент русской истории. Люди голодали, книгами топили печки, ночью крались с топором к лошадиной падали, которую грызли собаки, настолько злые от голода, что у них приходилось отбивать куски. Литераторы, чтобы не умереть с голоду, читали лекции в самых странных учреждениях» (Оцуп Н. Океан времени. Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о писателях. — СПб.; Дюссельдорф, 1993. — С.584). В другом месте: «Никогда мы не забудем Петербурга периода запустения и смерти, когда после девяти часов вечера нельзя было выходить на улицу, когда треск мотора ночью за окном заставлял в ужасе прислушаться: за кем приехали? Когда падаль не надо было убирать — ее тут же на улице разрывали исхудавшие собаки и растаскивали по частям еще более исхудавшие люди (с.517).

Кроме того, двупланность образа – родовая черта искусства поэзии. И разве такая двупланность не присуща стихотворениям акмеистов? И разве эта двупланность осуществлена ими только в пределах земного мира?

Акмеисты и поверившие им литературоведы упустили из виду одну из важнейших сторон учения символистов о вещественности символа, о принципе «верности вещам», на что справедливо было обращено внимание Н.А. Богомоловым, О.А. Лекмановым и Е.В. Ермиловой¹. Из рассуждений Вяч. Иванова («Две стихии в современном символизме», «Мысли о символизме») вытекает, что символисты не только признают «видимую реальность», но и считают, что именно вещи знаменуют бытие. В «Мыслях о символизме» Вяч. Иванов недвусмысленно писал: «Мы хотим... быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот². Ибо таково смирение искусства, любящего малое. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. *A realibus ad realiora*. Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых... понимает вершины снеговых гор»³. Истинный символизм, продолжает Вяч. Иванов, как бы предчувствуя и предвидя непонимание со стороны противников религиозно-теургического символизма, еще и еще раз разъясняет, что «иллюзионисты» (романтики, символисты «эстетического», «ассоциативного» и «идеалистического» толка) «не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме», т.е. снова возвращались в тесную клетку земного существования, тогда как подлинный символизм открывает человеку бесконечность, освобождает душу, и это становится «событием внутреннего опыта»⁴.

Исходя из этих позиций, символисты полагали, что акмеисты уничтожили самое ценное – открытое искусством символизма чувство бесконечности мира и ощущение этой бесконечности, ставшее доступным каждой человеческой душе. Тем самым акмеисты пожертвовали главным и вечным во имя второстепенного и сиюминутного, снова заточив мечту и сонную грезу в узкие пределы земного бытия. Что же касается искусства, то символисты недоумевали, зачем изображать розу только в качестве розы, если цветок не несет в себе «больше ничего».

¹ Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм: продолжение темы. // Новое литературное обозрение, 1997, № 26. – С. 195; Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. – С. 620, 638 и др.; Ермилова Е.В. Акмеизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – С. 430–465.

² «Малое» здесь – земные вещи, предметы, явления, чувства, «тесная келья малого я»; «великое» – идеальные сущности, до которых искусство символизма поднимает «малое». Но это не значит, что «малым» нужно пренебречь во имя «великого».

³ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. – Брюссель, 1974. – С. 611-612. Выделено, кроме курсива, – мной. – В.К.

⁴ Там же. – С. 612.

Таким образом, в многочисленных утверждениях о том, что акмеисты относятся к реальному миру как к самостоятельной ценности, немало ложного и преувеличенного. Суждения акмеистов о том, что земным бытием недопустимо пренебрегать, что реальное бытие ценно само по себе, что скрытый смысл вещей и скрытая сторона жизни явлена в самих вещах, что каждой вещи так или иначе присущ божественный смысл, что вещь должна оставаться вещью, хотя и светится другими значениями¹, — все это вполне свойственно и символистам.

Различие же состоит в ином: акмеисты заключили свои представления в область земного. Тем самым они отринули бесконечное и вечное («Долой бесконечность вселенной! Да здравствует «живая целостность человеческого бытия», наполненная конкретным смыслом!»), выходящее за пределы посюсторонних отношений, и рассматривали их, далеко не всегда последовательно и противореча себе, исключительно в рамках земного бытия.

Стало быть, само бытие они понимали как **земное бытие**, утверждая его единство и цельность². Такое ограничение привело к воплощению объективно существующего, в котором все явления и предметы земного мира равны друг другу и, следовательно, тождественны. Мандельштам, обосновавший принцип тождества³, прямо писал, что никакой «иной, более истинной действительности» нет: действительность равна самой себе⁴. Но закон тождества, управляющий земным бытием, не всегда

¹ Американский исследователь Кларенс Браун писал, что мандельштамовские образы просвечивают обобщенной мыслью, оставаясь при этом совершенно конкретными. Бах появляется во всей своей домашности и тотчас же улечивается, оставляя за собой идею логического, аргументирующего искусства органиста. Адмиралтейство изображено во всей своей материальности, но это не здание, а идея Адмиралтейства. «Домби и сын» не произведение Диккенса, а воссоздание той самой действительности (культуры), о которой писал Диккенс (см.: *Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973. P. 204*).

² Мандельштам утверждал, что цельность и единство земного бытия, воплощенного в Христе, есть принадлежность христианского мира, в отличие от языческого: «С улыбкой говорит христианский мир Дионису: «Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!» Допущение двоемирия, с точки зрения Мандельштама, немыслимо, поскольку возвращает человечество вспять, ко множеству миров, ко множеству богов и соперничеству между ними, к распаду личности, которая опять утрачивает цельность (См.: *Мандельштам О. Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 157—159*).

³ Как показали современные исследования (Е.Эткинд, Л.Кихней и др.), идея тождества возникла не без влияния учения французского философа А.Бергсона и, возможно, П. Флоренского. Так, Л. Кихней замечает: «Бергсон видит в законе тождества доказательство истинности «самодовлеющего бытия», залога его победы над небытием. «Если я спрашиваю себя, — пишет философ, — почему скорее существуют тела и души, чем ничто, то я не нахожу ответа. Но логическое правило, как например, что $A=A$ имеет силу создать самого себя, побеждая в вечности небытие, это кажется мне — натуральным» (*Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М., 2001. — С. 25*).

⁴ Однако это означает, что от бытия отсекается бесконечное и бессмертное, все, в том числе и человек, превращается в конечном итоге в тлен и прах. Это противоречит не только символизму, но и христианству. Поэтому вряд ли можно согласиться с Л.Г. Кихней, что бытие для акмеистов представляет собой самостоятельную онтологическую ценность и что этот тезис является основополагающим также и для религиозной православной фило-

открыт поверхностному взгляду. Это означает, что внутреннее родство явлений, вещей, предметов скрыто (тайна никуда не исчезла!), и его можно обнаружить с помощью смысловых ассоциаций, установления смысловых связей. Ассоциативный принцип акмеизма (принцип аналогии) – не что иное, как метод «соответствий» в символизме «эстетического», брюсовского типа, перенесенный на почву земной действительности¹.

Так как бытие замкнуто в сферу земного существования, то в центре этого мира оказывается у акмеистов человек, но человек конечный. Стало быть, земной мир акмеистов антропоформичен, и каждый предмет, каждая вещь получают свое значение все-таки не в качестве суверенного, а лишь постольку, поскольку она связана с восприятием и переживанием человека. Это чрезвычайно далеко от подлинной самоценности и суверенности.

Вместе с тем, отказавшись от «двоемирия» символистов, акмеисты не оставили саму идею и не избавились от собственного своеобразного двоемирия: вместо земного и небесного бытия акмеисты выдвинули понятия бытия – небытия, существования – несуществования, воплощения – невоплощения, воплощения – недовоплощения. Оппозиция «бытия – небытия», как совершенно справедливо заметила Л.Г. Кихней, – одна из важнейших в акмеистической «картине мира». Верно и то, что в понятие «небытия» входит не только то, что не существует, но и то, что не явлено для наших органов чувств, не проявлено в этом мире, что не воплощено или недовоплощено, т.е. завяло между бытием и небытием, о чем писал Городецкий.

Вводя понятие бытия – небытия, существования – несуществования, акмеисты заявили, что за пределами земного мира нет ничего, кроме небытия, кроме хаотической бездны и уничтожения. Это касается если не человечества, то человека. Тем самым мир акмеистов оказался несравненно более безнадежным и пессимистичным, чем мир символистов. Не столько даже трагичным, сколько бесперспективным. Именно в этом-то земном мире и только в нем быт становится бытием, а обыкновенные вещи приравняются к высоким понятиям. Отсюда вытекает, что «предмет» у акмеистов, так как он находится в круге

софии. Как справедливо отметила Е.В. Ермилова, ссылаясь на поэму М. Кузмина «Форель разбивает лед», символисты сохраняют ощущение бытийственности «вещи»: «В капле малой – Божество». Скорбя об утрате целостного символического мироощущения («Ведь надобно признаться, было б глупо Упрямо утверждать, что за словами Скрывается какой-то «высший смысл»...»), М. Кузмин страшится духовной катастрофы, которая наступит, если бытие будет ограничено только земным кругом: «Еще немного – я совсем ослепну, И станет роза розой, небо небом, И больше ничего! Тогда я прах, И возвращаюсь в прах» (Ермилова Е.В. Акмеизм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – С. 444 – 445).

¹ Понимая, что акмеистическое отождествление слишком напоминает символистскую «теорию соответствий», Л.Г. Кихней напрасно стремится педалировать различие: в первом случае одно посюстороннее явление соотносится с другим посюсторонним явлением, а во втором случае известное коррелирует с непознаваемым». С чем бы, однако, не соотносить одно явление с другим, принцип соответствия остается одним и тем же.

земного бытия и притом очеловеченного, обладает лишь ограниченной суверенностью, суженной бытийственностью.

Подобные взгляды акмеистов сложились не без влияния современной им философии, в частности упоминавшегося уже А. Бергсона, который писал: «Из всего, что существует, самым достоверным и всего более известным... является наше собственное существование».¹ Для акмеистов имеет значение только то, что существует и что воплощено в земном мире. Этот цельный и единый мир представляется им гармонично сотворенным организмом², в котором все явления и события взаимосвязаны и в котором даже безобразное — красиво, потому что воплощено, а безобразное — некрасиво, потому что не воплощено. Стало быть, земной мир не стихийен, не хаотичен, а упорядочен, соразмерен и целесообразен. В числе законов, поддерживающих его порядок, акмеисты называют «мировой ритм»³, Логос, логику, т.е. осмысленность существующего⁴, физиологичность, телесность⁵, «жизненную цельность», витальность (жизненность)⁶, материальную оформленность ве-

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. — М., 1914. — С. 1. Здесь не место раскрывать «философию жизни» и идеи А. Бергсона, в частности, «теорию длительности» и др. Поэтому отсылаю читателя к следующим сочинениям: *Блауберг И.И.* Анри Бергсон и философия длительности. // *Бергсон А.* Собр. соч.: В 4 тт. Т. 1. М., 1992; *Netherkott F.* Elements of Henry Bergson's "Creative evolution" in the critical prose of Osip Mandelstam. // *Russian Literature.* 1991. Vol. 30. № 4; *Кухней Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М., 2001; *Эткинг Е.* Кризис символизма и акмеизм. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — М., 1995.

² Под «организмом» акмеисты понимали божественную телесную, душевную и духовную организацию человека, ее «бесконечную сложность» и темное родство с первобытным миром и первочеловеком.

³ Здесь уместно напомнить символистскую «музыку», мировой «гул».

⁴ Здесь явно видна полемика с символистами, которые делали упор на преобразовании стихии в космос и для передачи этого преобразования «логическому» слову предпочитали «эмоциональное», или, по их определению, «текучее». Блок, как известно, призывал прислушиваться «к самому сердцу жизни, где бьется — пусть трудное, но стихийное, великое и живое...» (*Блок А.* Собр. соч.: Т. VI. — М.; Л., 1962. — С. 437).

⁵ Гумилев и Мандельштам настаивали на упорядоченности земного мироустройства, а Зенкевич и Нарбут — на телесности и жизненности. Отсюда становится более понятным, почему в качестве учителей выбраны, например, Франсуа Вийон (Виллон) и Франсуа Рабле. Зенкевич и Нарбут восприняли от Рабле его интерес к телесной организации человека, к «низшим» чертам физиологии. В статье «Франсуа Виллон» (1910) Мандельштам акцентирует такие черты в биографии поэта: «вкус к жизни», «могучий ритм жизни» (ср. с понятием «жизненный порыв» в философии А. Бергсона; об этом: *Rusinko E.* Acmeism, Post-Symbolism and Henri Bergson. // *Slavic Review.* 1982. № 23; *Кухней Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М., 2001). Объясняя, почему Вийона тянуло к французскому «дну», «к подонкам общества, ко всему подозрительному и всему преступному, Мандельштам писал, что его увлекали темперамент и могучий ритм жизни», которых он не находил «в других слоях общества» (*Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 138). Знаменательно и то, что Мандельштам воспринял Вийона в духе и через Теофиля Готье (См.: *Гаспаров М.* О русской поэзии. — СПб., 2001. — С. 275.).

⁶ Исследователи считают, что художественное выражение идеи «жизненности» акмеисты унаследовали от И. Анненского. Жизнь переживается особенно остро и напряженно на границе бытия и небытия, дня и ночи, сна и яви, светлого сознания и бреда. Именно такова она во многих стихотворениях знаменитого поэта. Присутствие смерти-«тюрьмы», куда заточено мертвое тело, символизировало небытие и объясняло трагедию человеческого существования.

щей¹, словесную воплощенность явлений, событий, внутренней жизни человека, культуру². Все это вместе существует в различимом единстве и органических связях.

При всей настойчивости заявлений акмеистов эти другие названные ими черты, которые будто бы противоположны идеям символистов, на самом деле не являются своеобразными, а лишь корректирующими теорию и практику символистов. Действительно **особенным и существенным** было не само по себе внимание к земному миру³, потому что символистам никак нельзя в этом отказать, а **исключение из бытия потустороннего, запредельного**, повлекшее за собой ряд противоречий, но одновременно обеднившее и обогатившее «теорию» и поэзию акмеистов, добровольно лишившихся переживания **бесконечного**. Именно эту черту акмеистического движения выделил В.М. Жирмунский в своей знаменитой статье «Преодолевшие символизм»: в теоретических рассуждениях и в поэзии акмеистов, писал он, «Исчезает... та особенная окраска, которая **придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть**»⁴, исчезает сложная, хаотическая, уединенная личность, мистическое прозрение в тайну жизни. Эти потери достигаются «рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний». Ныне, по словам Жирмунского, наблюдается «сужение душевного мира»⁵, которое предопределило своеобразие акмеизма, его слабые и сильные стороны.

Следующее обвинение, брошенное акмеистами, заключалось в том, что символисты, представив бытие двуединым, будто бы **не принимали земную жизнь во всей ее красоте и сложности** и якобы в их поэзии **отсутствовала истинная радость созерцания и познания внешнего**. Однако этот упрек основан на недоразумении. Символист благословляет жизнь

¹ Согласно Нарбуту, материальная оформленность вещей придает миру единство: «... не все ли в мире едино: Волос и шерсть, перо, чешуя...» (*Нарбут В. Стихотворения*. — М., 1990. — С. 187). При этом и все неживое связано друг с другом и отражается друг в друге. В книге Зенкевича «Дикая порфира» подобная материальная оформленность предстает в виде взаимодействия посредством человека земного мира и дочеловеческого — природы и животных.

² Манделштам, например, испытывает «тоску по мировой культуре», воссоздавая в своих стихотворениях вторичные образы-символы разных культур и утверждая единство человечества. См. об этом дальше и главу о творчестве поэта.

³ Это лишь поправка, вносящая равновесие в общую символическую картину мира, о чем справедливо писал О.А. Лекманов.

⁴ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 109. Выделено мной. — В.К.

⁵ Там же. — С. 132.

в радости и в горе, во взлетах и в падениях. Вспомним знаменитый гимн бытию Блока:

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь, принимаю
И приветствую звоном щита!

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!

И дальше:

За мученья, за гибель – я знаю, –
Все равно, принимаю тебя!

Можно назвать еще десятки стихотворений (например, «О, я хочу безумно жить...»), в которых славилась земная жизнь, земной мир, принадлежащих не только Блоку, но и Брюсову, Бальмонту, Вяч. Иванову, М. Кузмину. Тем не менее акмеисты настаивали, что именно они провозгласили «безоговорочное приятие» сущего, посюстороннего в мировом устройстве. В этом есть часть правды.

Дело в том, что символисты были нацелены на преображение земной жизни, на изменение «страшного мира». Они бы с необычайной радостью восхищением выражали свой восторг сущим, но оно не удовлетворяло их своими многими проявлениями. Поэтому они сосредоточились на критике темных сторон действительности и мрачных черт душевной жизни людей, подлежащих преобразованию, свет которого они открыли в царстве истинных сущностей. Но в неприятии злого и губительного, отвратительного и больного содержалось много любви и стремления к совершенству и красоте. Можно сказать, что все душевные язвы и бесстыдные грехи, какие свойственны русскому миру, не могли отменить любви, например, Блока к России, смиренно принимаемой поэтом со всем, что в ней есть дурного и тем более прекрасного:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Обычно, когда пишут или говорят о радостном приятии акмеистами земного мира в противовес символистам, не учитывают этой стороны дела. Точно так же нет ничего специфического и в том, что истоки любви к миру в творчестве акмеистов лежат в глубоком понимании сопричастности субъективного «я» реальному миру, как будто такой сопричастности не было у символистов.

В чем же, однако, различие между символистским и акмеистическим приятием мира? Прежде всего в том, что акмеисты готовы «радостно воспринять все стороны мира», что они, как сказал Гумилев об Ахматовой, знают «радость созерцания внешнего» и умеют «передавать нам эту радость»¹. Их пленяет чистая радость бытия. В этом

¹ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С.182.

Гумилев видит отличительное свойство акмеистического мироощущения. О Зенкевиче он замечает, что поэт «доволен землей», что «земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью»¹. Та же мысль присутствует и в рецензии на «Камень» Мандельштама: «Поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем, деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой»; «Мандельштам ... открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении»².

Все эти суждения нуждаются, однако, в некоторых коррективах. Под радостным приятием мира акмеисты имели в виду, во-первых, земной, внешний мир в его изошренной видимости, причем быт оказался приравненным к бытию. Во-вторых, чувства, как правило, не передаются непосредственно, а воплощаются в видимые образы, жесты, детали. Примером может служить знаменитое акматовское: «Я на правую руку надела Перчатку с левой руки». В-третьих, исключается прямое переживание невидимого, невысказанного, невыразимого, стихийного, бесконечного, которое может быть явлено через изображение. Все это вместе призвано устранить таинственность, недосказанность, мистическое проникновение в сущность жизни. Это был ответ акмеистов на поэтику символистов, которые, по их мнению, усилили мистический компонент за счет земного. Чтобы восстановить равновесие, акмеисты задумали «запретить» мистику и изгнать ее из своих сочинений. Однако целиком остаться в пределах земного мира акмеистам так и не удалось. И причина этого заключается в том, что акмеисты встали перед неразрешимыми трудностями: есть ли тождество между тем земным миром, в котором обитают акмеисты, и тем земным, о котором они пишут; означает ли радостное приятие мира, что бытие совершенно и прекрасно без каких-либо изъянов; как быть с Богом, если существует только земная действительность, хотя бы и богосотворенная; что делать с явлениями таинственными, невыразимыми и невоплотимыми, которые никуда не исчезли и присутствие которых ощутимо. Решение этих

¹ Там же. — С. 143.

² Там же. — С. 174, 175. Замечу, что ранний Мандельштам-символист в стихотворении «Сегодня дурной день...» не только принимает двоемирие и желает разрушения границы между по-сторонним и потусторонним («Явлений раздвинь грань, Земную разрушь клеть. И яростный гимн грянь — Бунтующих тайн медь!»), но и не приемлет воплощенной в слове красоты, предпочитая мифологическую целостность: «Останься пеной, Афродита, И слово в музыку вернись». Но из тех ранних стихотворений произрастает и «акмеистическая» тема радости бытия:

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

проблем заставило акмеистов поступиться своими слишком смело сделанными ранними заявлениями. Из «преодоления» символизма и своих собственных поспешных «теорий» родилось высокое искусство акмеизма, представленное такими великими именами, как Гумилев, Ахматова, Мандельштам и вышедшие из их круга Г. Иванов и Г. Адамович.

Первое, с чем столкнулись сами акмеисты и их исследователи, было установление тождества или различия между земным миром и миром, воспроизводимым акмеистами в своей поэзии. И тут вдруг выяснилось, что Городецкий, как и подобает акмеисту, описывает не земной мир как таковой, а свое ощущение от него. Стало быть, он привносит в реальный мир субъективное представление, которое так или иначе искажает объективную реальность. Дальше выясняется, что именно субъективно окрашенная реальность и становится «предметом» поэтических переживаний. Получается так, что не Божий мир богат, как некогда сказал Фет, а богат поэт. И тут возникает вопрос: кто же более субъективен – символисты или акмеисты?

Размышляя о творчестве Мандельштама, Жирмунский писал о поэте: «В своем художественном творчестве он воспринимает мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как призрачное покрывало, брошенное на настоящую жизнь. Жизнь не реальна. Это марево, сон, созданный чьим-то творческим воображением; жизнь самого поэта не реальна, а только призрачна, как видение и греза... Иногда это чувство призрачности мира истолковывается поэтом в духе настроений субъективного идеализма: весь мир – видение моего сознания, моя мечта; только я один и существую в этом мире. Тогда слышатся слова, напоминающие о «солипсизме» Федора Сологуба...». Но поэт, замечает Жирмунский, может усомниться «и в своем существовании, в подлинной реальности своей жизни...»:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?»

Следовательно, Мандельштам живет в ненастоящем, призрачном мире, и этот мир «теряет в поэзии Мандельштама правильность своих размеров и очертаний». Может быть, эти слова относятся к раннему Мандельштаму? Нет, пишет Жирмунский, – «эту особенность Мандельштам сохраняет и в зрелых стихах...». Этот призрачный и таинственный мир, игрушечный, ненастоящий пугает «своею нереальностью; с живой и твердой реальной действительностью, с плотью жизни разорваны все связи, нет корней и зацепок в подлинной жизни, в ее земной плотности и тяжести; что-то своеобразно волнующее и острое, хрупкое, прозрачное и нежное – в таких чертах открывается нам поэтическая душа автора этих стихов»¹.

В сущности, о том же писал и Е. Тагер, процитировав приведенные ранее строки из мандельштамовского стихотворения «Notre Dame»:

¹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 122–123. Выделено мной. – В.К.

«В этой строфе нет, разумеется, ни малейшей претензии передать внешний облик средневекового собора. Более того, она раскрывает «внутреннюю структуру» не готики как таковой (к чему бы тогда «египетская мощь»!), а более широкого явления – спрессованного культурного опыта человечества, постигаемого с помощью архитектурного образа»¹. Точно так же в «Домби и сын» автор представил не мир произведения Диккенса, где, как известно, никто не повесился, а вымышленный окультуренный мир Англии, отраженный в произведении английского романиста.

«Участие в новом поэтическом движении, – подводил итог своим размышлениям Жирмунский, – не изменило стихов Мандельштама в смысле большего приближения к реальной жизни; но оно придало его художественному развитию неожиданно плодотворное направление. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т.е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением. Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны...»²

И еще одно чрезвычайно ценное наблюдение: «Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур»³.

Итак, Мандельштам остается в пределах земного посюстороннего мира, но не реального и субъективно окрашенного, представляющего собой плод его воображения, образцами для которого послужили произведения мировой культуры. И этот земной мир совершенно не равен тому миру, радостно приветствовать который обязался поэт.

То же самое можно сказать о поэзии Нарбута и Зенкевича, в поэзии которых возникала **земная, но совершенно фантастическая реальность.**

¹ Тарер Е.Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия. // Русская литература конца XIX – начала XX века. 1908 – 1917. – М., 1972. – С. 324. См. также: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. – М.; Л., 1966. – С. 390.

² Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 123. Выделено мной. – В.К.

³ Там же. – С. 124.

Смысл ее состоит в том, что жуткие, страшные и даже натуралистически отвратительные картины воплощены, а, стало быть, не безобразны и проникнуты внутренне присущей им жизненностью, витальностью, содержащей в себе свое оправдание и знаменующей оправдание мира. Так «нежить» (ведьмы, лешие, домовые, «лихая тварь») Нарбута и доисторические звери (ящеры, махайродусы и прочее «население» земли) Зенкевича вполне рифмуются с экзотическими и, несомненно, более привлекательными современными зверями Гумилева.

В творчестве Гумилева, «главного» акмеиста, благословенная и достойная радостного приятия земля, экзотическая, цветущая и необыкновенная, находится совсем *не здесь*. И это относится не только к сборнику «Романтические цветы», «Жемчуга», «Колчан», но и к сборникам «Костер» и «Огненный столп». В «Канцоне первой» («Костер») поэт, обращаясь к возлюбленной, возглашает:

Лишь для тебя на земле я живу,
Делаю дело земное, —

но уже хочет говорить о любимой «На языке серафимов». Значит, земной язык слишком груб для любовных объяснений. Эта двойственность сохраняется и в «Канцоне второй», где отрицаемое «двоемирие» неожиданно возвращается во всей своей полноте:

Храм твой, Господи, в небесах,
Но земля тоже твой приют...

И далее в земных явлениях поэту видятся знаки божества, которые, в свою очередь, проступают в обычных состояниях: благовест — весна, крылья сна — прилетевшие ангелы. И хотя «благодатней ангельских труб»

Нам дрожанье милых ресниц
И улыбка любимых губ,

все-таки и они несут на себе Незримый Свет Господа, давшего любимой «Ослепительный... ответ», воплощенный в видимых знаках ее благоволения. Та же тема обобщается в «Канцоне третьей», где любовь приобретает уже мистические черты («Ты, созданная из огня...») и сравнивается с учением друидов, призванных «Вести сердца к высоте», подобно тому,

Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.

В «Канцоне первой» из сборника «Огненный столп» поэт заявляет, что его коснулись «красный и пернатый огонь», «Ветер милый и вольный, Прилетевший с луны», «Молодая заря», кормящая «жадные тучи Ячменем янтара», но ему милее земля:

И уста мои рады
Целовать лишь одну,
Ту, с которой не надо
Улетать в вышину¹.

Однако уже «Канцона вторая» демонстрирует сознание того, что

И совсем не в мире мы, а где-то
На задворках мира средь теней.

Лишь любимая своим «огненным дурманом» напоминает поэту «ветер из далеких стран». Если *здесь* «пыльна... каждая дорога», «Каждый куст так хочет быть сухим...», проклятое захоlustье, то

Там, где все сверканье, все движение,
Пенье все, – мы так с тобой живем.
Здесь же только наше отражение
Полонил гниющий водоем.

Таким образом, рядом с мужественно волевым и славящим землю напором в поэзии Гумилева очевидна тоска по иному миру, по иным землям и странам. Более того, прославление земли относится не столько к реальному земному миру, сколько к воображаемому. Что же касается реальной русской действительности, то она не влечет Гумилева, а, напротив, уносит его в далекие и несуществующие миры. Эта черта поэзии Гумилева – томление по неизвестной и прекрасной земле – пронизывает и придает ей печальный и даже глубоко пессимистический характер, резко противоречащий тому радостному чувству приятия мира и любования им, которое поэт считал принципиальным свойством искусства акмеистов. Эту особенность поэзии Гумилева сразу же почувствовал Анненский в раннем сборнике «Романтические цветы»: «Нравится мне еще, что у молодого автора в его маскарадном экзотизме чувствуется иногда не только чисто славянская мрачность, но и стихийно-русское «искание муки» ...»². Конечно, трагизм бытия не отвергался акмеизмом, но у Гумилева речь идет не столько о трагизме, сколько о пессимизме, потому что бодрый и наступательный тон его деклараций скрывает безнадежную тоску по напряженной жизни. Тем самым поэзия опровергает принципиальные установки акмеистов. Оказывается, что реальности, во имя которой отвергалось потустороннее символистов, не было в стихотворениях Гумилева, но явно присутствовала тоска по иному миру, который, в конце концов, теоретически изгнанный, практически вернулся в них.

Из всех акмеистов, пожалуй, только Ахматова сосредоточена в раннем творчестве на земном и вполне реальном бытии. В ее лирике

¹ Ср. с этим слова Мандельштама об акмеистах: «мы не летаем» (в противоположность символистам), мы поднимаемся только на построенные нами же башни.

² Анненский И. Книги отражений. – М., 1979. – С. 640.

основные любовные события – встречи и разлуки – происходят здесь и сейчас. Однако угол зрения, под которым освещается трагедия любви, оказывается необычным. М. Кузмин в предисловии к сборнику «Вечер» заметил, что Ахматова смотрит на мир (быт и бытие) как бы в последний предсмертный час, вспоминая детали, непонятным образом связанные с «переживаемыми минутами»¹. «И нам кажется, – продолжал он, – что Анна Ахматова имеет ту повышенную чувствительность, к которой стремились члены общества обреченных на смерть. Этим мы не хотим сказать, чтобы мысли и настроения ее всегда обращались к смерти, но интенсивность и острота их такова»². То же отметил и Недоброво: «Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека кипит с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего; оттого и картины его не отрешенно пластичны, но, пронизанные душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего...»³. Но ведь это взгляд как бы их другого мира. Если Гумилев, Мандельштам, Зенкевич и Нарбут создают фантастическую реальность, то Ахматова на подлинную реальность смотрит едва ли не из потустороннего мира. И это смещает изображение, в котором всплывают только те детали, которые интимно, но случайно связаны с переживаемым событием. В дальнейшем Ахматова, как, впрочем, и другие акмеисты, вернулась к своеобразному «двоемирию»: если в раннем творчестве любовь предстает для нее или библейским таинством, или языческим наваждением, что, кстати, запечатлелось и облике героини ее стихотворений и стихотворений, посвященных ей, то в более поздних поэтических сборниках колебание переключается в новые, но связанные с прежними библейскими и языческими традициями сферы, – православную и фольклорную. В первом случае облик героини (лирический субъект) оказывается «пророчицей Анной», во втором – колдуньей⁴. Но характерно, что героиня стихотворений пребывает в двух мирах, и ее внутренний мир раздвоен.

Таким образом, «радостное приятие земного мира» всюду у акмеистов оказывается весьма сомнительным. Во всяком случае все слова из этого выражения не могут быть отнесены ко всем акмеистам без исключений: если акмеисты и обращены к земному миру, он у них, за исключением Ахматовой, вовсе не реальный, а фантастический; о приятии мира как и о радости и любовании им вряд ли уместно говорить применительно к Гумилеву, отчасти к Ахматовой и Мандельштаму. В конечном итоге акмеисты никуда не ушли от «двоемирия», хотя и перетолковали его.

В этой связи показательно двойственное отношение акмеистов к Богу, к высшему началу.

Н.Я. Мандельштам писала: «Символисты все до единого были под влиянием Шопенгауэра и Ницше и либо отказались от христианства,

¹ См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. – СПб., 2001. – С. 59.

² Там же. – С. 60.

³ Там же. – С. 123.

⁴ См. об этом: Кихней Л.Г. Указ. соч. – С. 167.

либо пытались реформировать его собственными силами. Три акмеиста начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер»¹. Но что же это за христианство, если оно отрицает иной мир и вместе с тем полагает, что земное бытие сотворено Богом, и вещь, не являясь знаком запредельного мира, проникнута божественной сущностью? Конечно, никак нельзя отказать в причастности христианству и православию ни одному из акмеистов. Но вот что пишет в другом месте Н.Я. Мандельштам: «“Небо” никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность. Обычно это пустые небеса, граница мира»². И тут следует заступиться за акмеистов. По мнению Л.Г. Кихней, «Неприятие акмеистами мира иного отразилось в семантике неба. Поэты как бы вступают с символистами в диалог и, в конечном итоге, отказывают последним в сакрализации неба. Так, у раннего Мандельштама «небо» чаще всего сопровождается негативно окрашенными эпитетами и сравнениями со значениями «мертвенности», «пустоты»... Близкие по семантике образы встречаются и у ранней Ахматовой: «Пустых небес прозрачное стекло, Большой тюрьмы белесое строенье...», «Низко, низко небо пустое, И голос молящего тих...»³. Ничего этого не происходит. Лишь ранний Мандельштам превращает средневекового архитектора, вопреки тогдашним историческим и религиозным представлениям, в ироника, создающего шпиль готического собора как стрелу, как острую иглу, пронзающую небо за его пустоту⁴. Другие примеры, приведенные Л.Г. Кихней, не подтверждают ее выводов. В стихотворении «Пустых небес прозрачное стекло...» слово «пустых» относится к облакам и тучам, а вовсе не к Богу. В стихотворении «Можжевельника запах сладкий...», откуда процитированы строки «Низко, низко небо пустое, И голос молящего тих...», слово «пустое» действительно означает, что небо опустело без Христа, но только потому, что он подвергнут казни на земле: «Ранят тело Твое

¹ Мандельштам Н. Вторая книга: Воспоминания. — М., 1990. — С. 42—43.

² Мандельштам Н. Книга третья. — Paris, 1987. — С.50. Это суждение справедливо подвергнуто критике Л.Г. Кихней, которая заметила, что оно: «не вполне согласуется с образами «целокупного неба», «небохранилица» «воронежских» стихов».

³ Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. — М., 2001. — С. 15—16.

⁴ Отождествляя слово с камнем, а литературу с архитектурой, Мандельштам, несмотря на религиозный скептицизм, пользуется религиозными образами, чтобы передать сущностный смысл акмеистического творчества как грандиозного материального строительства, замещающего пустое пространство лишнего божественного присутствия неба (см. стихотворение «Я ненавижу свет...» из книги «Камень»). Впоследствии, однако, Мандельштам склонялся к совмещению земного и небесного, к мирному существованию несовместимых начал. Храм «Айя-София» в одноименном стихотворении предстает материальным произведением архитектуры и боговдохновенным творением, в котором купол — модель неба. Точно также поэтическое вдохновение (моцартианство, гармония) сопрягается в понимании поэзии Мандельштамом с анализом, логикой, расчетливостью (сальеризм, алгебра).

пресвятое, Мечут жребий о ризах Твоих». Но самое интересное состоит в том, что подобное употребление слова «пустой», идущее от отчаяния, но вовсе не от убеждения, свойственно и символистам, которых уж никак нельзя заподозрить в десакрализации «неба»:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь – в который раз?

Из всего этого небольшого экскурса следует, что акмеисты не могли преодолеть противоречий между отрицанием запредельного мира и признанием высшей силы. В конечном итоге они разрешились в пользу «двоемирия» и допущения метафизики в поэзию. И это принципиально подрывало ранние теоретические установки акмеистов, что хорошо видно из анализа еще одного обвинения, брошенного акмеистами в адрес символистов.

Речь идет о **преувеличенном внимании символистов к потустороннему миру и к его познаваемости. Символизм, утверждали акмеисты, превратил земной мир в призрак**¹. Тот, кто читал сочинения символистов, никак не может согласиться с тем, что символисты были невнимательны к земному реальному миру. Но при этом совершенно понятно, что они не были удовлетворены им и желали его преобразования. Эта жизнестроительная задача была для символистов преобладающей, и даже неприятие «страшного мира» у Блока преследовало цель внушения, побуждающего к его скорейшему преобразению и наступлению царства истинных сущностей. Однако истинная сущность вещей в земном мире не явлена во всей полноте и блеске, не воплощена столь определенно, сколь отчетливо видимые эмпирические вещи. Она таинственна и в этом смысле не познана и, пока не наступит преобразование, непознаваема. Эти идеи действительны и для религиозного чувства символистов: для них не только потусторонний, но и посюсторонний мир сакрален, священен, но в земном мире сакральность притушена и искажена. Стало быть, для постижения сверхчувственной сущности бытия поэзия символизма пользуется намеками и символами, воздействуя через угадывание, вчувствование, магическое внушение, намеков, мистическое прозрение. Других способов проникновения в тайну потустороннего мира у нее нет.

¹ В.Б. Шкловский как-то заметил: «поэтика символистов... все время старалась обратиться из поэтики в введение в курс тайноведения» (*Шкловский В. Жили-были.* — М., 1964. — С. 109). Однако остроумие Шкловского не приблизило его к истине. Один из писавших об акмеизме, А.В. Доливо-Добровольский, высказал свою мысль слишком прямолинейно: «Основной принцип акмеизма — ясность мысли, никакой мистики, никакого братания с потусторонними мирами» (*Русская мысль*, 1996, 19 — 25 сентября. — С. 16). Так или иначе, но Сэм Драйвер считал, что «самым значительным теоретическим заявлением акмеизма была его оппозиция «потусторонней» мистике символистов в пользу возврата к земной действительности» (*Driver S. Acmeism. // Slavic and East European Journal. Vol. 12. No 2. 1968.* — P. 141 — 156).

Важнейшим путем мистического постижения реального земного мира и реальнейшего мира сущностей в представлении символистов было искусство, обладающее способностью вызвать и воплотить двуединый – вещественный и метафизический – символ таинственного и непостижимого в преддверии преобразования дольного мира в горний.¹ Орудием такого прозрения в сфере искусства, в частности художественной литературы, является **символ, природа которого также двуедина**, т.е. соответствует устройству бытия. Об этом с наибольшей убедительностью и выразительностью писал П.Флоренский: **«Явление, двуединое, духовно-вещественное, символ, всегда дорого мне было в его непосредственности, в его конкретности, со своею плотью и со своею душой. В каждой жилке его плоти я видел и хотел видеть... душу, единую духовную сущность; и сколь тверда была моя уверенность, что плоть не есть только плоть, только косное вещество, только внешнее, столь же тверда была и обратная уверенность – в невозможности, ненужности, самонадеянности видеть эту душу бестелесной, обнаженной от своего символического покроя... Я хотел видеть душу, но я хотел *видеть* ее воплощенной. Если это покажется кому-то материализмом, то я согласен на такую кличку. Но это не материализм, а потребность в конкретном, или символизм. И я всегда был символистом»**². Стало быть, не символическое искусство выдумало двуединую природу бытия и породило символ и символизм, а символ и символизм, лежащие в устройстве мира, стали адекватным «языком» для «указания» на присутствие сверхчувственного в явлениях и вещах. Поэтому символизм был осознан поэтами от Брюсова до Кузмина основным принципом художественного творчества.

Поскольку бытие двуедино, то символизм отличается принципиальной двупланностью. Исследователи давно выяснили, что предмет становится символом лишь в том случае, когда в нем просвечивает «истинная» сущность.³ Но одновременно символ «знаменует реальную

¹ О значении символизма как направления в искусстве убедительно писал Мандельштам: «Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Баратынского, и Новалиса, но в новом порядке, ибо все они предстали как приточки несущейся вдали русской поэзии, единой и неоскудевающей в вечном движении» (*Мандельштам О. Письмо о русской поэзии. // Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 174–175*).

² *Флоренский П. Воспоминания. // Литературная учеба, 1988, № 6. — С. 118.*

³ Символ, таким образом, включал в себя значение вещественное и значение подразумеваемое, неназванное. Если неназванное значение лишалось «сверхчувственного», то символизм приобретал свойство «ассоциативного символизма», или символизма «соответствий» (символизм Анненского и Малларме), который осуждался Вяч. Ивановым за недостаточность и ограниченность; если вещественность представляла собой лишь образ действительности, используемый в виде средства для передачи переживания сверхчувственного (А.Белый), то символизм приобретал качество «идеалистического символизма», также порицаемого за отступление от принципов «реального символизма». Стало быть, вещественное и потустороннее неразрывно слиты в символе. При этом русские символисты по-разному понимали природу символа. Ранний Брюсов считал, что символ необходим для шифровки неясных душевных состояний. Белый требовал, чтобы с помощью символа выражались метафорические изменения мира, передаваемые посредством вскрытия глубинной, мистически трактуемой, жизни слова. Вяч. Иванов решительно протестовал против какой-либо связи символа с метафорой и в запальчивом преувеличении настаивал

сущность вещи»¹. Следовательно, в двоемирии, в двуединой сущности символа заключается и основа поэзии, словесного искусства.

Подобно тому, как недостаточно изобразить реальную бытовую, эмпирическую вещь, чтобы сделать ее достоянием искусства, а необходимо выразить ее подлинную сущность, так и искусство поэзии не может и не должно удовлетворяться одним лишь жалким изображением эмпирической действительности, потому что такое изображение уводит от истинной реальности, состоящей из запредельных сущностей. Природа искусства заключается в одновременном постижении эмпирической действительности, просвечиваемой метафизикой, и метафизической действительности, хранящей образ эмпирики. Искусство, по мнению Брюсова, высказанному в статье «Ключи тайн», начинается «только там, где дерзновение за грань, где прорывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю «стихий чуждой, запредельной»². Ту же мысль иначе выразил Андрей Белый: «Действительность – для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя как часть в видимость»³. Не приходится сомневаться, что символистам важнее было обосновать необходимость выражения мира сущностей, чем не требующего особой мотивировки и само собой разумеющегося изображения и выражения эмпирического мира.

В соответствии с таким пониманием собственно эстетическую задачу искусства («реалистического символизма») Вяч. Иванов сформулировал в виде уже приведенного выше лозунга «*a realibus ad realiora*», т.е.: **от видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей...**⁴.

Цель искусства для общества и человечества – преобразование человека и действительности, строительство новой жизни. С этой точки зрения символизм претендует на знание и достижение жизнестроительной истины. Конечно, не все символисты соглашались с такой установкой⁵. Ее приняли и провозгласили так называемые младосимволисты, посчитавшие, что быть только искусством для поэзии недостойно, поскольку в таком случае ей грозит эстетство. Символисты второго поколения (Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый) наделили искусство высокими и благородными целями – нести свет религиозной, преображающей и преоб-

на том, что все явления жизни и искусства могут быть осмыслены символически, так как изначально вмещают символическое содержание.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 375.

² Брюсов В. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 6. – М., 1975. – С. 92.

³ Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 256.

⁴ Иванов Вяч. «Две стихии в современном символизме». Экскурс II. Эстетика и исповедание. // Иванов Вяч. Собр. соч. – Брюссель, 1974. Т. 2. – С. 571. Иными словами, символизм намерен «утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную, действительность» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994. – С. 156).

⁵ Как уже известно, Брюсов категорически заявил, что символизм никогда не стремился учить людей жить или быть «теургией», а всегда хотел быть и всегда был только искусством.

разовывающей земной мир истины. Так поэт становится в представлении символистов «теургом», пророком, жрецом.

Это означает, что для «теургического» символизма рамки литературного направления были недостаточны и узки. Он создавал себя не литературным направлением, не литературной школой, а мирозерцанием, миропониманием. Поэтому, с точки зрения символистов, акмеизм оценивался отрицательно. Поскольку основное и главное направление искусства – жизнестроение, акмеизм вызывает у символистов недовольство, ибо сознательно сузил свои задачи, добровольно признав, что его цель – сделать поэзию искусством и ничем более. На этом основании символисты обвинили акмеистов в умалении целей творчества, в несерьезности поставленных ими задач, в бездуховности и в эстетизме.

Вопрос, однако, заключается в том, удержались ли акмеисты на своем презрении к непознаваемому, отрицании метафизики, обуздании мистики, желании подчинить ее теоретическому и практическому разуму. Как известно, акмеисты полагали, что символисты заблудились в «лесу символов» и подменили поэзию философией, метафизикой. Нужно признать, что этот упрек в значительной мере касается А. Белого и эпигонов символизма, но вряд ли может быть отнесен к Блоку или Вяч. Иванову. У символистов, действительно, религиозное чувство, как писал Жирмунский, превращалось в «мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда беспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетами и падениями», тогда как у акмеистов, в частности у Ахматовой¹, вместо мистики – простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования.² Для других акмеистов (Гумилев, Городецкий) непознаваемое – синоним принципиально невоплощаемого. Непостигаемость, недоступность иных миров стала причиной, по мысли М.Л. Гаспарова, «сосредоточенности акмеистов на здешнем мире» и их сплоченность в особую группу³. В одном из стихотворений Нарбут выразил идею абсолютной воплощенности бытия: «Ничто не уловимо, Неизъяснимого ведь нет, и значит, Что и под перьями у Серафима Мозоль болит: канючит и конячит».

Таковы требования акмеистов в отношении мистики и метафизики в поэзии. Однако акмеисты ставили перед собой те же художественные задачи, которые разрешали символисты. Они могут быть определены как постижение и художественное воплощение бытия и душевного мира человека в их подлинности и истинности. Следовательно, акмеисты

¹ Известно, что Ахматова была против внесения в поэзию проблем теософии, так как намерение проникнуть в запредельное противоречит духу русского православия (*Струве Н.* Бог Ахматовой. // Православие и культура. – М., 1992. – С. 243–245, 244). Акмеисты выступали также за сохранение разумной дистанции между искусством и божественным, не допуская сугубо теологические размышления в свою поэзию. Вместо культа Диониса с его мистикой, экстатическими состояниями, пророческими снами и видениями, неопределенным метафорическим языком, они провозгласили культ Аполлона, бога солнца и покровителя искусств, главные свойства которых – классическая ясность и гармония.

² Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 119.

³ Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М., 1995. – С. 332.

не могли пройти мимо ни многообразия и многосложности бытия, ни мимо тайн души. Об этом в свое время прекрасно писал Жирмунский: «Всякое искусство, и поэзия больше других искусств, живет не только своей художественной действительностью, но и целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим... то, что действует на нас эстетически, то, что выражено в произведении искусства и переживается нами под влиянием художественных воздействий, само по себе может быть рассматриваемо и понимаемо не только с художественной точки зрения, и, действительно, не только с художественной точки зрения воспринимается и понимается. Когда в стихах в художественно действенной форме рассказано о чувстве любви, о душевных страданиях и т. д., художественное восприятие создает в сознании слушателя эстетические образы, которые, раз создавшись, выходят из сферы искусства, вступают в мир наших привычных симпатий и антипатий и подлежат оценке по своему смыслу, как ценности нового, внеэстетического порядка – философские, моральные, религиозные или жизненные <...> Ошибкой импрессионистов и их последователей, ошибкой чрезвычайно типичной и распространенной, было именно желание изгнать до конца из живописи смысловые ассоциации, желание относиться ко всякой живописной задаче как к сочетанию линий, красок и форм, без всякой мысли о сущности предмета изображаемого. Между тем выразительность портрета или пафос религиозной живописи – это тоже задачи искусства как такового и трактовать художественное задание портрета или образ Мадонны как орнамент или красивый ковер – значит суживать задачи живописи как искусства»¹.

Акмеисты, упрекавшие символистов в том, что они относятся к поэзии только как к искусству, вполне закономерно задумывались об одухотворенном человечестве, о таком мировом «хозяйстве», которое было бы совершенным и прекрасным и в котором человек чувствовал бы себя уютно и в то же время жил интенсивной и осмысленной жизнью. Уже говорилось о том, что Гумилев тосковал о потерянной гармонии тела и души, о какой-то иной стране, но эта страна оказывалась недостижимой так же, как высшее начало далеким от воплощения в земном бытии. Беззакатное «солнце духа» непобедимо, – «Не земле его побороть», т.е. слиться с ним, стать с ним одним целым. Высшее начало не зависит от земли. В стихотворении «Шестое чувство» поэт славит земной мир:

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.
Однако то, что принадлежит духу, нам неподвластно:
Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 133.

И мы со своими пятью чувствами оказываемся бессильными перед постижением и подчинением себе непознаваемых духовных начал, которые остаются для нас таковыми, пока не появится «орган для шестого чувства». Особенность Гумилева, по сравнению с символистами, в том, что он хочет духовное превратить в материальное или пронизать материальное духовным, чтобы присвоить его и овладеть им. Духовное пребывает непознанным до тех пор, пока его нельзя «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать», пока оно не воплощено.¹ С этим связаны жизнестроительные задачи поэзии, которые, оказывается, Гумилев не отрицает, вопреки его манифесту и другим статьям. На практике получается, что его интересует не только поэзия как внутри себя сосредоточенное искусство, а поэзия, направленная на разрешение внеэстетических, жизненных проблем. Так искусство слова становится могучим орудием жизнестроительства, обладающим невиданными возможностями. Но для того, чтобы эти возможности превратить в жизнестроительные, нужно умение, мастерство, ремесло. И Гумилев уже в раннем творчестве делает ставку на поэта-мастера, на искусного ремесленника, которому под силу строить новый земной мир. Через творчество, ремесло мастера-поэта устанавливается связь между поэзией и жизнестроительством. Удачно писал об этом Н.А. Богомолов: «Поэту, убежденному в сверхчеловеческих возможностях своей поэзии, теперь предстояло открыть наиболее эффективный способ осуществления этого сверхчеловеческого начала, и он приступил к настоящему обучению поэтическому ремеслу»². Это значит, что перед Гумилевым вставала во весь рост задача слияния двух миров – здешнего и потустороннего, что она тревожила, волновала поэта, и, колеблясь, он разрешал ее то в пользу горнего, то в пользу дольного³.

Своеобразной мистикой, по словам Е.В. Ермиловой, были пронизаны и стихи наиболее последовательных «адамистов» в лагере акмеизма – В.Нарбута и М.Зенкевича.

Михаил Зенкевич, изображая доисторическую, до-адамовскую фантастическую реальность, не только прославлял витальность, разнообразие видов, их жизненную силу, но мечтал о ее одухотворенности.

Наконец, вплотную занялся строительством своей грандиозной поэтической утопии «вселенского очага» на бытовых признаках и на рез-

¹ Из этого понятно, почему Гумилев отрицательно оценил одно из своеобразнейших свойств ахматовской поэзии: «...ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано».

² Богомолов Н.А. Николай Гумилев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х). Кн. 2. – М., 2001. – С. 480.

³ См. об этом также: Богомолов Н.А. Читатель книг. // Гумилев Н.С. Соч.: В 3 тт. – М., 1991. – Т. 1. – С. 13–14. С такой же остротой мистическая поэзия волновала и другого поэта – Мандельштама. Как только Городецкий призвал отказаться от мистической поэзии, он, по словам О.А. Лекманова, получил отпор в стихотворении Мандельштама «Нет, не луна, а светлый циферблат...», в котором «поэт приблизил к Земле недостижимую метафизическую даль. В его понимании акмеизм – это прежде всего не противопоставление «звездного» – «земному»..., а «живое равновесие»... между «звездным» и «земным». Иными словами, звезды становятся в стихотворении Мандельштама «своими», потому что и метафизика в понимании поэта – «своя», она не отменена, а уравновешена любовью к Земле» (Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. – С. 57).

ком сочетании рассудочной мистики с эмпиризмом и практицизмом, по словам Л.Я. Гинзбург, Мандельштам, уловив, как ему казалось, объективный закон жизни: «Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку...»¹.

Наиболее талантливые акмеисты совсем не хотели изгонять мистику и метафизику² из искусства, как не отвергали в поэзии ни двоемирие³, ни символ⁴.

Все это вместе позволяет признать, что мистика и метафизика не были чужды акмеистам. Нужно согласиться с мнением Н.Я. Грякаловой об акмеизме, в котором «...вещь и явление обретали метафизический смысл»⁵.

Таким образом, обвинения акмеистов, последовавшие в адрес символистов были направлены на мировоззренческие, мироощущенческие принципы и представления символистов. Акмеисты пытались подорвать фундамент символистских теоретических построений и покоящуюся на них творческую практику, но не были последовательны. В той же степени эти соображения касаются соотношения субъекта и объекта, поэтического слова, изобразительности и выразительности.

¹ Мандельштам О. Гуманизм и современность // Мандельштам О. Соч. Т. 2. — М., 1990. — С. 206.

² Гумилев в манифесте писал: «Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и бессмертие».

³ Стихотворение «Фра Беато Анджелико» Гумилев заключил примиряющими между мистическим и земным строками с явно антропоморфической направленностью, свойственной акмеизму: «Есть Бог, есть мир — они живут вовек, А жизнь людей мгновенна и убога, Но все в себе вмещает человек, Который любит мир и верит в Бога (Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988. — С. 217).

⁴ По мнению новейших исследователей акмеизма, отказ от символизма был неправильно истолкован критиками как «возврат к материальному миру, предмету» (Синявский А.Д. Акмеизм // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1962. — Т. 1. — С. 119). Мандельштам полагал, что в «эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а, следовательно, и символом» (Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 тт. — М., 1990. — Т. 2. — С. 182.). Стало быть, не предмет как таковой, а «очеловеченный» предмет, представляющий собой воплощенное равновесие между мистическим и бытовым, интересовал акмеистов. Р.Д. Тищенко писал: «Вещи дороги Ахматовой именно своими библейскими подтекстами, т.е. своей соотносительностью с творчески-устройством аспектом Бога — с Софией» (Тищенко Р.Д. Храм премудрости Бога: Стихотворение Ахматовой «Широко распахнуты ворота». // Slavica Hierosolymitana. — Jerusalem, 1981. — Vol. V—VI. — С. 305—306). При этом «библейские подтексты» преподносились акмеистами сдержанно в противовес символистам, которых они осуждали за «громкие слова»: символисты «Сразу взяли самую высокую, напряженную ноту, оглушили себя сами и не использовали голоса как органическую способность развития», — упрекал их Мандельштам (Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 тт. — М., 1990. — Т. 2. — С. 264). Сдерживающим средством от патетики и торжественности стала для акмеистов ирония, о чем писал Гумилев в манифесте: «Светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, стала теперь на место той безнадежной немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты» (Гумилев Н. Соч.: В 3 тт. Т. 3. — М., 1990. — С. 17).

⁵ Грякалова Н.Я. Акмеизм. Мир, творчество, культура // Русские поэты «серебряного века»: Сб. стихотворений: В 2 тт. — Л., 1991. — Т. 2. — С. 28.

Акмеисты в их отношении к поэтическому слову и к поэтическому творчеству. Ратуя за внимание к земному миру, акмеисты пользовались образом действительности в духе А. Белого, – «как средством передачи переживаемого содержания сознания»¹. В рецензии на «Камень» Гумилев писал о «преодолении» Мандельштамом символизма и переходе к акмеизму: «Он прекрасно использовал знание, что ни один образ не имеет самодостаточного значения и нужен лишь затем, чтобы как можно полнее выявить душу поэта»². Это означает, что объект нужен акмеисту в субъективных целях, связанных с идеей антропоформизма. И хотя на первый план выдвигаются изобразительные штрихи и детали, а лирическое переживание отодвигается на задний план, все-таки оно оказывается самым существенным.

Особенность акмеизма в том, что вещи, предметы, явления природы становятся фоном, декорацией, обстановкой, сопровождающих действие и скрывающих непосредственные лирические эмоции, о которых можно судить по жестам или позам. Например, у Ахматовой читаем: «Сжала руки под темной вуалью...», «Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней», «У меня есть улыбка одна: Так, движенье чуть видное губ», «Умолк простивший мне грехи, Лиловый сумрак гасит свечи, И темная эпитрахиль Накрыла голову и плечи», «Села, словно фарфоровый идол, В позу, выбранной ею давно», «Почти доходит до бровей Моя незавитая челка...». На этом фоне, писал С.С. Аверинцев, «демонстрирует свое инсценируемое бытие лирическое «я»³. То же самое относится и к пейзажам Ахматовой, которые, по словам Жирмунского, предстают в ее стихотворениях как «обязательный ассоциативный фон душевного переживания, но без видимой связи с ним»⁴, оставляя недосказанным и недоговоренным, т.е. не до конца воплощенным, вопреки акмеистическим постулатам, само чувство. В этих колебаниях между воплощенностью и невоплощенностью лирического субъекта, в этой игре между ними состоит своеобразие Ахматовой, основанное на постоянном мерцании внутреннего и внешнего планов бытия, когда вызываемые в памяти детали направлены на освещение предметного мира и лирического переживания. При этом, конечно, субъективный план остается затушеванным, но центральным, проступая через внешние объективные эмпирические образы.

Этот принцип присущ и поэзии Гумилева, для которого через внешние образы также передается внутренний мир.

В отличие от Ахматовой и Гумилева, ранний Мандельштам стремится быть наиболее объективным, выключая субъективное начало из своих стихотворений. Если в ранних стихах он еще говорил о своих чувствах, то в зрелых «мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений... Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов,

¹ Белый А. Арабески. – М., 1911. – С. 258.

² Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М., 1990. – С. 201. (Ср. также уже упоминавшуюся похвалу Городецкому.)

³ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 тт. Т. 1. – М., 1990. – С. 22.

⁴ Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 330.

он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней»¹. Изгнав лирику любви и лирику природы, Мандельштам надеялся найти выход в объективную жизнь. Но эта «объективная жизнь» в его стихотворениях превратилась в субъективные вариации чужих, т.е. опять-таки субъективных, восприятий бытия, что, конечно, не отменяет художественной глубины его творчества.

Итак, всякий раз, когда рассматриваются основные теоретические положения акмеистов, приходится признать, что акмеисты стремились не к «преодолению» символизма, а к его усовершенствованию, к его корректировке, к сглаживанию крайностей, и в этом смысле можно понять Б.М. Эйхенбаума, писавшего об акмеизме как о школе завершающей, финальной, а не «наступательной», авангардной. Но вместе с тем предложенные акмеистами поправки настолько принципиальны, что подрывают теоретические установки символистов.

Поэзия акмеистов, однако, не была послушной служанкой теории, и ее собственное лицо формировалось с постоянной оглядкой на символизм. Вот это противоречивое, колеблющееся отношение к символизму проявилось и в одном из главных упреков символистам – *в нарушении ими равновесия не только в «философской», о чем уже была речь, но и в поэтической области.*

Для акмеистов мир уравновешен в своей целостности и органичности, и они имели право осуждать символистов за художественную неуравновешенность, недосказанность и намеренную незавершенность их произведений. Однако нарушение формального совершенства искупалось неизмеримой глубиной постижения сущностных сторон бытия и внутреннего мира человека. В соответствии с различием мироощущений, положенных в основу символизма и акмеизма, изменяются принципы собственного художественного познания, художественного творчества и построения художественного произведения. С наибольшей наглядностью своеобразие символизма и акмеизма в области художественной формы было продемонстрировано В.М. Жирмунским в его знаменитой статье «Преодолевшие символизм». Последующие ученые внесли несколько новых наблюдений, уточнивших и развивших отдельные положения их предшественника, а также замечаний, касавшихся своеобразия конкретных поэтов. Так, новым, по сравнению с Жирмунским, стало наблюдение Л.Я. Гинзбург² о специфической функции общего контекста в смысловом развертывании темы отдельного стихотворения. Р.Д. Тименчик пояснил необходимость понимания корпуса стихотворений как единого текста на

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. — С. 123. Здесь нужно сделать замечание: в то время, когда Жирмунский писал статью, ему, возможно, не были известны многие произведения Мандельштама 1930-х годов. В доказательство верности наблюдения Жирмунского можно привести слова Мандельштама из «Шума времени»: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему лично-му» (Мандельштам О. Египетская марка. — Л., 1928. — С. 152).

² Гинзбург Л. О лирике. — М., 1974. — С. 354–397 (есть также издание 1997 года). (Например, у Ахматовой конкретные реалии не претворяются в иносказания, но при этом слово не пребывает неизменным, а подвергается преобразованию: оно расширено и углублено контекстом.)

примере темы цитации и автоцитации, когда автор вводит в текст свои и чужие произведения и комментирует их¹.

И все же основные отличия акмеизма от символизма были сформулированы В.М. Жирмунским. Суть их такова.

Для символистов характерно философски углубленное осмысление бытия через познание внутреннего мира сложной, хаотической, уединенной, лирически замкнутой в себе личности. Выражаемый в поэзии душевный мир личности чрезвычайно расширен и углублен не только погружением в него, но и переживанием мистического присутствия бесконечного в конечном, которое выражается в мистическом прозрении в тайну жизни, в предчувствии до конца невоплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения. Поэтому творчество символистов в целом превращается в религиозно-мистическую трагедию, а каждое стихотворение становится ее частью. Ставя перед собой задачу воплощения невоплотимого, выражения невыразимого, несказанного, символисты выдвинули на первый план сильное эмоциональное, лирическое начало, выступающее из глубины души в песенной форме, как нераздельное проявление целостной личности. Вся богатая и разнообразная жизнь выражается в непосредственной слитности переживаний. Вследствие этого для творчества символистов свойственны эмоциональный, музыкальный лиризм, проявляющийся как музыка души и музыка мира, как поэзия намеков, иносказаний, как внимание к художественному строению слов. Символистская поэзия стремилась к тому, чтобы одержать победу над хаосом в мире и над хаосом в душе.

Акмеизм ставил перед собой те же задачи, что символизм, но начал с сознательного изгнания хаоса и с того момента, когда земля обретала живые и определенные формы. Ограничив бытие земными пределами, акмеизм лишил себя переживания мистического присутствия бесконечного в конечном, удалил невоплотимое и отказался от невыразимого, тем самым сузив свой душевный мир. Это сужение душевного мира личности сказалось в обеднении эмоционального, лирического элемента и в уходе от философски углубленного осмысления бытия.

У Ахматовой, писал Жирмунский, это сужение проявилось «в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души, в любви к переживаниям ясным, раздельным и, по необходимости, периферическим; у Мандельштама – в полном исключении личности поэта из его поэзии, в растворении ее в созерцании чужих художественных культур; у Гумилева – в исключительной любви к экзотической балладе как объективному, неиндивидуальному выражению душевного опыта²; у младших «гипербореяцев» – в тесноте кругозора, в душевном обеднении, в миниатюрном, игрушечном характере всех переживаний»³.

¹ Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме. // Russian Literature. – 1974, № 7/8. – С. 72–73. См. также: Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов. – Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 567. Труды по знаковым системам. 14. – Тарту, 1981. – С. 65–75.

² Ср. замечание В. Брюсова в рецензии на книгу Гумилева «Романтические цветы»: «Стыдливый в своих личных чувствованиях, он избегает говорить от первого лица, почти не выступает с интимными признаниями и предпочитает прикрываться маской того или иного героя» (Брюсов Валерий. Далекие и близкие. – М., 1912. – С. 144).

³ Жирмунский В.М. Указ. соч. – С. 132–133.

Это означает, что в творчестве акмеистов нет непосредственного эмоционального лиризма, идущего из глубины души как нераздельного проявления целостной личности. Переживания не представляют собой единый лирический поток, а выступают конкретными и определенными, отчетливыми и раздельными. Лирика утрачивает музыкальность и напевность. Отказ от мистического восприятия и от лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста возмещается выходом в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир. В этом внешнем мире личность поэта может и не обнаружить себя, как в случае с Мандельштамом, и это нисколько не влияет на совершенство художественной формы, потому что душа раскрывается опосредованно, через вещи, жесты, позы, мимику, т.е. то, что подлежит осязанию, обонянию, зрению, слуху или рассудку, рефлексии.

Выдвижение на первый план разнообразных признаков внешнего мира устранило перекося, допущенный, по мнению акмеистов, символистами на сторону эмоциональности, лиричности, музыкальности, и установило равновесие: вместо погружения в глубины бытия и сложную стихийную жизнь индивидуального духа — «простой и точный психологический эмпиризм»¹, вместо музыки² — живопись, пластика,

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч. — С.111. Вероятно, Жирмунский имел в виду преимущественно поэзию Ахматовой, потому что принципы акмеистской поэтики своеобразно преломляются в ее ранней лирике. В отличие от провозглашенной акмеистами бесстрастности и безличности, героиня Ахматовой вовсе не бесстрастна и безлична, но сдержанна: она не афиширует и не форсирует глубокие чувства, сосредотачиваясь на резком психологическом анализе и рефлексии.

² Все без исключения исследователи утверждают, что лирика поэтов-символистов родилась из духа музыки, что она напевна, мелодична и что могущество заключено в музыкальной значительности. «Музыки прежде всего», — требовал Верлен в начале 1870-х годов. «То, что нарекали символизмом, — вторил ему П. Валери, — попросту сводится к ... стремлению забрать у Музыки свое добро» (Валери П. Об искусстве. — М., 1976. — С. 366). При этом символисты вовсе не намеревались предать забвению семантику слова и целиком сосредоточиться на, так сказать, его звуковой, «вокальной», форме. Они не были удовлетворены одним только «словарным», сугубо рациональным, значением и хотели включить в смысловое поле стихотворения все богатство, заложенное в слове. Тем самым музыка входила для них в смысл стихотворения. О том же впоследствии писал Жирмунский. Слова, утверждал он, убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В качестве примеров всегда называют стих молодого Бальмонта и мелодично музыкальный стих Блока. Музыкальный лиризм (певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс) у символистов преобладает и предопределяет собой все словесное строение стихотворения. Блок, по словам Зенкевича, разрешает мучительные диссонансы всегда музыкально, мелодично, как романтики: Шопен, Шуберт или Чайковский. Лирика символистов «Певучим соединением слов... старается подсказать слушателю настроения, невыразимые в словах. Вместо логически ясно очерченных понятий слова должны были стать намеками, полутонами и полутенями, подсказывать настроения, логически неясные, но музыкально значительные. Как для мистического созерцания поэта земная жизнь открывала свой бесконечный смысл, так поэтические образы становились символами, живой плотью более углубленных значений. Они намекали о последней глубине души человеческой, о которой нельзя рассказать раздельно и рационально, но которую можно дать почувствовать в иносказании и песне». Для символистов была характерна общая музыкально-лирическая настроенность.

Акмеисты осуждают «музыкальную неопределенность очертаний символистской поэзии намеков и настроений». Гумилев считает ее истоком немецкую мистику. Мандельштам

графика¹. Эти бесспорные достижения акмеистов, однако, относительно-

писал: «Символизм... обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией» (*Мандельштам Осип*. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. — Нью-Йорк, 1971. — С. 234). Однако музыка, непосредственно связанная с метафизикой, не способна, по мнению Мандельштама, вызвать желаемую символистами новую реальность: «Метафизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» (Там же. — С. 242). В статье «Музыка и архитектура в поэзии» Городецкий связал чрезмерную музыкальность символистских стихов с их облегченностью логикой и смыслом и выступил за возвращение слову архитектурности, обладающей материальным, конкретным значением: «Восстановленное в своих правах слово легче всего находит защиту против музыкальности — в архитектурности. Материей является его смысл. Избавление слова от смысла, производимое «музыкантами», есть его облегчение, дематериализация. И, наоборот, приобщение слову смысла есть егоотяжеление, воплощение, материализация»

В противоположность символистам, писал Жирмунский, «стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный», но они не мелодичны. Имея в виду отсутствие непосредственного лиризма и открытой напевности, «музыкальности», Л.Я. Гинзбург писала: «Ахматова — поэт сухой. Ничего нутряного, ничего не просеянного. Это у нее общеакмеистическое. Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама (*Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. — СПб., 2002. — С. 45). В сущности, о том же размышлял и Жирмунский: «Отсутствию напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затуманенность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемены настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись. (Там же. — С. 115)

¹ В поэзии акмеистов музыкальное начало заместилось пластическим. Обращение к пластическим искусствам непосредственно связано с влиянием парнасцев и, в частности, с творчеством и эстетическими взглядами Т.Готье. Один из теоретиков литературы, подготовивших Парнас, Теодор Жуффруа писал, что литература должна быть «материальной, а не метафизической» (*Jouffroy T. Cours d'esthetique*. — Paris, 1863. — Р. 299). Это вполне соответствовало убеждениям акмеистов, как и стремление Готье заниматься только искусством. Готье, как свидетельствуют его произведения, не замечал ни катастроф, ни революций, происходивших в мире, и с жаром заявлял, что искусство только тогда совершенно и прекрасно, когда бесполезно, ибо только абсолютно бесполезное обладает красотой. Эта антиутилитарная позиция (хотя ее не нужно преувеличивать и изображать Готье сторонником «чистого искусства» и художником, отрешенным от жизни), как заметила Мария Рубинс (*Рубинс М. Пластическая радость красоты*. — СПб., 2003. — С. 73), выражена Готье и в романе «Мадемуазель де Мопен»: «Воистину прекрасно только то, что абсолютно ни

на что не годится; все полезное уродливо, ибо служит удовлетворению какой-нибудь потребности, а все потребности человека отвратительны и гнусны, равно как его немощное, убогое естество» (*Готье Т.* Мадемуазель де Мопен. — М., 1997. — С. 23). К числу бесполезных искусств он относил живопись, скульптуру и музыку. Это вполне согласуется и с поведением Гумилева. По воспоминаниям Ходасевича, когда Гумилев проходил по залам Зубовского особняка, где в 1920 году был устроен бал Института истории искусств, весь его вид говорил: «Ничего не произошло. Революция? Не слышал». Е.Эткинд, сославшийся на Ходасевича, писал: «Литературная позиция Гумилева была отнюдь не эстетской, но, скорее, внеисторической; самое для него характерное — лирическая трилогия «Душа и тело», которая кончается строфой:

Я тот, кто спит, и кроет глубина
Его невыразимое прозвание;
А вы, вы только слабый отблеск сна,
Бегущего на дне его сознания!

(*Эткинд Е.* Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. Серебряный век. — М., 1995. — С. 485—486). Парнасцы привлекали акмеистов тем, что стремились к созданию «объективного искусства», которое бы обращалось в первую очередь к внешним сторонам действительности и преследовало цель формального совершенства. Подобно парнасцам, акмеисты культивировали бесстрастную поэзию, и затушевывали, сдерживали лирическое начало, в значительной мере лишенное эмоциональности. Считается, что исключение лирического голоса ведет к раскрепощению воображения, потому что поэт, освобождающий себя от необходимости выражать внутренние переживания, открывает в себе способность сильно чувствовать сущность древних цивилизаций и с наибольшей силой воспроизводить ее искусство. Такому поэту в большей мере, чем чистому лирику, доступен экфрасис (словесное описание, воссоздание предметов изобразительного искусства, произведений пластических искусств). Фернан Десоне по этому поводу писал: «Художник должен стремиться изъять себя из своего произведения. <...> С того лишь момента, как только озабоченность своим собственным «Я» будет подавлена, он сможет с большей легкостью пережить в своем воображении исчезнувшие столетия, воссоздать угасшие цивилизации. На смену изливаний своего «Я» в поэзию придет безличность» (*Desonay F.* Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. — Paris, 1928. — P. 38; цит. по изд.: *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. — СПб., 2003. — С. 78). Известно также, что акмеисты ценили «бесстрастность материала». В этом они тоже следовали за парнасцами, считавшими материал скульптуры и поэзии холодным, блестящим и твердым. Из материалов скульптора он особенно выделяет камень, который чем тверже, тем совершеннее и долговечнее высеченное из него создание. Если поэт высечет в камне свои мимолетные фантазии, он обеспечит себе бессмертие. С таким взглядом связаны культ искусства, состоящий в совершенстве формы, и желание создать «скульптурные» стихи, т.е. стихи, запечатлевшие четкость, конкретность, предметность, завершенность творения (см. парнасский манифест Готье стихотворение «Искусство», переведенный Гумилевым). Акмеисты, подобно парнасцам, мыслили себя пластическими художниками. «Мы, — писал Готье в эссе «Шарль Бодлер», — принадлежим скорее пластике, чем литературе» (См.: Там же. — С. 79). Относя к бесполезным искусствам музыку, Готье и остальные парнасцы отвергали, считая низшим искусством из-за ясно определенного и точно передаваемого в словах смысла. В этом заключался решительный отход от романтического культа музыки, унаследованный символистами. В неприятии музыки Готье доходил до крайностей, считая необходимым изгнать из литературы не только музыку, но и звуки вообще. Эредиа держался сходной позиции: «стихи обладают собственной, совершенно особой музыкой, которая не имеет ничего общего с музыкой музыкантов. Впрочем, поэзия содержит в себе музыку, т.к. она вбирает все искусства. Именно это делает ее верховным искусством» (*Miodrag Ibrovac.* José-Maria de Heredia. Sa Vie, son oeuvre. — Paris: Les Presses Françaises, 1923. P. 442 // *Рубинс М.* Указ. соч. — С. 85). Мария Рубинс заметила, что, опираясь как на тезисы Ницше, так и на символистские интерпретации греческой мифологии, акмеисты

ны, но никак не абсолютны.

Нельзя отрицать ни высокой сознательности поэтов-акмеистов в обращении со словом, ни живописности, ни архитектурности и

связывали Диониса с духом музыки, а Аполлона с пластическими искусствами. Не случайно в «Оде Бетховену» Мандельштам обращается к великому композитору как к Дионису: «О, Дионис, как муж, наивный и благодарный, как дитя...» (Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. — СПб., 1997. — С. 122). Обращаясь к античному искусству, парнасцы передавали внешние формы, например, эллинистических образцов, не проникая в глубь образа. Они замещали объект своим собственным, субъективным, «нарядом», сотканным ими самими покровом, т. е. текстом, словно лаская и целуя его. В результате он оказывается самодостаточным и более не нуждается в объекте (*Rae Beth Gordon. Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature.* — Princeton, 1992. — P. 105). Такое представление об античности, основанное не на скрупулезном изучении исторических фактов, а на интуитивной реконструкции духа эпохи или на стилизации мифологических моделей, было свойственно и парнасцам. Поскольку парнасцы стремились «подражать» скульптуре, то в их поэзии чувства выражаются опосредованно и статично, что вполне свойственно и акмеистам, например ранним стихотворениям Ахматовой, в то время как стихи символистов полны драматического движения в передаче переживаний, называемого акмеистами «текучестью». Отсюда же проистекает графичность, четкость и завершенность, созданные с помощью воображаемых деталей. Их отличает эстетизм, интерес к мировой культуре, особенно к пластическим искусствам, филологический пафос, изобразительность, неоклассицистические тенденции, цитатные переключки. Эти черты были во многом сформированы под влиянием парнасской поэтики, активно пропагандируемой Гумилевым. Рассматривая как поэзию Готье, так и его положение во французской литературе XIX в., Гумилев обнаруживает ряд параллелей с акмеизмом. Исследователи отметили, что некоторые из этих «параллелей», однако, не соответствовали образу Готье и преследовали цель усилить впечатление преемственности между Парнасом и акмеизмом. По справедливому замечанию Жана Бонамур, «как преданный «парнасец», постигая и интерпретируя Готье, Гумилев многое приоткрывает и рассказывает о себе самом и о своих мыслях, касающихся поэзии» (*Bonamour Jean. Remarquessur Gumilev, critique de la poésie franchise.* // Nikolay Gumilev. 1886—1986. Papers from the Gumilev Centenary Symposium. — Oakland, CA: Berkeley Slavic Specialties, 1987. — P. 69—76.). В той же статье Гумилев подчеркивает еще несколько важных для акмеизма творческих особенностей Готье, например приведение в равновесие конкретного и абстрактного, а также широкие культурные ассоциации: «В «Эмалях и камнях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного; он говорит о свойствах, как явлениях, о белизне, о контрольно, о тайном сродстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой жизни». Гумилев и другие акмеисты часто заимствовали свои образы из разных культур, показывая элементы одного периода в контексте другого. Лена Силард пишет о специфически акмеистской манере использования античности: «...античные элементы даются нередко в оформлении другой эпохи, благодаря чему «времена сияют через времена», стили просвечивают сквозь стили... Овладеть всеми этими языками, чувствовать себя в разных стилистических эпохах как дома было для акмеиста показателем мастерства» (*Силард Лена. Русская литература конца XIX — начала XX века (1890 — 1917).* Т. 1. — Будапешт, 1983. — С. 484 — 485.). Говоря о Мандельштаме, Террас относит часто используемый им прием «перекрестных отсылок... к городам, векам и цивилизациям» на счет его восприятия европейской культуры как неразрывного процесса без каких-либо строгих внутренних делений: «Всему довлеет представление, что все эти города, народы и культуры являются не чем иным, как различными формами одной и той же цивилизации» (*Terras Victor. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam.* // Slavic and East European Journal. 1966. Vol. 10. 3. — P. 255.). (Концепция синхронии всей мировой культуры и, как следствие, обильное культурологическое цитирование чрезвычайно характерны для акмеизма.)

скульптурности, ни графичности, ни четкости очертаний предметного мира, ни рассудительности в выражении внутреннего мира, ни точной размеренности словосочетаний, которые, писал Жирмунский, противоположны музыкальной неопределенности символистской поэзии намеков и настроений. Акмеисты полагали, что художественное произведение обязательно должно быть завершено, что в нем нет места недосказанному, незавершенному, и все в нем должно быть выражено до конца.

Стало быть, в круг неперменных достоинств поэтического произведения входят конкретность, вещность (в том числе «способность понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами»¹), четкость, договоренность, завершенность, намеренная эмоциональная сдержанность, непринужденно разговорный слог, «преобладание предметного значения слов над обобщающим их смыслом»², отказ от метафоричности³. Все это вместе характеризует акмеистический принцип художественного равновесия, знаменующий формальное совершенство художественного произведения.⁴ Поэтому очень важно осветить своеобразие подхода акмеистов к поэтическому слову.

Как известно, для символистов поэтическое творчество было неотъемлемой частью религиозно-философской деятельности. Поэтому они видели в поэтическом языке путь к проникновению в запредельное, в мистическую, высшую реальность. Однако нет языка, посредством которого можно было бы прямо выразить сверхчувственную сущность бытия. Наш язык, являясь внешним средством общения, по мнению

¹ Кузмин М.А. Предисловие к первой книге стихов А.А. Ахматовой «Вечер». СПб., 1912 // Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — СПб, 2001. — С. 59.

² Вейгле Вл. О поэтах и поэзии. — Париж, 1973. — С. 111.

³ Так, давно замечено, что предметность стиля ранней Ахматовой ведет к его неметафоричности, что поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов, и значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом, сложным и смелым отбором, выделением, соотносением неожиданных признаков. У Ахматовой, по мнению исследователей, в частности Л.Я. Гинзбург, вуаль, перчатки, муфта — отнюдь не символы, но ведь это и не только вещи. Вещи у Ахматовой — представители ее лирической стихии. В разделе «О приеме овеществления» у Ахматовой В.В. Виноградов писал: «Их семантический облик двойся: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т.е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини» (Виноградов В.В. О поэзии А. Ахматовой (стилистические наброски) // Виноградов В.В. Избранные труды. — М., 1976. — С. 400). Мандельштам также предпочитает дерзостный семантический сдвиг метафорическому разворачиванию темы.

⁴ Здесь необходимо добавить, что эти качества могут быть сугубо индивидуальными. Например, все они применимы к лирике А.Н. Майкова. «Акмеистическое» своеобразие им придает сопряженность с другими, содержательными, компонентами. Кроме того, поэзию некоторых акмеистов, например Нарбута и Зенкевича, никак нельзя назвать «эмоционально сдержанной» или написанной «непринужденным разговорным слогом». Следовательно, общность принципов не исключает особенностей поэтической манеры того или иного автора.

Вяч. Иванова в «Заветах символизма», не способен выразить потустороннее и духовную суть человека, ибо в слове закрепляется логическое, «словарное», предметное значение: «...живой наш язык есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической...». Но именно символическая энергия может «восстановить правду «изреченной мысли»¹. Тем самым Вяч. Иванов выступает за речь «иератическую», пророческую, внутренней формой которой выступает не голое логическое, аналитическое суждение, а миф, представляющий собой синтетическое суждение, в котором спаяны все аспекты слова. Поэтому поэзия символизма улавливает в слове его древние мифологические значения, знаки, широко использует ассоциации, «музыку», намеки и символы, воздействуя на читателей через «магическое внушение». Поэтический язык становится преимущественно метафорическим, указывающим за пределы видимой реальности, а поэт предстает угадчиком тайных смыслов и значений, ясновидцем и пророком, одаренным свыше божественным вдохновением. Символисты, в противовес древнегреческой философии, отрицали мимесис² и видели задачу поэзии в том, чтобы вырваться за пределы земного мира и прорваться к подлинным сущностям.

В результате такого подхода чрезвычайно усилилось внимание ко вторичным, эмоциональным, значениям и оттенкам слова, к скрытым в нем возможностям выражения духовного мира личности. Благодаря напряженной ассоциативности слово стало выражать второй, «сверхчувственный», план. Поэзия символистов в целом стала повышено суггестивной³. Это значит, что поэтическое слово, никогда не означающее только то, что оно называет, в суггестивной лирике специально и прежде всего рассчитано на его способность вызвать неназванные, неожиданные представления и благодаря ассоциациям обнаружить пропущенные подразумеваемые звенья. В стихотворении Блока «Незнакомка» женщина, появляющаяся в ресторане, не только обыкновенная проститутка, но и олицетворение Вечной Женственности, сохранившей отчасти прежний облик, но обманувшей радужные обещания, посланные поэту свыше. Эта принципиальная двуплановость, свойственная всякой поэзии, у символистов обнаруживается не в тексте данного конкретного произведения, где ничего не говорится о Вечной Женственности или Душе Мира, а

¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. II. — Брюссель, 1974. — С. 590.

² Мимесис — подражание (греч.); учение, согласно которому искусство есть подражание действительности, т.е. отражение и отображение жизни. На этом основании они считали музыку, поскольку она непосредственно не отражает и не отображает действительности высшим видом искусством и образцом для поэзии.

³ Суггестивный — внушенный (от франц. *suggestion* — внушение; суггестивная поэзия — поэзия, рассчитанная на внушение мыслей, впечатлений, образов, чувств. Б.В. Томашевский определяет суггестивность как возможное значение: «Привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое бы примирило все несвязные моменты построения. На этом построена так называемая «суггестивная лирика» (Томашевский Б. Теория литературы. — М.; Л., 1930. — С. 189).

вследствие ассоциаций с другими произведениями, со всем составом поэтических текстов, хранящих этот второй план. Иначе говоря, каждый образ становится знаком потустороннего мира или символом, природу которого русские символисты понимали по-разному¹. Таким образом, символ, обладая общим для всех прямым значением, включал в себя подразумеваемое, неназванное значение, чаще всего сверхчувственное. Для его проявления необходимо, чтобы слово стало намеком, инскоказанием, связанным с другими словами тайными соответствиями. Символисты ослабили логическое начало в слове, но выдвинули на первый план музыкальное, напевное начало, эмоциональные оттенки, вторичные значения и признаки. Символисты ослабили связь конкретного слова с конкретным контекстом, допустив для слова множество синонимов и неопределенное число переосмыслений, но усилили ассоциативную связь конкретного слова со всем поэтическим текстом². Символистам не нужно было выдумывать новые слова или сдвигать значения слов: каждое слово, вставленное в символистский контекст, неизбежно становилось новым, даже если оно было банальным и затасканным, как какой-нибудь французский каблук, вонзенный в сердце, или шелка, шлейфы и прочие обозначения вещей.

Из особенностей отношения к слову со стороны символистов вытекают его «грехи», на которые акмеизм обратил свое просвещенное внимание.

Главный «грех» символистов состоял, по мнению акмеистов в том, что символизм обращался с языком утилитарно: он приносил его «в жертву мистической интуиции», однако «всяческий утилитаризм есть смертный грех против эллинистической природы, против русского языка» — безразлично, идет ли речь об утилитаризме деловом («тенденция к телеграфному и стенографическому шифру ради экономии — упрощенной целесообразности») или возвышенно-символистском. Это полное отрицание всякого утилитаризма, в том числе символистского, — важнейший тезис для Мандельштама и в целом для акмеистической поэтики³.

¹ Для раннего Брюсова символ — зашифрованное состояние души, для Белого — путь к метафорическим изменениям мира, связанных с глубинной, мистически понимаемой жизнью слова, для Вяч. Иванова — сущность явлений жизни и искусства. Подробнее см. раздел о символизме.

² См.: Панов М.В. Русский язык и советское общество. Проспект. — Алма-Ата, 1962. С. 95 — 118. Некоторые исследователи, например Л.Г. Кихней, считают, что слово, словесное сочетание становятся «вместилищем» значений, не свойственных естественному языку. Это не так. Если верно то, что в поэтическом слове и в стихе нет ничего, чего нет в языке, то верно и другое — вновь появившиеся в поэзии символистов значения не возникли из пустоты, из ничего, а стали следствием обработки естественного языка.

³ См. об этом: Эткинг Ефим. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. Серебряный век. — М., 1995. — С. 477 — 478. В «Утре акмеизма» Мандельштам развивает идею «слова как такового», считая его словом поэтическим в отличие от слова бытового, утилитарного, которое мыслит простым знаком, подобным, например, зеленому цветку железнодорожного семафора, открывающему свободный путь. «Слово как таковое», т.е. поэтическое слово, не является утилитарным, а слово и вещь не совпадают друг с другом, потому что в слове слиты не только бытовое, но и священные представле-

С точки зрения акмеизма, именно язык придает единство и тождест-

ния и значения. Здесь Мандельштам опять обращается к античности. У него в статье «О природе слова» слагается представление о русском языке как языке эллинистическом: «Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загасиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и **поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью**. ...русская культура и история со всех сторон омыта и описана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы. Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим» (*Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Проза. — Michigan, 1983. — С. 59—60*). Об эллинистическом характере языка, по Мандельштаму, свидетельствует желание превратить слово в дело, освободить слово от утилитарных задач и установить органическое единство и равновесие. Поскольку греки очеловечили материальный мир вокруг себя, наделив каждый предмет глубоко личным чувством, согрели его «тончайшим телеологическим теплом», то русские, а также их поэзия должны пойти тем же путем. Так возникает идея «утвари», сопоставленная с идеей символа. Утварь (домашние и обжитые тогдашним человеком и человечеством предметы) принадлежит человеку. Слова, называющие предметы утвари, стало быть, тоже принадлежат человеку. И предметы, и слова, с одной стороны, лишены сакральности, а, с другой, приобретают сакральность, так как втянуты в священное окружение человека, и получают статус символов. Получается так, что всякий предмет, становясь утварью, становится и символом, а символ — это и есть утварь. Так возникает мечта об очеловеченной реальности, мечта более скромная, чем грандиозная символистская идея духовного преображения, но, возможно, менее утопичная. Ее-то акмеизм и противопоставил символизму в момент его кризиса. Но для того, чтобы воспроизвести мир в вещах, предметах, конкретных словах и сделать его вновь узнаваемым, надо оставить метафорический язык символистов и вернуться от отвлеченных и абстрактных значений к буквальным, логически ясным, простым, предметным, «словарным». В. Вейдле заметил, что в стихах Гумилева прилагательные и глаголы, имеющие фигуративное, т.е. не прямое значение, заменяются существительными, обозначающими знакомые вещи (*Вейдле В.В. Петербургская поэтика // Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 тт. Т. IV. — Вашингтон, 1962. — С. XIII*). Остается к сказанному присовокупить три замечания. Первое состоит в том, что на обращении к «эллинской простоте» настаивал и Гумилев в статье о Готье. Следовательно, это отчасти общее устремление акмеистов. Второе заключается в том, что отсылка к эллинской культуре характеризует чисто субъективные взгляды Мандельштама, чем объективное положение дел. Виктор Террас после анализа античных реалий и античного топоса в стихотворениях Мандельштама пришел к выводу, что «идеи в сфере философии языка, эстетики и поэтики», которые поэт «считает «эллинистическими», только неопределенно и поверхностно связаны с миром классики» (*Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam. — Slavic and East European Journal, 1966. — Vol. 10. 3. P. 251—267*). Третье замечание касается непосредственного источника мысли Мандельштама. Его теория слова, не совпадающего с вещью, опирается, как отмечено Е. Эткиндоном, на учение Анри Бергсона. В книге «О смехе» Бергсон рассуждает о том, что «мы не видим индивидуальных черт вещей или существ, когда нам это практически не нужно» (*Bergson H. Le rire. Essai sur*

венность миру, удерживая живое, подвижное равновесие между эмпирическим, бытовым и сущностным, духовным. Чтобы достичь в поэтическом языке подобного равновесия, надлежит понять, писал Мандельштам, что слово не простой знак, выражающий известный смысл, а соединение многих элементов, образующих содержание. Слово было нужно акмеистам во всем сложном аспекте его составляющих¹. В этом акмеисты были, безусловно, правы, и первое, что они сделали, вернули слову тяжесть логического значения, т.е. заключенную в слове семантику, которая была замещена «музыкой» и стала слишком неопределенной у символистов и, как ненужная, отброшена футуристами. При этом тяжеловесность логики может быть преодолена в общей конструкции: камень по своему весу тяжел, но в здании он приобретает легкость, сообщенную зодчим своему творению². Стало быть, акмеисты ощущали противоречия между компонентами слова, которые предстояло преодолеть поэту³.

Для того чтобы поэтическое слово перестало быть символическим, а преобразилось в акмеистическое, поэты-акмеисты потребовали его обновить, оживить и придать ему свежесть, наметив несколько путей⁴.

Во-первых, слово, решили акмеисты, должно быть всецело погружено в область земного. «Путешественник и воин, — писал В.С. Баевский

la signification du comique. — Paris, 1904. — P. 156). Обычно слова, считает Бергсон, обозначают лишь самое общее, родовое; то же относится и к нашим внутренним состояниям. Мы живем среди общих понятий и символов, «в промежуточной полосе между вещами и нами, вне вещей, но и вне нас самих». Так проявляется задача искусства — отсечь искажающие реальность «родовые наименования» и символы, всякие абстракции и внехудожественные обобщения, чтобы узреть ее независимо от всяких средостений. Символисты полагали, что поэзия должна от явлений прорываться к сущностям, от вещей к идеям, преодолевая материальность и «логичность» слова. Согласно Бергсону, у искусства есть другая дорога: вернуться от отвлеченных идей к «предметной» конкретным реалий эмпирического мира.

¹ Мандельштам, например, не отвергает звука, акустики, как он выражается, и принимает звуковое сближение слов. Однако звуковой образ для него оправдан только в том случае, если он рождает или приращивает новый смысл. Поэт не отвергал и внимание к этимологическим корням, к внутренней форме слова, поскольку она связана со свойствами предмета, обозначаемого словом. Он похвально отзывался о Хлебникове: «Хлебников возится со словами, как крот, — между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие...» (*Мандельштам О. Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1990. — С. 177*).

² Уподобляя слово камню, а произведение — архитектурному сооружению, акмеисты считали слово материалом и отказывали ему в самоценности, несколько противореча своим установкам и вставая на точку зрения утилитаризма.

³ Однако это не значит, вопреки утверждениям Л.Г. Кихней, что художественное творчество мыслится подобным сотворению мира и преодолением сопротивления сил хаоса и разрушения торжеством формы, меры, Логоса. Во-первых, речь может идти только о земном мире, а, во-вторых, хаос как таковой отброшен, слово же с ним не соотносится и воплощает порядок.

⁴ С.С. Аверинцев полагал, что «Ахматову и Мандельштаму, в меньшей степени Гумилеву, объединяет протест против инфляции священных слов» (*Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 тт. — М., 1990. — Т. 1. — С. 26*). К тем акмеистам, кто жаждал обновления, нужно добавить М. Зенкевича и В. Нарбута, которые, по словам Гумилева, «возненавидели не только бессодержательно красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще» (*Гумилев Н.С. Соч.: В 3 тт. Т. 3. — М., 1991. — С. 107*). Нарбут, например, вводил в свои произведения необработанный речевой поток.

о Гумилеве, – он отвергал многозначное слово с его колебанием значений, с мистическими порывами прочь от земной жизни»¹. Слово акмеистов освобождается от мистического наполнения.

Во-вторых, между словом и вещью не должно быть противоречия или несоответствия. Слово обязано точно и прямо называть вещь, а вещь должна оставаться вещью. Для этого нужно вернуть слову первоначальное «словарное» значение, назвать вещи своими именами и мыслить под ними свойственное им значение, закрепленное в языке, а не подразумеваемое и не придуманное, как сделали это символисты. Роза, например, должна быть розой, а не обозначением неземной чистоты, потому что для этого в языке есть другие слова. Это означало, что акмеисты стремились овесть абстрактные категории, окружить человека утварью вместо безразличных предметов и назвать вещи своими именами. Название вещи означает ее познание, постижение сущности вещей, поскольку, называя вещь, человек и поэт раскрывает ее тайну². Стало быть, перед акмеистами встала задача поиска заветных имен вещей.

Все это, однако, касается пока еще слова бытового, эмпирического. Так как поэзия не может обходиться только словом бытовым, а нуждается в его одухотворении для передачи внутреннего мира человека, то перед акмеистами вплотную встала проблема двуплановости поэтического языка, тем более что для акмеистов вещные образы выражали воспринимающее их лирическое сознание, и только в свете этого лирического сознания воплощался внешний мир. Поскольку язык акмеистов не прямо и непосредственно воспроизводит предметы и явления, а уже лирически претворенными, то вместе с авторской эмоцией в поэзию вторгалась и метафизика.

Так акмеисты намечают третий путь обновления слова: с целью восстановления утраченной свежести и внедрения в слово, в поэтическую речь, метафизических идей и духовного содержания надо «сдвинуть

¹ Баевский В.С. История русской литературы XX века. Компендиум. – М., 1999. – С. 76. Та же мысль была высказана и американским славистом Омри Роненом: «Слово у акмеистов не призывало к бегству из «голубой темницы» реального мира в мир «еще более реальный»; мир был единым, Богом данным дворцом; продукты человеческого сознания были в нем такой же данностью, как и объекты внешнего мира, к тому же куда более долговечными, а словесное искусство – слово как таковое – представляло собою «чудовищно-уплотненную реальность» явлений» (Ронен О. Осип Манделштам // Литературное обозрение, 1991. № 1. – С. 11).

² При этом «адамист» Городецкий склонен, подобно Адаму, изобретать имена, «акмеист» же Манделштам брал на себя роль отгадчика истинных имен. Согласно Манделштаму, не надо придумывать новые имена, а необходимо вернуть вещам их утраченные исконные названия. Исследователи не без основания считают, что поэт, по Манделштаму, должен «улавливать» скрытые приметы вещей, отраженные во внутренней форме слова. К вещи нужно подобрать наиболее точный словесный эквивалент, дать предмету его истинное имя, которым оно изначально назван, но которое отнято у него в ходе цивилизации и скрыто новыми, чужеродными ему, семантическими наслоениями. Эта сторона теории Манделштама направлена против символизма, который извратил отношения между словом и вещью: обозначая вещь, символисты подменяли одно значение слова другим. «На самом деле, – писал Манделштам, – никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем» (Манделштам О. Соч.: В 2 тт. Т.2. – М., 1990. – С. 183).

слово с предмета». Так как название предмета искажено, то восстановление подлинного имени возможно лишь в остроумном соперничестве с теми, «кто давал вещам имена и определения до него...». По этому поводу Н.Я. Берковский писал: «Не уловлять неназванное, а смещать старые имена и любоваться контрастом между новой надписью и полустертой старой как бы призван Мандельштам, и многое в его стиле от игрового начала...»¹ Семантический сдвиг может осуществляться резко, как у позднего Мандельштама, например, вследствие переименования (вместо «сердца» – «аорта»), прихотливых ассоциаций (если море пенится волнами, то позволительно и черепу пениться мыслями), пропущенных логических звеньев, оставляющих предшествующий и последующий текст без связи², и мягко, в период акмеизма или близком к нему. В стихотворении «Не веря воскресенья чуду...» есть строки:

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим.

Помимо других значений и оттенков, слово «обрывается» (обрыв) ассоциируется с границей и пропастью. Но характерно, что «море» остается «морем», т.е. сохраняет предметное, вещественное, значение, и при этом как бы перерастает его, расширяется благодаря ассоциациям и семантическому сдвигу, получая значения «глухой» и «черной» «бездны». Тем самым акмеисты не ограничивались одним бытовым, эмпирическим, словом и избегали слова мистического. Они стремились к тому, чтобы между «низкими» и «высокими» словами, между традиционно мистическим и земным сохранялось равновесие. В доказательство этого О.А. Лекманов привел стихотворение В. Нарбута «Как быстро высыхают крыши...», в котором есть такие стихи:

Христос! Я знаю, ты из храма
Сурово смотришь на Илью:
Как смел пустить он градом в раму
И тронуть скинию твою!

Но мне – прости меня, я болен,
Я богохульствую, я лгу –
Твоя раздробленная голень
На каждом чудится шагу!

«Низкое, физиологическое (*«раздробленная голень»*)», – комментирует Лекманов, – соединяется в этих строках с небесно-высоким (*«раздробленная голень» Христа*). Метафизическое оказывается во-

¹ Берковский Н. Текущая литература. – М., 1930. – С. 160.

² С.С. Аверинцев писал, что тот семантический сдвиг, который свойствен Мандельштаму после сборника «Tristia», никак не укладывается «в рамки акмеизма...» (Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 тт. – М., 1990. – Т. 1. – С. 43).

площенным в повседневном – моя натертая нога «на каждом шагу» напоминает о «раздробленной голени» Иисуса»¹. Вот этот перенос высокого на низкое, внедрение метафизического в бытовое характерен для акмеистов и противоположен символистам, которые как раз от низкого поднимались к высокому, от бытового – к запредельному. Подобный переход, однако, тоже требует преодоления материала, «сопротивление которого он должен победить». Результатом обратного по сравнению с символистами процесса насыщения метафизическим бытового является проникновение бытового в метафизическое, метафизического в бытовое без видимого преимущества того или другого. Однако равновесие достигается благодаря явному усилению рационального элемента, который в поздних стихотворениях акмеистов становится частью художественного впечатления.

Рациональный элемент выступает в творчестве акмеистов в виде заранее отрефлексированного чувства, в виде заостренной эпитафии и – в неудачных стихотворениях – в виде прозаического суждения. Примерами тому могут служить стихотворения Гумилева и Ахматовой. Гумилев, по словам Жирмунского, пережил поворот к более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпитафичности строгой словесной формулы². Ахматова также тяготеет к эпитафии, к афоризму, к броской законченности стихотворения, но афоризмы и эпитафии в ее лирике сохраняют тепло живого личного чувства и перестают быть блестяще-холодными, рационально отшлифованными суждениями. Отличительной особенностью стиля ранней Ахматовой является бытовая любовная или иная картинка, переданная простым языком и разговорным синтаксисом, приближенным к интимной и свободной устной речи, к повседневному разговору:

Настоящую нежность не спутаешь
 Ни с чем, и она тиха.
 Ты напрасно бережно кутаешь
 Мне плечи и грудь в меха.

 И напрасно слова покорные
 Говоришь о первой любви.
 Как я знаю эти упорные
 Несытые взгляды твои!

Все это позволяет сделать вывод о том, что для возникновения акмеистической лирики недостаточно непосредственного, идущего из души чувства, что акмеистам нужны вещь, предмет, произведение искусства

¹ Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000. – С. 61 – 62.

² Существо поэзии Гумилев определял двумя формулами. Одна из них принадлежит Кольриджу («Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке»), а вторая – Теодору де Банвилю («Поэзия есть то, что сотворено, и, следовательно, не нуждается в переделке»). Согласно Гумилеву, обе формулы заключают в себе закономерности, благодаря которым обыкновенные слова образуют совершенное лирическое произведение (Гумилев Н. Соч.: В 3 тт. Т. 3. – М., 1991. – С. 25).

или случай, эпизод, которые могли бы стать сюжетами¹. Так как личное,

¹ Нетрудно заметить, что многие рассуждения акмеистов оказались близки взглядам Т. Готье. В поэзии Готье акмеистов привлекала предметность слова, «твердый материальный смысл», четкость, скульптурность, цветовая окрашенность каждого изображения. И.Б. Роднянская писала о том, как отметил Г.К. Косиков, что, ради воплощения «физического, первичного чувства окружающего его мира», Гумилев «выдумал свой акмеизм» (*Роднянская И. Возвращенные поэты // Литературное обозрение*, 1987. № 10. — С. 22). Другое свойство поэзии Готье — эпиграмматичность — свойственна не только Гумилеву, но и Ахматовой, о чем уже сообщалось ранее. Третье качество, роднящее акмеистов с Готье, — любовь к «экфрасису». Многие стихотворения Гумилева и Мандельштама написаны либо на живописные и архитектурные, либо на литературные сюжеты, либо используют, переосмысливая, уже известный литературный контекст с его ассоциациями и реминисценциями. Еще одна общая черта — экзотизм, причем, как убедительно проанализировал Г.К. Косиков, Гумилев, например, подобно Готье, обычно «не рисует «с натуры», но «прорисовывает», а зачастую и «дорисовывает» готовые образы-топосы, обильно украшая их выразительными декоративными деталями — начиная с хрестоматийного (стилизованного «под Стивенсона») «золота кружев», сыплющегося с «розоватых брабантских манжет» («Капитаны») и кончая сочным портретом «мэтра Рабле» в «Путешествии в Китай». При этом «экзотизм» Гумилева, как и «экзотизм» Готье, — явление мировоззренческого порядка: как Готье отталкивался от пошлой, невыразительной и тусклой действительности, не удовлетворяясь ею, так и Гумилев, по острому слову И. Роднянской, избирал такую точку обзора, с высоты которой «новейшая цивилизация» могла казаться его читателю «мгновенным и не очень значительным эпизодом в необъятном бытии человечества» (*Роднянская И. Указ. соч.* — С. 23). В научной литературе уже замечено, что искомую реальность, земной, вещный мир Гумилев представлял себе столь ярким, каким «обыденная действительность дать ему не могла». И тогда «свою мечту, вычитанную из книг, он превратил в реальность. Это его коренное свойство — превращать в реальность (или, что чаще, полуреальность) то, что доселе казалось как бы вообще несуществующим, недостижимым или что было недодано судьбою или средой» (*Поплавский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы*, 1986, № 10. — С. 102, 103). С этим связана и «тоска Гумилева по мужественным, волевым характеристам, противопоставляемым расслабленной цивилизации» (см. об этом: *Косиков Г.К. Указ. соч.* — С. 312).

Было бы неверно не отметить и существенных различий между Готье и поэтами-акмеистами, в частности Гумилевым. Если Готье предпочитает мягкие, акварельные краски, полутона, то Гумилев — яркие, броские картины и мазки; если Готье любит неподвижные вещи (о причинах этого см.: *Косиков Г.К. Указ. соч.* — С. 314—315), чтобы «без помех полюбоваться их живописным великолепием», то мир Гумилева пребывает в энергичном движении. «Будучи таким же театрально-декоративным, как и мир Готье, мир Гумилева, в отличие от него, не только не знает покоя, но и не стремится к нему. Гумилев не изживает, а всячески нагнетает драматизм. Если предел, к которому тяготеет Готье, — это описательность и созерцательность, то у Гумилева все построено на резком, подчас катастрофическом, нарушении устойчивого состояния или течения жизни...». «Побег» Гумилева «в грезу» выглядит совсем не так, как у Готье. Гумилев стремится не к созерцанию и покою, а к «сознательному риску», к отважной борьбе, к преодолению преград, даже если ему грозит смерть. Он нагнетает напряжение, драматизм, доводя их до предела. Его, стало быть, влечет не столько вечная, нетленная красота, сколько «красота мужества и воли», а также будущее, сулящее приключения, опасности, манящее своей неизвестностью и неизведанностью.

В этой связи Г.К. Косиков намечает еще одно различие между Готье и Гумилевым — «различие в характере самой стилизации. Что касается Готье, то, достаточно ясно ощутив условность канонов своего времени, он, как мы видели, отнесся к ним как к материалу для несколько отчуждающей игровой (и в то же время «аналитической») объективации; он тщательнейшим образом отделяет, полирует и шлифует этот материал, но при этом

интимное всегда выражается опосредованно, через внешнее, то акмеистическое слово – прежде всего предметное, а затем уже эмоциональное, слово, сначала связанное с эпикой, а затем уже с лирикой.

Соппротивление бытового слова, которое противится проникновению в него метафизического (и вообще двуплановости, многозначности), акмеисты преодолевают в творческом акте. Первоначально в противовес символистам они не придают должного значения вдохновению¹, интуиции, таланту и главное внимание уделяют *ремеслу, мастерству, строительству*, а также *логике*, понятиям и категориям очень важным, но все-таки техническим, вторичным и внешним. Это связано, как легко догадаться, с требованием художественного равновесия, меры, гармонии, с формальным художественным совершенством и завершенностью поэтического произведения. В стихотворении «Раковина» Мандельштам осветил диалог поэта с миром:

слегка его деформирует, занимаясь этой отделкой-деформацией не без лукавого любопытства, свойственного человеку, наблюдающему за собственной работой как бы со стороны. Что же до Гумилева, то он также прекрасно отдает себе отчет в условности стилизуемой им романтической топики, но при этом с предельной серьезностью стремится в нее вчувствоваться, вложить душу, сделать неотчужденным языком собственной мечты. Сам акт стилизации он переживает не без патетической торжественности, способной перерастать в подлинный трагизм...» (Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 315–316).

¹ Ставя ремесло на первое место, акмеисты скромно умалчивали о вдохновении, которое понимали весьма своеобразно. В предпочтении человеческого мастерства, а не божественного вдохновения, акмеисты следовали парнасцам, стремясь возродить язык через подражание (мимесис) действительности и культурные реминисценции. Вдохновение связано у акмеистов не с воображением, фантазией, творчеством, а с трудом, терпением и учейбой у мастера. Поэт у акмеистов – скорее всего не творец, не создатель, а передатчик, переводчик, который уподобляется учителю, но не повторяет его буквально. Этим Учителем может быть Бог, овладевающий творческим сознанием акмеиста и «диктующим» ему нужные слова в нужном порядке, а может быть поэт-мастер, вроде Гумилева. Творчество касается только той части поэтического высказывания, которая связана с неповторимой личностью ученика-ремесленника. Общие же законы творчества изначальны и неизменны. Поэтому поэт акмеистов творит самостоятельно и не самостоятельно: он сам рукотворно, «потом и опытом» воплощает творческий замысел, но замысел принадлежит не ему, а некой высшей силе, стоящей над ним, – Богу или поэту-мастеру. И потому замысел не может быть своевольно изменен. Это только кажется, что поэт – властелин творческой силы, вошедшей в него. Иначе говоря, поэт – «хозяин... материи», он властвует над словом, но не над духом. Он ничего не может изменить в замысле, но ему дано только его совершенно воплотить, преодолев сопротивление материала. Например, Данте и фантазия несовместимы, великий итальянец писал под диктовку, он переписчик и переводчик (Мандельштам О. Соч.: В 2 тт. Т. 2. – М., 1990. – С. 248). Ср. у Ахматовой в стихотворении «Муза»: «Когда я ночью жду ее прихода, Жизнь, кажется, висит на волоске. Что почести, что юность, что свобода Пред мной гостей с дудочкой в руке. И вот вошла. Откинув покрывало, Внимательно взглянула на меня. Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала Страницы Ада?» Отвечает: «Я». И пока не придет Муза – поэт молчит. О «Поэме без героя» Ахматова в одном из писем, ее касавшихся, сообщала: «И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал, причем приберег лучшие строфы под конец. Особенно меня убеждает в этом та демонская легкость, с которой я писала Поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, сложные повороты сами выступали из бумаги» (Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. – М., 1991. – С. 269). (Курсив везде мой. – В.К.)

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.
Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

Как нетрудно догадаться, поэт уподоблен раковине: в ней нет жемчуга и он тоже выброшен на берег «опустошенным», лишенным стихотворных плодов. Но, подобно тому, как мир наполнит раковину «шепотами пены, Туманом, ветром и дождем», так он наполнит собой и душу поэта. «Поэт в этом стихотворении, что характерно для Мандельштама, не поэт-творец, а поэт-инструмент, не создатель стихов, а тот, кто их принимает и передает», – писал Клэрэнс Браун¹. Тем самым в поэте оживлена воспринимающая и передающая функция, но никак не вдохновенно-творческая. Поэт акмеистов не создает красоту, он довольствуется той, какая уже существует. Для того чтобы передать эту красоту, нужно умение, мастерство. Поэтому ранний Мандельштам, например, мыслит творчество не по-пушкински-моцартиански «прихотью полубога», божественного избранника, «сына небес», а в духе Сальери или «простого столяра», ремесленника во славу красоты. Иначе говоря, творчество – не удел избранников, а дело мастеров ремесленного цеха. Ремесло – это ученичество у традиции. Как в старину робкий ученик перенимал мастерство у опытного и умудренного цехового мастера-ремесленника, так современный поэт учится у мастеров стиха и через обучение постигает всю мировую культурную традицию. Кроме того, ремесло непосредственно ассоциируется с утварью и «прижизненным домом». Н.Я. Мандельштам пишет: «Всякое ремесло дорого Мандельштаму, потому что ремесленник делает утварь, заполняет и одомашнивает мир»².

В статье «О природе слова» Мандельштам прямо писал: «На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма

¹ Clarence Brown. Mandelstam. — Cambridge: Harvard University Press, 1973. — P. 164.

² Мандельштам Н. Книга третья. — Paris, 1987. — С. 52.

и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира»¹.

¹ *Мандельштам О.* О природе слова // *Мандельштам О.* Проза. — Michigan, 1983. — С. 72. Там же Мандельштам писал: «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию» (с.71-72). Уместно напомнить, что не один лишь Мандельштам первоначально ставил ремесло, труд, меру выше свободного полета вдохновения; ремесло, мастерство ценили Гумилев (статьи «Читатель» и «Анатомия стихотворения»), Городецкий, Нарбут, Зенкевич. Ахматова написала цикл «Тайны ремесла». В орбиту ахматовско-мандельштамовских раздумий о моцартианстве и сальеризме втягиваются размышления о пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери», о чем недавно рассказала Ирина Сурат в статье «Сальери и Моцарт» (Новый мир, 2007, № 6). Суждения Мандельштама и его жены, Н.Я. Мандельштам, упоминаемые в статье, имеют косвенное отношение к пушкинской пьесе, но самое прямое к теме ремесла, труда и меры в поэзии акмеистов. Мандельштам и Ахматова, поэты Нового времени, расслышали у Пушкина проблему, важную в их творческом самоопределении, — драматизм пушкинской пьесы, по их убеждению, состоит в столкновении двух путей творчества. Оба поэта оказались на стороне Сальери и взяли Пушкина в союзники. По мнению И.З. Сурат, в программных статьях 20-х годов Мандельштам прямо связывает свои эстетические предпочтения с именем пушкинского Сальери. Он говорит в этих статьях об отношениях акмеизма с другими поэтическими школами, но обозначает проблему шире и глубже: речь идет об основах существования художника. Раннему Мандельштаму чужд образ поэта-небожителя, но всегда родствен образ поэта-ремесленника, поэта-труженика во славу искусства: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда». И. Сурат напомнила, что роль труда в поэзии Мандельштама была отмечена в рецензии В. Нарбута на его первый поэтический сборник — «Камень»: «И ритм, и метр стиха О. Мандельштам знает великолепно <...> поэзия — тяжелый труд, а не неуместное швыряние сплавом слов и фраз» (*Мандельштам О.* Камень. — Л., 1990. — С. 213). В тех же статья 1920-х годов, посвященных природе творчестве, Мандельштам обращается к образам Моцарта и Сальери и, «ища определение и обоснование близкого ему типа художника, развел этих двух героев на противоположные позиции, представил их отношения как непримиримую борьбу, в процессе которой условно-символический Сальери одерживает победу и вытесняет Моцарта с исторической сцены... Моцарта Мандельштам видит глазами Сальери, присоединяется к его словам о Моцарте, солидаризируется с его оценкой и, мало того, — выдает эту оценку за пушкинскую: «У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: «чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь!» (У Пушкина — «после улететь». — *Прим.* И. Сурат), а другое: «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны». Всякий, кто помнит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем» (*Мандельштам О.* Заметки о поэзии // Слово и культура. — М., 1987. — С. 69). И.Сурат замечает, что мандельштамовский сальеризм характерен для всей его поэзии и эссеистики, посвященной проблемам творчества, — от «Утра акмеизма» (1912) до «Разговора о Данте» (1933). В одном из поздних стихотворений, по мнению И. Сурат, снова возникает знакомое сопоставление, условно говоря, моцартианства и сальеризма, как понимал его Мандельштам:

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.

На этом полемическом фоне яснее становятся творческие устремления символистов и акмеистов и их понимание самого поэтического творчества.

Творческому акту у Блока предшествует «музыка», «шум», «гул», выступающие явными знаками приходящего вдохновения. Поэт чувствует, что вдохновение откроет ему путь к постижению сущности бытия. Но сверхчувственную тайну в форме музыки мира, музыки сфер он вынужден материализовать, заключить в логические и чувственные формы

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище —
Раздвижной и прижизненный дом.

Здесь опять встречается то же недоверие к небу в пользу земли и «прижизненного дома», недоверие к полету в пользу труда, «пота и опыта», что составляло одну из неизменных основ мироощущения и эстетики Мандельштама. Н.Я. Мандельштам сказала, что в этом стихотворении звучит «Очень характерная для О.М. мысль — не та ли, что в «Утре акмеизма»?» (*Мандельштам Н.Я.* Третья книга. — С. 433). Вдова поэта не ошиблась: Мандельштам снова противопоставляет жизнестроительству символизма реальное культурное строительство, как его понимал акмеизм. О мандельштамовском противопоставлении Моцарта и Сальери как двух начал творчества Н.Я. Мандельштам написала большую работу «Моцарт и Сальери», где использовала условные, заимствованные у Пушкина образы-символы. Поздний Мандельштам не изменяет Сальери, по-прежнему, как и в молодости считая, что ремесло требует труда, навыка, дополняя их в работе «Разговор о Данте» категорией меры, т.е. равновесия, гармонии. Итак, одна стороны мандельштамовского сальеризма — труд, другая — мера. В связи с понятием меры появляются слова о «магнитной буре», о «намагниченном порыве» — «аналогах привычного нам «вдохновения», которое Мандельштам, как свойственно ему, опускает с небес в земной мир...». Мысль о гармонии, о вдохновении неизбежно обращает Мандельштама к пушкинскому Моцарту, которого он не отвергает и который для него — герой заветный, о чем свидетельствуют упоминания о Моцарте в стихах. Мандельштам даже сближает себя с пушкинским Моцартом, обреченным на смерть и самого себя отпевающим, в стихах на смерть Андрея Белого. Стало быть, в себе самом, как во всяком поэте, Мандельштам находил и Моцарта, и Сальери. И когда А.А. Ахматова задумала работу о «Моцарте и Сальери» и поделилась о ее замысле с Мандельштамом и его женой, то О.Мандельштам сказал: «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери». Н.Я. Мандельштам заметила: «Это решило судьбу статьи — Ахматова от нее отказалась» (*Мандельштам Н.Я.* Третья книга. — М., 2006. — С. 175—177). «Мандельштам в этом разговоре, — пишет И.Сурат, — как будто поставил точку не только в ахматовской несостоявшейся работе, но и в истории своих собственных отношений с двумя героями «маленькой трагедии», из которых он в прежние годы сделал выбор и безусловно предпочел пушкинскому Моцарту его убийцу Сальери». Фраза Мандельштама снимала противоречия между вдохновенным свободным божественным избранником трудолюбивым ремесленником и его изощренным глазомером и выверенным чувством меры. «Мандельштам сказал вещь настолько очевидную, что Ахматовой ничего не оставалось, как признать его правоту и отказаться от своего исследования. Но к этой простой мысли он пришел не сразу — пришел... через полемическую реабилитацию Сальери в статьях 20-х годов, в период позднего осмысления акмеизма, утверждавшего, по словам М.Л. Гаспарова (*Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. — СПб., 2001. — С. 269), «посясторонность, первозданность, конкретность, вещественность, мастерство» (*Сурат И.* Сальери и Моцарт. // Новый мир, 2007, № 6. — С. 167—188).

слова. Так возникает неразрешимое трагическое противоречие: задача поэта состоит в том, чтобы от чувственных земных реалий пробиться к запредельным сущностям, а он вынужден открывшиеся ему тайны снова заковать в земную косную материю. И поэт стоит перед трагическим выбором: если он безраздельно воплотит сверхчувственную идею в слове, то он разрушит слово, превратив его в «музыку»; если ему не удастся преодолеть «логику» слова и наваять им образы запредельного мира, то он не передаст идеи во всей ее полноте. И в том, и в другом случае творчество трагично, как трагично дело поэта. Творчество не допускает абсолютного слияния души с горней вестью. В этом противоречии на грани жизни и смерти бьется сердце поэта.

Мандельштам как акмеиста волнует и тревожит предмет, не воплощенный в слове, иначе говоря, слово не рожденное, как бы еще не извлеченное из стихии музыки. Трагедия для Мандельштама там, где мысль не облечена в словесную плоть, потому что результат поэтического труда должен обладать вещественностью, реальностью, потому что «слово <...> есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие».

Символисты гордо мыслили себя демиургами, творящими в своем воображении новые миры, или пророками, которым в момент наплывшего вдохновения, в миг творческого экстаза доступны тайны искусства и тайны бытия. «Младшие» символисты ставили перед собой также преобразовательные, жизнестроительные цели. Акмеисты не гнушались жизнестроительных амбиций, но скромно ограничили их земным миром, домашним очагом, доступной глазу, уху и разуму культурой. Они не претендовали на роль демиургов. К чему заново создавать или преобразовать мир, если он уже сотворен и принципиально переменить устройство мира нельзя? – спрашивали они. Творчество как таковое – прерогатива высшей силы. Поскольку красота мира уже явлена, задача всех без исключения людей быть не творцами, не изобретателями, а мастерами, чтобы, сначала подражая, овладеть законами прекрасного, потом самостоятельно воспроизвести ее и затем умножить, передав потомкам. Со старой, естественной и рукотворной, красотой совместится новая красота, которая станет такой же обыкновенной земной реальностью, созданной другим поколением, другим племенем.

Впоследствии акмеисты признают значение изъятых ими из творческого акта вдохновения и восстанавливают произвольно нарушенное равновесие. Впрочем, подспудно вдохновение жило в них в виде «игры», свойственной всем сторонам бытия. У символистов «игра» как таинство и как состояние человечества характеризовала и высшую, и низшую деятельность. Творчество не было исключением. Но так как творчество должно было вести к преобразению жизни, то грани между жизнью и творчеством стирались: искусство становилось жизнью, а жизнь становилась искусством. У акмеистов искусство и жизнь стали тождественными, потому что цеховой мастер – это одновременно и художник, и ремесленник. Он пребывает одновременно в сфере жизни и в сфере искусства. Акмеизм обратился к тому времени, когда деятельность, «игра», была синкретичной и существовала в связанном виде. То, что

для символистов было трагедией, акмеисты пытались сделать нормой. Символисты устремлялись вперед, ко все большей одухотворенности личного сознания, акмеисты уходили вспять, черпая идеалы в прошлом, в тех временах, когда искусство еще не стало искусством. Эта трагическая коллизия – столкновение средневекового ремесленного сознания с сознанием свободного художника-индивидуалиста, который руководствовался не подражанием и не усвоением законов, добытых цехом, а личным произволом, личной прихотью, личным свободным выбором и им самим устанавливаемыми правилами, – стала до акмеистов содержанием пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери». Возникшая в Новое время, она с той же остротой и напряженностью разделила в искусстве и в жизни символистов, занявших сторону Моцарта–Пушкина, и акмеистов, вставших на сторону Сальери.

К счастью, к акмеистам пришла после отзвучавшей полемики здравая и простая мысль: в поэте живут два начала – моцартианское и сальерианское. Они не противоречат друг другу. Но одновременно нужно сказать и другое: сторонники каждого начала в поэзии были способны, страстно споря и жестоко ошибаясь, производить великие ценности, тем более, что у них было много общего. Их породила одна стиховая и языковая культура: отношение к языку как к художественному произведению, к метрике и ритмике, к словесной инструментровке, внимание к художественному воздействию стихотворения на восприятие слушателя. И хотя символисты и акмеисты пошли разными путями в целях завоевания читателя, у тех и у других резко ощутима свобода в использовании стиха и языка, явственно чувствуемая в совмещении далеких смысловых рядов, в культе метафоры, в признании многозначности слова. В каких бы «грехах» ни упрекали акмеисты символистов, они – их законные дети, с энтузиазмом – и это объективно – подхватившие их начинания.

Как «дети», они и ошибались. Им казалось, что если они будут ориентироваться на ясное, точное, конкретное, живописное, скульптурное или графически четкое слово, которое до конца вместит душевное содержание, что если они создадут сюжет, который в абсолютной полноте воплотит лирическое переживание, то эффект художественной завершенности, красоты и гармонии будет достигнут. Соблазн был велик. Но беда для акмеистов заключалась в том, что душевная жизнь бесконечна и неисчерпаема. Она не поддается завершенности. Даже миг, вырванный из бесконечности, включает в себя бесконечность. Добиться впечатления полной завершенности душевной жизни можно было только путем сужения самого внутреннего мира. Именно такое сужение и позволило акмеистам, по словам Жирмунского, сделать лирический рисунок графичным и четким. А это значит, что акмеисты на первый план выдвинули формальное совершенство. Однако ценность произведений искусства измеряется не одной лишь художественной завершенностью, но также глубиной и богатством внутренней жизни. «...если бы Александр Блок, – заключал свое исследование о поэтах «Гиперборея» В.М. Жирмунский, – владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие акмеисты, он все же был бы неизмеримо значительнее их как поэт, дающий предчувствие

до конца невоплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения»¹.

И тут, несмотря на бунт и бесспорные поэтические достижения, решить главную задачу, провозглашенную ими, акмеистам не удалось. Можно было передать «вещный мир», можно было воплотить в слове «уплотненную реальность», о чем мечтал Мандельштам и что акмеисты сделали с присущим им блеском, но по-иному восстановить равновесие, нарушенное символистами, по убеждению акмеистов, «между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова»² им не случилось. Поэтому поколебать, а тем более «преодолеть» символизм – художественное направление эпохального масштаба с глубоко продуманной философской основой, – они были не в состоянии. И такое признание поражения в битве с символистами позднее, в 1960-е годы, прозвучало из уст А.А. Ахматовой, которая сказала своему собеседнику в ответ на его слова о том, что «поэтическая платформа – и программа – символистов во всяком случае грандиозней акмеистической, утверждавшей главным образом на противопоставлении символизму»: «А вы думаете, я не знаю, что символизм, может быть, вообще последнее великое направление в поэзии». Возможно, она сказала даже «в искусстве»³.

Сужение душевной жизни не прошло для акмеистов бесследно: безграничной, величественной вселенной символистов акмеисты противопоставили ограниченную земную реальность под контролем человека; религиозно-мистической трагедии вселенского масштаба – простую и интимную жизненную повесть, образцами которой стали сюжетно-лирические стихотворения Ахматовой. Надо, однако, иметь в виду, что принципы акмеизма, провозглашенные в начале 1910-х годов, претерпели впоследствии существенные, коренные изменения, которые подробно рассматриваются в соответствующих «персональных» главах, посвященных Гумилеву, Мандельштаму и Ахматовой, а также о поэтах, непосредственно с ним связанных, – Г. Иванове и Г. Адамовиче.

Все сказанное об акмеизме в период его появления на литературной сцене позволяет сделать вывод о том, теоретические воззрения акмеистов отличались крайней внутренней противоречивостью, аморфностью и эклектизмом. Акмеизм выступил символизмом наоборот. В процессе развития акмеисты утрачивали многие собственные черты и все больше сближались с символистами. Об этом писали не только исследователи, считавшие акмеизм другим изводом символизма, но и сами символисты, например такой яркий сторонник акмеизма на его ранней стадии, как Мандельштам, предложивший в зрелые годы считать акмеистов младшими символистами. Что же касается творческой практики акмеистов, то она неизмеримо выше их теоретических суждений: поэзия акмеистов вошла в золотой фонд русской литературы первоклассными, обладающими высокими художественными достоинствами, поэтическими шедеврами.

¹ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 133.

² Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л., 1986.

³ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой // Новый мир, 1989. № 1. – С. 168.

Глава 9

Футуризм

Футуризм – направление искусства авангарда, которое существенно повлияло на развитие русской литературы (прежде всего поэзии) XX в. С футуризмом связана деятельность таких выдающихся поэтов и художников, как В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак, Е. Гуро, И. Северянин, О. Розанова, П. Филонов. Для этого литературного направления характерны пафос отрицания старой культуры, стремление к обновлению поэтического языка, созиданию новой художественной реальности, к отказу от привычного «отражения действительности», использование новых способов воздействия на адресата произведения, преобразование структуры текста.

Футуризм (от лат. *futurum* – «будущее») как особое направление искусства авангарда возникает в 1910-е годы и получает развитие преимущественно в Италии и России. В 1909 году итальянский поэт Ф. Маринетти совместно с художником Д. Балла опубликовал в Париже «Манифест футуризма», который был поддержан Г. Аполлинером, предложившим объединить под эгидой футуризма различные течения европейского авангардного искусства. Деятели итальянского футуризма, прежде всего художники (Д. Балла, У. Бочьони, К. Карра, Л. Руссоло и др.), ставили своей целью отразить «ускорение темпа жизни», ярко проявившееся в начале XX в., и стремительную индустриализацию мира как примету новой эры. Для итальянских футуристов характерна абсолютизация движения, которая применительно к литературному произведению отразилась в динамизации его формы и преодолении «власти» языковых норм, в попытке создать новую, урбанистическую, поэтику.

В России термин *футуризм* появился в 1911 году. Вопрос о первом его употреблении является спорным: И. Северянин считал обращение к нему своей заслугой, в свою очередь Илья Зданевич позднее утверждал, что именно он познакомил с ним русских поэтов и читателей, «выпустил

его на улицу». Именно в России футуризм стал мощным литературным направлением, так или иначе объединившим различные поэтические группировки, при этом русские футуристы неоднократно подчеркивали свою независимость от итальянской модели и самобытность своего творчества. Показательно использование Хлебниковым и его последователями номинации «будетляне», которая применялась для обозначения новаторов в искусстве. «Будетлянство, – писал Хлебников, – есть новаторство, вскормленное великолепными традициями русской древности»¹.

Футуризм в России действительно имел глубокие истоки. Он появился, с одной стороны, как реакция на реализм, с другой – как «преодоление символизма» (Б. Эйхенбаум) в период, когда общество жило предощущением «невиданных перемен», когда «гуманитарно-философское единство традиционной культуры было взорвано во всех измерениях»². Русские поэты-футуристы, чуткие к современности, не просто осознавали свою связь с новой технической цивилизацией – они остро воспринимали смену парадигм в науке, философии, политике, изменения в картине мира, которая в начале XX в. приобретала все большую нелинейность, дискретность. «Энергия, энтропия, радиоактивность, рентген, атом, электричество, радио, авиация – для футуристов это не просто научно-технические термины... Эти обобщенные образные схемы, формирующие человеческие представления, устойчивыми мотивами проходят через всю культуру XX века»³.

Футуристы оценивали свою эпоху как «космический век» (В. Хлебников), который требовал принципиально **новой** модели искусства. Футуризм провозгласил конец старой культуры. Обновление же ее «дряхлого тела», с точки зрения русских футуристов, могло быть осуществлено не путем плавного развития традиций, а резкой, радикальной их ломкой, взрывом, «сдвигом». Признание «агонии» искусства, неоднократно декларируемое, на практике совсем не означало абсолютного отказа от традиции. Футуристы последовательно обращались к русскому фольклору, особенно малоизвестному фольклору сектантов, поэзии XVIII века, увлекались примитивом, учитывали и художественный опыт русской поэзии XIX века. Однако главной их целью стало максимально «расширить принцип искусства» (Н. Гумилев), воссоздать принципиально новыми средствами меняющуюся картину мира.

Пафос создания **нового** искусства пронизывает творчество футуристов. «Художник, – писал А. Крученых, – увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему имена»⁴. Состояние языка – основного «материала» литературы – футуристы оценивали как кризисное: с их точки зрения, слова постепенно движутся к «омертвлению», отстают от стремительно

¹ Хлебников В. Основатель будетлян // «Книга и революция», 1922, № 9 – 10. – С. 25.

² Аверинцев С. Филология. – Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. – М., 1972. – С. 979.

³ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. – Саратов, 2002. – С. 69.

⁴ Крученых А. Декларация слова как такового. – Русский футуризм. – М., 1999. – С. 44.

меняющегося мира, происходит и их отрыв от питающих язык корней. («Каждое чувство, каждый предмет вырастает вон из одежды слова. Одежда треплется. Надо менять».¹) Поэтому для футуризма в целом характерна установка на **обновление языка**, которое позволяет преодолеть автоматизм восприятия, отказаться от «штампованных фраз» обыденной речи, пробудить «живое надсознательное» (А. Крученых) в слове. Язык последовательно воспринимается футуристами как творчество, важнейшим же способом его обновления при этом признается **создание новых слов и форм**.

Словотворчество – отличительная особенность поэтики русского футуризма. Если итальянские футуристы уделяли особое внимание «произвольному словоупотреблению», расширению сочетаемости лексических единиц, то русские футуристы разных литературных групп и объединений интенсивно используют новообразования. Это и потенциальные слова, построенные по продуктивным в языке моделям, и окказионализмы, и «заумные» слова, наконец, слова «разложенные» – труднопроизносимые комбинации букв, цифр и других знаков. Право поэтов «на увеличение словаря... произвольными и производными словами»² по-разному реализуется футуристами. Так, эгофутуристы, прежде всего И. Северянин, предпочитают потенциальные слова и новообразования, созданные на основе заимствований, ср., например: *грохотливые* молнии, *угрозный* сплин, *бесстебельные* ландыши, *ажурь* пен, ступенчатая *круть*; *лесофея*, *морефея*, *златополдень*, *кленоход*; *сюрпризёрка*, *офлерить*, *рондолить*, *монстриозный* и др. Как отмечал В. Ходасевич, «в языке И. Северянина много **новых** слов, но приемы словообразования у него не новы»³.

Словотворчество В. Хлебникова, напротив, характеризуется обращением к окказионализмам и «зауми». Оно, с одной стороны, восстанавливает утраченные языком элементы, возрождает ставшие архаичными модели, с другой – заполняет лакуны в лексической системе языка; см., например, резкое расширение словообразовательных гнезд («Заклятие смехом» и др.). «Моделирующая функция неологизмов используется В. Хлебниковым для гармонизации мира, утверждения единства и братства всего живого, о чем свидетельствует обилие новообразований от корней *-мил-*, *-люб-*, *-крас-*, *-смех-*, *-ум-* и др.»⁴. А. Крученых последовательно обращается к «зауми», которая, по его мнению, «пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскверняя ее ничем конкретным»⁵ (см., например, следующее стихотворение Крученых:

Та са мае
Ха ра бау

¹ Маяковский В. Война и язык // Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. – М., 1955. – С. 327.

² Пощечина общественному вкусу. – Русский футуризм. – С. 41.

³ Ходасевич В. Колеблемый треножник. – М., 1991. – С. 491.

⁴ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. – Саратов, 2003. – С. 106

⁵ Крученых А. Лакированное трико. – Тифлис. 1919. – С. 26.

Саем сию дуб
Разуб мола
аль.

«Заумь», с точки зрения футуристов, отражает мир бессознательного и подсознательного, расширяет пределы изображаемого словом, позволяет передать иррациональное, в том числе пограничные психологические состояния. Основанная на звуковой игре, она предполагает определенные ассоциации читателя и порождает дополнительные смыслы (см., например, стихотворение А.Крученых «Глухонемой»):

Мулонг уЛВА
ГЛулОВ КУЛ
АМУЛ ЯГУЛ ВАЛГУл
ЗА – ла-е
У – ГУЛ

Наконец, словотворчество В.Маяковского связано опять же преимущественно с созданием потенциальных слов (значительно реже окказионализмов), многие из которых носят сатирический характер или выражают ироническую экспрессию, при этом «предпочтение отдается резкому, грубому, скрежещущему звукоряду»¹.

Наряду со словотворчеством, футуристы широко используют возможности визуального образа текста. В текст вводятся дополнительные знаки, применяются различные способы графического выделения (разрядка, игра шрифтом). Футуристы обращаются к фигурным стихам, палиндромам, расположение стихотворных строк также приобретает новые формы, позволяющие акцентировать значимые для поэта компоненты высказывания (вспомним лесенку В.Маяковского), появляются и тексты-«стихокартины». Таково, например, стихотворение И. Игнатъева «Эшафот» (1914 г.):

Величайшая
Ъ
Ры
Умом А с
е
б
Ъ, –

По утверждению автора, стихотворение это «написано исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя»².

Другая особенность поэтики футуризма – высокая степень семантической неопределенности, которая проявляется в тенденции к открытости текста, фрагментарности, в отказе от эксплицированных логических связей. Поэты-футуристы избегают языковых форм, которые могут «непоправимо отравить бытийственное и бесконечное мнимоподлинным и бытовым детерминизмом»³. Одновременно они стремятся максимально

¹ Иванюшева И.Ю. Указ. соч. – С. 108.

² Игнатъев И. Эшафот. – СПб., 1914. – С. 14.

³ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995. – С. 404.

конденсировать смысл в «простейших формах», тяготеющих к минимализму. Например, в стихотворении В.Каменского «Я» (1914) происходит постепенное сокращение каждого из компонентов текста. Каждая строка представляет собой сжатие-усечение предшествующей:

Излучистая
Лучистая
Чистая
Стая
Тая
Ая
Я

Редукция компонентов текста приводит к «обновлению» его первоэлемента, утверждению особой ценности «Я».

Ведущий прием русской футуристической поэтики – «отстранение», связанное с «созданием особого восприятия предмета, созданием «видения» его, а не «узнавания»¹. Стремясь «без конца обновлять лицо мира» (Ф. Маринетти), футуристы обновляют восприятие привычных реалий и ситуаций. С этой целью используются нетрадиционные тропы, расширяется сочетаемость слов и грамматических форм, актуализируются звуковая и графическая форма текста; как уже отмечалось, обновляется и сам словарь.

Так, в стихотворении Е. Гуро «Финляндия» (1913) возникает отстраненный, преимущественно звуковой, образ Финляндии. Он создается при помощи звукоподражаний, новообразований, включающих также звукоподражательные основы, использования сочетаний, вызывающих у русского читателя ассоциации с финской речью, наконец, семантического «ореола» ритма:

Это ли? Нет ли?
Хвои шумят, – шумят
Анна – Мария, Лиза, – нет?
Это ли? – Озеро ли?

Лулла, лолла, лала – ру,
Лиза, лолла, лулла ли,
Хвои шумят, шумят,
Ги-и-и, ти-и-у-у.

С точки зрения футуристов, именно «новая словесная форма создает новое содержание». Так, в стихотворении В.Хлебникова «О, Достоевскиймо бегущей тучи!» (1908–1909) поэтические окказионализмы обнажают интертекстуальные связи, сближают мир природы и мир литературы, обнаруживая их взаимопроницаемость. Необычное сравнение, образом которого служит имя великого поэта, развивает этот же мотив, углубляя его:

¹ Шкловский В. Искусство как прием. – Пг., 1919. – С. 105.

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

Последняя же строка стихотворения¹, обнажающая связи однокоренных слов *безмерное замирным*, создает обобщающий образ целостного расширяющегося мира, познание которого оказывается открытым для истинной поэзии.

Для футуристических текстов характерна высокая степень динамичности художественной формы произведения, что проявляется в свободном чередовании в его структуре разных «голосов», разных размеров, темпоральных (временных) планов, пространственных измерений, единиц разных стилистических регистров и др. Подобная структура поэтического текста утверждала в сознании читателя идею множественности разных подходов к одному явлению (ситуации) и равноправие различных точек зрения, относительность ценностных координат. Одновременно такой текст, обычно характеризующийся семантической неопределенностью, требовал и максимальной активности его адресата.

Несмотря на ряд общих эстетических принципов, позволяющих говорить о наличии литературного направления, в рамках русского футуризма выделяются несколько течений. Это прежде всего **кубофутуризм** и **эгофутуризм**.

Кубофутуризм возникает в 1910 году Программное значение для определения его принципов имел манифест, подписанный в декабре 1912 года Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым. Этот манифест вошел в сборник «Пощечина общественному вкусу» и провозгласил рождение нового искусства: «Только мы – лицо нашего Времени, Рог времени трубит нами в словесном искусстве»². Уже в этом манифесте были определены основные черты поэтики кубофутуризма: «непреодолимая ненависть к существовавшему до них языку» и, следовательно, установка на его обновление, словотворчество, «слово-новшество».

Следующий манифест кубофутуристов, вошедший в сборник «Садок судей II» (1913), был подписан не только Д. Бурлюком, В. Хлебниковым и А. Крученых, но и Еленой Гуро, ее сестрой – прозаиком Е. Низен, Н. Бурлюком и Б. Лифшицем. Так определился основной состав этого литературного течения. В манифесте 1913 года уточнены принципы кубофутуризма и выделены ведущие приемы обновления поэтического языка. Это: 1) «расшатывание» синтаксиса; 2) отказ от строгого следования грамматическим нормам; 3) последовательный учет «фонической характеристики» слова и его графической формы; 4) звукосимволизм; 5) словотворчество и «осознание» особой роли префиксов и суффиксов; 6) признание миротворческой функции слова; 7) обновление репертуара

¹ Эта строка известна и в других редакциях, в частности в редакции «Замерное безмирным полня», в которой сопоставляются значения мир («вселенная») и мир («покой»).

² Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999. – С. 617.

рифм; 8) утверждение «нового свободного ритма»; 9) отказ от знаков препинания. Одновременно отмечалась и необходимость новых тем, таких как «ненужность», «бессмысленность», «тайна властной ничтожности».

Для поэтики кубофутуризма характерно особое внимание к слову, которое должно быть освобождено от «рассудочной», «рабской» мысли, «гнета» норм, включающих его в обыденное, обычно конвенциональное, практическое сообщение. Поэтическое слово для кубофутуристов не средство общения, служащее для отображения, «воспроизводства» социальных, философских и прочих данностей, а творчество, которое следует **собственным законам**. «Поэтичность» кубофутуристы связывают с «неожиданностью», с интенсивным воздействием на адресата, преодолевающим существующие у него стереотипы и «окаменевшие» представления. Отсюда – отказ от языковых норм, создание новых, прежде всего окказиональных, слов, нарушение традиционной сочетаемости, звуковые сочетания, затрудняющие восприятие и произношение, сегментация слов, обращение к «зауми» (см., например, стихотворение А. Крученых «Отрава»):

Злюстра зияет над графом заиндевелым
Мороз его задымил.
ВЗ-З-ЗНУЗДАЛ!
КРОВЬ СТАЛА БЕЛОЙ
А в спине замерзает застарелый парафин
Отравный по жилам растекая слизняк...
За зазорным наследством
Сквозь заборы и щели
В дверь надвигалась з-з-зудящих РОД-ственников
Зве-ра-а-ва
А!
Са-Са-СА-СА... (1922)

«Мы расшатали грамматику и синтаксис..., – писал А. Крученых, – надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений – тем лучше»¹. Одновременно кубофутуристы, стремясь к «воскрешению» слова, максимально расширяют источники поэтической речи. Так, В. Хлебников обращается к древнейшим пластам славянских языков, к праязыку, предлагая его своеобразную поэтическую реконструкцию, работает над созданием «звездного языка». Словотворчество В.Хлебникова «остро ощущает энергию... мифа»². Елена Гуро использует возможности детской речи, открытой кубофутуристами как дополнительный ресурс обновления поэтического языка (см., например, стихотворение Е. Гуро «Слова любви и тепла» (1913)):

У кота от лени и тепла разошлись ушки.
Разъехались бархатные ушки.
А кот раски – ис...

¹ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. – München, 1967. – С. 68.

² Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. – М., 1985. – С. 66.

На болоте качались беловатики.
Жил был
ботик – животик:
Воркотик
Дуратик
Котик – пушатик.
Пушончик,
беловатик,
Кошуратик –
Потасик...

Кубофутуристы, борясь за «освобождение» слова, регулярно обращаются и к поэтической этимологии, а также к концентрации в одном тексте однокоренных или одноструктурных слов. В. Хлебников, В. Каменский, А. Крученых в пределах одного стихотворения часто дают несколько новообразований, которые «либо предлагают синонимы с переводом заумных корней по какой-либо теме..., или же в порядке эксперимента «прорабатывают» различные словообразовательные модели, чаще всего суффиксальные»¹; см., например, фрагмент стихотворения В. Каменского «Ночь – Утро – День – Вечер»:

Э – розо – росинка
Э – розо – травинка
Э – розо – грустинка
Э – розо – исток
И – солнце – сияние
И – солнце – слияние
И – солнце – стояние
И – солнце – поток

Движение кубофутуристов, с одной стороны, было тесно связано с новыми направлениями русской филологии начала XX века (к кубофутуристам, например, примыкали Р. Якобсон, В. Шкловский), с другой – с изобразительным искусством авангарда. Многие поэты-кубофутуристы начали с живописи, проявив особый интерес к кубизму. Их книги, предполагавшие тесную связь слова и изображения, оформляли выдающиеся русские художники-авангардисты: М. Ларионов, Н. Гончарова, П. Филонов, А. Лентулов, В. Чекрыгин, В. Татлин и др. Художники Ольга Розанова и П. Филонов создали ряд поэтических произведений в рамках кубофутуризма, см., например, стихотворение О. Розановой «Испания»:

Вульгары ах бульваров
Варвары гусары
Вулье ара – биг
А рабы бар арапы
Тары губят тара
Алжир сугубят

¹ Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. – М., 2001. – С. 117.

Ап и енно
Гпенно
Гитана...

Как отмечал В. Маяковский, поэтика кубофутуризма представляет собой «продолжение кубофутуристической живописи **иными** средствами». Именно кубофутуризм оказал мощное влияние на развитие русского и мирового искусства XX века. Поэтические открытия В. Хлебникова, В. Маяковского, Е. Гуро, А. Крученых и др. дали мощный импульс и для обновления художественной речи, и для расширения приемов образности, и для преобразования семантики и структуры текстов. Деятельность кубофутуристов существенно повлияла и на развитие новых концепций в русской филологии XX века (становление формального метода, теория остранения, теория сдвига) и теории кино.

В рамках кубофутуризма ярко проявилась индивидуальность поэтов, относившихся к этому течению. Так, индивидуальный стиль Е. Гуро, например, резко отличается от стиля В. Каменского или А. Крученых. «Ее тема, – писал К. Чуковский, – светлая боль, радость увядания, умирания и нежность до восторженной муки... Гуро – вся осанка, молитва, где же ей шишки и пощечины?»¹

Параллельно с кубофутуризмом в 1911 году возникает эгофутуризм. В Академию эгопоэзии, которую возглавил Игорь Северянин (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева), вошли Константин Олимпов (К.К. Фофанов), Грааль-Апрельский (С.С. Петров), Иван Оредеж (И.С. Лукаш), Г. Иванов, рано отошедший от футуризма, позднее к ней примкнул Иван Игнатьев (И.В. Казанский). Именно Северянин первым в России назвал себя футуристом, объединив это слово с латинским «эго» – «я». Эгофутуризм, таким образом, буквально переводится как «Я – будущее». В программном заявлении Академии эгопоэзии (1912) были кратко перечислены основные «скрижали вселенского футуризма»:

- I. Восславление Эгоизма...
- II. Интуиция. Теософия.
- III. Мысль до безумия, безумие индивидуально.
- IV. Призма стиля – реставрация спектра мысли.
- V. Душа – истина.²

Предтечами эгофутуризма были объявлены К. Фофанов и М. Лохвицкая.

Как видим, эгофутуристы пытались придать своей программе философское звучание. Сущность нового искусства они видели в максимальном раскрытии Я во всей его сложности, постижении своей индивидуальности в «беспределности искусствовых и духовных изысканий». В следующей листовке 1912 года эгофутуризм объявил себя «интуитивной школой», во-первых, признающей Эгобога (Объединение двух контрастов), во-вторых, стремящейся к «обрету вселенской души»³.

¹ Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999. – С. 258.

² Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999. – С. 629.

³ Там же. – С. 630.

Эгофутуризму, в отличие от кубофутуризма, не удалось создать развернутой и последовательной теории. Что же касается поэтики, то для него характерно словотворчество (преимущественно создание потенциальных слов в отличие от кубофутуристов), «реформа» рифм, тенденция к минимализму, которая наиболее ярко появилась в творчестве Василиска Гнедова, которого К. Чуковский назвал «переодетым Крученых, тайным кубо-футуристом». Его книга «Смерть искусству» включает 15 поэм, 13 из которых приближаются к моностихам, 14-я состоит из одного слова – «Ю», а 15-я представлена пустым листом как «Поэма конца». «Поэма конца», – писал И. Игнатъев, – и есть «Поэма Ничего», нуль, что изображается графически»¹.

Наиболее ярким представителем эгофутуризма был его создатель Игорь Северянин. Художественный мир поэта прежде всего мир грез («Мне хочется вас грезами исполнить»). Грезы о прекрасном отражаются в восторженных и ироничных стихах о природе, о счастье и страсти. Основные требования Северянина к поэтическому произведению – оригинальность, свежесть приема, отказ от поэтических условностей, «изысканная простота»:

Мы живы острым и мгновенным, –
Наш избалованный каприз:
Быть ледяным, но вдохновенным,
И что ни слово – то сюрприз.

«Безумным мыслям», «рассудочному льду», «бездумным книгам» противопоставляется интуитивное постижение «неясного» в мире и себя.

«Академия эгофутуризма» просуществовала недолго. Она распалась в конце 1912 года. И. Игнатъев попытался создать новое объединение, которое получило название «Интуитивная Ассоциация Эгофутуризм». В «Ассоциацию» вошли И. Игнатъев, П. Широков, Д. Крючков, Василиск Гнедов. И. Игнатъев выступил и как теоретик новой группы. Основной задачей эгофутуризма на новом этапе его развития он считал «созидание ритма и слова», при этом отмечалось, что поэты-эгофутуристы должны стремиться к индивидуализации, «осознанию и восхвалению Я».

Осознание Я – ведущая тема поэзии самого И. Игнатъева, (см., например, его послание «Василиску Гнедову»):

Почему не рождая рожду?..
Умираю живя?
Почему Оживая умру?
Почему Я лишь «я»?

Поэзия И. Игнатъева, однако, ближе кубофутуризму, чем эгофутуризму, что отмечали и его современники. В 1914 году Игнатъев неожиданно для всех покончил с собой. После его смерти эгофутуризм окончательно прекратил свое существование как организованное движение.

¹ Гнедов В. Смерть искусству. – СПб., 1913. – С. 2.

В 1914 году возникла группа «младших» футуристов «Центрифуга», которая продолжала существовать до начала 1920-х годов и составила по существу третье течение русского футуризма. В группу входили Н. Асеев, С. Бобров, И. Аксенов, Божидар (Б.П. Гордеев), Б. Пастернак, Г. Петников, Ф. Платов, Б. Кушнер. В «Грамоте», подготовленной участниками «Центрифуги», входившие в нее поэты отмежевались от кубофутуризма, назвав отдельных его представителей «ренегатами» и «пассеистами». При этом члены «Центрифуги» считали, что «истинный футуризм существует». Наиболее яркое его выражение они видели в творчестве В. Хлебникова и В. Маяковского. Одновременно такие участники «Центрифуги», как С. Бобров, Б. Пастернак и Н. Асеев, испытали и несомненное влияние символизма. В отличие от других течений русского футуризма, поэты «Центрифуги» не отрицали значимости традиций и не призывали к абсолютной новизне. Критики отмечали в их произведениях и «солидную эрудицию», и наличие «культурных поисков». «Центрифугу» отличала широта и глубина филологических интересов (не случайно эту группу называли самой «филологической» и «интеллигентной» из футуристических групп), стремление установить конструктивные связи с творчеством предшествующих эпох, последовательное внимание к композиции лирического стихотворения, к соотношению в структуре текста его тематического «ядра» и достаточно автономных деталей.

Для поэтов «Центрифуги» характерна повышенная динамичность формы. Так, Б. Пастернак выдвинул принцип «взаимозаменяемости образов», их «движущегося языка» в пределах «картины» произведения, а С. Бобров предложил понятие «лирический простор». Как и кубофутуристы, поэты «Центрифуги» обращались к новообразованиям, особенно И. Аксенов, Ф. Платов и Божидар, однако в целом для этой группы более значимыми были такие способы обновления поэтического языка, как создание семантических неологизмов (преобразование семантики слова), взаимодействие тропов, расширение их сочетаемости, обращение к паронимической аттракции, использование разных лексических пластов: устаревшей лексики, старославянизмов, научных терминов; см., например:

Сумасшедших пляс – хороводом
Нас уводит, – шепчет, шипит, горит: –
– Воздвигайте новое Замбези,
Новый Берингов пролив,

Новую Атлантиду
В неразрывные взрывы –
На бегущих марганце и железе,

Новую жизни кариатиду
Радиоактивное творчество!..
(С. Бобров)

И чей-то стан колеблет стон,
То может – Пан, а может – Пень.

Из тины – тень, из сини – сон,
Пока на Дон не ляжет день.
(Н. Асеев)

Вон, вон, в бой
Как буря бросайтесь в брань,
Завывая яркой трубой
Барабаном ширясь, как вран!

Сиялью стальных штыков
Ударит яркий Перун,
Мановеньем бросит бойцов
Лихой воевода ярун.
(Божидар)

Постепенно «акцент у поэтов «Центрифуги» перемещается со «слова как такового» на интонационно-ритмические и синтаксические структуры. И если опыты Боброва по большей части так и остались опытами, то у Асеева и особенно у Пастернака они привели к открытиям»¹ в их последующем творчестве.

«Центрифуга» была последним значительным объединением футуристов. Созданная уже в годы революции в Тифлисе группа «41°» (А. Крученых, Илья Зданевич, И. Терентьев) просуществовала менее трех лет. Эта группа, развивая идеи кубофутуристов, обратилась к радикальным экспериментам с поэтическим языком и объединила сторонников «зауми» в искусстве. И. Терентьев писал: «Наша поэзия отлична как:

1. Упражнение голоса.
2. Материал для языкопытов.
3. Возможность случайного, механического, ошибочного (т.е. творческого) обретения новых слов...».²

Поэты группы «41°» максимально используют различные способы динамизации художественной формы, противопоставляя эстетическую функцию коммуникативной: это не только создание «заумных слов», «произвольное слово-новшество», но и различные «неправильности в остроении речи», «неожиданность звуковая», «неправильность смысловая», «необычность размера, рифмы, начертания, цвета и положения слов» (А. Крученых), различные (сознательные) ошибки и опечатки, деконструктивное членение слова; см., например, послание И. Терентьева «Алексею Крученых» (1918):

Крученых ай кваканье
Ай наплевать мне на сковородке
Футуризма как они
Лица льстят от икотки
Скварятся и футуреют
Лица роз ожирение
Плюньте юньте по юнице
ПО улице в пуговицы

¹ Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма. — С. 15.

² Терентьев И. А. Крученых грандиозарь. — Тифлис, 1919. — С. 13.

За угол в забор
Бейте медью с отпрепом
Рабиндра Нат Тагор

Существование футуризма как относительно целостного и организованного направления прекращается в 20-е годы XX века. Оно стало первым ярким воплощением эстетического опыта нового нелинейного восприятия мира в его динамике и оказало огромное влияние на развитие искусства XX в. Огромный интерес к футуризму сохраняется до сих пор, а его воздействие проявляется, например, в современной неофутуристической поэзии.*

Основные понятия

Авангард, «заумь», кубофутуризм, обновление языка, окказионализм, отстранение, сдвиг, «Центрифуга», эгофутуризм, языковая игра.

Вопросы и задания

1. Истоки русского футуризма.
2. Определите основные принципы поэтики футуризма.
3. Дайте характеристику словотворчества футуристов. Как соотносятся в их творчестве новообразования и «заумь»?
4. Как в поэзии футуристов использовался визуальный образ текста?
5. Определите основные принципы кубофутуризма и укажите характерные для него приемы обновления поэтического языка.
6. В чем вы видите связь поэзии кубофутуризма и живописи авангарда?
7. Дайте общую характеристику эгофутуризма. В чем вы видите его отличия от кубофутуризма?
8. Охарактеризуйте деятельность поэтов группы «Центрифуга».
9. В чем проявилось влияние футуризма на развитие искусства XX века?

Литература

Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999; *Бирюков С.* Поэзия русского авангарда. – М., 2001; *Бобринская Е.* Футуризм. – М., 2000; *Васильев И.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 1999; *Григорьев В.* Будетлянин. – М., 2000; *Иванюшина И.Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. – Саратов, 2003; *Ланн Ж.* Русский футуризм // История русской литературы: XX в. Серебряный век. – М., 1995; *Марков В.* История русского футуризма. – СПб., 2000; Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999; Русский футуризм. – СПб., 2009; *Сарычев В.* Кубофутуризм и кубофутуристы. Эстетика. Творчество. Эволюция. – Липецк, 2000; *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. – М., 1997.

Имажинизм

Имажинизм (фр. и англ. Image — образ) — литературное течение, возникшее в России в первые годы после Октябрьской революции. В поэтическую группу, провозгласившую себя «Орденом имажинистов», вошли Вадим Шершеневич, Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Рюрик Ивнев, а также художники Борис Эрдман и Георгий Якулов. Вскоре к основателям присоединились Николай Эрдман, Александр Кусиков и Иван Грузинов. Выдвинувшие себя на авансцену искусства русские имажинисты в своем большинстве были в меру наделены поэтическим талантом и чрезмерно — амбициозностью, что во многом объясняется их молодостью и той особой агрессией самоутверждения, ставшей едва ли не нормой в эпоху социальных катаклизмов.

К имажинизму участники этого литературного движения пришли разными путями и, встретившись осенью 1918 года в холодной и голодной Москве, попытались дать теоретическое обоснование поэтики нового направления. Почти одновременно в воронежском журнале «Сирена» 30 января 1919 и в газете «Советская страна» 10 февраля 1919 появилась «Декларация», где были изложены их программные заявления. Основой для «Декларации» послужил вариант, предложенный Шершеневичем, который подвергся совместной переработке. Впоследствии Шершеневич вспоминал: «Это было сделано не так просто. Мы долго думали, еще больше спорили, и накануне опубликования нашего первого манифеста имажинизма двое из нас отказались подписать его; <...> мы долго не могли договориться до всего, что нас потом объединило»¹.

Последние слова мемуариста многое объясняют. Скромный поэтический опыт в духе имажинизма еще не позволял участникам объединения сделать серьезные теоретические обобщения. Поэтому «Декларацию» нужно воспринимать прежде всего как теоретическую программу, которую еще предстояло воплотить. Верные оруженосцы «Ордена» имажинисты спешили заявить о рождении нового направления в искусстве. Они отказывались мотивировать возникновение имажинизма, предо-

¹ О друге. — в кн.: Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. — М., 1926. — С. 52.

ставляя такую возможность грядущим литературоведам: «Если кому-нибудь не лень — создайте философию имажинизма, объясните с какой угодно глубиной факт нашего появления». Они были уверены в том, что искусство обречено на торжество этого направления: «Мы не выставляем логики мыслей. Логика уверенности сильнее всего». Несмотря на то, что идеи имажинистов вызревали в недрах футуризма, именно футуризм основатели «Ордена» подвергли яростным нападкам: «Издых футуризм. Давайте грядем дружнее: футуризму и футурию-смерть», «не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед...», «футуризм кричал о солнечности и радости, но был мрачен и угрюм». Они обвиняют футуристов в том, что из их стихов, полных формалистических поисков, грубо выпирает содержание: «Тема, содержание — эта слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведения. А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от Парнаса и символистов, говорил о форме, а думал о содержании».

Воздвигая на развалинах футуризма собственный эстетический замок, оруженосцы «Ордена» имажинизма провозглашали себя «мастерскими искусства», теми, «кто отшлифовывает образ, кто чистит форму от пыли содержания». Они утверждали, что «единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов». С позиции имажинистов образ уже включает в себе тему и содержание, а потому путь художника в искусстве — это отражение действительности «современной ритмичной образов». Имажинисты излагали свое представление об образе и принципах его построения: «Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки». Фактически имажинисты выдвигали на первый план метафору, поражающую соединением, казалось бы, несоединимого, и в этом они видели залог новизны, а значит современности. Подобные образы уже были реализованы в лирике Шершеневича и Есенина и в манифесте получили лишь теоретическое обоснование.

За «Декларацией» последовал целый ряд статей и манифестов, освещающих поэтику имажинизма. Особый интерес представляла книга Шершеневича « $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста»¹. В ней Шершеневич развивает довольно крамольную (с точки зрения большевиков) мысль: «В эпоху революций искусство переживает свою реакцию, ибо из свободного оно делается агитационным, государственным». Он утверждал, что «революционеры еще реже способны понимать революцию в искусстве. Обычно они носители мракобесия и реставрации в искусстве». По мнению Шершеневича, соответствующее настоящей эпохе искусство не коллективно, а индивидуалистично — «это вытекает из вечной необходимости для искусства протеста и предугадывания». Автор — бог произве-

¹ М., «Имажинисты», 1920.

дения; когда ветшает авторская позиция — «отсутствует» и его творение, читательские толкования недопустимы. В произведении должны быть авторские ошибки, заблуждения — и в этом секрет его долговечности: «Без неожиданностей и абсурдов течение превращается в стойло». Все «детонирует во времени», а поэтому, утверждает Шершеневич, нет и не может быть вечного застывшего образа. В динамике образа — развитие искусства. Подлинным создателем мира является поэт, ибо он раскрывает глаза на мир: «Только тогда, когда поэт изобретает какое-либо явление мира, это явление начинает существовать <...>. Стоило кубистам изобразить шестиногую лошадь, и каждому не слепому стало ясно, что по Тверской бегают именно шестиногие лошади. Природа и общество существуют лишь постольку, поскольку они придуманы искусством. Когда С.Есенин написал:

Посмотрите, у женщины третий
Вылупляется глаз из пупа! —

все увидели у своих женщин этот третий глаз, и теперь женщина с двумя глазами — урод». Поэтический образ — это и есть содержание произведения. А мастерство владения формой — ключ к содержанию, ибо в поэзии смысл допустим лишь постольку, поскольку он укладывается в форму. «Великие мысли» поэтов обычно зависят от удачной рифмы или необходимости подчиняться размеру». Таким образом, по утверждению имажинистов, содержание в поэзии всегда банально. И только образность, освященная талантом и мастерством, придает искусству художественную значимость. Вот почему поэзия не должна и не может служить потребностям времени. «Поэты никогда не творят того, что от них требует жизнь». Требовать от поэтов «выявления пролетарской идеологии» или того, чтобы они «освещали классовую борьбу», нелепо. История всего пролетариата — «это только эпизод в сравнении с историей развития общества». Имажинисты отвергали идею существования пролетарского искусства как искусства для пролетариев: «Это прикрытие модной вывеской плохого товара». Пролетарское искусство, по утверждению Шершеневича, так же невозможно, «как поэзия для деревообделочников, живопись для пищевиков, скульптура для служащих Совнархоза». Стихотворение не представляет собой некую целостную структуру, это «не организм, а толпа образов». А значит любой образ без ущерба для произведения может быть вынут или вставлен. Только стихотворение, представляющее собой сумму самостоятельных завершенных образов, служит доказательством мастерства поэта. Похожая мысль встречается и в книге Мариенгофа «Буян-остров» «Целое прекрасно только в том случае, если прекрасно каждая из его частей»¹.

Шершеневич настаивал на том, что «стихи Мариенгофа, Н.Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б.Эрдмана может висеть вверх ногами». По мнению Шершеневича, современная эпоха страдает отсутс-

¹ «Имажинизм». — М., 1920.

твием мужественности, и только имажинисты способны заполнить эту нишу. Их предшественники, включая футуристов, тяготели к «вечно мужественному» и «вечноживотному», но признак мужественности прежде всего в отказе от поклонения женщине, в самодостаточности и эгоцентризме: «До сих пор покоренный мужчина за отсутствием героинь превозносил дур, ныне он хвалит самого себя». В стихах имажинистов и прежде всего Шершеневича легко найти подтверждение нацеленности на развенчание культа женщины. В любви превозносится прежде всего физиологическая сторона:

А мне бы только любви вот столечко,
Без истерик, без клятв, без тревог,
Чтобы мог как-то просто какую-то Олечку
Обсосать с головы и до ног
(«Сердце — частушка молитв», 1918)

Да, поэт вновь черпает вдохновение в любви, но это не наивные чувства, а грубая страсть, где физиологический экстаз внезапно переходит в поэтическое вдохновение.

Рукою жадной гладить груди
И чувствовать уж близкий крик
И думать трудно, как о чуде,
О новой рифме в этот миг.
(«Принцип романтизма», 1917)

По мнению Мариенгофа, в образе заложено некое стремление к слиянию, к гармонии к между безобразным и прекрасным или, пользуясь его терминологией, «нарочитое соитие в образе чистого с нечистым». «Почему у Есенина «солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин», или «Над рощами, как корова, хвост задрала заря», а у Вадима Шершеневича «гоноккок соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче»? Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа» («Буян-остров»).

Есенин в предисловии к берлинскому сборнику «Стихи скандалиста» (1923) уточняет свою позицию: «Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и поэтому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смелого произнесения мной слова, а на читателе или на слушателе».

Имажинисты отрицали традиционную систему ценностей. Эпатаж, аморализм, богохульство и кощунство становятся важной особенностью их лирики: «Тело, Христово тело, выплевываю изо рта» (С.Есенин. «Инония»); «Кричу: «Мария, Мария, кого вынашивала! — Пыль бы у ног твоих целовал за аборт!..» (А.Мариенгоф. «Твердь, твердь за вихры зыбим»).

Шершеневич отвергает упреки в том, что имажинисты стремятся к нарочитой неясности образов и слов. Он утверждал, что при малейшем

«умственном напряжении» образность их стихов приобретает поэтическую ясность: «Мы не стремимся к тому, чтоб нас поняли, но и не гонимся за тем, чтоб нас нельзя было понять». Мариенгоф в книге «Буйн-остров» призывал вернуть слову, которое фактически стало символом, первоначальную образность. Лишь поэту под силу создать образную ткань произведения, добиться эффекта новизны, а значит современности. «Повторяю: образная девственность слова утеряна. Только зачатие нового комбинированного образа порождает новое девство, но уже не словазвена, а мудро скованной словесно-образной цепи». Не создание нового слова — первостепенная задача поэта-имажиниста, не словотворчество, а образотворчество. Только поэту под силу реанимировать первородность слова-образа.

Шершеневич рассматривает имажинизм как «первый раскат всемирной духовной революции». По его мнению, это веселое, оптимистическое направление, за которым будущее.

Есенин, также провозгласивший себя «рыцарем имажинистского братства», решительно не соглашался со многими теоретическими заявлениями Шершеневича и Мариенгофа. С особой ясностью это проявилось в статье «Быт и искусство», где Есенин ставит под сомнение утверждение собратьев, что содержание — всего лишь пыль на форме искусства». Он развивает мысль, уже обозначенную прежде в статье «Ключи Марии», суть которой сводилась к тому, что в содержании таится как смысл существования искусства, так и причины его возникновения. А цель искусства он видит в выявлении «внутренних потребностей разума». Есенин осуждает попытки отстаивать независимость искусства от быта. Он выступает за строгую внутреннюю структуру стихотворного произведения: «Собратья мои не признают порядка и согласованности в сочетании слов и образов. Хочется мне сказать братьям, что они не правы». Уже в этой, написанной в 1920 году, статье Есенин не только вскрывает слабости имажинизма, но отказывает ему в праве быть национальным течением («у собратьев моих нет чувства родины...»), чем фактически выносит ему приговор.

В сентябре 1919 года имажинисты основали «Ассоциацию вольнодумцев», устав которой утвердил нарком просвещения А.В. Луначарский. При этой организации были открыты коммерческие предприятия: кафе «Стойло Пегаса» и два книжных магазина, где сами поэты распространяли книги — «Книжная лавка художников слова» (Есенина и Мариенгофа) и «Лавка поэтов» (Кусиков и Шершеневич). После того, как в 1922 году «Стойло Пегаса» было закрыто, появилась кафе-столовая «Калоша», а несколько позже «Мышиная нора». Ассоциация владела и кинотеатром «Лилипут». Все эти заведения не только помогали поэтам выжить в голодные годы, но и давали средства на издательскую деятельность. Имажинистами были организованы собственные издательства «Чихи-Пиши», «Сандро», «Плеяда» и «Имажинисты». Последнее существовало около четырех лет, и в нем увидело свет более сорока книг — для начала 20-х годов огромная цифра. Во Всероссийском союзе поэтов имажинисты занимали ключевые посты, что позволяло им публиковаться и в других — не имажинистских — изданиях. Имажинисты

основали собственный журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» (1922–1924).

Пропагандируя свое творчество, имажинисты проводили всевозможные акции, поэтические вечера, диспуты, где эпатирование публики играло далеко не последнюю роль, и это было в духе времени. В Москве поэтические вечера проходили в «Стойле Пегаса» в кафе Союза поэтов «Домино» и в Политехническом музее. По общему признанию, в «кофейный период» советской литературы имажинисты в Москве были господствующим течением. В 1919 они вошли в секцию Литературного поезда имени А.В. Луначарского и, путешествуя по России, пропагандировали свои эстетические взгляды. Их идеи получили широкое распространение, и имажинистские объединения стали возникать по всей стране. В Казани было основано издательство «Имажинисты России», в Петрограде в 1922 году группой молодых поэтов был основан «Воинствующий орден имажинистов», а в издательстве, по аналогии с московским названным «Имажинисты» вышло несколько сборников стихов. Среди наиболее активных членов петроградской группы следует назвать прежде всего Владимира Ричиотти, Ивана Афанасьева-Соловьева, Григория Шмерельсона, Семена Полоцкого и Леонида Чернова. Поэты «Воинствующего ордена» уступали в таланте своим московским учителям, хотя и были их старательными подражателями. В 1926 году деятельность «Воинствующего ордена» прекратилась. Летом 1927 года перестала существовать и московская группа, хотя эхо имажинистских поисков некоторое время еще будет находить отзвук в стихах Шершеневича и Мариенгофа.

Среди причин, приведших к ликвидации «Ордена», следует назвать и отъезд в 1922 году за границу Кусикова, и внутренние разногласия между его членами, что привело к выходу из его состава Есенина и Грузинова, и отход Н. Эрмана и Ройзмана от экспериментов в поэзии. Да и в литературной деятельности Мариенгофа и Шершеневича наметились иные творческие интересы.

Творчество поэтов «Ордена имажинистов» стало заметным явлением в истории русской литературы 20-х годов. В их стихах явно слышался протест против деспотии власти, ее стремления подавить инакомыслие, подчинить литературу своему влиянию. Свобода творчества — вот бог, которому ревностно поклонялись имажинисты, решительно выступая против любой попытки превратить литературу в служанку большевистской власти. Острее других это почувствовал М.Осоргин, который писал в опубликованной в Париже статье «Путешествующие в прекрасном»: «Когда большинство поэтов и поэтиков в СССР пошли прислуживаться писаньем транспортных стихов, декретных басен и лозунгов для завертывания мыла, — имажинисты, остались в стороне. <...>делали то, на что другие не решались: не желали сдаваться: не желали справиться и отстаивали свое право писателя говорить, что ему хочется»¹.

Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893–1942). Воспользовавшись сравнением самого Шершеневича, можно сказать, что «в этой жизни тре-

¹ Последние новости, Париж, 1924, 27 мая.

возной, как любовь в девичьей», он всегда был нацелен на поиск образа яркого и неповторимого. К имажинистским убеждениям поэт пришел, уже имея определенный опыт освоения эстетики русского авангарда. Все творчество Шершеневича можно разделить на четыре периода: символизм, футуризм, имажинизм и постимажинизм, когда он вынужденно отходит от активной поэтической деятельности, отдавая дань лишь переводам. Однако в марте 1918 года, настаивая на своей приверженности исключительно имажинизму, и в утешение грядущим литературоведам в стихотворении «Принцип звука минус образ» он писал:

Хочется придумать для любви не слова, вздох малый,
Нежный, как пушок у лебедя под крылом,
А дурни назовут декадентом, пожалуй,
И футуристом — написавши критический том!

Позже, в книге своих воспоминаний, когда юношеская бравада уступила место зрелому взгляду на собственное творчество, Шершеневич отмечал свою причастность и к символизму, и к футуризму. В первом сборнике его стихов «Весенние проталины»¹ заметно сильное влияние «старших символистов» К.Бальмонта и В.Брюсова. Увлечение Шершеневича поэзией Блока нашло отражение в следующей книге «Carmina»². На нее обратил внимание Н.Гумилев, который писал о «прекрасном впечатлении», произведенном книгой: «Интересные построения заставляют радоваться его стихам».

Постоянная жажда новизны, неудовлетворенность достигнутым, стремление передать биение пульса времени в звуках стихов приводят Шершеневича к футуризму. Об этом свидетельствуют его сборники «Романтическая пудра»³ и «Экстравагантные флаконы»⁴. Он стал одним из организаторов группы эгофутуристов (Грааль-Арельский (С.Петров), Л. Зак, Рюрик Ивнев, С. Третьяков и др.). Вскоре Шершеневич, сблизившись с кубофутуристами, вынашивал планы объединить все футуристические группы и с этой целью принял активное участие в издании «Первого журнала русских футуристов». Он включился в пропаганду идей футуризма: делал переводы книг Ф.-Т.Маринетти, написал оригинальные работы «Футуризм без маски» (1913), «Зеленая улица» (1916). Однако попытка взять на себя роль лидера, главного теоретика футуризма, принесла неожиданные результаты: не найдя поддержки своим идеям в стане футуристов (что касалось прежде всего трактовки слова-образа и «принципа равенства всех образов»), Шершеневич решает создать новое направление в русской поэзии. Позже в статье «У края прелестной бездны» (1918), торопя закат футуризма, он заявит: «Футуризм умер потому, что тайл в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно *имажинизм*». Эволюция эстетики Шершеневича протекала стремительно.

¹ М., 1911.

² М., 1913.

³ Пб., 1913.

⁴ М., 1913.

Если сборник «Автомобильная поступь»¹ можно рассматривать как итог кубофутуристических поисков, то уже в появившейся в этом же году книге «Зеленая улица» он прямо заявляет: «Я по преимуществу *имажинист*, т.е. образ прежде всего. А так как теория футуризма наиболее соответствует моим взглядам на образ, то я охотно надеваю, как сандвич, вывеску футуризма». Можно утверждать, что Шершеневич раньше почувствовал себя имажинистом (и заявил об этом), чем воплотил новые идеи в творчестве. Нарастающее отчуждение, которое испытывает поэт к «футурию», подталкивает его к созданию теоретической основы нового художественного направления. Сблизившись в 1918 году с Есениным и Мариенгофом, он становится одним из создателей «Ордена имажинистов» и главным теоретиком. Фактически его перу принадлежал уже первый манифест имажинистов «Декларация», а основным программным документом имажинизма можно считать книгу Ш. «2 × 2=5: «Листы имажиниста»². Его лучшим поэтическим сборником имажинистского периода является «Лошадь как лошадь»³. Именно эта книга стала основой для теоретических изысканий Шершеневича. В.Брюсов в рецензии на сборник, хотя и не отказывал в таланте Шершеневичу, однако упрекал, что его стихи написаны в угоду «школе»: «Не из стихов т. Шершеневича можно выводить теорию, а его стихи написаны в угоду теории. Это вредит и имажинизму, и стихам». Другие рецензенты (И.Аксенов, В.Фриче), борясь за «классовую чистоту», видели в Шершеневиче главным образом врага пролетарской культуры. Да трудно было надеяться на иную реакцию официальной критики, ведь Шершеневич, погруженный в идею создания новой образной системы, в статье «Искусство и государство» (1919) от имени имажинистов писал: «Государству нужно не искусство исканий, а искусство пропаганды. <...> Мы открыто кидаем свой лозунг: «Долой государство! Да здравствует отделение государства от искусства!» Спустя почти десятилетие в статье «Существуют ли имажинисты?» (1928), размышляя о главных причинах краха имажинизма, он отметит: «Это произошло в силу объективных причин, лежащих вне поэзии». И, наверное, он был прав. Слишком уж не сочеталась поэтика и поэтическая практика имажинистов с представлением законодателей мод советского искусства о том, каким оно должно быть.

Образ, в представлении Шершеневича, — «единственный материал поэтического искусства». Поэтому лирическое произведение, чтобы воздействовать на читателя, должно быть выстроено как «толпа образов». Сила же художественного влияния образа, по мнению поэта, зависит от способности поразить воображение читателя, отсюда и тяга к парадоксальности, алогичности, эпатированию, неожиданности перехода от образа к образу. Но за калейдоскопичностью образов стремительно и беспорядочно сменяющих друг друга, читатель безошибочно угадывал психологическое состояние поэта. Вот характерный отрывок из стихотворения «Принцип примитивного имажинизма» (1918):

¹ М., 1916.

² М., 1920.

³ М., 1920.

Изрыдаясь в грустях, на хвосте у павлина
Изображаю мечтаний далекий исход.
И хрустально-стеклянное вымя графина
Третью ночь сосу напролет...

И ресницы стучат в тишине, как копыта,
По щекам, зеленеющим скукой, как луг,
И душа выкипает, словно чайник забытый
На спиртовке ровных разлук.

Стихи Шершеневича несли мощный заряд поэтической образности, которая становилась ключом к психологическому миру лирического героя. В конечном итоге именно психологическая точность, а не эпатаж как таковой составляла основу воздействия на читателя. В стихах «Отчего ж мое сердце, как безлюдная хижина? а лицо, как невыглаженное белье?» автору важно передать не сниженность образа, а состояние мужчины, страдающего в разлуке с любимой.

В «Кооперативах веселья» (1919) попытки обрести гармонию с миром, предаться радостям жизни («прыгаем сердцем прямо в сирень») оборачиваются лишь новым ощущением трагизма («как прыгает по коричневой скрипке вдруг лопнувшая струна»).

Шершеневич призывал «ломать грамматику», объявил глагол «болезнью нашей речи, аппендиксом поэзии», видел в предлоге и пунктуации зло, коверкающее образ. Для него прилагательное — «обезображенное существительное». Он ратовал на создание «причастия будущего». Однако попытки воплотить эти громкие заявления в поэтической практике не имели успеха.

Последняя книга стихов Шершеневича «Итак итог» (1926) не столько подводит итог художественным поискам поэта, сколько является свидетельством его отхода от поэтики имажинизма.

Анатолий Борисович Мариенгоф (1897–1962), оказавшись сразу после Октябрьской революции в Пензе, разворачивает активную литературную деятельность. Под впечатлением от грандиозных изменений в жизни общества, юный поэт стремится к решению глобальных проблем в искусстве. Он требует обновления поэзии и поэтического языка. Вместе с единомышленниками, выпускает несколько номеров журнала «Комендант», публикуется в альманахе «Исход», издает первую книгу своих стихов «Витрина сердца». На закате жизни в автобиографической книге «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» Мариенгоф будет утверждать, что «имажинизм родился в городе Пенза на Казанской улице. «Исход» — первый имажинистский сборник — был отпечатан в губернской пензенской типографии осенью восемнадцатого года». Однако это не совсем так, ибо и у Шершеневича, и у Есенина ростки имажинистской образности обнаруживаются раньше. Можно говорить скорее о некой обособленности и самостоятельности имажинистских тенденций у разных поэтов, что позднее и послужило основанием для их объединения в рамках «Ассоциации вольнодумцев». Создание поэтического языка нового времени, новой системы образов для Мариенгофа важ-

нейшая творческая задача. Путь к эстетике нового времени, по его мнению, пролег прежде всего через отрицание ценностей старого мира — отсюда аморализм и богохульство.

Кровью плюем зазорно
Богу в юродивый взор.
Вот на красном черным:
«Массовый террор».

Или:

Руки царя Ирода
Нежные, как женщина на заре,
Почему вы, почему не нашли выродка,
Родившегося в Назарете?

Запретных тем для Мариенгофа не существовало, как не существовало, по его мнению, морального и аморального в искусстве. Создавая прекрасное, поэт должен стремиться к образности, и здесь сниженная лексика, эпатаж — верный путь к успеху («Словно навозные кучи кабан, Разворачивает души отчаянье», 1919).

Мариенгоф, стоявший у истоков имажинизма, стал одним из активнейших деятелей ордена. За короткий период, с 1919 по 1922, в издательстве «Имажинисты» выходят семь его стихотворных сборников. Он тесно сдружился с Есениным, и на несколько лет они становятся почти неразлучны. Последовавший в 1923 году разрыв Мариенгоф переживает как тяжелую утрату. Позднее он признавал, что со смертью Есенина, закончился и его имажинистский период творчества. Последняя книга стихов Мариенгофа выходит в 1926 году.

Рюрик Ивнев (псевдоним Михаила Александровича Ковалева; 1891–1981) также стоял у истоков имажинизма. Однако он был, пожалуй, самым непоследовательным его сторонником. Не случайно товарищи по «оружию» звали его «блуждающей почкой имажинизма». Уже через два месяца после подписания знаменитой «Декларации» в «Известиях»¹ Рюрик Ивнев заявил о выходе вследствие «полного несогласия с образом действия этой группы». И только на рубеже 1920–1921 года, написав покаянное письмо, вновь вернулся в лоно «Ордена». Имажинисты принимают участие в издании его поэтического сборника «Солнце во гробе»². Ивнев активно публикуется в имажинистских изданиях, и товарищи по «Ордену» считают его «своим», хотя, справедливости ради, нужно отметить, что многие его стихи далеки от поэтики имажинизма. Он был «своим» скорее по духу, чем по принципам поэтического мироотражения. Однако некоторые его произведения проникнуты имажинистской образностью:

¹ 1919, 15 марта.

² М., 1921.

Ртом жадным и мерзлым
Унижений горячую влагу пью.
Губы раскрыв, как последние козыри,
Душу мученичеству отдаю.

Красная влага серы и крови
Падает в коченеющий чан рта.
Во имя какой, какой любви
Было искромсано тело Христа?
(1920)

Но и в этом стихотворении возникает тема вины и покаяния, так не свойственная имажинистской традиции.

■ Основные понятия

Символизм, футуризм, имажинизм, образ, словотворчество, метафора.

■ Вопросы и задания

1. Что представляет собой группа имажинистов?
2. Какие принципы положили имажинисты в основу работы над поэтическим словом?
3. В чем отличие имажинистов от символистов, с одной стороны, и футуристов с другой?

■ Литература

Соч.: Есенин Сергей. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2003¹; *Изнев Рюрик*. Избранное. — М., 1988; *он же*. Несчастный ангел. — Пг., 1917; *он же*. Любовь без любви. — М., 1925; *Открытый дом*. — Л., 1927; *он же*. Герой романа. — Л., 1928; *он же*. Избранные стихи. — М., 1965; *он же*. Память и время: Стихи (1965–1967). — М., 1969; *он же*. Избранные стихотворения 1912–1972. — М., 1974; *он же*. Теплые листья: Стихи. — М., 1978; *он же*. Часы и голоса; Стихи. Воспоминания. — М., 1978; *он же*. У подножия Мтацминды. — М., 1981; *Кусиков Александр*. Птица безымянная: Избранные стихи. 1917–1921. — Берлин, 1922; *он же*. Аль-Баррак: Поэмы. — Берлин, 1922; 2-е изд. 1923; *Мариенгоф Анатолий*. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2002; *он же*. Витрина сердца: Стихи. — Пенза, 1918; *он же*. Стихами чванствую: Лирические поэмы. — М., 1920; *он же*. Тучелет: Книга поэм. — М., 1921; *он же*. Стихи и поэмы: 1922–1926. — М., 1926; *он же*. Поэмы войны. — Киров, 1942; *он же*. Маленькие комедии. — Л.-М., 1957; *он же*. Рождение поэта. Шут Балакирев:

¹ Более полную библиографию сочинений С.А. Есенина и литературы о нем см. В главе «С.А. Есенин».

Пьесы. — Л., 1959; *он же*. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость мои друзья и подруги. — Л., 1988; *он же*. Роман без вранья. Циники. Мой век, мои друзья и подруги. — Л., 1991; Поэты-имажинисты. — СПб., 1997; *Шершеневич В.* Футуризм без маски: Компилятивная продукция. — М., 1913; *он же*. Кооперативы веселья. — М., 1921; *он же*. Одна сплошная нелепость. — М., 1922; *он же*. Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания. 1910–1925 гг. — в кн.: Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. — М., 1990; *он же*. Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Трагедия. — СПб., 1995; *он же*. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000.

Лит.: Абрамович Н. Современная лирика: Ключев. Кусиков. Ивнев. Шершеневич. — Рига, 1921; Имажинизм. — М., 2007; *Глубоковский Б.* Маски имажинизма// Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1924, № 4; *Григорьев С.* Пророки и предтечи последнего завета: Имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф. — М., 1921; С.А. Есенин: Материалы к биографии. — М., 1993; *Ивнев Р.* Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. — М., 1921; *Куклин Л.* «...Но ведь я поэт — чего же вы ждали?»: О В. Шершеневиче. — Вопросы литературы. 1991. № 9–10; *Куняев С.Ю., Куняев С.С.* Растерзанные тени... — М., 1995; *Львов-Рогачевский В.* Имажинизм и его образности. — М., 1921; *Повицкий Л.* Новый Мариенгоф. — Красная новь. 1926. № 2; Русский имажинизм. История. Теория. Практика. — М., 2005; Русское зарубежье о Есенине...: В 2 т. — М., 1993. Т. 1; *Савич О.* Имажинист. — Вопросы литературы. 1989. № 12; *Савченко Т.* «Я ушел, чтоб снова возвратиться...»: Александр Кусиков. — Дон. 1990. № 7; *Соколов И.* Имажинистика. — [М.], 1921; *Шершеневич В.* Кому я жму руку. — М., 1920.

Глава 11

Новокрестьянские поэты

В яркой, многоцветной, динамично изменяющейся панораме русской поэзии начала XX столетия эта группа поэтов являла собой самобытное явление, привлекающее внимание читателей и слушателей четко обозначенной индивидуальностью, почти экзотичностью своих тем, ритмов, мелодий, образов. Причем эта непохожесть, это своеобразие создавались не изобретением сверхновых приемов, небывалых ранее форм, а нарочитым, подчеркнутым обращением к художественным богатствам традиционной народной поэзии, к сюжетам и героям древней русской книжности. Явление это — новокрестьянская поэзия, представленная в первую очередь именами Николая Клюева, Сергея Есенина, Сергея Клычкова, Александра Ширяевца, Петра Орешина. Но почему же *новокрестьянская*? Ведь крестьянская тема в русской литературе была сильно, талантливо, начата еще в пушкинские времена Алексеем Кольцовым. До сих пор звучат по России его стихи, ставшие популярными песнями. Но, к сожалению, яркая образность и музыкальность поэзии Кольцова не была подхвачена и продолжена на столь же высоком художественном уровне поэтами, развивавшими крестьянскую тему во второй половине XIX века. В поэзии И.З. Сурикова и его последователей доминирующим стал мотив монотонной жалобы. Достаточно вспомнить названия суриковских стихотворений «Ах, нужда ли ты, нужда...», «Эх ты, доля, эх ты, доля...», чтобы понять общий настрой крестьянской лирики XIX века.

Совсем с иными темами и идеями, интонациями пришли в литературу новокрестьянские поэты. Не жалость на убогость своей жизни, а гордость за ту многовековую исконную национальную культуру, хранителем которой является крестьянство, зазвучала в их песнях. Не смиренно и униженно, а с сознанием своей силы, именем «посвященных от народа» Н. Клюев заявлял:

Идем неведомые Мы, —
Наш аромат смолист и едок,
Мы освежительней зимы.
Вскормили нас ущелий недра,
Вспоил дождями небосклон,

Мы — валуны, седые кедрь,
Лесных ключей и сосен звон.
(«Вы обещали нам сады...»)

Мелодии их оказались до боли знакомыми, но слова, увы, не всякому читателю понятными. Стихи Ключева были затейливо украшены образами древней религиозной книжности, символикой северной иконописи, песни Есенина щедро расцвечены рязанскими речениями, напевы Ширяевца пронизаны мотивами удалого приволжского песенного фольклора, разбойничьих преданий, сюжеты Клычкова населены персонажами языческих верований. Да, новокрестыанские поэты «... возродили кольцовскую песню, их стихи зазвучали, заиграли огнем, заискрились талантом, засверкали силой и заразили удалю»¹. Да, вслед за Кольцовым и Некрасовым они создали опoэтизированные картины крестьянского труда и традиционного быта, возведя эту поэтизацию, эстетизацию на новый художественный уровень. Но не только этими обстоятельствами можно объяснить тот успех, который сопутствовал дебюту Н.Ключева и С.Есенина, то внимание, с которым общество встретило появление в литературе поэтов из крестьян.

Начало XX века было ознаменовано обостренным вниманием значительной части художественной интеллигенции, философов, филологов к истокам русского искусства, архаическим формам национального фольклора, славянской мифологии, духовной жизни глубинного русского крестьянства, которое представлялось хранителем самобытных традиций русской допетровской культуры. В этом направлении активно работают художники Н. Рерих, В. Васнецов, А. Рябушкин, И. Билибин, воссоздавая сюжеты и образы древнерусской истории и фольклора. А. Блок пишет исследование «Поэзия народных заговоров и заклинаний» (1906), А. Ремизов создает сборник сказок «Посолонь» (1907), в котором стремится реконструировать народный взгляд на мир, сохранившийся в отдельных сказочных или песенных образах, словесных формулах, намеках, обрядовых действиях, играх. С.Городецкий, вскоре ставший акмеистом, издает поэтические сборники «Ярь» (1906) и «Перун» (1907), в которых воссоздает колористически яркие, завораживающие ритмами и звуками, чувственно осязаемые сцены, героями которых становятся языческие божества, персонажи славянской демонологии. В эти же годы К. Бальмонт выпускает сборники стихов «Злые чары. Книга заклятий» (1906), «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1908).

Поэзия Ключева, Есенина, Клычкова столь органично, естественно, продолжившая традиции русского фольклора быстро нашла приветственный отклик у перечисленных художников и поэтов. На некоторое время, этот взаимный интерес был закреплен творческим объединением. Осенью 1915 года была создана литературно-художественная группа «Краса», в которую вошли С. Городецкий, А. Ремизов, Н. Рерих и новокрестыанские поэты С. Есенин, Н. Ключев, С. Клычков, А. Ширяевец,

¹ Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. — М., 1919. — С. 108.

П. Радимов. «Стык наших питерских литературных мечтаний с голосом, рожденным деревней, казался нам оправданием всей нашей работы и праздником какого-то нового народничества», — вспоминал два десятилетия спустя С. Городецкий¹.

«Краса» просуществовала недолго, из заметных событий в жизни группы, оставшихся в памяти современников, был поэтический вечер, проведенный в октябре 1915 в одном из залов Петрограда. Отклики на это событие были очень противоречивы. Газета «Петроградские ведомости» отмечала, что «Клюев и Есенин, совместившие каждый, сообразно характеру своего таланта, простоту народную с остротой культурной мысли, положили первый камень не только для храма будущего, очищенного от всех мутных наслоений русского искусства, но и к тому, едва еще намежаемому, столько раз уже разрушенному зданию действительного, необманного, незыблемого слияния народа с интеллигенцией»². В то же время рецензент «Журнала журналов» саркастически назвал этот вечер «походом против западной, т.е. общечеловеческой культуры во имя народности и православия»³. Распад группы произошел по разным причинам. И прежде всего потому, что самый авторитетный на то время из крестьянских поэтов, Николай Клюев, весьма недоверчиво отнесся к представителям «книжной» культуры. В августе 1915 года он писал Сергею Есенину: «Я холодею от воспоминаний о тех унижениях и покровительственных ласках, которые я вынес от собачьей публики. У меня накопилось около двухсот газетных и журнальных вырезок о моем творчестве, которые в свое время послужат документами, вещественными доказательствами того барско-интеллигентского, напыщенного и презрительного взгляда на чистое слово...» и там же: «Знай, свет мой, что лавры Игоря Северянина никогда не дадут нам удовлетворения и радости твердой, между тем как любой петроградский поэт чувствует себя божеством, если ему похлопают в ладоши в какой-нибудь «Бродячей собаке», где хлопали без конца и мне и где я чувствовал себя наименее счастливым существом из земнородных».

Возмущал Клюева и его друзей взгляд на крестьянских поэтов как на явление хоть и талантливое, даровитое, но не имеющее основательной культуры, школы. Такое мнение было расхожим в сочинениях журнальных рецензентов. Хотя наиболее прозорливые и тонко чувствующие поэзию, а потому и понимающие ее истоки отмечали, что художественный уровень поэзии Клюева, Есенина, Клычкова не может быть следствием только лишь мастерского использования фольклорной поэзии, они разглядели, услышали в поэзии «крестьян» творчески освоенные художественные открытия русской классической поэзии. Так Осип Мандельштам писал: «Клюев-прищелец с величавого Олонца, где русский быт и русская мужицкая речь покоится в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Баратынс-

¹ *Городецкий С.М.* — О Сергее Есенине. — в кн.: Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников. — М., 1995. — С. 87.

² *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т.1.* — М., 2003. — С. 282.

³ Там же. — С. 283.

кого с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя»¹. «Не от стонов Никитина, Сурикова, Дрожжина, а от улыбки Кольцова, мудрости Тютчева, звучности Бальмонта и нежной настроенности Блока расцвела... поэзия новых певцов из народа», — убеждал читателей П.Н. Сакулин².

Крестьянские поэты ощущали себя не столько учениками, сколько хранителями тайн загадочной, полузабытой, полузашифрованной в словах, знаках, приметах древней культуры. Неслучайно у Клюева творец — это тайновидец, который читает только ему ведомые письмена:

Крепкогруд строитель-тайнописец,
Перед ним щепка как письмена:
Запоет резная пава с крылец,
Брызнет ярь с наличника окна.
И когда оческами кудели³
Над избой взлохматится дымок —
Сказ пойдет о красном древодеде
По лесам, на запад и восток.
(«Рождество избы»)

Они открыли для читателя многозначный, емкий мир крестьянской избы, которая стала центром особого художественного мира, крестьянского поэтического космоса:

Беседная изба — подобие вселенной:
В ней шолом — небеса, палаты — млечный путь.
(«Где пахнет кумачом — там бабы посиделки... »)

Есенинский «родимый дом», «низкий дом с голубыми ставнями» — та же крестьянская изба, — проходит лейтмотивом, сквозным образом через всю его поэзию как символ истока человеческого бытия, символ родины, символ несбывшегося счастья.

Поэтизация сельской природы, труда крестьянина, народных праздников характерна для творчества всей «крестьянской купницы». Причем праздник и труд в поэзии, как правило, не противопоставлены, они продолжают друг друга, чем успешнее труд, тем радостней праздник. Наиболее органично эта мысль выражена в сборнике С. Клычкова «Кольцо Лады» (1913). В этой книге два главных героя — Дед и Лада. Дед — собирательный, условно-обобщенный образ труженика, хранителя мудрости, трудового и нравственного опыта предков. Это скорее мифологический нежели реальный образ. Чем-то он напоминает былинного Микулу Селяниновича:

¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 175.

² Цит. по изд.: Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990. — С. 38.

³ Очески кудели — сорные остатки от выделки льна или пеньки.

За день дед не сел у пашни,
Распрямился и окреп...
Тепел вечер был вчерашний,
Мягок будет черный хлеб!
Не с того ли яровая
в поле скатерть за селом...
Будет всем по караваю!
Всем по чарке за столом.
(«Дедова пахота»)

Лада — также мифологический образ, пришедший из языческих мифов, девушка-невеста, девушка — мечта. Поэт переплетает две сюжетные лирические линии, заставляет поочередно звучать две темы — Деда и Лады: «Дедова пахота» — «Лада купается», «Дед отборонил» — «Лада в саду», «Лада в хороводе» — «Дед с покоса». Так переплетается труд и сказка, мечта и явь. При этом Лада — не только песенная, сказочная невеста. Она не только в хороводе, не только в саду. Она и в поле сеет: «Ходит Лада сеет Вкруг нее синееет...», она и жнет: «Свалит Ладу сон глупокий На тяжелые снопы...» Сказка, песня, росы, зори, слиты спаяны, неразрывны в этом мифологизированном художественном пространстве. То ли это воспоминание о прекрасном прошлом, то ли мечта о будущем. Труд — основа крестьянской жизни, им определяется достаток, благополучие, моральные устои, природосообразность человеческого существования. Об этом и «Уставши от дневных хлопот...» С. Клычкова, и «Радость видеть первый стог...» Н. Клюева, и «Квасок» П. Орешина. Стихотворение П. Орешина заканчивается словами:

О край родной, как ты чудесен;
ржаная степь, ржаной народ,
Ржаное солнце, и от песен
Землей и рожью отдает!

(«Квасок»)

Если вспомнить, что во многих губерниях России крестьяне называли рожь словом «жито», безусловно родственным слову «жить», то становится понятной многомерность смыслов эпитета «ржаной» — это одновременно и природный и созданный руками человека, как сама человеческая жизнь, дом и семья, общий дом — страна.

Велика заслуга новокрестьянской поэзии в развитии русской пейзажной поэзии. Каждый из поэтов «крестьянской купницы» запомнился своими неповторимыми картинами природы, которые вместе создали яркую, емкую, многоцветную панораму России. Клюевская пейзажная лирика была нова и свежа уже тем, что дала поэтические зарисовки русского севера, редко воспроизводимого поэтами. Лесные чащи, населенные диковинными для классической поэзии зверями и птицами детально, натуралистично точны и поэтически торжественны:

Осинник гулче, ельник глуше,
Снега туманней и скудней.

В пару берлог разъели уши
У медвежат ватаги вшей.
У сосен сторожки вершины,
Пахуч и бур стволов янтарь.
На разопрелые низины
Летит с мошнухою глухарь.
(«Осинник гулче, ельник глуше...»)

Но внешние приметы и детали столь дорогой сердцу поэта картины у Ключева только первый, поверхностный уровень восприятия природы. Он только знак, данный чувствам человека для постижения внутренней сути, возвышенной и мистической.

Набух, оттаял лед на речке,
Стал пегим, ржаво-золотым, —

Казалось бы конкретно-реалистическая зарисовка остро видящего художника-пейзажиста, но совершенно неожиданно в следующих строках:

В кустах затеплилися свечки
И засинел кадильный дым.

Если одухотворение природы в поэзии чаще всего передавало жизнь человека, его чувства, переживания, размышления, поэт как бы наделял мир природы частью своего духовного мира, то у Ключева как и у его современника живописца М.Нестерова поэт идет в природу, чтобы почувствовать, увидеть луч, дуновение, свет иного высшего, духовного мира:

Обету строгому неверен,
Ушел я в поле к сквознякам,
Чтоб поглядеть как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам,

Как пробудившиеся речки
Бурлят на талых валунах,
И невидимка теплит свечки
В нагих, дымящихся кустах.
(«Набух, оттаял лед на речке...»)

Удивительно живописный, со сложной, многозначной и устойчивой символикой цвета пейзаж Сергея Есенина поражает обилием метафор, идущих от народных загадок. Сквозные образы клена, березы, тополя, тесно связанные с судьбой поэта, передающие его сокровеннейшие переживания, стали самыми вспоминаемыми, самыми цитируемыми, самыми поющими.

Самобытен и оригинален пейзаж Сергея Клычкова. Неяркая природа тверского края, которая казалось бы детально любовно воссоздается поэтом, это и «потаенный сад» — волшебный сказочный мир поэзии.

Так его пастух и деревенский житель, труженик, и певец, читай — поэт.

И я пастух, и я певец,
И все гляжу из-под руки:
И песни — как стада овец
В тумане раннем у реки...
(«Пастух»)

Лесная речка Улюсь неприметна, случайно набрел на нее лирический герой Клычкова, но в ягодном разнотравье, в черемуховых зарослях слышит он шорох листьев:

Останься здесь, бери бруснику,
Малину в сумку собери
Да помолись златому лику
Неугасающей зари.
(«Улюсь»)

Свет «неугасающей зари», свет идеальной Руси («Пылает призрачная Русь») то ли безвозвратно потерянной, то ли недостижимой, освещает раннюю пейзажную лирику С.Клычкова. Отблески этой идеальной Руси еще остались как свет, как звук в природе, но, увы уже мало кто это замечает слышит, да и не стремится к этому. Редко кто слышит песню Леля:

Лель цветами все поле украсил,
Все деревья листьями убрал.
Слышал я, как вчера он у прясел
За деревнею долго играл...

Он играл на серебряной цевне,
И в осиннике смолкли щеглы,
Не кудахтали куры в деревне,
Лишь заря полыхала из мглы...

Редко солнце из облака выйдет,
Редко звезды проглянут в ночи,
И не видел никто и не видит
На кафтане узорном парчи...

Он плывет, и играет на луке
Ранний луч золотою стрелой,
Но не вспомнят о прадедах внуки,
Не помянут отрады былой...

Не шелохнут лишь сосны да ели,
Не колыхнут вершины берез,
И они лишь одни видят Леля,
Обступая у берега плес.

(«Лель цветами все поле украсил...»)

Новокрестьянские поэты одними из первых ощутили и выразили в своих стихотворениях тревогу за судьбу природы, они первыми передали читателю боль и сострадание, переживаемое ими при виде вторжения «чугунки», «железного гостя» в живой, хрупкий мир природы. Вторжение города в мир гармонии человека и природы пугает, тревожит, заставляет протестовать Н. Клюева:

Обозвал тишину глухоманью,
Надругался над белым «молчи»,
У креста простодушною данью
Не поставил сладимой свечи.

В хвойный ладандохнул папирсой
И плевком незабудку обжег.
Зарябило слезинками плёсо,
Сединою заиндевел мох.

(«Обозвал тишину глухоманью...»)

Позднее эта тема-боль станет общей для всей крестьянской купницы и талантливее других ее выразит С. Есенин в «Сорокоусте», но уже в 1915–1916 годах она остро и сильно зазвучала в поэзии Николая Клюева.

Быстро развивающаяся в стране революционная ситуация не могла не захватить крестьянских поэтов, представляющих самый многочисленный социальный пласт России. Революционная настроенность крестьянских поэтов, мечты о преобразовании, утопические грезы о крестьянском социализме, бунтарский дух проявились и в участии Клюева в революционной пропагандистской работе в начале его творческого пути, в 1906 году он даже был арестован и заключен в тюрьму. Известно, что за Есениным, когда он работал в сытинской типографии была установлена полицейская слежка. Скульптор С.Т. Коненков в своих воспоминаниях рассказывает об участии С. Клычкова в декабрьском восстании в Москве в 1905 году. Некрестьянские поэты в революционные события 1917 года объединяются вокруг альманаха «Скифы», созданного Р.И. Ивановым-Разумником. В «скифах» их привлекала мысль о национальной самобытности России, о противопоставлении ее с революционным потенциалом обновления дряхлеющему Западу. Крестьянские поэты понимали свое «скифство» и как противопоставление себя, представителей народа, столичной интеллигенции. Сергей Есенин писал А. Ширяевцу 24 июня 1917 года: «Бог с ними, этими питерскими литераторами, ругаются они, лгут друг на друга, но все-таки они люди, и очень недурные внутри себя люди... Об отношении их к нам судить нечего, они совсем с нами разные, и мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы. Мы ведь скифы, прижавшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все романцы, брат, все западники, им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина»¹

¹ Есенин Сергей. Полное собрание сочинений в семи томах. Т. 6. — М., 1999. —

Революция была воспринята купницей и религиозно, мистически. Стихи, приветствующие революцию, были густо замешены на библейской символике: «Пророк Есенин Сергей» пишет «Инонию», свою «библейскую» книгу. Клюев убежденно заявляет, что «Есть в Ленине керженский дух, Игуменский окрик в декретах...» Восторженно и благоговейно П. Орешин восклицает:

Несу по хлебным перекатам
В веселом сердце Алый Храм.
— Свободу хижинам и хатам,
Свободу нищим и рабам!
(«Алый храм»)

Не только патетические революционные «маленькие поэмы» Есенина «Певущий зов», «Товарищ», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор», но и лирические стихотворения поэта излучают радость ожидания перемен, ожидания счастья: «Разбуди меня завтра рано...», «Где ты, где ты отчий дом...», «Я по первому снегу бреду...» в стихах этих нет прямого отражения политических событий в стране, но ощущение мягкой светлой радости, ожидание «дорогого гостя» передает характер эмоционального переживания эпохи.

Николай Клюев даже вступает в партию большевиков, пишет и ставит в Вытегре агитационную пьесу «Красная пасха». Правда местные партийцы быстро поняли, что революционность у поэта какая-то особая, непохожая на большевистскую, не пролетарская, а крестьянская, да еще и явно не марксистско-ленинская, а религиозно-мистическая. Ключева исключили из партии. Радостный пафос революционного преобразования вскоре сменяется разочарованием и досадой и у других поэтов крестьянского направления. Так Есенин в одном из писем в июне 1920 года пишет о своих впечатлениях от посещения родного села «Дома мне, несмотря на то, что я не был там 3 года, очень не понравилось, причин очень много, но о них в письмах теперь говорить неудобно»¹. Не получилось «Инонии», страны мужицкого рая, плохо в деревне, а говорить об этом теперь «неудобно».

Через стихи сборника «Дубравна» (1918) у С.Клычкова лейтмотивом проходит тема прощания с милой сердцу уходящей деревней, с мечтой о лучшей жизни для родного края:

Плывет он и смотрит с опаской,
Что скоро потухнет гудок, —
Замолкнет волынка подпаска,
Зальется фабричный гудок.
(«Подпасок»)

То, что грустная картина прощания озвучена фабричным гудком весьма показательно для крестьянской поэзии послереволюционных лет. Осознание того, что революция свершилась не для крестьян, не ради ог-

С. 95.

¹ Есенин С.А. Полное собр. соч. Т. 6. — М., 1999. — С. 111.

ромной крестьянской России, а создание пролетарского государства идет за счет крестьян, в поэзии «Купницы» выразилось в устойчивой поэтической оппозиции «живое-железное». В пределах этой оппозиции варьировалось множество однородных противопоставленных смыслов: деревня и город, крестьянское и пролетарское, природа и машина, завод, сердечное, душевное и холодно рационалистичное, традиционные этические нормы и оправдание вседозволенности. Об этом и есенинский «Сорокоуст» и провидческие поэмы Н. Клюева «Погорельщина» и «Песнь о Великой Матери». Ощущение разлада со временем становилось все напряженнее в их поэзии, трагические предчувствия новокрестьянских поэтов оказались пророческими и в отношении крестьянского мира с традиционными культурными, этическими, бытовыми устоями, его ладом и в отношении собственной судьбы. В 1924 году был арестован и расстрелян Алексей Ганин, в том же году при непроясненных обстоятельствах скоропостижно умирает Александр Ширяевец, в 1925 г. погибает Сергей Есенин. В тридцатые годы были арестованы и расстреляны Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин.

Долгие годы забвения, замалчивания, изъятия из литературы. Только лишь приговорная формулировка «кулацкие поэты» сопровождала поэтов купницы в редких упоминаниях на страницах литературоведческих работ. Невозможно было замолчать, пожалуй, лишь талантливого Есенина. В последнюю треть XX столетия, когда писатели «деревенщики» вновь вернули в литературу традиционные ценности многовекового крестьянского лада новокрестьянские поэты начала века вновь вернулись в литературу, нашли заинтересованного читателя, нашли отклик и в сердце, и в душе и в мыслях этого читателя.

■ Основные понятия

Крестьянская поэзия, новокрестьянская поэзия, пролетарская поэзия, фольклорная поэтика, славянская мифология, народность, лейтмотив, сквозные образы, мифологические образы, пейзажная поэзия, символика цвета, мифологизированное художественное пространство.

■ Вопросы и задания

1. Что отличало новокрестьянскую поэзию начала XX столетия от традиционной русской крестьянской поэзии XIX века?
2. Почему поэзия Н.Клюева, С.Есенина, С.Клычкова, А.Ширяевца вызвала живой интерес А.Ремизова, Н.Рериха, С.Городецкого?
3. В чем своеобразие поэтизации сельского труда в поэзии Сергея Клычкова?
4. Можно ли говорить о влиянии поэтики символистов на пейзажную лирику Николая Клюева? Аргументируйте свой ответ цитатами из стихотворений поэта.
5. Как вы считаете, есть ли признаки романтического двоемирия в поэзии Сергея Клычкова? Обоснуйте свой ответ примерами из стихотворений поэта.

6. Подготовьте реферат на тему: «Петр Орешин о поэтическом мастерстве Сергея Есенина» (на материале литературно-критических статей П.Орешина).

7. Подготовьте развернутое устное сообщение на тему: «Художественная функция песенных ритмов в поэзии Александра Ширияевца».

8. Расскажите о своеобразии раскрытия оппозиции «живое-железное» в творчестве новокрестьянских поэтов.

■ Литература¹

Соч. Клычков С.А.: Потаенный сад. — М., 1918; Дубравна: Стихотворения. — М., 1918; Кольцо Лады: Стихотворения. — М., 1919; Гость небесный. Избранные стихотворения. — М.-Пг., 1923; Домашние песни. — М.-Пг., 1923; Сахарный немец: Роман. — М., 1925; М., 1929; Последний Лель: Роман. — Харьков, 1927; Талисман. — Л., 1927; в гостях у журавлей: 7-я кн. стихов. — М., 1930; Стихотворения. — Париж, 1985; Стихотворения. — М., 1985; Автобиография. Сахарный немец. Чертухинский балакирь. Князь мира. — М., 1988; Переписка, сочинения, материалы к биографии. — Новый мир. 1989. № 9; Стихотворения. — М., 1991; Стихотворения. — Ставрополь, 1992. Орешин П.В.: Красная Русь; Стихи. — М., 1918; [Стихи]: В 4 т. — М.-П., 1923–1928; Стихотворения и поэмы. — М., 1938; Повести к рассказы. — М., 1960; Стихи. — Саратов, 1964; Клюев Н., Клычков С., Орешин П.: Избранное. — М., 1990. Ширияевец А.В. Записка: Песни и стихи. — Ташкент, 1916; Волжские песни: Стихотворения. — М., 1928; Избранное. — Куйбышев, 1961; Песня о Волге: Стихи, поэмы. — Куйбышев, 1980; Стихи, поэмы. — Ставрополь, 1992.

Лит.: Беляева Т.К. Сергей Есенин и Александр Ширияевец. — В кн.: Актуальные проблемы современного есениноведения. — Рязань, 1980; Воронский А. Лунные туманы. — В кн.: Воронский А. Избранные статьи о литературе. — М., 1982; Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. — Л., 1990; он же. Поэзия обновляющейся Руси: Образ Родины в послереволюционном творчестве Петра Орешина. — Русская литература. 1974. № 3; Неженец Н.И. Земная поэзия П. Орешина. — в кн.: Неженец И.И. Половодье песен. — М., 1988; он же. Поэзия народных традиций. — М., 1988; Орлицкий Ю.Б., Соколов В.С., Субботин С.И. Александр Ширияевец: Из переписки 1912–1917 гг. — De visu. 1993. № 3(4); Савченко Т.К. Сергей Есенин и его окружение. — М., 1990; Солнцева Н.М. Китежский павлин: — филологическая проза. Документы. Факты. Версии. — М., 1992; она же. Последний Лель: о жизни и творчестве Сергея Клычкова. — М., 1993.

¹ Библиография сочинений Н.А. Клюева и С.А. Есенина и литературы об их творчестве дана в главах «Н.А. Клюев» и «С.А. Есенин».

Глава 12

Поэты Серебряного века вне течений и групп¹

Наряду и одновременно с признанными корифеями «серебряного века» творили и менее известные, но, одаренные талантами их современники, которые по различным причинам официально не входили в те или иные литературные объединения, не примыкали к каким-то богемно обособившимся течениям. Без упоминания имен этих авторов в контексте литературного движения того времени и обращения к их творческому наследию палитра поэзии Серебряного века и русской лирики первых десятилетий XX века окажется все же неполной, урезанной. Поэтому ныне почти забытые, по злой иронии как бы «исключенные» из единого культурного пространства и литературного фона эпохи эти поэты сегодня заслуживают того, чтобы быть заново прочитанными. Они достойны уважительного внимания к их нелегким, подчас трагическим судьбам и творческим дарованиям.

Зоргенфрей Вильгельм Александрович (1882–1938) — поэт, переводчик, друг Блока. Его первая и единственная книга оригинальных стихов «Страстная суббота» вышла в Петрограде в 1922 году.

В. Зоргенфрей дебютировал в печати в 1904 г. сатирическим стихотворением «Пробуждение потока», посвященным антинародному характеру русско-японской войны 1904–1905 гг. На события революции 1905 г. поэт откликнулся циклом статей умеренно-либерального содержания и сатирическими стихами в журналах «Молот», «Прометей», «Зритель», «Маски» под псевдонимами ZZ и Гильом ZZ.

Творческий путь В. Зоргенфрея был связан с судьбами символистской литературной школы, хотя он никогда тесно не примыкал к ее эсте-

¹ В этой главе сначала в алфавитном порядке даются краткие портреты избранных поэтов второго и третьего ряда. На этом фоне отдельные главы посвящены крупнейшим поэтам, которые также не входили в какие-либо литературные направления, течения, объединения и группы — М. Цветаевой, В. Ходасевичу и М. Волошину.

тическим и идеологическим декларациям. Немногочисленные лирические стихотворения Зоргенфрея, выдержанные в традициях символистской поэтики («растянуты, вялы и бледны» — поздний отзыв К. уковского), печатались в журналах «Золотое руно», «Перевал», «Русская мысль», а позднее они будут собраны именно в книге «Страстная суббота» (1922) с посвящением «благословенной памяти Александра Александровича Блока». Эти стихи, отмеченные искренностью поэтического переживания, носили явный отпечаток творчества А.А. Блока, «тончайшей магией» которого Зоргенфрей «пленился» еще в 1903–1904 гг.

Последовавшее затем личное знакомство с Блоком, перешедшее позже в глубокую дружбу, состоялось весной 1906 г. В предреволюционные годы Зоргенфрей — постоянный собеседник Блока, его спутник в прогулках по петербургским окраинам (в 1916 г. Блок посвятил Зоргенфрею стихотворение «Шаги Командора», тогда же назвал его и в числе четырех своих «действительных друзей»). Образная система «Шагов Командора» отразилась в одном из лучших стихотворений Зоргенфрея «Горестней сердца прибой и бессильные мысли короче...» (1916), опубликованном по инициативе Блока в журнале «Русская мысль» в 1917 г.

После 1917 г., наряду с переводческой деятельностью, В. Зоргенфрей редактировал сочинения западноевропейских классиков. В 1937 г. поэт был репрессирован, а вот реабилитирован лишь посмертно.

Инбер Вера Михайловна (1890–1972) — поэт, прозаик, журналист. Свои первые стихи В. Инбер начала печатать в 1910 г. В одесских газетах, а в 1912 г. состоялся ее поэтический дебют в журнале «Солнце России». Несколько лет будущая поэтесса жила в Швейцарии и Париже, где и выпустила свою первую книгу стихов «Печальное вино» (1914). Р. Иванов-Разумник отметил игрушечную жеманность сборника, а А. Блок нашел в «Печальном вине» горечь полыни, порой настоящую. Вернувшись в Россию за месяц до первой мировой войны, Инбер жила в Москве, затем в Одессе, печаталась в некоторых газетах и журналах («Московский вечерний час», «Весенний салон поэтов»). В Одессе она выступала в литературно-артистическом клубе со стихами, с докладами «О Париже», «О бельгийском искусстве», писала пьесы для театра, а также сама пробовалась в качестве театральной актрисы.

В 1917 г. В Петрограде вышла вторая книга стихов В. Инбер «Горькая улада», в 1922 г. В Одессе — третья книга стихов «Бренные слова». В том же, 1922 г., поэтесса окончательно поселилась в Москве. Оживлению литературного творчества после октябрьского переворота способствует и то обстоятельство, что В. Инбер приходилась родственницей Л.Д. Троцкого. Злые языки судачили, что она могла запросто входить в его кабинет и даже имела на него влияние, которым отчасти пользовалась. В 20-е гг. В творчестве Инбер наступает расцвет прозы. Ее рассказы и очерки печатаются в различных газетах, журналах «Огонек», «30 дней», «Красная нива», «Прожектор». В середине 20-х гг. В. Инбер входит в литературный центр конструктивистов. Одно из широко известных произведений этого периода — стихотворение о смерти В.И. Ленина «Пять ночей и дней» (1924).

В 20-е гг. В. Инбер как журналист посетила Бельгию, Германию, Францию, написала книгу очерков «Так начинается день», путевые записки «Америка в Париже». В период 1924–1934 гг. Инбер выезжает в Западную Европу трижды, но особенно много в это время она путешествует по Советскому Союзу. Пишет об Узбекистане — «Весна в Самарканде», «Преступление Нор-биби», «Воспоминание об Узбекистане». В посвященном Грузии «Путевом дневнике» (1939), который был любимым произведением автора, содержались раздумья о жизни, об истории и культуре Грузии, о свершенных преобразованиях на фоне словно омытых чистым воздухом южных гор.

В последующие годы В. Инбер написала, пожалуй, самое известное свое произведение — поэму «Пулковский меридиан» (1941–1943), но в целом ее небольшое дарование угасло. Возможно, именно творческая ревность побудила В. Инбер всячески препятствовать выходу в свет последней поэтической книги А. Ахматовой «Бег времени» и в угоду руководству издательства «Советский писатель» и партийным чиновникам сочинять рецензии с надуманными претензиями.

Карпов Пимен Иванович (1884–1963) — поэт, прозаик, публицист. Родился в крестьянской старообрядческой семье. К 1906 г. относятся его первые публикации (очерки и стихи) в леворадикальной газете «Курская весть», стоившие ему в 1907 г. ареста и заключения в тюрьму. Намерение продолжить свой литературный путь приводит Карпова в Петербург. Он сближается с такими литераторами, как И. Ясинский и Л. Андрусон, а затем и с более широким кругом писателей, включая и столичную элиту. Тогда же Карпов начинает публиковаться и как поэт в петербургских журналах и газетах «Весна», «Мир», «Неделя», «Современное слово». С явным авансом похвалы стихи начинающего поэта приветствуются прессой. На самом же деле стихи Карпова этого периода обильно насыщены расхожими образами, в них только лишь изредка мелькают картины родного поэту крестьянского края, да и то на них лежит петь недостаточно органически усвоенного символизма. Позже Карпов говорил о том, будто бы в 1911 г. им был подготовлен к изданию поэтический сборник «Знойная лилия», содержание которого составили стихи первого периода творчества; данные же о фактическом выходе такого сборника историкам литературы до сих пор не известны.

В 1909 г. выходит первая книга П. Карпова «Говор зорь», состоящая из очерков-инвектив, направленных против городской интеллигенции, безнадежно будто бы отошедшей от здоровых основ национальной жизни. Национальные корни русской жизни Карпов видит в деревне, в крестьянстве, при разговоре о которых автор то и дело с публицистического тона своей книги переходил на лирический и апологетический. «И как это ни неприятно «интеллигенции», народ чувствует говор зорь — голос Бога, правды, красоты и любви, чувствует грядущий расцвет жизни среди степей и лесов и бодр духом и полон сил. Город, так называемая городская культура, развращает, губит народ, спасется он только в деревне, на земле». Интеллигенция же обвиняется Карповым в грехах эгоизма, духовном ограблении народа путем монопольного владения культурными благами и лицемерном «народолюбии». В вызове интеллигенции П. Карпов

стремился быть последовательным, однако полной последовательности в «борьбе» с интеллигентами все же не получается. В 1909–1910 гг. Карпов добивается личного знакомства с А. Блоком, А. Белым, Д. Мережковским.

В 1915–1916 гг. П. Карпов сближается с поэтами «крестьянской купницы», особенно С. Клычковым, С. Есениным, А. Ганиным. В начале 20-х гг. Карпов активно издается. В 1920 г. выходит его брошюра рассказов «Трубный голос» — о развале и сумятице нынешней деревенской жизни, в 1922 г., вместе с отдельно изданными драматическими поэмами «Богобес» и «Три зари», выходят в свет и два его поэтических сборника — «Русский ковчег» и «Звездь», в которых ранние стихи дополняются новыми — о мессианской судьбе России, ступившей на свой трагический путь («Светлоград», 1917). Стихи этих двух книг по-прежнему находятся под значительным влиянием символизма, окрашенного своей особенной религиозной символикой, образностью и обилием образованных в символистском духе неологизмов: «грозоцвет», «солнцеструй», «трепетнозвездный», «цветопад», «весеннесинь», «лесолунный цветок», «огнепраздновать», «светословенно», «цветогрозы» и пр. По словам современника А. Руднева, высказанным в этом же 1922 г., Карпов в своем творчестве выразил «хлыстовую одержимость» русского народа, тогда как Л. Толстой выделил его «христиански смиренную просветленность», а Блок — его «мечтательность и нежность»

На сборниках «Русский ковчег» и «Звездь» путь П. Карпова-поэта в основном завершается; лишь в середине 20-х гг. им создаются как бы вынужденные стихи, посвященные «смерти троих своих друзей: А. Ширяевца, А. Ганина и С. Есенина — «В застенке» (1925) и «Три поэта» (1926). Посвященные в первом из них строки расстрелянному А. Ганину стали вполне пророческими по отношению ко всем новокрестьянским поэтам, расстрелянным позже и вычеркнутым из литературы:

И стала по растерзанной России
Бродить твоя растерзанная тень...

Завершались стихи строфой, в которой светоносная, «огненная» символика Карпова обретала подлинный исторический смысл:

А мы, на ком лежат проклятья латы,
Себя сподобим твоему огню.
И этим неземным огнем крылаты
Навстречу устремимся звездодню!

В период политики и стратегии поголовного раскрестьянивания П. Карпов разделил судьбу прочих отторгаемых от литературного процесса новокрестьянских поэтов. Умер П. Карпов совершенно забытым писателем.

Комаровский Василий Алексеевич (1881–1914) — поэт. В. Комаровский страстно и самозабвенно любил искусство, которое, по выражению

Н. Пунина, «было его колыбелью и его жизнью». Ладом, гармонией искусства он, видимо, умирал хаос своей больной, мятущейся души. Он «как бы вынашивал в себе ритмы и сам казался олицетворением ритмической речи», когда бродил неторопливым и размеренным шагом по глухим аллеям царскосельского парка. Кому-то из современников Комаровский казался нелепым «чудаком». Однако те, кто близко знал поэта, делив немромантика, необычного, «странно-очаровательного» человека, не чуждого порой веселой иронии. В последние годы жизни Комаровский был в дружеских отношениях с А. Ахматовой. Весной 1914 г. он написал посвященное ей стихотворение, сотканное из едва уловимых образов и неожиданных ассоциаций: «Анне Ахматовой («Вечер» и «Четки»)». Откликом на это послание явилось стихотворение Ахматовой «Ответ» («Какие странные слова...»), в свою очередь посвященное Комаровскому.

Творчество художника, «неожиданное, растрепанное, полное какой-то настойчивой воли и смятенного величия» (Н. Пунин), нравилось далеко не всем. Но были люди, сумевшие оценить его причудливый дар. Особенно ощутимой была поддержка кружка Н. Гумилева, редакции журнала «Аполлон». Именно в литературном альманахе «Аполлона» (1912) Комаровскому удалось единственный раз опубликовать свою прозу — рассказ-стилизацию «Sabinula», в котором талантливо воссоздан эпизод из жизни Римской империи (II в. н. э.). В том же альманахе было также опубликовано несколько стихотворений поэта. И рассказ, и стихи были напечатаны под псевдонимом «Incitatus» (так, по преданию, звали коня Калигулы).

В 1913 г. В Петербурге вышел сборник стихов В. Комаровского «Первая пристань». Одобрительно отозвался о начинающем авторе Н. Гумилев, оценивший этот дебютный сборник не как книгу «обещаний», а как книгу «достижений десятилетней творческой работы несомненного поэта». Под многими стихотворениями Комаровского стоит подпись «Царское Село», под другими, где ее нет, она легко угадывается. И этим объясняется и разгадывается многое. Маленький городок, затерянный среди огромных парков с колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на светлых озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского а в последнее время И. Анненского, захватил поэта, и он представил нам не только особый царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей. Однако в общем итоге этот сборник практически не был замечен критикой.

Других книг В. Комаровскому, к сожалению, не суждено было издать. Следующий год, 1914-й, оказался для него роковым. Первая мировая война, разделившая мир пополам, прошла и через его душу. Поэт сошел с ума и умер в психиатрической лечебнице во время буйного припадка.

Через два года после смерти поэта в журнале «Аполлон» были опубликованы «Посмертные стихотворения графа Василия Алексеевича Комаровского». Потом о Комаровском в России вспоминали редко.

В. Комаровский никогда не слыл звездой первой поэтической величины, но в эпоху блистательного «серебряного века» его творчество

оставило вполне приметный след. В творческом потоке развития он был «странным завитком в сторону», никуда не ведущим. Впрочем, представление об абсолютной обособленности Комаровского от русской поэзии было несколько преувеличено критиками. Сам В. Комаровский немало почерпнул у символистов и И. Анненского, а его творческие прозрения нашли отклик у акмеистов (А. Ахматова, О. Мандельштам).

Крандиевская Наталья Васильевна (1888–1963) — поэтесса. Начала писать стихи с 7 лет, печататься в московских журналах — с 13 лет. Ее творчество было отмечено вниманием именитых современников. И. Бунин, когда Крандиевская принесла ему свои стихи (1903), подчеркнув ряд недостатков, благословил 15-летнюю поэтессу: «Стихи у вас все-таки с корешком. Писать будете. Я потому и браню Вас, дорогой коллега». Впоследствии, в России и за границей, Бунин продолжал высоко ценить творчество Крандиевской, считал ее любимой и единственной своей ученицей. Стихи Крандиевской хвалили А. Блок и Ф. Сологуб, отмечали А. Ахматова и К. Чуковский, выделяли среди других С. Маршак и О. Форш, В. Шишков и К. Федин, из более молодых ее современников — Б. Слуцкий.

В 1913 г. вышла первая книга лирики Н. Крандиевской, сочувственно встреченная критикой, отметившей ум и одаренность автора. Тем не менее Крандиевская не заняла заслуженного места ни в истории литературы, ни в сердцах широкого круга читателей. Когда в 70-е гг. Крандиевскую как бы откроют заново, окажется, что даже вполне компетентные исследователи практически не знают ее творчества. Отчасти повинна в этом была жизнь, судьба Крандиевской — в ее мир, уже замужней женщины и матери, властно вошла очень большая любовь. В 1915 г. она связала свою судьбу с А. Толстым. В 1918 г. выехала вместе с ним и детьми из голодающей Москвы на Украину, а затем в эмиграцию — «многогрудное... странствие по чужим землям, длившееся четыре года». В 1923 г. по обоюдному желанию Н. Крандиевская и А. Толстой вернулись на родину. Совместная жизнь продолжалась до 1935 г. Более чем 20 лет жизни Крандиевской были заполнены одним: «Все силы были отданы семье и работе с мужем. Я была его секретарем, советчиком, критиком, часто просто переписчиком. Я вела иностранную корреспонденцию с издателями, подбирала нужные материалы к «Петру...», правила корректуры, заполняла декларации фининспектора...». Об этом и в стихах:

Так — целым миром пренебречь для одного тебя,
чтоб тенью у ног твоих покорно лечь...»
(«Вечерний свет»)

На этом основании в некоторых материалах о Крандиевской утверждается, что на все время жизни с А. Толстым, до его ухода из семьи, Н. Крандиевская перестала быть поэтом. Это не так. В 1919 г. В Одессе вышла вторая книга стихов Крандиевской, в 1922 г. В Берлине — третья, в 1925 г. В Ленинграде — книга для детей «Звериная почта».

Была, разумеется, и «придушенность» (определение самой Крандиевской) собственного творчества во имя всепоглощающей радости служения столь любимой семье, в которой росло уже четверо детей. Но все эти годы Крандиевская продолжала писать стихи и песни для детей, вела дневники. А. Толстой высоко ценил поэтический дар Крандиевской, считал ее «настоящим поэтом и мастером». Обаятельный облик ее нашел отражение в характерах самых любимых героинь А. Толстого — сестер Булавиных («Хождение по мукам»), в воспоминаниях родных и друзей.

«Расхождение путей» Крандиевская пережила очень тяжело, но чудо любви и благодарную память о ней пронесла вместе с болью до конца дней — об этом Крандиевская вела разговор в удивительных по глубине психологизма, такта, душевной красоты стихах, вышедших уже посмертно. Огонь больших чувств, озаривший молодость («Алексей — с гор вода...»), даже после ожога светил. Этот «Вечерний свет» (название сборника), мерцающий в собственно интимной лирике («Он не приходит перед сном», «Люби другую, с ней дели...», «Больше не будет свидания...» и др.), не гаснет и в философских размышлениях о родной земле, которая так много значила для обоих, о жизни и смерти, о месте человека в мироздании, о связи времен, о природе, о творчестве, так зримо демонстрирующих возможные пути воплощения традиций, органическую внутреннюю связь с любимым поэтом Н. Крандиевской — Ф. Тютчевым.

Н. Крандиевская не входила ни в какие поэтические группировки «серебряного века» — как И. Бунин, А. Толстой. Как и они, Н. Крандиевская принадлежала к «золотой» классической традиции. Ее поэтическое наследие не прочитано до конца. Но без лучших ее стихов уже невозможно себе представить поэзию XX века.

Липскеров Константин Абрамович (1889–1954) — поэт. Свои первые стихи он опубликовал в 1910 г. В стихотворениях Липскерова восточной тематики (сборник «Песок и розы», 1916) сильно ощущаются элементы пессимистического эпикуреизма:

Все спешу полюбить,
ибо все проходящее тленно.

Лирике К. Липскерова присущи мотивы ущербности, надлома, быстротечности жизни и неотвратимости смерти. Подобными настроениями пронизаны сочинения поэта 1922–1925 гг. — сборники «библейских и античных» стихов «Золотая ладонь» и «День шестой», повесть в стихах «Другой», поэма «Морская горошина».

Одоевцева Ирина Владимировна (1895–1990) — поэтесса, писательница, ученица Н.С. Гумилева, член петербургского «Цеха поэтов». Дебютная публикация Одоевцевой состоялась в сборнике «Дом искусств» (1921). Первый поэтический сборник «Двор чудес» вышел в 1922 г., в котором выделяются баллады («Баллада о толченом стекле», высоко оцененная еще А. Блоком) и лирические стихотворения, написанные несколько «в ахматовском духе» — очень «женские», исполненные как бы

наивного кокетства и легкой иронии. В 1922 г. Одоевцева вместе с мужем, поэтом Георгием Ивановым, выехала в Париж, едва ли предполагая, что там ей предстоит прожить 65 лет, прежде чем она снова увидит Петроград. В 20-е гг. ее стихи время от времени печатались в эмигрантских изданиях. Стихам Одоевцевой свойственны элементы сюрреализма, смешение мистицизма с чертами современности.

Однако главным образом Одоевцева пишет и издает в это время прозу. До войны выходят четыре романа «Наследие», «Ангел смерти», «Изольда» и «Зеркало». Они имели во Франции немалый успех.

После войны Одоевцева снова напоминает о себе как о незаурядном поэте. Выходят несколько сборников ее стихотворений: «Контрапункт» (1950), «Десять лет» (1961) и другие, в которых высокая поэтическая техника (уроки акмеизма) порой соединяется с неким ирреальным видением мира («Стихи, написанные во время болезни», 1952).

Наибольшую известность и успех принесли Одоевцевой ее воспоминания: «На берегах Невы» (1967), «На берегах Сены» (1983) и «На берегах Леты» (книга осталась незавершенной), обладающие как художественной, так и исторической ценностью. «Трилогия» Одоевцевой по праву занимает достойное место рядом с воспоминаниями Н.Я. Мандельштам и Н.Н. Берберовой, волею судеб бывших женами двух других выдающихся русских поэтов XX в.

Событием не только литературной жизни оказалось возвращение И. Одоевцевой на родину в 1987 г.

Парнок Софья Яковлевна (1885–1933) — поэт, переводчик. После ранней смерти матери отроческие и юношеские годы С.Парнок были омрачены постоянными конфликтами с мачехой. Семейное неблагополучие, обида на отца повлияли на формирование натуры Парнок, предопределив ее последующее «мужененавистничество» и открытую гомозеротическую направленность.

Первая публикация стихов С.Парнок состоялась в 1907 г. В альманахе «Проталинки». С 1913 г. Парнок становится постоянным сотрудником журнала «Северные записки» и газеты «Русская молва», где помимо стихов и прозы она помещает критические статьи, подписанные «мужским» псевдонимом «Андрей Полянин». В 1916 г. появилась первая книга стихов С. Парнок — «Стихотворения»; всего же с 1916 по 1926 г. вышло пять стихотворных книг («Розы Пиерии», «Лоза», «Музыка»), последняя — «Вполголоса» (1928) — на правах рукописи. Творчество С. Парнок не приобрело широкой известности, однако в поэтических кругах 10–20-х гг. ее стихи высоко ценились знатоками. С. Парнок была хорошо знакома с М.А. Волошиным, В.Ф. Ходасевичем, К.И. Чуковским и другими тогдашними литературными «мэтрами».

Революция и гражданская война почти не затронули творчества Парнок, которая осталась равнодушной к «заказу времени» и не изменяла чисто лирической тематике. Однако примеру своего брата — поэта В.Я. Парнаха, эмигрировавшего во Францию, С. Парнок не последовала.

Дебютировав в канун распада символизма и последующего возникновения постсимволистской модернистской эстетики С.Парнок

органично объединяла в своих лирических стихотворениях «декадентскую» утонченность, символистское тяготение к «тайному», «стихийному» началу человеческой природы — и «аполлоническую» ясность поэтического высказывания идущую от акмеизма. Наибольшую известность приобрели «сапфические» стихотворные стилизации Парнок, где собственные душевные переживания автора были опосредованы «цитатами» мировой литературной классики. Так, подобно стихотворениям О. Мандельштама и А. Ахматовой, поэзия Парнок перенасыщена реминисцентными или цитатными отсылками — прежде всего к образам и сюжетам лесбосской поэтессы Сафо. Однако творчество и судьба Сафо оказалась для Парнок не только объектом «культурологической переключки», но и — в символистском духе — материалом для «жизнетворчества». Так, центральное место в художественном миропонимании Парнок занимает миф о новом воскрешении души Сафо в своей собственной судьбе:

Цвет вдохновения! Розы Пиерии!
Сафо, сестра моя! Духов роднит
Через столетия — единоверие.
Пусть собирали мы разные дни
Наши кошницы, — но те же они,
Нас обольстившие розы Пиерии!

«Сапфические сюжеты» Парнок проецировала и на свои отношения с близкими людьми, что подчас трагически оборачивалось для нее. Самой известной литературно-биографической коллизией в судьбе Парнок, которая, несомненно, приняла на себя отголосок «лесбосского содружества» в духе «школы Сафо», были ее отношения с М.И. Цветаевой в 1914–1915 гг. Именно к Парнок были обращены стихи цветаевского цикла «Подруга»; образ Цветаевой отразился в тогдашних стихах Парнок:

Ах, от смерти моей уведи меня,
Ты, чьи руки загорелы и свежи,
Ты, что мимо прошла, раззадоря!
Не в твоём ли отчаянном имени
Ветер всех буревых побережий,
О, Марина, соименница моря!

Летом 1915 г. обе поэтессы посетили в Коктебеле М. Волошина. Однако вскоре последовал резкий разрыв отношений.

Другой темой, сближающей Парнок с традицией духовных исканий символизма, стала попытка синтеза античного язычества и христианства: молитвенная экзальтация часто сопрягается в ее лирике с чувственным оргазмом:

Испепелится сердце,
Из пепла встанет дух.

Молюсь всем страстотерпцам,
Чтоб пламень не потух.
Свиристуй в черной чаще,
Огонь — моя метель —
Доколе дух обрящет
В костре огнекипящем/
Крестильную купель.

В лирике С. Парнок большое место занимают образы античной мифологии, библии, темы искусства, любви, смерти, мотивы одиночества и потерянности. Экспрессивно окрашенные стихи Парнок носят черты торжественно-витийственного стиля.

Деятельность С. Парнок как литературного критика доказывает абсолютный «поэтический слух» «Андрея Полянина» и недюжинное публицистическое дарование. К значительным трудам Парнок-переводчицы относятся ее переводы из Р. Роллана и Анри Барбюса.

Радлова Анна Дмитриевна (1891–1949) — поэт, переводчик. Писать стихи начала с 1915 г. В 1918 г. выходит ее первая книга стихов — «Соты». В это время Радлова уже достаточно известна в литературных кругах Петрограда, выступает на литературных вечерах. В стихотворениях, вошедших в сборник «Соты», читатели видели продолжение ахматовских традиций «дневниковой» лирической поэзии, фиксирующей моменты глубоко интимных душевных переживаний с помощью удачно схваченной «внешней», камерной, пластической детали:

Есть час в моей ночи, когда не благодать, —
Нисходит тишина торжественно и плавно,
И на твоём лице дано мне угадать
Улыбку нежную проснувшегося фавна.

Следующие две книги стихов Радловой — «Корабли» (1920) и «Крылатый гость» (1922) — свидетельствуют о преображении творческого метода поэтессы. Стремление Радловой преодолеть «художественность» стихотворного текста, сковывавшую свободу непосредственного эмоционального лирического излияния, приветствовал М. Кузмин, увлеченный в начале 20-х гг. эстетикой так называемого «эмоционализма». Кузмин отмечал огромный путь, который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где «перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами». Впрочем, радловская стилизация под «библейскую простоту», адекватную «библейской» же значительности переживаемых Россией событий (1920–1923), вызывала и негативные оценки. Так, Э. Голлербах видел здесь лишь подражание позднему Блоку, прежде всего — блоковской поэме «Двенадцать». «Подражательность всегда рабство и слабость, — заключал Голлербах. «Скупой и однообразной» называл поэзию Радловой Гусман, а М. Шагинян видела в «примитивизме» Радловой лишь «небрежность стиля».

В целом же поэзия Радловой отличается экспрессивностью, драматизмом, тяготением к свободному стиху.

Блокадную зиму А. Радлова и ее муж провели в Ленинграде. Весной 1942 г. они эвакуировались в Пятигорск вместе с театром им. Ленсовета. Летом того же года Пятигорск заняли фашисты, и труппа театра была депортирована в Германию. Впоследствии Анна и Сергей Радловы жили в Париже, где в 1945 г. встретили союзнические войска. В том же году Радловы вернулись в Советский Союз, были обвинены в измене родине и отправлены в лагерь. Скончалась А. Радлова в лагере, посмертно реабилитирована.

Садовской Борис Александрович (1881–1952) — поэт, прозаик, критик. Впервые выступил в печати в январе 1901 г. со стихотворением «Иоанн Грозный». Как поэт, Садовской тяготел к символизму, был связан близким знакомством с А. Белым, А. Блоком, В. Брюсовым.

Первый поэтический сборник Б. Садовского «Позднее утро» вышел в 1909 г. За ним последовали сборники «Самовар» (1914), в котором поэт декларирует свою принципиальную архаическую позицию и неприятие современности, «Полдень» (1915), «Обитель смерти» (1917), свидетельствовавшие о неоклассических устремлениях автора. Формально связанный с символизмом, Садовской оставался ему чужд фактически, внутренне следуя классицистическим традициям А. Пушкина и А. Фета. Эта связь особенно заметна в таких историко-литературных книгах Б. Садовского, как «Русская Камена» (1910), «Озимь» (1915), «Ледоход» (1916), содержавших также и статьи о современной поэзии. Наиболее значительными историко-литературными работами Садовского были исследования, посвященные биографии и творчеству А. Фета (сборник «Ледоход»). Проза Садовского (сборники «Узор чугунный», 1911; «Адмиралтейская игла», 1915), преимущественно посвященная «давно прошедшему», отличается стилизацией «под эпоху». Используя язык реконструируемого времени, Садовской широко пользовался приемом воссоздания дневников, переписки, мемуаров.

В конце 1916 г. Садовского разбил паралич, и он оказался фактически вне литературы. Революции 1917 г. были восприняты им как крушение обжитого мира. Близкий в начале 20-х гг. к самоубийству, Садовской при поддержке друзей все-таки выстоял и продолжал активную литературную деятельность, хотя его почти не печатали, так как «новое время» требовало «новых песен». Свет увидели только сборник «рассказов в стихах и прозе» «Морозные узоры» (1922) и роман «Приключения Карла Вебера» (1928).

Перевезенный в 1929 г. из Нижнего Новгорода в Москву, Б. Садовской поселился в церковном подвальной Новодевичьего монастыря, где и провел остаток жизни. Его считали умершим, но он продолжал активную литературную деятельность. Кроме недавно опубликованных романа «Пшеница и плевелы» (о М. Лермонтове и Н. Мартынове) и повести «Табакерка» им были написаны также считающиеся утраченными романы «Современник» о «шестидесятниках», «Первое марта» о народовольцах, пьеса «Федор Кузьмич», связанная с легендой об Александре П. В обширном архиве Б. Садовского (ЦГАЛИ) сохранился «Дневник», представляющий собой яркую панораму литературной жизни начала XX века.

Столица Любовь Никитична (1884–1934) — поэтесса. Начала печататься в 1906 г. Первый сборник стихов «Райня» вышел в свет в 1908 г. Основной лирической темой творчества Л. Столицы является стилизованная языческая Русь, которая в представлении автора является необузданной и непредсказуемой стихией. С искренней любовью Л. Столица описывает языческие обряды (сборник «Лада», 1915 г.), быт русской деревни (сборник «Русь», 1915 г.). Многие стихи Л. Столицы отличаются неистовой и бурной чувствительностью, яркой осязаемостью изображаемых картин.

В 1920 г. Л. Столица эмигрировала. Умерла в 1934 г. В Софии.

Чурилин Тихон Васильевич (1885–1946) — поэт, прозаик. Был актером Камерного театра, участвовал в гражданской войне в Крыму. Как поэт Т. Чурилин выступил в 1908 г. Его первая книга стихов «Весна после смерти» (1915) была отмечена чертами визионерства, а также различными новшествами, оказавшими влияние на поэзию М. Цветаевой.

В период 1916–1918 гг. Чурилин формально сближается с футуристами. К этому времени относятся его эксперименты в ритмической прозе, насыщенной звукописью, с элементами зауми и словарного формотворчества — «Из детства далечайшего» (1916), «Конец Кикапу» (1918), «Агатый Агу» (1922).

Стихи же Т. Чурилина 30-х гг. характеризуются уже известным отходом от искусственного формотворчества и отчетливо выраженными социальными мотивами (сборник «Стихи», 1940).

Шенгели Георгий Аркадьевич (1894–1956) — поэт. В печати дебютировал в 1909 г. Первые книги стихов — «Розы с кладбища» (1914), «Зеркала потускневшие» (1915), «Лебеди закатные» (1915), «Гонг» (1916) — были отмечены близостью к эгофутуристической манере письма. В более поздних поэтических сборниках — «Раковина» (1922), «Норд» (1927), «Планер» (1935) Г. Шенгели постепенно отходит от эгофутуристических словесных изысков, а больше внимания начинает уделять сюжетной эпической форме, тяготея к традициям «парнасцев» и акмеизма. Широко известен как теоретик стиха.

Шкапская Мария Михайловна (1891–1952) — поэтесса, журналистка. В 1920 г. по рекомендации А. Блока и М. Кузмина была принята в члены петроградского Союза поэтов, представив к рассмотрению еще не опубликованные стихи, которые вскоре вышли в свет (сборник «Mater Dolorosa», 1921). В начале 20-х гг. М. Шкапская издала несколько поэтических сборников: «Час вечерний (1913–1917)», «Барабан Строгого Господина», «Кровь-руда» (все — 1922), «Земные ремесла» (1925), поэмы «Явь» (1923) и «Человек идет на Памир» (1924).

Произведения М. Шкапской вызвали сочувственные отклики таких разных по идейным и творческим ориентациям писателей, как М. Горький и Б. Пильняк. Павел Флоренский называл ее «подлинно христианской — по душе — поэтессой».

Лирика М. Шкапской удивительно «однострунна», но в ней ощутимо постоянное духовное усилие. Шкапская разрабатывает одну тему — тему «женской Голгофы», страстного пути женщины: жены, любви-

цы, матери. Таинство и тайна зачатия, мистическое значение крови, плоть мира в ее метафизическом смысле — вот те проблемы, которые ставит и своеобразно решает Шкапская, не оставаясь в стороне от актуальной для начала XX в. темы «реабилитации плоти». В ее стихах развертывается мистерия материнства. Через этот божественный дар лирическая героиня испытывает чувство мистической связи с матерью-землей, и сама Россия, переживающая муки творения нового мира, предстает роженицей.

В то же время в стихах Шкапской ощущается неприятие крови, проливаемой во имя революции, опять-таки с чисто женской, «природной» мотивировкой, ибо женщина-мать органически не приемлет насилия и убийства. В поэтическом мире М. Шкапской образ крови-руды связан как с физиологическим, так и с духовным планом бытия: мистикой плоти, с тайной наследственности, с исторической памятью.

И какие древние тайны
В крови бессменной моей —
От первых дней мирозданья
Хранятся до наших дней.

Лирическая героиня поэтессы предстает как хранительница древнего ведовского знания, не случайно эпиграфом к сборнику «Кровь-руда» взяты слова из заговора на кровь.

В то же время творчество М. Шкапской оказалось не созвучным послереволюционной эпохе: в ряде рецензий говорилось о «пагубности» мировоззрения поэтессы, «насквозь физиологичном и иррациональном», которое «заводит в тупик», а сама Шкапская была названа «эпигонном упадочничестве». Творческий кризис, усиленный неприятием ее поэзии современниками, заставил Шкапскую отойти от поэтического творчества и переключиться на журналистскую работу. Она много изъездила по Советскому Союзу.

Ее поздние дневниковые записи содержат горькую оценку своего литературного пути: «Стихов сейчас больше не пишу — поэт я лирический, а нашей эпохе нужны иные, более суровые ноты. И потом, кажется мне, что и поэт я ненастоящий, а в литературе такой же случайный человек, как и во всех областях жизни» (РГАЛИ. — Ф. 2181). Однако творчество М. Шкапской, несомненно, представляет одну из достойных внимания страниц русской поэзии первой четверти XX века. Для ее поэзии характерны подчеркнутая интимность интонации, известный натурализм, прозаическая транскрипция стиха.

Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967) — прозаик, публицист, поэт, переводчик. Первое стихотворение Эренбурга — «Шел я тебе» — было опубликовано в Петербурге в самом начал 1910 г., а полгода спустя в Париже вышла его первая книга «Стихи» (1910).

Далекое от реальной жизни, обращенные в средневековые стихи привлекли тем не менее внимание таких ценителей, как В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев. Эренбург начал активно печататься в русской прессе (ежегодно по книге стихов): «Я живу» (1911), «Одуванчики»

(1912), «Будни» (1913), «Детское» (1914). В эти же годы Эренбург знакомится с французской и испанской поэзией, занимается переводами, собрав их в объеме несколько книг. Наиболее известными и значительными из них стали переводы баллад Ф. Вийона (1916) и антология «Поэты Франции» (1914).

Активная писательская жизнь в Париже свела Эренбурга с представителями западной творческой богемы, которые, оказав существенное влияние на вкусы и пристрастия русского поэта, на долгие годы стали его близкими друзьями (А. Модильяни, П. Пикассо, Д. Ривера, Б. Савинков, А. Толстой, М. Шагал).

Во время первой мировой войны Эренбург стал корреспондентом сначала московской газеты «Утро России», а затем петроградских «Биржевых ведомостей», где опубликовал десятки очерков, статей и корреспонденций, во многом определивших его последующую публицистику. Не оставляя в то же время поэзии, он в 1916 г. выпустил большой сборник «Стихи о канунах», признанный им в конце жизни своей первой «настоящей книгой».

После февраля 1917 г. Эренбург вернулся в Россию, занял общественные позиции близкие взглядам либеральной интеллигенции. Октябрьского переворота он не принял, откликнувшись на него книгой стихотворений «Молитва о России» (1918), сразу же признанной контрреволюционной. Этот сборник был изъят из продажи, библиотек и пребывал под запретом вплоть до начала 90-х гг.

После закрытия в 1918 г. подавляющего большинства газет Эренбург, опасаясь ареста, бежал из Москвы и осенью обосновался в Киеве, не изменив своих позиций, работал в местной печати. Этот период творчества (Москва, Киев, Ростов), когда публицистика Эренбурга поднялась до уровня, не превзойденного писателем и впоследствии, советской критикой, по существу, был выкинут из творческой судьбы писателя, о нем никогда не вспоминали, чему немало способствовал и сам писатель, не без оснований полагая, что его статьи, вытасченные из забвения, могут послужить причиной не только серьезных неприятностей, но и репрессий. В 1919 г. В Киеве Эренбург написал свою первую прозаическую книгу «Лик войны» (вышла впервые в Софии в 1920 г.), содержащую заметки и наблюдения с фронтов мировой войны, которая заняла достойное место в одном ряду с антивоенными произведениями А. Барбюса, Э.М. Ремарка, Э.Хемингуэя. В 20-е гг. книга выдержала несколько изданий, но с тех пор на русском языке не выходила.

Начало 20-х гг. стало одним из самых продуктивных и значительных периодов в творчестве Эренбурга. Он продолжал писать стихи (в 1918–1923 гг. вышло более 10 его поэтических книг), опубликовал несколько сборников рассказов, книгу эссе о русских поэтах и книгу об искусстве «А все-таки она вертится». В одном только 1922 г. вышло на русском языке (а его уже начали переводить на европейские языки) 9 самых разнообразных книг Эренбурга.

Все эти годы писатель жил за границей, сначала в Германии, а затем во Франции, лишь дважды (в 1924 и 1926 гг.) приезжая на родину.

Официально он был советским гражданином, поэтому зарубежная русская эмиграция не принимала его за своего. Эмигрантская литературная критика, зачастую как бы сквозь зубы признавая литературный талант Эренбурга, тем не менее о его произведениях отзывалась большей частью неодобрительно. Если в 1921–1923 гг. Эренбург в Берлине постоянно находился в центре художественной жизни, входил во многие общественные литературные организации, то уже в Париже он ни к кому из соотечественников не примыкал, постоянно чувствовал себя в русской среде одиноким, дружил преимущественно с зарубежными писателями, художниками, артистами. Рецензенты в России, также неизменно отмечая талант Эренбурга, в целом его творчество не одобряли. Отдавая должное такому балансировочному положению Эренбурга, необходимо отметить, что он в это время не шел ни в чьем русле, а вел поиски собственного творческого пути, постоянно меняя темы и формы своих произведений. Наиболее ярко поиски такой формы отразились в вышедших в эти годы нескольких книгах рассказов И. Эренбурга. Это были именно книги рассказов, а не сборники, ибо каждая из них строилась по принципу некоей общности совершенно разнообразных историй: «Неправдоподобные истории», «Шесть повестей о легких концах», «Условные страдания завсегдатая кафе» и др.

Жизнь Эренбурга-писателя была достаточно продолжительной и уникальной в своих многообразных взаимоотношениях с эпохой. Помимо яркой публицистики, он создал замечательные художественные произведения, был непревзойденным эссеистом, интересным, но малоизученным поэтом, мемуаристом, драматургом, переводчиком, критиком. Ему принадлежат портреты поэтов Серебряного века, написанные с подчас проницательными и тонкими характеристиками. Словом, И. Эренбург был одним из самых ярких явлений русской и мировой культуры XX века.

Русская культура рубежа XIX–XX вв. В ее противоречивом единстве несводима к единому центру или простой оппозиции «реализм — модернизм». Вообще сегодня вряд ли возможно подобрать универсальную объясняющую модель для той многоярусной реальности, которую именуют Серебряным веком, как невозможно и свести сам концепт «серебряный век» к творчеству одного, двух и даже нескольких значительных художников слова, это, скорее, «дух эпохи», чем тот или иной персональный состав хрестоматий и антологий. Особенность века состояла в том, что его ореол создавали самые разные поэты и писатели, нередко полярно различные по своим творческим принципам, масштабу и направленности таланта, остро друг с другом полемизировавшие. Таким образом, можно резюмировать, что русская культура может быть верно воспринята только в том случае, если мы будем рассматривать ее как полифоническое единство «голосов в хоре», в котором каждый «голос» ведет свою партию и без нее целое окажется непоправимо искаженным. При этом важно, чтобы читательское и исследовательское внимание в равной мере было уделено как индивидуальному тембру «голоса», так и сложному единству философско-эстетической партитуры, используемой «хором». Сколь бы ни был силен и неповторим тот или иной соль-

ный голос, он окажется эстетически невнятным без слитной мощи хорошего контекста.

Трагически сложилась судьба многих поэтов «серебряного века». Но сквозь мучительные обретения и потери, ошибки и заблуждения, сквозь перипетии революций, мировой и гражданской войн, эмиграции, через огонь и кровь, застенки ЧК большинство из них стойко пронесли чувство Родины, неизбывную веру в то, что «Россия будет великой» (А. Блок), что, по словам М. Волошина,

Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах...
Возникнет праведная Русь.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, футуризм, философская лирика, новокрестьянская лирика, словотворчество, неославянофильство, патриархальность, мотивы материнства, своеобразие поэтических исканий.

■ Вопросы и задания

1. Какие еще поэты второго и третьего ряда, выступившие в Серебряный век русской поэзии, вам известны? Какие их наиболее известные стихотворения вы помните или слышали?

2. Самостоятельно (на выбор) проанализируйте какой-нибудь из поэтических сборников.

■ Литература

Соч.: Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). — Л., 1969; Русская стихотворная сатира 1908–1917 гг. — Л., 1974; *Инбер В.М.* Сочинения: Собр. соч.: В 4 т. — М., 1965–1966; *она же.* Страницы дней перебирая. — М., 1977; *она же.* Душа Ленинграда. — Л., 1979; *она же.* Стихотворения. Пулковский меридиан. Почти три года. Место под солнцем. — М., 1981; *она же.* Пальмовая ветвь, залитая кровью. — Звезда. 1982. № 2; *Карпов П.И.* Пламень. — В кн.: Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга. — М., 1989; *она же.* Пламень: Роман. Русский ковчег. Книга стихотворений. Из глубины: Отрывки воспоминаний. — М., 1991; *Комаровский В.А.* Стихи. — В кн.: *Ежов И., Шамурин Е.* Русская поэзия XX в. — М., 1925; *он же.* Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. — СПб, 2000; *Крандиевская Н.В.* Стихотворения. М., 1913; *она же.* Стихи: 2-я книга. — Одесса, 1919; *она же.* От лукавого. — М.; Берлин, 1921; *она же.* Вечерний свет. — Л., 1972; *она же.* Воспоминания. — Л., 1977; *она же.* Стихотворения. — М., 1985; *она же.* Дорога. — М., 1985; *она же.* Грозовой венок: Стихи и поэма. — СПб., 1992; *Одоевцева И.В.* Двор чудес. — Пг., 1922; *она же.* Ангел смерти. —

Париж, 1927; *она же*. Зеркало. — Париж, 1939; *она же*. Контрапункт. Париж, 1950; *она же*. Стихи, написанные во время болезни. — Париж, 1952; *она же*. Оставь надежду навсегда. — Нью-Йорк, 1954; *она же*. На берегах Невы. — Вашингтон, 1967; *она же*. На берегах Невы. — М., 1988; *она же*. Златая цепь. — Париж, 1975; *она же*. Портрет в рифмованной раме. — Париж, 1976; *она же*. На берегах Сены. — Париж, 1983; *она же*. На берегах Сены. — М., 1989; **Парнок С.Я.** Собрание стихотворений. — Анн-Арбор, 1979; *она же*. Стихи. — в кн.: Сто жемчужин: Лирика русских женщин XX в. — Омск, 1989; *она же*. Собрание стихотворений. — СПб., 1998; **Радлова А.Д.** Стихотворения. — Л., 1991; **Садовской Б.А.** Узор чугунный. — М., 1911; *он же*. Пятьдесят лебедей. — П., 1913; *он же*. Самовар. — М., 1914; *он же*. Адмиралтейская игла. — М., 1915; *он же*. Озимь: Статьи о русской поэзии. — Пг., 1915; *он же*. Встречи с Блоком. — В кн.: Ал. Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980; *он же*. Лебединые клики. — М., 1990; *он же*. Записки (1881–1916). — Российский архив. 1991. Вып. 1; *он же*. Встречи с Есениным. — С.А. Есенин: Материалы к биографии. — М., 1992; *он же*. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. — СПб., 2001; **Шенгели Г.А.** Раковина. — [Пг.], 1918; *он же*. Еврейские поэмы. — Харьков, 1919; Одесса, 1920; *он же*. Изразец: Четвертая книга стихов. — Одесса, 1921; *он же*. 1871 год: Драматические сцены в стихах. — Одесса, 1921; *он же*. Вихрь железный: Поэмы. — М., 1988; *он же*. Иноходец: Собрание стихов. Повар Базилевса: Византийская повесть. Статьи. — Литературные воспоминания. — М., 1997; **Шкапская М.М.** Пути и поиски. — М., 1968; *она же*. Стихи. — London, 1979; **Эренбург И.Г.** Собр. соч.: в 9 т. — М., 1962–1967; *он же*. Люди, годы, жизнь: в 3 т. — М., 1990; *он же*. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1990–1998; *он же*. В смертный час (Статьи 1918–1919). — СПб., 1996; *он же*. Портреты современных поэтов. — Нева. 1998. №10; *то же*. — СПб., 2002.

Лит.: **Азадовский К.** Блок и П.И. Карпов. — Александр Блок: Исследования и материалы. — Л., 1991; **Азаров Вс.** Переулоч Веры Инбер. — В кн.: **Азаров Вс.** Ветры нашей молодости. — Л., 1987; **Айхенвальд Ю.И.** Б. Садовской. — В кн.: **Айхенвальд Ю.И.** Слова о словах. — Пг., 1916; **Арчев А.** Все впечатленья бытия»: Мемуарная проза Ирины Одоевцевой. — Звезда. 1988. № 2; **Баскевич И.** Курские вечера. — Воронеж, 1979; **Бать Л.** Незабываемые встречи. — М., 1972; **Блок А.** Письма к Зоргенфрею. — Русская литература. — 1979. — № 4; **Боброва Э.И.** Ирина Одоевцева — поэт, прозаик, мемуарист: Литературный портрет. — М., 1995; **Волошин М.А.** Лики творчества. — 1988; Воспоминания об Илье Эренбурге: Сб. — М., 1975; **Гайдабура В.** «Так Расскажи правдиво...». — Советская культура. — 1989; **Глезер Л.А.** Записки букиниста. — М., 1989; **Голлербах Э.** Город муз: Царское Село в поэзии. — СПб., 1993; **Гринберг И.** Вера Инбер. — М., 1961; **Гумилев Н.** Письма о русской поэзии. — М., 1990; **Дмитриева Ц.** Поэт и время. — в кн.: **Инбер В.** Анкета времени: Избранные стихи. — М., 1971; **Егорова Л.** Подвиг русских писателей. — Вопросы литературы. — 1982. — № 12; Из архива Зоргенфрея. — Литературное наследство. — 92. — Кн. 4; **Иоффе С.А.** Живут стихи. — Иркутск, 1979; **Катаев В.П.** О Крандиевской-Толстой. — В кн.: **Крандиевская Н.** Дорога. — М., 1985; *он же*. Предисловие. — В кн.: **Крандиевская Н.** Стихотворения. — М., 1985; **Крайний А.** [Гиппиус З.Н.].

Литературный дневник. — Русская мысль. 1911. № 6; *Крандиевский Ф.Ф.* Рассказ об одном путешествии. — Звезда. 1981. № 1; *Купреянова Е.С.* Карнавальная поэтика в исторических стилизациях Б. Садовского. — в кн.: *Формы художественного мышления в современной литературе (XX в.).* — Ташкент, 1993; *Купченко В.П.* С.Я. Парнок и М.А. Волошин: к истории взаимоотношений. — Лица: Биографический альманах. Вып. 1 — М.; СПб., 1992; *Лавров В.* «Кончается мой сон туманный. — Подъем. 1988. № 1; *Лидин В.Г.* Каватина. Люди и встречи. М., 1980; *Макаров А.* Вера Инбер. — В кн.: *Макаров А.* Человеку о человеке. — М., 1971; *Мануйлов В.* О Н.В. Крандиевской-Толстой. — В кн.: *Крандиевская Н.* Вечерний свет. — Л., 1972; *Наровчатов С.С.* [Вст. ст.]. — В кн.: *Эренбург И.Г.* Стихотворения. — Л., 1977; *Парамонов Б.М.* Илья Эренбург: Портрет еврея. — СПб., 1992; он же. Портрет еврея. — СПб.; Париж, 1993; *Перельмутер В.* Живущий на маяке. — Вопросы литературы. 1990. № 6; Письма А.Е. Адалис к М.М. Шкапской. — Минувшее: Исторический альманах. Вып. 13. — М.; СПб., 1993; *Полякова С.В.* Незакатные оны дни: Цветаева и Парнок. — В кн.: *Полякова С.В.* «Олейников и об Олейникове» и др. работы по русской литературе. — СПб., 1997; *Померанцев К.* Сквозь смерть: Ирина Одоевцева. — Русская мысль. 1991. 11 января; *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (1891–1923). — СПб., 1993; *Радашкевич А.* Умерла Ирина Одоевцева. — Литературное обозрение. 1990. №11; *Резник О.* Экраны памяти. — М., 1985; *Рубашкин А.И.* Публицистика Ильи Эренбурга против войны и фашизма. — М.; Л., 1965; *Рубашкин А.И.* Илья Эренбург: Путь писателя. — Л., 1990; *Святополк-Мирский Д.* Памяти гр. В.А. Комаровского. — Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993; *Солнцева Н.* Пимен. — В кн.: *Солнцева Н.* Китежский павлин. — М., 1992; *Тарасенков Ан.* Вера Инбер. — В кн.: *Тарасенков Ан.* Поэты. — М., 1956; *Терещенко Н.А.* Современный нигилист. — Л., 1925; *Тихонов Н.* Большая судьба. — В кн.: *Инбер В.* Душа Ленинграда. — Л., 1979; *Толстая М.А.* Тихая музыка памяти. — Нева, 1987. № 7, 8; А.Н. Толстой: Материалы и исследования. — М., 1985; *Толстой Д.* Начало жизни. — Нева. 1971. № 1; *Филиппов Б.* О замолчанной: Несколько слов о поэзии Марии Шкапской. — Вестник РСХД. — 1971. — № 100; *Чернов А.* Утаенный подвиг Натальи Крандиевской. — В кн.: *Крандиевская Н.* Грозовой свет. — СПб., 1992; *Шаповалов М.* В «четырнадцатизвездном созвездии» (Поэт Георгий Шенгели). — Лепта. — [М.], 1994. № 19; *Шумихин С.В.* Мнимый Блок? — В кн.: Литературное наследство. — М., 1987. — Т. 92. — Кн. 4; он же. Ровесник «серебряного века». — В кн.: Встречи с прошлым. Вып. 6. — М., 1988; *Berard E.* La vie tumultueuse d' Ilya Ehrenburg. Paris, 1991; *Burgin D. L.* Sophia Parnok: The life and work of Russia's Sappho. N.Y., 1994; *Goldberg A.* Ilya Ehrenburg. London, 1984; *Rubenstein J.* Tangled loyalties: The life and times of Ilya Ehrenburg. N. Y., 1996.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

XX – начало XXI века

Учебник для вузов в трех частях
Часть I

1890–1925 годы

Электронное приложение

*Составитель
и научный редактор профессор В.И. Коровин*

*Рекомендован УМО по образованию
в области подготовки педагогических кадров для студентов,
обучающихся по направлению 050100
«Педагогическое образование» и специальности 050301
«Русский язык и литература»*

Москва
ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
ВЛАДОС
2014



УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
И89

Баевский В. И.Ф. Анненский – часть I, глава 7; Б.Л. Пастернак (кроме прозы) – часть I, глава 9; Вакуленко А. Андрей Белый (кроме прозы). – часть I, глава 7; Вершинина Н. Литературные направления и литературные школы. Реализм, новый реализм, натурализм, модернизм – часть I, глава 3 (кроме: «Беллетристи 1900–1910 г.»); Волкова Е. В.Ф. Ходасевич – часть I, глава 12; Громова М. Русская драматургия конца XIX – начала XX века – часть I, глава 4; Жаплова Т. Поэзия И. Бунина – часть I, глава 3; Журавлев В. Новокрестыанские поэты, Клюев, Есенин – часть I, глава 12; Коновалов А. – Кружок «аргонавтов» и зарождение теургической эстетики – часть I, глава 7 при участии В. Коровина); Коровин В. Введение, Часть I, глава 1; глава 2; главы 5, 6; глава 7 (кроме: «Зарождение и дебют русского символизма», «Северный вестник» – журнал раннего модернизма», «Литературно-критическая деятельность А.Л. Волынского», «Философия, эстетика и поэтика русского символизма», «Основные литературные школы и течения русского символизма», «Поэтический триумвират», «Кружок “аргонавтов”...», «Раннее творчество “младосимволистов”»); А.А. Блок – часть I, глава 7; глава 8; А.А. Ахматова – часть I, глава 8; Леденев А. М. Кузмин – часть I, глава 7; Липич В. Поэты Серебряного века вне течений и групп (кроме: М.И.Цветаевой, В.Ф. Ходасевича, М.А. Волошина) – часть I, глава 12; Мескин В. – Л.Н. Андреев – часть I, глава 3; Возникновение символизма... Ф.К. Сологуб (кроме прозы) – часть I, глава 7; Николина Н. И.А. Бунин. Поэтические принципы лирики. Проза Бунина – часть I, глава 7; Футуризм – часть I, глава 9; Павловец М. – М.И. Цветаева – часть I, глава 12; Пинаев С. М.А. Волошин – часть I, глава 12; Радзишевский В. В.В. Маяковский – часть I, глава 9; Раскина Е. В.Я. Брюсов – часть I, глава 7; Вяч.И. Иванов – часть I, глава 7; Н.С. Гумилев (при участии А.Вакуленко и В.Коровина) – часть I, глава 8; Велимир Хлебников – часть I, глава 9; Сапожков С. «Северный вестник»..., Литературно-критическая деятельность А.Л. Волынского. Основные литературные школы и течения русского символизма. Поэтический триумвират..., Религиозно-философское течение русского символизма, Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус – часть I, глава 7; Скибин С. Имажинизм – часть I, глава 10; Скибина О. Беллетристи 1900–1910 г. – часть I, глава 3; К.Д. Бальмонт – часть I, глава 7; Игорь Северянин – часть I, глава 9; Трубина Л. А.Н. Толстой – часть I, глава 3; Тихомиров С. О.Э. Мандельштам – часть I, глава 8; Целкова Л. Русские сумерки в прозе Сологуба, Андрей Белый и его роман «Петербург» – часть I, глава 7; Полега вольного упорство. Роман «Доктор Живаго» – часть I, глава 9; Чернышева Е. М. Горький – часть I, глава 3; ОБЭРИУ, Д. Хармс – часть I, глава 2.

И89 История русской литературы XX – начала XXI века : учебник для вузов в 3-х частях : Часть I : 1890–1925 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. – Электронное приложение. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС. 2014. – 1 эл. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-691-01863-3

ISBN 978-5-691-02026-1 (ч. 1)

ISBN 978-5-691-02028-5 (CD)

Агентство СІР РГБ.

Учебник «История русской литературы XX – начала XXI века» состоит из трех частей.

Первая часть – посвящена литературному процессу начала XX века от позднереалистических произведений А.Н. Толстого, А.П. Чехова до творчества русских символистов, акмеистов, и футуристов. Материал учебника располагается как на бумажном носителе, так и на CD-диске. В книге освещаются теоретические вопросы литературы, электронный диск содержит обширные сведения о творчестве и литературных произведениях отдельных писателей и поэтов, упомянутых в книге.

Учебник адресован студентам гуманитарных вузов, изучающих отечественную литературу.

УДК 821.0(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-691-01863-3

ISBN 978-5-691-02026-1 (ч. 1)

ISBN 978-5-691-02028-5 (CD)

© Коровин В.И., 2014

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

© Художественное оформление ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2014

Оглавление

Глава 4. Русская драматургия конца XIX — начала XX века (продолжение)	4
И.А. Бунин (1870–1953).....	4
А.М. Горький (1868–1936).....	60
А.И. Куприн (1870–1938).....	123
Л.Н. Андреев (1871–1919).....	158
А.Н. Толстой (1882/1883 н.ст.–1945)	190
Глава 7. Русский символизм. Возникновение символизма как «нового искусства» (продолжение).....	348
И.Ф. Анненский (1855–1909).....	348
Д.С. Мережковский (1865–1941).....	367
З.Н. Гиппиус (1869–1945).....	400
Ф.К. Сологуб (Ф.К. Тетерников) (1863–1927).....	420
В.Я. Брюсов (1873–1924).....	451
К.Д. Бальмонт (1867–1942).....	470
А.А. Блок (1880–1921).....	481
Андрей Белый (1880–1834; Борис Николаевич Бугаев).....	983
Вяч. И. Иванов (1866–1949).....	1017
М.А. Кузмин (1872–1936).....	1035
Глава 8. Постсимволизм. Акмеизм как одно из течений постсимволизма. «Преодолевшие символизм». Состав. Объединения. Органы печати. Манифесты. Поэтика (продолжение)	1058
Н.С. Гумилев (1886–1921)	1058
А.А. Ахматова (1889–1966).....	1125

О.Э. Мандельштам (1891–1938).....	1594
Глава 9. Футуризм (продолжение)	1683
Велимир Хлебников (1885–1922).....	1683
Игорь Северянин (1887–1941).....	1832
Глава 11. Новокрестьянские поэты	1678
Н.А. Клюев (1884–1937).....	1848
С.А. Есенин (1895–1925).....	1868
Глава 12. Поэты Серебряного века вне течений и групп.....	1886
М.И. Цветаева (1892–1941).....	1886
В.Ф. Ходасевич (1886–1939).....	1914
М.А. Волошин (1877–1932).....	1941



И.А. Бунин (1870–1953)

Великий русский писатель, лауреат Нобелевской премии Иван Алексеевич Бунин оказал огромное влияние на развитие литературы, прежде всего прозы. Он существенно расширил возможности жанра новеллы, создал особый тип романа, повысил степень изобразительности в прозе, во многом сблизив ее с поэзией и усилив в ней лирическое начало.

И.А. Бунин вступил в русскую литературу в конце 80-х годов XIX века: его первое стихотворение появилось в печати 22 февраля 1887 года в орловском журнале «Родина». Начало литературной деятельности Бунина совпало с периодом интенсивных исканий новых форм в искусстве. «Современниками моими, — вспоминал позднее писатель, — были тогда люди очень разнообразные: Григорович, Толстой, Щедрин, Леонов, Глеб Успенский, Эртель, Гаршин, Чехов, Короленко, Вл. Соловьев, Фет, Майков, Полонский, Надсон, Фофанов, Мережковский... Так ли уж реалистичны были печатавшиеся тогда «Вечерние огни» Фета, стихи Вл. Соловьева? И так ли уж были не новы — и по духу и по форме — как раз в те дни выступившие Гаршин, Чехов?»¹ Бунин, с одной стороны, постоянно подчеркивал связь своего творчества с традициями русской литературы XIX века, с другой стороны, критически относясь к своему времени, когда, по его словам, «морем разлилась вульгарность и дурной тон, — напыщенный и неизменно фальшивый»,² стремился к динамизации художественной формы, к предельной выразительности слова в тексте. Свойственное XX веку трагическое видение мира сочетается в его произведениях с гармонией, чувством меры, присущими классическому искусству. На протяжении всего своего творчества Бунин выступал и как прозаик, и как поэт, причем, по оценке современников, «единственный значительный поэт не символист в эпоху символистов»³. В прозе писа-

¹ Сегодня. Рига, 1933, № 311 (10 ноября).

² Бунин И.А. Собр. соч. в 9 тт. Т. IX. — М., 1906. — С. 529.

³ История русской литературы XX в. Серебряный век. — М., 1995. — С. 322.

теля, получившей мировое признание, заметно влияние поэзии, именно с лирикой Бунин связывал такие черты своих рассказов, как «краткость» и «тональность».

Художественные принципы лирики. Бунин начал свою литературную деятельность как поэт. Первая книга его стихов вышла в свет в 1891 году. В его ранних произведениях заметно влияние А.А. Фета, Я.П. Полонского, А.Н. Майкова, которых сам Бунин считал своими учителями. «Основное настроение» ранней его лирики – «элегичность, созерцательность, грусть как привычное душевное составление»⁴:

И ни звука! И сердце томится,
Непонятною грустью полно...
Оттого ль, что ночлег мой далеко,
Оттого ли, что в поле темно?

Оттого ли, что близкая осень
Веет чем-то знакомым, родным –
Молчаливою грустью деревни
И безлюдьем степным?⁵
(«Как печально, как скоро померкла...»).

Одновременно Бунин выступает как переводчик. Рост его поэтического мастерства отразился в блестящем переводе «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло, отмеченном Пушкинской премией в 1904 году.

Для раннего творчества Бунина характерна преимущественно пейзажная лирика, однако постепенно главной темой его поэзии становится духовное бытие человека, «тайна существования и смерти» (см. стихотворения «Напутствие», «Собака», «Зов», «Память», «Зеркало»). Лирическому герою Бунина присуще «обостренное чувство смерти... в силу столь же обостренного чувства жизни» (И.А. Бунин). Это «обостренное чувство жизни» включает в себя и «тоску иных полей, иных пустынь»: лирический герой, с одной стороны, «обречен Познать тоску всех стран и всех времен» («Собака»), с другой, стремится к максимальному слиянию с настоящим, открыт окружающему миру:

О счастье мы всегда лишь вспоминаем,
А счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно...

День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...
Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.
(«Вечер»)

⁴ Твардовский А. О Буние. // И.А. Бунин. Собр. соч. в 9 тт. Т.1. — М., 1965. — С. 23.

⁵ Цитаты из произведений Бунина приводятся по этому изданию.

В лирике Бунина парадоксально сочетаются две, казалось бы, противоположные тенденции: внимание к мигу и глубокий интерес к прошлому, к времени пращуров. Многие стихотворения строятся как статичные описания одного быстротекущего мгновения (см., например, «Дюны», «В Крымских степях», «Обрыв Яйлы», «Разлив», «Просыпаюсь в полумраке» и мн. др.). Для них характерна «точечная» модель времени. Показательно, что в этих стихотворениях доминирует план настоящего, широко используются номинативные конструкции:

Белый полдень, жар неносный,
Мох, песок, шелюг да сосны...
Но от сосен тени нет...

(«Поморье»).

Иду к обрывам. Шум грознее. Свет
Таинственный, тусклее и печальней,
Волна качает сваи под купальной.

(«Полночь»).

С другой стороны, объектом изображения в поэзии Бунина регулярно служат ситуации и реалии прошлого, в том числе доисторического, мифологического (см., например, стихотворения «Ормузд», «Агни», «Засуха в раю» или «Князь Всеслав»). В стихотворении «В горах» (1916) прямо определяется один из основных принципов лирики Бунина – отсутствие в его поэтической картине мира жестких границ между прошлым и настоящим, между разными историческими эпохами:

Поэзия темна, в словах не вырази́ма;
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!...
Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:
– Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

«Историческая» лирика занимает важное место в поэзии Бунина. Его лирический герой наделен памятью о разных эпохах, которые способен воспринимать как «настоящее», вне временных границ. Тема неразрывной связи истории и современности характерна для многих стихотворений Бунина (см., например, стихотворения «Белые крылья», «Гробница Рахили»). Сюжетами для произведений поэта служат древнегреческие и древнегерманские мифы («Тезей», «Гальциона», «Один»), Коран, книги Библии («Авраам», «Каин», «Самсон», «Иаков» и др.), апокрифы («Источник звезды»), славянские сказания («Святогор», «Баба-Яга»), жития «Святой Евстафий», «Святой Прокопий», «Матфей Прозорливый») и др. Ряд стихотворений, воскрешающих мифологическое или историческое прошлое, относится при этом к «ролевой ли-

рике, строится как монолог от 1-го лица («Ра-Озирис, владыка дня и света», «Потоп», «Невольник», «Прометей в пещере», «Джордано Бруно» и др.). Автор свободно перевоплощается и в древних фесалийцев («Стор»), и в Евстафия («Святой Евстафий»), и в древнего псковича («Казнь»), и в скомороха («Скоморохи»), и в Игнатия Ростовского («Сон епископа Игнатия Ростовского»). «Ролевая» лирика дополняется поэтическими переложениями песен и мифов разных народов («Послушник. Грузинская песня», «Малайская песня», «Эльбрус. Иранский мир»). Бунин воссоздает в лирическом стихотворении не только индивидуальное, но и коллективное «чужое» сознание, см., например, стихотворение «Потомки Пророка» (1912):

Мы не купцы с базара. Мы не рады,
Когда вступает пыльный караван
В святой Дамаск, в его сады, ограды:
Нам не нужны подачки англичан.

Мы терпим их. Но ни одежды белой,
Ни белых шлемов видеть не хотим.
Написано: чужому зла не делай,
Но и очей не подымай пред ним...

В «исторической» лирике Бунина отразились и его размышления о современном ему мире. Стихотворения 1916 года, например, отличаются предощущение грядущей катастрофы, см. «Сон епископа Игнатия Ростовского» или «Конь Афины-Паллады».

Для «исторической» и «ролевой» лирики Бунина характерны развитые интертекстуальные связи, см., например, стихотворение «Завет Саади» (1913): «Будь щедрым, как пальма. А если не можешь, То будь стволом кипариса, прямым и простым – благородным». Актуализация интертекстуальных связей определяет лексическое богатство стихотворений Бунина, в которых широко используются и архаизмы, и иноязычная лексика, и историзмы, и просторечие, и народно-поэтические слова, взаимодействуют образные средства, восходящие к разным культурным традициям: «Как в шахнизир, Тайник гарема В узор ветвей глядит луна» («Розы Ширази»); «В щит золотой, висящий у престола, Копьем ударит ангел Израфил – И саранчой вдоль сумрачного дома Мы потечем из треснувших могил» («Судный день»); «Не впервой я ввораюсь Из кружала наглый, пьяный И всю ночь сижу от скуки Под Кремлем с блаженным Ваней» («Что ты мутный, светел – месяц»...); «Мекам – восторг, священное радение, Стремление желанное постичь. Мекам – тоска, блаженное томленье И творчества беззвучный жадный клич («Мекам»).

Бунин не принял исканий ни поэтов-символистов, ни поэтов-футуристов. Первые, с его точки зрения, «опошлили» русский стих высоким стилем, вторые – привели «к распаду, разрушению слова, его сокровенного смысла, звука и веса». «Драгоценнейшими» чертами русской литературы Бунин считал «неуловимую художественную

точность и свободу», «образную память», «изобразительность», «словесную чувственность». Именно эти черты присущи его лирике, которая носит подчеркнуто традиционный характер. В стихах Бунина мы не найдем ни новых, экспериментальных ритмических композиций, ни словотворчества, ни грамматических аномалий. Опираясь на «образную память», Бунин преобразует устойчивые в поэтической речи тропеические модели, обновляя их за счет выбора предельно точных эпитетов и сравнений, при этом используется широкий круг речевых средств, передающих разные проявления чувственного восприятия: в стихотворениях Бунина отражается многообразие оттенков цвета, даются динамичные звуковые, световые и осязательные характеристики, обозначаются различные запахи:

Полночный звон степной пустыни,
Покой небес, тепло земли
И горький мед сухой полыни,
И бледность звездная вдали.

(«Полночный звон»...)

... Камни мокры. Нежно пахнет морем,
Холодно и сыро вонью скользких
Темных переулков, от канала –
Свежестью арбуза.

(«Венеция»)

Бунин предельно внимателен и к выбору метра, семантический ореол которого он неизменно учитывает в своих стихотворных произведениях. Не менее значима для Бунина-поэта и строгая ритмическая «формульность», которая противопоставляется различным отступлениям от метра и создает особую тональность лирического текста; см., например, внешне простое стихотворение «Канды» (1916), которое сам Бунин позднее назвал пророческим:

Вот рожь горит, зерно течет,
Да кто же будет жать, вязать?
Вот дым валит, набат гудет,
Да кто ж решится заливать?
Вот встанет бесноватых рать
И, как Мамай, всю Русь пройдет...
Но пусто в мире – кто спасет?
Но Бога нет – кому карать?

Внимание к детали в каждом конкретном стихотворении сочетается в лирике Бунина с использованием образов, повторяющихся во многих произведениях и объединяющих их.

Для лирики Бунина характерен ряд сквозных образов. Это прежде всего образы звезд: «Острей горит Вечерняя звезда» («Норд-остом жгут пылающие зори...»), «Мерцает девственная Вега» («В крымских степях»), «Царственно блещет святое созвездье Пса» («Звезды горят...»), «И бледная Полярная Звезда горит недвижно в бездне небосвода» («Полярная

звезда»), «И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер, Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем, Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона И уходящий в моря призрак сребристый – Арго» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном»...). Другой ряд сквозных образов связан с использованием названий драгоценных и полудрагоценных камней и металлов как тропов или образов сравнения: «Как серебро, светло морское лоно» (Гальциона); «Зеленым золотом горит звезда Кентавра» («Тезей»); «Песок как медь нагрет» («Бедуин»). Сквозными образами в лирике Бунина, как и в его прозе, являются, наконец, образы бездны, потопа, ночи, небесного огня, «потерянногорая»:

Бывает море белое, молочное,
Всем зримый Апокалипсис, когда
Весь мир одно молчание полночное,
Армады звезд и мертвая вода.
(«Бывает море...»)

О радость радостей! Нет, знаю,
Нет, верю, Господи, что ты
Вернешь к потерянному раю
Мои томленья и мечты!
(«О радость красок»);
И туча, против солнца смоляная,
Над рощами вздвигалась как стена,
И радуга горит над ней цветная,
Как вход в Эдем роскошна и страшна.
(«Сорвался вихрь, промчал из края в край»)

Эти сквозные образы позднее дополняются символическими образами паруса, колокольни, креста, цикады. Отрицая символизм как метод, Бунин в лирике во многом сближался с исканиями русских поэтов-символистов, см., например, объединяющий их интерес к образам Древней Руси, к мировой культуре, сходные сквозные образы. Однако, как заметил П.Бицилли, «Бунин создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слова к вещам, Бунин шел от вещи к словам»⁶.

Лирике Бунина присуща, с одной стороны, высочайшая точность словоупотребления, с другой, тесная связь тропа с изображаемой реальностью или средой: «Вот и скрылись, позабылись снежных гор чалмы... («К востоку»); На запад сосны вереницей Идут, как рать сторожевых. И солнце мутное Жар-Птицей горит в их дебрях вековых» («Все лес и лес»); «Ночь, как верблюд, легла и отдалила От голова крестец» («Имру-Ум-Кайс»).

Бунин избегает в лирике внешних эффектов. «Скупость на эффекты», «сдержанность», даже «холодность» неоднократно отмечали в поэзии Бунина его современники, отсюда такие оценки его стиля,

⁶ Бицилли П. Бунин и его место в русской литературе. // «Россия и славянство», 1931, 27 июня.

как «матовость», «прозрачность», «хрустальность» и др. Однако за этой «сдержанностью», особенно в поздней лирике, скрывается обычно интенсивность эмоций, глубина переживания, которые выражаются лаконичной, но семантически емкой формой.

Поэзия Бунина. В 1956 году, предвеляя небольшой вступительной статьей очередной сборник серии «Библиотека поэта», А.К. Тарасенков⁷ заметил, что ценность публикации заключается главным образом в открытии читателю имени нового поэта – Ивана Бунина. Книга эта действительно стала одним из первых этапов в освоении наследия поэта, но формированию представления о лирике Бунина способствовала мало. Сказалось влияние идеологических установок, и потому только что «открытые» стихотворения сразу же были причислены к вариантам любовной и пейзажной лирики. Приметами, отличающими тексты от более ранних образцов реалистической поэзии, стали для исследователей, с одной стороны, «интерес к жизни простых людей, их труду и любви»⁸, а с другой – как это было названо – остаточная «барская неврастения»⁹ автора.

Разумеется, литературоведы 1960-х годов иначе и не могли интерпретировать лирику идейно чуждого автора-дворянина. Читателю начала XXI века прояснить ситуацию помогают статьи критиков – современников поэта, неизменно реагировавших на появление новых сборников его стихов в России и за рубежом. Каждая следующая книга вызывала размышления критиков о верности автора единым образом, темам, мотивам и о том, какую нишу занимает Бунин – выразитель интересов старой, усадебно-помещичьей России. И если в 1960–1980-е годы в изображении ушедшей Руси в произведениях Бунина ощущали лишь растлевающие праздность и ущербность увядающих «дворянских гнезд», то чуть раньше, в первой половине XX века, произведения воспринимались иначе: «Может быть, Бунин – уже самый последний из последних певцов эпопеи нашего русского барства и настроений старого дворянина. Такова его полочка»¹⁰.

Полярные точки зрения в исследовательской литературе сохраняются до сих пор в статьях, сборниках материалов, биографических книгах о Буине. Ныне принято связывать с его творчеством уже не только пейзажные стихи, но и религиозно-философские, историко-мифологические, ориентальные, фольклорные и даже эротические. За последние десятилетия благодаря разысканиям в архивах России и зарубежья существенно пополнился и сам массив стихотворных текстов Бунина, свидетельствующих о постоянстве автора, что позволило В.Н. Афанасьеву заметить: «... творческий путь Бунина-поэта не был подвержен столь резким качественным изменениям, как путь Бунина-прозаика».

⁷ Тарасенков А.К. Поэзия Ивана Бунина. // Иван Бунин. Стихотворения. – Л., 1956. – С. 6.

⁸ Там же.

⁹ Там же. – С. 15.

¹⁰ Измайлов А.А. «Ранняя осень». (Поэзия и проза И.А. Бунина). // И.А. Бунин: Pro et contra. – СПб., 2001. – 316.

Именно И.А. Бунину довелось передать своим современникам аромат «дворянских гнезд» и «вишневых садов», сохранив их как память о недавнем прошлом России провинциальной, уездной. Бунин неизменно выступает баринoм-помещикoм гораздо реалистичнее, чем другие поэты, представляя мелкопоместную повседневность и погружаясь в быт степной глухой усадьбы, поэтизируя этот единственно разумный для него уклад в первый период творчества, в середине пути и на закате литературной жизни¹¹.

В последнее десятилетие в исследовательской литературе отчетливо проявляется интерес к проблеме традиций и новаторства в поэзии и прозе Бунина, варьируется положение о том, насколько зависимо все им созданное от предшествующей литературы. В поисках основы его образности ученые вспоминают примеры из русской языческой и православной, ветхозаветной, индийско-буддистской, арабско-мусульманской, античной культуры, но чаще всего ссылаются на И.А. Ильина, уверенного, что истоки всего, созданного орловским помещиком, следует искать в русской усадьбе: «Творчество Бунина – последний дар русской дворянской помещицкой усадьбы, дар ее русской литературе, России и мировой культуре».

Представитель одного из древних помещицких родов, Бунин с детства впитал особый аромат той культуры, разумное начало того уклада, в которые корнями вросли его предки, расселившиеся по родовым вотчинам Глозово, Круглое, Озерки, Ефремово, Каменка. Судьба распорядилась так, что юный Бунин рано распрощался с городской жизнью, поселившись в Озерках, в усадьбе же ему довелось узнать радость творчества и ощутить чувство особой защищенности традициями предков и неизменным, устоявшимся миропорядком.

Атмосфера размеренной провинциальной действительности слишком отличалась от суетной столичной, иначе как объяснить столь существенную разницу во взглядах москвича-символиста Валерия Брюсова и елецкого помещика Ивана Бунина на творчество последнего. Для Брюсова в книге «Новые стихотворения» (1903) все незнакомое, чужое, не понимает он такой исповедальности поэта: «По-прежнему его стихи остаются вне его личности и вне его жизни». Бунин же определяет содержательную основу своей лирики как предельно точную фиксацию деталей поместного существования и среди современных лириков не

¹¹ В 1891 году Бунин писал: «У меня не только пропадает всякая ненависть к крепостному времени, но я даже невольно начинаю поэтизировать его. Право, я желал бы пожить прежним помещиком» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 8. — М., 1965 — 1967. — С. 471. Здесь и далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы). Т. 8. — С. 471). То же чувство проявилось и в 1923 году, в стихотворении «Опять холодные седые небеса...»:

«На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...»

— Ах, старая наивная тетрадь!
Как смел я в те года гневить печалью Бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой!

замечает подобных себе знатоков: «А я знаю. И, быть может, как никто из теперь пишущих. Важно и восприятие иметь настоящее. Есть у меня и этого доля».

Внимание современников поэта привлек уже первый сборник его лирики («Стихотворения 1887–1891 гг.»), опубликованный типографией орловской газеты. Читатель будто заново открыл для себя полузабытый мир русской природы, воссозданный в традициях Никитина, Кольцова, Полонского, Фета, а также Пушкина, которому Бунин старательно подражал даже в почерке. Сугубо пейзажная лирика в юношеских стихах поэта, разумеется, преобладала. В стихотворениях: «Не пугай меня грозой», «В темнеющих полях, как в безграничном море...», «Затишье», «Октябрьский рассвет», «Какая теплая и темная заря!» заметно стремление лирического героя передать многообразие состояний природного цикла, подробно остановиться на мельчайших, но таких знакомых каждому деталях сезонного и суточного времени. Дробной, будто составленной из мельчайших живописных деталей, выглядит картина природы, омытой освежающим ливнем:

Как дымкой даль полей закрыв на полчаса,
Прошел внезапный дождь косыми полосами —
И снова глубоко синют небеса
Над освеженными лесами.

Тепло и влажный блеск. Запахли медом ржи,
На солнце бархатом пшеницы отливают,
И в зелени ветвей, в березах у межи,
Беспечно иволги болтают.

Нарочито приглушенные тона сопровождают описания таинственных закатов, каждый раз по-новому преображающих знакомые окрестности и обостряющих способности лирического героя видеть, слышать, чувствовать жизнь природы:

В темнеющих полях, как в безграничном море,
Померк и потонул зари печальный свет —
И мягко мрак ночной плывет в степном просторе
Немой заре вослед.
Лишь суслики во ржи скликаются свистками,
Иль по меже тушкан, таинственно, как дух,
Несется быстрыми, неслышными прыжками
И пропадает вдруг...

Основной мотив ранней пейзажной лирики — осеннее увядание природы, поэтизация слишком ранних и потому всегда неожиданных в своей стремительности закатов и запоздалых рассветов, лишь растворяющих ночное небо в серой дымке. Однако при кажущейся традиционности пейзажи Бунина привлекают и определенной новизной решения: его лирический герой уверен в необходимости сезонных перемен в природе, он немногословен и эмоционален одновременно, предлагая свое видение изменяющихся окрестностей.

Наряду с лирикой природы первый сборник стихотворений Бунина вместил в себя и образцы лирики философской. Герой уже многое повидал и пережил, его биография в каждом конкретном стихотворении преподносится так, что у читателя не возникает сомнений: за редкие минуты счастья он расплачивается долгими периодами ожидания и тоски. Так возникают характерные для поэзии и прозы Бунина мотивы «счастья» — «страдания», «счастья» — «утраты»:

Мне вспоминается бывшее счастье,
Былые дни... Но мне не жаль былого:
Я не грущу, как прежде, о былом, —
Оно живет в моем безмолвном сердце,
А мир везде исполнен красоты.
Мне в нем теперь все дорого и близко...
(«В степи»)

С неожиданной для молодого поэта убежденностью Бунин стремится донести мысль о том, что он кровно связан с Россией, родиной, она — его счастье и боль, мечта и реальность, зачастую весьма неприглядная. Мотив возвращения домой развивается в исповедальных монологах лирического героя, готового и радоваться, и страдать вместе с родиной, открывшего в себе способность принимать все, что ниспошлет судьба ему, сыну беспокойного века:

Но я люблю, кочующие птицы,
Родные степи. Бедные селенья —
Моя отчизна; я вернулся к ней,
Усталый от скитаний одиноких,
И понял красоту в ее печали
И счастье — в печальной красоте.

Мотив возвращения в ранней лирике Бунина тесно сопрягается с мотивом странствования, уводящего русского человека от реалий, подлинно дорогих его сердцу, в погоню за несбыточными мечтами, ложными кумирами и ценностями. Нередко поэт прибегает к анти-тезе «город» — «поместье», противопоставляя подлинных патриотов людям, «потерявшим» себя в городе, слишком скоро утратившим привязанности, искренность в проявлении чувств, стыдящимся своего происхождения, своей родни, своей родины. В лирическом стихотворении «Родине» поэт проводит сравнение такой «простой» Родины и матери отщепенца — «усталой, робкой и печальной», которых он одинаково стыдится, оказавшись в кругу городских прожигателей жизни:

Они глумятся над тобою,
Они, о родина, корят
Тебя твоею простотою,
Убогим видом черных хат...

Так сын, спокойный и нахальный,
Стыдится матери своей —
Усталой, робкой и печальной
Средь городских его друзей...

Персонаж Бунина всегда одинокий странник: в родном доме он не смеет раскрыться перед близкими по крови и одновременно далекими по духу людьми, от них он стремится уйти в просторы полей и лесов, в угодьях же он оказывается один на один с природой, часто суровой и неласковой:

Вверху идет холодный шум,
Внизу молчанье увяданья...
Вся молодость моя — скитанья
Да радость одиноких дум!
(«Седое небо надо мной...»)

В первый сборник стихотворений Бунина проникают и религиозные мотивы: его лирический герой в особенно сложные периоды жизни обращается за помощью и благословением к Богу и Богородице, Ангелу-хранителю. Испытывая религиозный экстаз, персонаж слышит голос Всевышнего в звуках церковного органа («Под орган душа тоскует...»), в звоне колокола и стройном хоре певчих в костеле («В костеле»), в песне ребенка («Ангел»). Даже в этих стихотворениях Бунин-поэт призывает силы небесные обратить свой взор на землю, «малую родину», природу и «маленького человека», даровав всему счастье «правды и любви».

В 1898 году выходит в свет новый сборник стихотворений И.А. Бунина «Под открытым небом», в котором получает дальнейшее развитие прежняя проблематика. Все так же лирический герой погружен в раздумья о природе («Соловьи», «Весеннее», «Крупный дождь в лесу зеленом...», «Костер», «Три ночи»), о Боге («Троица», «В Гефсиманском саду») и о любви. Он остро наблюдателен и восприимчив к малейшим изменениям в окружающем мире, но мир этот теперь замкнут несколько иными границами: во время первых поездок по стране Бунин-поэт получил возможность узнать и другую Россию — южную, экзотическую, представленную цветущими садами и шумом моря, разноязычной речью и диковинными обрядами. С этого времени восточный колорит и символика будут постоянно соседствовать с привычными, неброскими образами средней полосы России. Бунин — не романтик, в его южной пейзажной лирике, как и прежде, преобладает реалистическая краска, точная и подробная детализация, а шумящие на ветру богатые плодами приморские сады и бьющая в берег морская волна по контрасту напоминают запущенные сады и тихие плесы родных мест. Грусть и тоска охватывают лирического героя во время ночных морских экскурсий и прогулок по аллеям сада; отрешенность от бытового, житейского способствует размышлениям о собственной незначительности перед лицом высших сил. Он снова одинокий странник, его путешествия дают начало ис-

поведальным внутренним монологам, обращению к небу, звездам, Всевышнему, которые — он уверен, — в свою очередь, наблюдают за тернистым жизненным путем бесприютного скитальца («Поздний час. Корабль и тих и темен...», «Отчего ты печально, вечернее небо?», «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...»). Ночные лирические медитации персонажа приоткрывают новую грань его характера — способность вопреки всему сохранять жизнелюбие и стойко принимать все, что ниспошлет судьба:

За все, что пережито днем,
За все, что с болью я скрываю
Глубоко на сердце своем, —
Я никого не обвиняю.
За счастье минут таких,
За светлые воспоминанья
Благословляю каждый миг
Былого счастья и страданья!
(«Ночь наступила, день угас...»)

Значительная доля стихотворений И.А. Бунина 1900–1904 годов создана под впечатлением его поездки на Восток, в первую очередь в Турцию и Византию. На развитие поэта в этот период оказала влияние книга персидского поэта Саади «Тезкират». Философские взгляды автора во многом совпадают с позицией лирического героя стихотворения «Ночь»: оба заняты поисками «сочетанья Прекрасного и вечного», «Прекрасного и тайного, как сон». В поисках заветной гармонии Бунин обращается к сюжетам из мировой истории, античности, книгам восточных мудрецов, «халдейским мифам», языческим легендам и Евангелию. Характерно, что западными и восточными, ветхозаветными и новозаветными реминисценциями отзываются стихотворения, совершенно разные по тематике: очевидно, что для Бунина важен не повод, а эмоция, вызывающая к жизни тот или иной поэтический образ. Для него вполне естественно, заслушавшись на полевой дороге народной песней («валдайским серебром» звенящей вдаль), наблюдать за жизнью небесных Антареса и Млечного Пути («Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес») или, удивившись изменениям в ближайшем лесу, вспомнить о приближающемся празднике Троицы («Все темней и кудрявей березовый лес зеленеет...»). Дыхание северного ветра на скалистом побережье навеивает ему мрачноватые думы о судьбе Одина («В сумраке утра проносится призрак Одина...»); в туманных рощах накануне праздника Ивана Купалы он способен услышать диалог Богоматери с Господом:

«Погляди, возлюбленное Чадо,
Как земля цвела и красовалась!
Да недолг век земным утехам:
В мире Смерть, она и Жизнью правит».

Но Христос ей молвит: «Мать! не солнце,
Только землю тьма ночная кроет:
Смерть не семя губит, а срезает
Лишь цветы от семени земного...»
(«Канун Купалы»)

Тема смерти занимает едва ли не главенствующее место в сборниках указанного периода, поскольку переживания лирического героя связаны с постоянными и слишком частыми утратами, для него даже обряд венчания сопряжен с кладбищенскими мотивами: на церковном дворе непогода, и метель обвеваает героев как саваном, «поднимая снег с могил» («Эпиталама»). С надписи на могильной плите доносит герой божественные заповеди, преломляя их через историю своей жизни и, соответственно, смерти. Даже праведная жизнь обычного человека рано или поздно заканчивается, но наиболее талантливым и даровитым дано еще одно благо:

Завет любви хранил я в жизни свято:
Во дни тоски, наперекор уму,
Я не питал змею вражды на брата,
Я все простил, по слову Твоему.

Я, тишину познавший гробовую,
Я, восприявший скорби темноты,
Из недр земных земле благовествую
Глаголы Незакатной Красоты!
(«Надпись на могильной плите»)

Могильная атрибутика проникает всюду: в ясный апрельский день умирает невеста («Эпитафия»), богиня печали угощает героя ядом с могилы любви («Чашу с темным вином подала мне богиня печали...»), темны и мертвы морские заливы поздней осенью («Звезды ночи осенней, холодные звезды...»), умирает, чтобы возродиться к жизни божественная царица Мира («Мира»), могилу поэта украшают лишь холодные мраморные плиты и пугающее своей белизной изваяние ангела с «опрокинутым светочем жизни» («Могила поэта»), мертвы и корабельный якорь, и мачты со стороны воспринимаются лирическим героем «как черные могильные кресты» («На мертвый якорь кинули бакан...»¹²).

«Нет смерти для того, Кто любит жизнь», — утверждает Бунин, приводя читателя на степной курган — могилу смелого воина, не раз искушавшего смерть и проигравшего ей в конце концов один из поединков («Любил он ночи темные в шатре...»), тогда как безвольный, духовно слабый человек изначально обречен, сталкиваясь с враждебным миром, в котором он уже «как мертвый» блуждает («Это было глухое, тяжелое время...»).

¹² Бакан — бакен, плавучий знак на воде для обозначения мели.

Бунин наглядно демонстрирует, какой огромный мир простирается вокруг современного человека, «найти» себя в нем нелегко, но этот же мир он сжимает до границ «малой родины», родной земли, которые должно с благодарностью принимать и любить как Божий дар, возделывать по мере сил:

За все Тебя, Господь, благодарю!
Ты, после дня тревоги и печали,
Даруешь мне вечернюю зарю,
Простор полей и кротость синей дали.
(«За все Тебя, Господь, благодарю!»)

Целый ряд бунинских стихотворений этого периода строится на раскрытии лирического сюжета («Отрывок», «Запустение», «Одиночество», «Бегут, бегут листы раскрытой книги...»). Воспоминания и размышления лирического героя могут быть вызваны какой-то одной деталью, оказавшейся в поле его зрения. Изображение природных или предметных деталей в лирике И.А. Бунина 1900–1905-х годов тесно соседствует с психологической характеристикой героя, ощутившего себя одновременно и наследником традиций дворянского – усадебного века, и свидетелем медленного «погасания» родовой вотчины. Именно такую мотивировку получают поступки и размышления лирического героя элегии «Запустение» (1903), происходит углубление эмоционального ряда и бунинских обобщений.

Дом, открывшийся взору героя, воспринимается закономерным финальным звеном в картине тотального усадебного запустения. Бунин подбирает соответствующее ситуации сравнение, одновременно реалистичное и символическое: «дом тихий, как могила», дом, в котором даже стены заговорили от тоски и часы издают «мертвый стук»:

Часы стучат, и старый дом беззвучно
Мне говорит: «Да, без хозяев скучно!..»

Лирический герой понимает, насколько закономерен процесс разрушения старого «дворянского гнезда», но его связывают с этим домом воспоминания о недавнем прошлом семьи. Психологическая характеристика персонажа осложняется непростым отношением к тем аксессуарным деталям усадебной старины, которые, казалось бы, еще так недавно были верными спутниками его предков в часы досуга:

А у стены качались клавишины.
Я тронул их – и горестно в тиши
Раздался звук. Дрожащий, романтический,
Он жалок был, но я душой привычной
В нем уловил напев родной души:
На этот лад, исполненный печали,
Когда-то наши бабушки певали.

Прислушиваясь к музыке, персонаж испытывает умиление и щемящую грусть, вспоминая былых обитателей имения, и в то же время эти чувства соседствуют с легкой беззлой иронией по отношению к доживающему свой век укладу. Вещи, любовно собранные предками в доме и когда-то оттенявшие богатство и знатность рода, теперь могут подчеркнуть разве что архаичность облика «дворянского гнезда»:

Чтоб мрак спугнуть, я две свечи зажег,
И весело огни их заблестели,
И побежали тени в потолок,
А стекла окон сразу посинели...
Но отчего мой домик при огне
Стал и бедней и меньше? О, я знаю –
Он слишком стар...

Композиционно элегия «Запустение» разделена на две части, пограничным звеном для которых является фраза лирического героя: «Пора свести последние итоги». Значение первой части, в основном описательной, лиричной, передающей особенности мифологического времени, заключается в создании экспозиции, фона, всколыхнувшего воспоминания героя. В описании окрестностей, в постепенном «узнавании» старого дома и деталей интерьера, окружавших дворянина в детстве и юности, первые впечатления, полученные во время прогулки, подкрепляются эмоциями героя, пока еще не определившегося в своих ближайших планах. Решение лирического героя оставить дом навсегда созревает у него не сразу и окончательно укрепляется во время одинокого вечера, который он поначалу собирался приятно скоротать у камина, и который лишь невыгодно оттенил черты господствующего повсюду тлена и запустения. Решение далось ему непросто; направляясь в свой старый дом, персонаж не предполагал, что глубина пропасти, разделявшей его с патриархально-аграрным укладом предков, столь велика. Теперь, оказавшись здесь, он ощутил в полной мере, насколько огромным пространством были для него дом, сад, парк в детстве и юности, и насколько крошечными, ничтожно малыми для современного человека представляются они сейчас.

Вторая часть элегии содержит неутешительные выводы о предназначении родовой вотчины в новых условиях российской действительности. Горькая и отрезвляющая реплика героя о том, что пора подвести последние итоги, дает начало двум равнозначным в контексте «Запустения» монологам, отражающим время биографическое. Первый произносит сам персонаж, второй – дом. Именно старые стены смогли договорить те слова, начало которым было положено исповедальным, предельно искренним монологом героя:

... Пора родному краю
Сменить хозяев в нашей стороне.
Нам жутко здесь. Мы все в тоске, в тревоге...

В элегии «Запустение» лирический герой задает начало сближению понятий «колыбель» и «могила», вспоминая, что он вырос здесь, но не понимая, почему же теперь та же атмосфера действует на него так гнетуще.

Опустевший дом лишь молодому потомку старого помещичьего рода предоставляет возможность «расшифровать» свой воображаемый монолог, поскольку сам лирический герой чувствует то же самое, по сути, это его мысли, его слова, его мечты о молодой жизни, выросшей из праха старого «дворянского гнезда» и его бывших обитателей, он ждет, когда же на смену старым хозяевам придут новые исторические силы, и вслед за разрушающей работой пилы или топора обратятся к созидательной деятельности, перестроив на территории дом, изменив облик сада и парка, вдохнув жизнь в умирающее поместье:

Я жду веселых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов!
Я жду, чтоб жизнь,
Пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле!..»

Новый, 1907-го года, сборник стихотворений И.А. Бунина вызвал еще больший интерес, чем предыдущие, тематика же напрямую была связана с историей его создания. Щедрыми на события стали для поэта 1905–1907 годы: рядом с ним появилась любящая и преданная В.Н. Муромцева, расширился круг творческого общения, изменилась география путешествий. В декабре 1906 года умер отец Бунина, и значительную часть времени поэт вынужден был проводить в имении Васильевском, откуда часто присылал Муромцевой новые стихи: «Дядька», «Геймдаль», «Змея», «Тезей», «С обезьяной», «Пугало», «Слепой», «Наследство». В апреле 1907 года Бунин отправился в четвертое заграничное путешествие: он посетил Святую землю, Египет, Сирию, Палестину, олицетворяющие в сознании поэта «все Некрополи, все кладбища мира». В причудливом смешении русских и восточных впечатлений родились стихотворения с усадебными мотивами и ориентальные стихи с мотивами исламскими, античными, египетскими, индийскими и т.д. Особое место в лирике И.А. Бунина заняли стихотворения с реминисценциями из Ветхого и Нового Заветов.

Обратиться к истории старого помещичьего рода для Бунина, потерявшего отца, в тот период было просто необходимо. Вспоминая когда-то увиденное и пережитое, он воскрешал в памяти дорогие лица, трогательные обычаи, многоголосие прежней жизни в Бутырках, Каменке, Озерках, Васильевском, Глотове.

В стихотворениях Бунина участниками событий становятся не только хозяева имения, но и слуги, чье присутствие в жизни семьи было слишком заметным. Общась с престарелыми нянюшками, старыми «дядьками», доживающими свой век дворецкими, герои получают возможность в их рассказах о прошлом семьи увидеть себя такими, какими они были в годы молодости, когда верили своим наставникам из

народа и впитывали исконно русские представления о мире и господствующих в нем нравственных и моральных принципах. Старые слуги помнят историю помещичьего рода лучше, чем свою, — в этом лирический герой заново убеждается каждый раз, выслушивая воспоминания старожиллов о своих первых шагах по комнатам имения, о привычках братьев и сестер, воспитанных здесь же, под одной крышей, о любовных переживаниях, скрыть которые проще было от родителей, чем от проницательной дворни:

... Но вот слуга. Шаги.
По комнатам идет седой костлявый дед,
Несет вечерний чай: «Опять глядишь в углы?
Небось, все писем ждешь да эстафет?
Не жди. Ей не до нас. Теперь в Москве — балы».

Смутясь, глядит барчук на строгие очки,
На седину бровей, на розовую плешь...
— Да нет, старик, я так... Сыграем в дурачки,
Пораньше ляжем спать... Каких уж там депеш!
(«Дядька»)

Молодые помещики склонны воспринимать историю жизни своих старых слуг только в тесной связи с историей жизни своей семьи. Даже к близким родственникам не всегда русский дворянин испытывает такие доверительные чувства нежности, всепрощения, каких удостоены преданные слуги, потому и встречи с няней-старушкой происходят такие теплые и нежные, беседы — задушевные, ведь в них речь идет о судьбе самых близких людей, как в стихотворении «Няне»:

Что-то вспоминается?
Отчего в глазах
Столько скорби, кротости?..
Лапти на ногах,
Голова закутана
Шалью набивной,
Полушубок старенький...
«Здравствуй, друг родной!
Что ж ты не сказалася?
Поднялась, трясет
Головою дряхлою
И к руке идет,
Кланяется низенько...
«В дом иди». — «Иду-с».

В старые годы, в периоды расцвета усадебной культуры в России помещики и крестьяне жили «роевой» жизнью, они были объединены заботой об урожае, воспитании потомства, достойном проведении церковных и календарных праздников. После реформы 1861 года формаль-

но крепостные крестьяне перестали быть людьми подневольными, но большинство из них оставалось на территории старых имений, лишь немногие решались поселиться по соседству, в некогда принадлежавшей помещикам деревеньке, или отправиться в город. Очевидно, что-то подобное произошло и с героиней стихотворения Бунина «Няне», которая ведет неспешный рассказ о постепенном приращении своей семьи, о бегстве молодого поколения в город на поиски лучшей жизни и своей тяжелой доле, на которую она даже не ропщет, поскольку за долгие годы пребывания в барской усадьбе привыкла терпеливо сносить все тяготы судьбы. Так и сейчас, рассказывая молодому барину нехитрую историю своей семьи, она дает понять, что до сих пор больше живет его интересами, помнит все дворянское семейство, и не жалуется на несправедливую судьбу, так мало давшую и так много потребовавшую взамен — молодость, силы, красоту, здоровье:

«Как живется-можется?»
«Что-то не пойму-с».
«Как живешь, я спрашивал,
Все одна?» — «Одна-с».
«А невестка?» — «В городе-с.
Позабыла нас!»
«Как же ты с внучатами?»
«Так вот и живу-с».
«Нас-то вспоминала ли?»
«Всех, как наяву-с».

Исторически сложилось так, что совместное проживание на территории поместья помещиков и крестьян получало свое прямое продолжение и после смерти представителей того и другого сословий. Отведенное судьбой место упокоения предназначалось в равной степени и для представителей простого люда, и для их родовитых владельцев. Фамильные склепы, часовни, в которых покоились усопшие хозяева поместья, как правило, соприкасались с деревенским погостом, или по-старому — пустошью.

Рассматривая эти заброшенные, по большей части неужоженные погосты, лирический герой начинает свой отсчет времени, размышляя о судьбе многих поколений простых русских людей, верой и правдой служивших своим господам, прославивших помещичий род своими умениями, талантами, мастерским владением различными ремеслами. Традиция изображения усадебной пустоши, безусловно, была основана романтиком В.А. Жуковским и его «Сельским кладбищем» и сохранялась вплоть до Октября 1917 года в реалистических произведениях И.А. Бунина.

Апофеозом кладбищенской элегии такого типа можно считать стихотворение Бунина «Пустошь», в котором прослеживается судьба нескольких поколений русских помещиков и крестьян, переживших в пределах одного имения смену исторических эпох, укладов, поколений:

Мир вам, в земле почившие! – За садом
Погост рабов, погост дворовых наших:
Две десятины пустоши, волнистой
От бугорков могильных. Ни креста,
Ни деревца. Местами уцелели
Лишь каменные плиты, да и то
Изъеденные временем, как оспой...
Теперь их скоро выберут – и будут
Выпахивать то пористые кости,
То суздальские черные иконки...

В 1907 году у Бинина уже имелись основания для изображения жизни помещиков и крестьян как без сентиментального пафоса, так и без идеализации. Прошрое видится ему чередой всяческих унижений, которым издавна подвергался русский «поселянин» в помещичьих вотчинах. Он уверен, что та земля, которая в середине века была местом истязаний, даже теперь, приняв безымянные крестьянские тела, не может надежно укрыть их от прихоти новых владельцев имения, – ему доподлинно известно, что погост будет распахан, а прах, кости бывших дворовых удобряют новую ниву.

Ступая от одной могильной плиты к другой, лирический герой и себя постепенно начинает отождествлять с рабом жестокого века, его обычаями, укладом. По его мнению, дворянский век уже принес много испытаний русскому человеку, но пришедший ему на смену век XX окончательно лишит привычной почвы под ногами всех тех, кто еще верит в незыблемость патриархально-аграрного уклада:

Я говорю почившим: «Спите, спите!
Не вы одни страдали: внуки ваших
Владык и повелителей испили
Не меньше вас из горькой чаши рабства!»

На рубеже веков разочарование пронизывает и невеселые размышления стареющей помещицы («Наследство») о том, что и ей вскоре придется пережить забвение семьей, друзьями, близкими, так часто напоминающими о наступлении нового времени. Описывая усадьбу, лирический герой постоянно подчеркивает страсть провинциалов к накопительству, причем, это касается вещей как нужных, так и отложенных до времени в сундуках, кладовых, на чердаке, в подвале. Наследники, вступая в свои права, даже не скрывают иронии, осматривая добро; каждый атрибут прошлой помещичьей жизни, случайно попавшийся им на глаза, воспринимается как символ безнадежно устаревшего уклада и мнимого достатка предков, не представляющего в новых условиях никакой ценности:

Я Крезом стал... Да что-то скучно мне!
Дом развалился, темен, гнил и жалок,
Варок раскрыт, в саду – мужицкий скот,
Двор в лопухах...

Из усадебного пространства и времени лирический герой Бунина постоянно переносится на экзотический юг страны и еще более притягательный для него Восток. С ориентальными мотивами в стихотворениях поэт соотносит «морскую», «звездную», «религиозную» тематику, которые, безусловно, присутствуют в лирике. Однако детальное рассмотрение стихотворений позволяет выявить следующую закономерность: образы и мотивы Востока в сознании лирического героя прочно связаны с путешествием, даже если им становится выезд на приморскую дачу. В другой обстановке: в Москве, Воронеже, Ельце, усадьбах герои восточных сказаний и легенд не тревожат лирического героя, его занимает исключительно бытовая сторона жизни обычного русского человека и окружающая обстановка.

Лирический герой обнаруживает знакомство с восточной символикой («Черный камень Каабы», «Гробница Сафии», «Храм Солнца», «Розы Ширази»), расшифровывает письма Корана («Белые крылья», «Птица»), делится впечатлениями о своих паломничествах к Святой земле. Ориентальные стихотворения воспринимаются прямым продолжением лирических медитаций Бунина на темы Судьбы, Счастья, Страдания, Вечности, Мгновения, Утраты, Обретения. Постигая суть древних книг и забытых миров, лирический герой проецирует на свою жизнь вечные заветы, считая предначертанным свыше предназначение творить, создавать, будоражить стихами суетное окружение, оставаясь в памяти людской на века:

И я в пути, и я в пустыне.
И я, не смея отдохнуть,
Как Магомет к святой Медине,
Держу к заветной цели путь.

Но зной не жжет — твоим приветом
Я и доньше осенен:
Мир серебристым, нежным светом
Передо мною напоен.

(«Белые крылья»)

Бунина притягивают личности известные, действительно оставившие след, подобно юной Сафии, память о которой на Востоке «пять веков бессмертна и нетленна», или Джордано Бруно, взошедшему на костер в полной уверенности, что путь в огонь — путь в бессмертие («Умерший в рабский век Бессмертием венчается — в свободном!..»). Когда же речь заходит об обычном смертном — предке, современнике, потомке, Бунин предпочитает символам и пышным метафорам детализацию, показывая в лирических миниатюрах эпизоды из жизни любого россиянина, с каждодневными занятиями, редким отдыхом, выездом на дачу, к морю и т.д. Поэт передает многочисленные размышления и исповеди лирического героя или лирического персонажа, которым одинаково свойственно погружаться в раздумья, расположившись в усадебной гостиной или в кабинете («Мистику», «Келья»), на палубе ко-

рабля («В открытом море», «На рейде», «Проводы»), на прогулке по угольям в поместье («Небо», «Донник») или по прибрежным скалам и виноградникам неподалеку от дачи («Вершина», «На винограднике», «На обвале»). Чаще всего герои Бунина — странники и скитальцы, размышляют о природе счастья, его противоречивых истоках и исходах, восходя на костер инквизиции («Джордано Бруно») или прогуливаясь по родовому кладбищу в поместье, ступая на землю, ставшую колыбелью ему и могилой предкам:

Ты, мать-земля, душе моей близка —
И далека. Люблю я смех и радость,
Но в радости моей — всегда тоска,
В тоске всегда — таинственная сладость!
(«Джордано Бруно»)

Растет, растет могильная трава,
Зеленая, веселая, живая,
Омыла плиты влага дождевая,
И мох покрыл ненужные слова.
.....
Земля, земля! Весенний сладкий зов!
Ужель есть счастье даже и в утрате?

К концу 1909 года Бунин снискал себе славу как поэт и переводчик, его заслуги перед русской литературой вновь были оценены Пушкинской премией (предыдущую он получил за поэму «Листопад», перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло и стихотворения разных лет), тогда же поэт был избран почетным академиком. Все реже доводилось Буниным бывать в России — значительную часть времени они проводили за границей, сказывалось уже не только пристрастие семейства к путешествиям, но и нездоровье Ивана Алексеевича и Веры Николаевны. В окружении Буниных часто поговаривали, что сам академик «пишет только прозу», хотя стихотворений в предреволюционный период им написано немало, но до их публикации дело доходило редко. Некоторые, наиболее любимые, Бунин предлагал в журнальной версии, например, для февральского номера «Современных записок» (1914) поэт передал из Италии написанные в разное время стихотворения: «Псковский бор», «Причастница», «При свече», «Купальщица», «Норд-ост», «Отчаяние»; для газеты «Русское слово» предназначались: «Господь скорбящий», «Плач ночью», «Иаков». Другие стихотворения становились известными благодаря «устным выступлениям» поэта в семейной или дружеской обстановке; третьи обязаны своим появлением именно «домашним» впечатлениям. Так создавалось философское стихотворение «Собака».

Бунины часто общались с Горьким, Иван Алексеевич дорожил его мнением, советовался по вопросам и творческим, и житейским, подолгу гостил в доме писателя. Одно из посещений особенно запомнилось Буниным, в дневнике Веры Николаевны осталась об этом краткая запись: «4 августа написаны стихи «Собака» — эти стихи навеяны со-

бакой Горького, сибирской породы». Изображения животных нередки в стихотворениях Бунина, как правило, они становятся важным звеном в пейзажных зарисовках и бытовых жанровых пейзажах, могут индизаторно выражать авторскую позицию, однако в данном случае речь идет, с одной стороны, об одиночестве, а с другой – о некоем соучастии, единении душ. В привычной для Бунина обстановке: дом заметает вьюга, под окном раскачиваются заснеженные, обледеневшие тополя, – происходит воображаемый диалог человека и животного. Лирическому герою тепло и уютно в доме, у камина, непогода за окном его не радует, он с ней смирился, как с данностью, но, перехватив «особенный» взгляд северной собаки, брошенный на «вьюжный двор, на снег», он понимает причину ее тоски. Инстинкт гонит пса из обстановки сытости и видимого комфорта в мороз и вьюгу, в заснеженные дали северного края, о которых изнеженный лирический герой может думать только с содроганием. Они разные, но волею судеб здесь вместе грустят о несбыточном, манящем:

Вдыхая, ты свернулась потеплей
У ног моих – и думаешь... Мы сами
Томим себя – тоской иных полей,
Иных пустынь... за пермскими горами.

Ты вспоминаешь то, что чуждо мне:
Седое небо, тундры, льды и чумы
В твоей студеной дикой стороне.

Обмен взглядами обнаруживает в человеке особое свойство, которое он ощущает скорее как наказание, чем благо: лирический герой «как Бог», обречен «Познать тоску всех стран и всех времен», поскольку высшее знание требует от него и всеотзывчивости, готовности понимать и принимать чужую тоску и боль как свою.

В. Набоков в рецензии на сборник Бунина «Избранные стихи» (Париж, 1929) также угадывает в героях стихотворения жителей усадьбы, расположенной в русской сказочной глуши, в эту же глушь и сказку уводит поэт в другом очень важном для него стихотворении этого периода – «Псковский бор (1912)». Побывав в Витебской губернии, в окрестностях Себежа, Бунин вновь почувствовал себя последователем Пушкина-философа и пейзажиста. Первые впечатления Бунин наскоро перенес в дневник и позже почти дословно воспроизвел детали пейзажа в тексте стихотворения. Удивительная по своей красоте картина русской природы способствует пробуждению поэтической и житейской памяти, вызывает главный в той ситуации вопрос:

Достойны ль мы своих наследий?
Мне будет слишком жутко там,
Где тропы рысей и медведей
Уводят к сказочным тропам,

Где зернь¹³ краснеет на калине,
Где гниль покрыта ржавым мхом
И ягоды туманно-сини
На можжевельнике сухом.

Лирический герой в стихотворениях данного периода находит в себе силы принять наследие предков в том облике, который сохранился к началу XX века, так в стихотворении «Сенокос» он стал свидетелем одного, типичного дня в поместье; на его глазах сменялись участники событий, развенчивая мнение скептиков о том, что жизнь в «глубинке» замерла. Усадьба описана Буниным как дом для всех тех, кого судьба свела в этом уголке России, — для представителей двора, для молодого барина, для разнообразных домашних животных и птиц. Любой посетитель дома и главного зала ощущает, как за балконом и за окнами продолжается пространство комнат и других внутренних помещений, а птицы так освоились на территории, что незаметно для себя перелетают с деревьев в дом и обратно:

Везде открыты окна... А над домом
Так серебрится тополь, так ярка
Листва вверх — как будто из металла,
И воробьи шныряют то из зала,
В тенистый палисадник, в бересклет,
То снова в зал... Покой, лазурь и свет...

Пора сенокоса изображена И.А. Буниным не только как одно из важных звеньев земледельческого времени, но и как апогей летнего календарного сезона; именно тогда персонажи ощущают особенное состояние разомлевшего неба над домом и садом, любуются необыкновенной белизной облаков, вдыхают такой знакомый по усадебной поэзии и прозе душистый аромат сена. Это многообразие звуков, запахов, красок является одним из проявлений биографического времени в изображении усадебной жизни; не нуждающаяся в идеализации, данная временная разновидность основана на реальных переживаниях персонажей, независимо от своего статуса, наслаждающихся расцветом природы вокруг.

Издавна поместье объединяло в своих пределах людей и животных, рачительный хозяин в редких случаях не хвастался перед соседями и гостями породистыми лошадьми или выводками собак. Помимо декоративной функции, такие увлечения преследовали и утилитарные цели: при необходимости любой из этих породистых красавцев становился верным спутником хозяина в дальних и ближних путешествиях по окрестностям имения. В элегии «Сенокос» такая необходимость возникла, как только барчук выяснил, что все уже отправились в лес, а он пока еще не участвует в общей деятельности. Тогда и вспомнился ему красавец-конь Ами, переживающий, по обыкновению, самую жару в конюшне. Бунин, пожалуй, впервые так подробно описывает внутрен-

¹³ Зернь — зерна, плоды, ягоды.

нее и внешнее пространство конюшни, детали интерьера будто нанизываются друг на друга, убеждая читателя в налаженности быта в отдаленно взятом поместье и в достатке его владельцев; в той же мере это относится к изображению коня, его ухоженности, богатству сбруи.

Бунин-поэт внимателен к малейшим изменениям, происходящим в этот яркий летний день с природой и людьми. Он сообщает, что уже через час после отъезда молодого барина на сенокос в имении происходит новое событие, не очень значительное по здешним меркам, но важное для характеристики обстановки «дворянского гнезда». Четвертая часть элегии представляет собой еще одну зарисовку усадебной жизни, интерпретируют которую уже не лирический герой или персонаж-дворянин, а простые люди, далекие как от барских трудов, так и от их забав. Лирический герой незримо следует по поместью за бродягами, судя по их поведению, частыми гостями здесь.

В то время, когда никого из хозяев или всевидящей дворни не оказывается поблизости, маленький бродяга сначала заглядывает в окна, удостоверяется, что на нижних этажах никого нет, и проходит в зал. Именно через ощущения ребенка передаются уже давно охватившие всех в этот день чувства радости и счастья, полноты бытия в этом старом «дворянском гнезде». Мальчика заворожили и привели в неописуемый восторг детали интерьера, будто сливающиеся с окружающей природой:

... Мальчик босоногий
Заглядывает в окна, на пороге
Стоит и медлит... Робко входит в зал,
С восторгом смотрит в светлый мир зеркал.
Касается до клавиш фортепьяно –
И, вздрогнув, замирает: звонко, странно
И весело в хорах!..

Так было задумано в далекие времена архитекторами и первыми владельцами вотчины; все, обращенное к сердцу, к чувствам человека, а не к его разуму, и в новых условиях наступившего XX века доказывало право на свою жизнеспособность. Мальчик, безусловно, идеализирует барскую жизнь, но это относится в равной степени и к наследию прошлого – ко всем этим вещам, роскошной обстановке, архитектурным элементам, и в не меньшей степени это относится к одному из дней поры сенокоса, наполнившему какой-то особенной атмосферой и дом, и сад, и даже хозяйственные постройки во дворе. В бунинском стихотворении многочисленные и разнообразные детали усадебного быта не заслоняют, а, напротив, оттеняют главное: умение автора за повседневными заботами увидеть гармонию вечного и преходящего в жизни, передать полноту бытия, открывшуюся каждому герою по-своему в пределах старого имения.

В стихотворениях предреволюционных лет И.А. Бунин все чаще обращается к теме поэта и поэзии, чтобы выразить значение поэтического слова и силу его воздействия на человека. С точки зрения поэта, особую ценность приобретает слово, подкрепленное искренним интересом к жизни другого человека, стремлением отдавать себя без остатка, сгорая

для людей. В стихотворении «Кадильница», так любимом Буниным, на первый взгляд, возникают символы, обращенные в прошлое: забытый монастырь в горах Сицилии, темный храм, разрушенный алтарь и брошенная на выщербленные плиты пола потухшая кадильница — «вся черная внутри от угля и смолы». Параллель, которую проводит герой, воспринимается несколько неожиданно, как и само смелое сравнение кадильницы, когда-то пылавшей, и сердца поэта, сейчас «полного огня и аромата». Наказ, который дает лирический герой, может и должен обернуться самоистреблением для смельчака, принимающего его, как руководство к действию:

Ты, сердце, полное огня и аромата,
Не забывай о ней. До черноты сгори.

О всеотзывчивости поэта вспоминает Бунин в стихотворении «В горах», утверждая, что подлинное искусство создается эмоциями и «памятью сердца», а не мастерством. Истинное предназначение поэта заключается в способности отозваться на подлинно жизненные явления, величественные в своей простоте и отразить эту «правду», в ущерб различным новомодным «поэтизмам»:

Поэзия темна, в словах не выразима:
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!
Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит:
«Вернись, вернись назад!»

К 1916 году разногласия И.А. Бунина с молодыми поэтами разных школ достигли своего апогея, он разошелся во взглядах и с символистами, и с Северяниным, и с акмеистами. Пустота и мелкотемье, надуманность и бессодержательность современной лирики, отданной в угоду новаторской форме, отмечались Буниным едва ли не в каждом новом сборнике и альманахе, в стихотворении «Поэтесса» он создает пародию на современных богемных дам, поэтому противопоставляет его персонаж современным литературным «пустословам» стремление прожить сотни и тысячи жизней с героями своих произведений:

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой
воспринял в древнем детстве:
— Нет в мире разных душ
и времени в нем нет!

В редких случаях И.А. Бунин проявляет себя как подлинный Учитель, наставляющий современного человека на путь истинный в стремлении сохранить и донести до потомков мощь и красоту слова («Слово»). Тогда речь поэта приобретает афористичность, обычно не свойственную ему, фраза становится чеканной и завораживающей, убеждая читателя в необходимости беречь

Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.

В философской лирике этого периода взгляд поэта в будущее исполнен тревоги за судьбу России («Канун», «Семнадцатый год», «Мы сели у печки в прихожей...»). Лирический герой этих стихотворений возвращается в родовую вотчину и наблюдает за изменениями в отношении бывших хозяев и слуг, признавая в современных имениях и деревнях преобладание диких нравов, жестокости, вандализма, оправдать которые можно далеко не всегда.

Бунин в течение неполного года от предчувствий надвигающейся катастрофы переходит к констатации фактов многочисленных бесчинств в поместьях. В образе взбесившегося во время страды, сорвавшегося с цепи пса Бунин иносказательно пытается передать угрозу бессмысленного и жестокого крестьянского бунта, тревогу за будущее россиян, вновь перекликаясь с риторическим вопросом в финале гоголевских «Мертвых душ»:

... Куда летит
Через усадьбу шалый пес?

Философское начало в лирике 1917 года соседствует, во-первых, с реалистическими зарисовками очевидца событий, во-вторых, с символическим осмыслением участи русского дворянина, по стечению обстоятельств теряющего все и сразу.

Россия прошлого здесь представлена образами-эмблемами дома, «старинного и заброшенного» «в степной и глухой стороне», старой печи – хранительницы последнего тепла в ночи «долгой, хмурой, волчьей», а также икон, чудом уцелевших в разграбленной усадьбе, – верный знак того, что Христос еще не забыл своих детей:

Ночь – долгая, хмурая, волчья,
Кругом все снега и снега,
А в доме лишь мы да иконы
Да жуткая близость врага.

(«Мы сели у печки в прихожей...»)

«Враг» этот в стихотворении «Семнадцатый год» обрисован довольно конкретно и перечислены его деяния и нововведения в упорядоченной прежде поместной жизни:

Наполовину вырубленный лес,
Высокие дрожащие осины
И розовая облачность небес:
Ночной порой из сумрачной лощины
Въезжаю на отлогий косогор
И вижу заалевшие вершины,
С таинственной нежностью в упор
Далеким озаренные пожаром.
Остановясь, оглядываюсь: да,
Пожар! Но где? Опять у нас, — недаром
Вчера был сход!

Исторические события, оторвавшие крестьян и помещиков от привычного труда на земле — война 1914 года и революционные изменения 1917-го внесли существенные коррективы и в проведение страдной поры. Лирический герой констатирует факты, наблюдаемые им как в отдельно взятом поместье, так и повсеместно: поля пустуют без хозяина, едва взошедшие посевы чахнут, зерновые культуры простаивают, не убранные, дольше всяких сроков, отданные во власть палящему солнцу:

Вот рожь горит, зерно течет,
Да кто же будет жать, вязать?
Вот дым валит, набат гудет,
Да кто ж решится заливать?
Вот встанет бесноватых рать
И, как Мамай, всю Русь пройдет...
Но пусто в мире — кто спасет?
Но Бога нет — кому карать?

Предощущение могильного холода за дымной завесой пожаров в отеческих краях заставляет Бунина подыскивать неожиданные сравнения, наиболее точно передающие чувство страха, парализующего волю, и общий трагизм ситуации:

Презренного, дикого века
Свидетелем быть мне дано,
И в сердце моем так могильно,
Как мерзлое это окно.

Защищенной от вторжения стихийных сил, порожденных временем, в сознании лирического героя предстает лишь творческая свобода поэта. Только она позволяет забыться ненадолго в предреволюционном хаосе и перенестись в мир, уже разрушенный в реальности, но еще существующий в памяти.

Кроме философских размышлений о роли поэта и значении врачующего души современников и потомков искусства, И.А. Бунин тщательно, мелкими штрихами воссоздает тот идеальный, милый его сердцу пейзаж, который способствует неторопливому течению мысли:

Этой краткой жизни вечным измененьем
Буду неустанно утешаться я, —
Этим ранним солнцем, дымом над селеньем,
В свежем парке листьев медленным паденьем
И тобой, знакомая, старая скамья.

Бунин в самый канун прощания с дворянской Россией не пытается адресовать свои стихи благодарным потомкам, а, заведомо разуверившись в их способности оценить прекрасное, завещает созданное собратьям по перу — «будущим поэтам», в мечтах своих являясь

...бестелесным,
Смерти недоступным, —
Призраком чудесным
В этом парке розовом, в этой тишине.

Колорит стихотворений 1916–1922 годов несет на себе дополнительную смысловую нагрузку: если розовый усадебный парк для автора является одновременно воспоминанием и мечтой, то полыхающее огненно-красными сполохами поместье обнаруживает лицо России настоящей, до боли реальной, с жуткой гримасой неизбывной мужицкой злобы запалившей «вишневые сады», где некогда блаженствовали обитатели «дворянских гнезд».

В 1922 году И.А. Бунин с отчаянием признавал, что вторую жизнь эти «гнезда» уже не смогут обрести, а вырванные из привычной среды «птенцы» обречены смириться с жалким жребием эмигрантов, занесенных злыми ветрами истории на чужую сторону.

Так, будучи исторически обусловленной, совершается смена традиционных для России укладов, читатель становится свидетелем того, как уступает свои позиции, казалось бы, незыблемые и прочные, патриархально-аграрный уклад, вытесняемый дальнейшей капитализацией страны, и как русский дворянин постепенно свыкается с мыслью о необходимости эмиграции как единственной возможности спастись от диктатуры революционного народа.

В поздних стихотворениях И.А. Бунина 1918–1953 годов все чаще звучит мотив утраты. Вспоминая себя, прежнего, лирический герой называет судьбоносную дату: 1885 год. В одноименном стихотворении Бунин сравнивает время работы над первыми стихотворениями, свою влюбленность, полноту жизненных сил, впервые прочувствованные над свежесрытой могилой одного из родственников, и свое нынешнее состояние, которое трудно назвать иначе, как доживание. Вновь в одном контексте сталкиваются понятия «жизнь» и «смерть», когда-то, в юности, не удручающие молодого поэта своей близостью, а теперь открывшиеся в полной мере:

Была весна, и жизнь была легка.
Зияла адом свежая могила,

Но жизнь была легка, как облака,
Как тот дымок, что веял из кадила.

Земля, как зацветающая вновь,
Блаженная, лежала предо мною —
И первый стих, и первая любовь
Пришли ко мне с могилой и весною.

На закате дней своих лирический герой ощущает особый символический смысл тех давних событий, прямое указание на быстротечность земной жизни и взаимосвязь всего сущего в Божьем мире. Бунин напоминает поэту, что его предназначение — остаться в памяти людской навечно, ему даровано больше, чем остальным, потому и не пугает его смерть своим приближением, становящимся все более явным.

Образ бесприютного скитальца в стихотворениях позднего периода занимает центральное место. Его приют — дача или съемное, чужое жилье — всегда временный, он не способен надежно защитить от тягот и тревог беспокойного времени «маленького человека», частичку бытия:

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.
Как бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь,
в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой!

Стихотворение «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» построено как развернутая антитеза. Противопоставляются привычные природно-предметные образы: с одной стороны, поданные в едином эмоциональном ключе синонимы убежища, надежного приюта: гнездо птицы, нора зверя, отцовский двор, родной дом, с другой — емкое понятие — «чужой, наемный дом», и в нем суждено поселиться уже не полному надежд герою «с сердцем молодым», а доживать свой век одинокому старику «с ветхою котомкой».

Неизменными спутниками героя становятся чувства разочарования и презрения ко всему и всем, он разуверился, исчерпал себя, щедро раздавая людям благо, дарованное ему высшими силами — поэтический огонь. Бунин показывает процесс мучительного самоанализа персонажа, его внутренние монологи исполнены чувства неизбывной тоски, какого-то вселенского пессимизма:

Познал я, как ничтожно и не ново
Пустое человеческое слово,
Познал надежд и радостей обман,
Тщету любви и терпкую разлуку
С последними, немногими, кто мил,
Кто близостью своею облегчил
Ненужную для мира боль и муку,

И эти одинокие часы
Безмолвного полуночного бденья,
Презрения к земле и отчуждения
От всей земной бессмысленной красоты.
(«В полночный час я встану и взгляну...»)

Обращаясь к важнейшим этапам прожитой жизни, персонаж Бунина в первых эмигрантских стихотворениях еще сохраняет веру и надежду на помощь Высших сил, со временем эта вера сходит на нет, усугубляя трагедию одинокого, битого жизнью человека:

Пылай, играй стоцветной силою,
Неугасимая звезда,
Над дальнею моей могилою,
Забытой Богом навсегда.
(«Сириус»)

Одиночество и воспоминания выпадают на долю изгнанника, они причиняют все большие мучения герою, поскольку память сохраняет очень яркие, зримые эпизоды прошлой жизни. Поэт обретает способность принимать все, запомнившееся ему в прошлой жизни на родине, в его интерпретации картин былого уже нет ни иронии, ни критического пафоса. Поэтизация России сопутствует зрелой и поздней лирике И.А. Бунина. Элегическая тональность как нельзя лучше оттеняет стремление автора, переосмыслив многое в той, прошлой, атмосфере, сохранить ее в памяти всю — с запахами, красками, звуками, с приметами повседневности и ощущением полноты бытия, приобщиться к которым каждому русскому человеку необходимо:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — Господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»
И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленям припав.

Проза Бунина¹⁴. Не трудно убедиться, что, с одной стороны, мысли и чувства Бунина, его настроения и переживания, выраженные в лирических стихотворениях, сходны с мыслями и чувствами, настроениями и переживаниями, воплощенными в прозе. С другой стороны, можно смело сказать, что лирическое начало, столь мощно прозвучавшее в поэзии, окрасило и прозу художника. Бунин не противопоставлял жестко поэзии «прозу». «Поэтический элемент, — писал он, — стихийно присущ произведениям изящной словесности одинаково как в стихот-

¹⁴ Ранняя проза И.А. Бунина цитируется по изд.: *Бунин И.А. Собр. соч.*: В 9 тт. Т. IX. — М., 1906; последующая — по изд.: *Бунин И.А. Собр. соч.*: В 9 тт. — М., 1965 — 1967.

ворной, так и в прозаической форме»¹⁵. Лирика и проза Бунина связаны «тематическим единством» (П.М. Бицилли). Ряд стихотворений и рассказов содержат общие образы, при этом поэтические тексты или развивают одну из сюжетных линий прозаического произведения, или выявляют его подтекст, или прямо выражают авторские оценки. Так, стихотворение «Пустошь» соотносится с повестью «Суходол», стихотворение «С обезьяной» — с рассказом «Чаша жизни», стихотворение «Эпитафия» — с рассказом «Легкое дыхание», который предваряет стихотворение «Портрет» (1903):

Погост, часовенка над склепом,
Венки, лампадки, образа
И в раме, перевитой крепом, —
Большие ясные глаза.

Поздние стихотворения Бунина и его лирические миниатюры часто объединяет один лирический сюжет, ср., например, стихотворение «Ночь» (1952) и «краткий рассказ» писателя «ночь». Лирику и прозу Бунина, наконец, сближает особая «оптика деталей», которые выделяются в тексте крупным планом, метонимически замещая целостный образ или микросюжет:

И дымка млечного опала,
И солнце, смешанное с ним,
И встречный взор, и опахало,
И ожерелье из коралла
Под катафалком водяным
(«Венеция»).

Лирика и проза Бунина, таким образом, составляют единый сверхтекст.

Первые прозаические произведения писателя появились в печати в орловских изданиях. В них отразились впечатления, связанные с путешествием Бунина по России, его увлечением толстовством, воспоминания о детстве в разоряющейся дворянской усадьбе, о мелкопоместном быте. В 1893 году в журнале «Русское богатство» был опубликован рассказ Бунина «Танька» («Деревенский эскиз»), который свидетельствовал о возросшем мастерстве начинающего писателя и привлек внимание критиков. За ним последовали рассказы «На край света», «Учитель» («Тарантелла»), «На Донце» и др. Ранние произведения Бунина характеризуются ярко выраженным лирическим началом, медитативностью. Многие из них строятся как лирические монологи («Перевал», «Туман»). Одним из сквозных мотивов ранней прозы Бунина является мотив запустения и оскудения дворянских усадеб («Танька», «Антоновские яблоки», «Мелкопоместные», «На хуторе», «Золотое дно»); тоска по ушедшему в прошлое, безвозвратно утраченному или несбывшемуся определяет элегическую тональность расска-

¹⁵ Указ. соч. Т. IX. — С. 539.

зов Бунина этой поры»¹⁶. Неслучайно такие произведения, как «Руда» и «Антоновские яблоки», в ранних редакциях имели подзаголовок «Из книги «Эпитафии».

В рассказе «Антоновские яблоки» (1900) впервые ярко проявилось индивидуальное своеобразие стиля молодого писателя. В «бесфабульном» произведении текст строится на основе ассоциативных связей «картин» — воспоминаний повествователя. Прошлое, воскрешаемое памятью (текст пронизывают сигналы припоминания и внутреннего зрения: *вспоминается, помню, вижу себя*), освобождается «от пространственно-временной ограниченности»¹⁷ и максимально приближается к настоящему. Этому способствует последовательное использование в тексте рассказа форм настоящего исторического.

Образ прошлого носит обобщающий характер. Показательно, что в тексте доминируют формы с обобщенно-личным значением; ср., например: «Проснешься и долго лежишь в постели»; «Шикнешь на лошадь ... и помчишься по лесу»; «Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок». В то же время образ прошлого приобретает в рассказе конкретность и чувственную пластичность, он связан с множеством деталей и передач разнообразных ощущений. В этом произведении Бунина впервые проявилось характерное для творчества писателя в целом внимание к свету, различным оттенкам цвета, осязательным, вкусовым и обонятельным образам. Обозначения запахов служат основой лейтмотивной организации рассказа, в тексте широко используются также сравнения и метафоры, отражающие особенности чувственного восприятия повествователя (см., например: «В небе уже высоко блещет бриллиантовое созвездие Стожар; дорога замаслилась и блестит, как рельсы»).

Все образы, воскрешаемые памятью, при этом даны в рассказе сквозь призму времени. Неслучайно в тексте неоднократно повторяются образы дыма и тумана, символизирующие неясность воспоминаний. Действительность рисуется в рассказе «текучей», более того, она целиком определяется воспоминаниями и особенностями восприятия повествователя. Прошлое дворянских усадеб изображается здесь не как объективная данность, а как отражение субъективной картины мира. Именно в «Антоновских яблоках» формируется особый **феноменологический** принцип повествования, который в дальнейшем получит развитие в прозе Бунина и наиболее ярко проявится в романе «Жизнь Арсеньева»: если в классическом типе повествования субъект и объект, как правило, дистанцированы, то в прозе Бунина эта дистанция в значительной мере снимается, в описаниях последовательно отражаются сигналы индивидуального, часть непосредственного восприятия мира, который не существует вне сознания воспринимающего. «Действительность — что такое действительность? Только то, что я чувствую. Остальное — вздор»¹⁸, — запишет Бунин в 1923 году.

¹⁶ Левин В. Проза начала века (1900—1920). // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 277.

¹⁷ Мальцев Ю. Бунин. Frankfurt/Main. — М., 1994. — С. 86.

¹⁸ Бунин И. Собр. соч. в 6 тт. Т. IV. — М., 1987. — С. 680.

Категория памяти неразрывно связана в прозе Бунина с категорией времени. В «Антоновских яблоках», как и в других ранних произведениях писателя, основная единица времени — мгновение, вмещающее множество ситуаций не только настоящего, но и прошлого. Это не поступательно развертывающееся время, а цепь отдельных мгновений, которые эмоционально наиболее значимы для повествователя.

В «Антоновских яблоках» «освобожденная от времени чувственность становится в памяти мостом между «сегодня» и «всегда», атрибутом непреходящего, как у Пруста»¹⁹, при этом последовательное обращение к одоративным образам²⁰ предвосхищает последующие открытия прозы XX века.

Уже в ранней прозе Бунина проявилось новаторство писателя, стремление достичь максимальной изобразительности за счет концентрации образных средств и усиления значимости деталей и сквозных повторов в прозаическом тексте. Показательна оценка рассказа Бунина «Сосны» (1901) А.П. Чеховым: «Сосны» — это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона»²¹. Изображенный в ранних рассказах Бунина предметный и природный мир преломляется сквозь призму восприятия конкретного наблюдателя, автор пытается запечатлеть реалию или ситуацию в ее переменном, «текущем» состоянии. Прозаический текст сближается с лирическим произведением. Одним из первых в русской литературе Бунин использует лейтмотивный принцип построения «бесфабульного» рассказа.

В то же время ранние произведения писателя разнообразны по тематике. Бунин выступает не только «как певец осени, грусти, дворянских гнезд», как часто отмечалось в современной ему критике. Важную роль в прозе Бунина 10-х годов играет социальная проблематика, проблема жизни и смерти, проблема национального характера.

В 1910 году была опубликована повесть «Деревня». Уже заглавие этого произведения подчеркивает обобщающий характер изображенных в нем ситуаций, лиц и реалий. Дурновка с ее диким, темным, жестоким бытом воплощает всю русскую деревню, однако замысел писателя значительно шире. «*Да она [Россия] вся деревня, на носу заруби себе это!*»²² — говорит один из персонажей повести, «базарный вольнодумец и чудаки» Балашкин. «Я не стремлюсь описывать деревню с ее пестрой и текущей действительностью», — заметил И.А. Бунин. — Меня занимает главным образом душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина»²³.

Писатель отказался от идеализации русского крестьянства и шире — народа. С точки зрения Бунина, «уже прошла та пора, когда о мужике... нужно было говорить, его идеализируя»²⁴, поддерживая мифы «об

¹⁹ Мальцев Ю. Указ. изд. — С. 86.

²⁰ Одоративные образы — образы, передающие запахи, ароматы, благоухание, благоухание.

²¹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. Письма. Т. 10. — М., 1981. — С. 169.

²² Указ. соч. Т. III. — С. 70. (Выделено И. Буниным).

²³ Бунин И.А. Указ. соч. Т. III. — С. 479.

²⁴ Одесский листок, 1912, 1 марта. — С. 3.

Антоне Горемыке и Платоне Каратаеве. В повести «Деревня» Бунин видел «начало» ряда своих произведений, посвященных «всему укладу русской жизни». В ней, прежде всего в изображении деревни, подчеркиваются черты оскудения и одичания. Характерны, например, следующие повторяющиеся образные детали: «вросшие в землю мазанки с прогнившими и почерневшими крышами», «мусор», «непролазная», «жирная», «густеющая» грязь, «пьяные мужики», «все одинаково безобразные тощие и лохматые».

В колористической системе повести преобладают серые и черные тона: «Грубо торчала на голом выгоне церковь *дикого цвета*»; «От выселок осталось в эти дни только одно звание — только *черные остова* изб среди мусора. Ничего не было видно за *густой серой мглой*, гонимой ветром; Всюду налило *свинцовых луж*»; «Овцы *грязной серой массой* сбились в один угол»; «*В серой несущейся мути* не было видно ни Дурновки, ни мельницы на Мысу»; «В доме с запущенными *серыми стеклами* брезжил тусклый свет, стояли *сизые сумерки*; ...За широким снежным логом скучно *чернела* Дурновка».

Традиционные для народнической литературы оценки качеств русских крестьян заменяются в «Деревне» на противоположные: трудолюбие на лень, кротость и смирение на жестокость, глубина веры на безверие, добросердечие на равнодушие; см., например, диалог братьев Красовых в финале повести:

«— Ты подумай только: пахут целую тысячу лет, да что я! больше! — а пахать путем то есть ни единая душа не умеет! Единственное свое дело не умеют делать! Не знают, когда в поле надо выезжать! Когда надо сеять, когда косить!..

И Кузьма опешил. Мысли его спутались...

А Тихон Ильич, не давая ему опомниться, с азартом продолжал:

— Народ! Сквернословы, лентяи, лгуны, да такие бесстыжие, что ни единая душа друг другу не верит!»

Ведущие черты изображаемых в повести крестьян — безразличие к себе и к окружающему, покорность судьбе, иррациональность поведения, невежество.

Символический характер носит сцена встречи Тихона Красова с мужиком в селе Ровное: «За церковью блестел на солнце мелкий глинистый пруд, под навозной плотинкой — густая желтая вода, в которой стояло стадо коров, поминутно отправлявшее свои нужды, и намыливал голову голый мужик... Лошадь жадно припала к воде, но вода была так тепла и противна, что она подняла морду и отвернулась. Посвистывая ей, Тихон Ильич показал картузом:

— Ну, и водица у вас! Ужли пьете?

— А у вас-то ай сахарная? — ласково и весело возразил мужик. — Тыщу лет пьем! Да вода что — вот хлебушка нетути...»

В повести сталкиваются разные оценки русского народа: «великий — дикий», «добрый — шалый», диалоги — споры об особенностях национального характера и русской истории следуют за описаниями деревенской жизни или жизни уездного города; см., например, спор Кузьмы Красова и Балашкина:

«— ... Величайший народ, а не «такой», позвольте вам заметить.

— Не смей призы раздавать! — опять крикнул Балашкин.

— Нет-с, посмею! Ведь писатели-то эти — дети этого самого народа.

Платон Каратаев — вот признанный тип этого народа!

— А почему же не Ерошка, почему не Лукашка?.. Почему Каратаев, а не Разуваев с Колупаевым, не мироед-паук, не поп-лихоимец, не дьяк продажный, не Салтычиха какая-нибудь, не Карамазов с Обломовым, не Хлестаков с Ноздревым...»

Современные писателю критики увидели в «Деревне» «безнадежно-мрачное», «одностороннее», «тенденциозное» освещение жизни русской деревни, однако предметом изображения в повести служит не быт, а противоречивость русской души, для которой «выходом из скуки будней с одинаковой легкостью может оказаться либо ... неожиданный поступок: добрый или злой — безразлично, либо свирепый бунт»²⁵. В центре повествования — судьба двух братьев Красовых, воплощающих разные ипостаси «русской души». Они противопоставлены друг другу, но при этом оба приходят к трагическому финалу. Тихон Красов, крепкий хозяин, «преуспевающий делец», осознает, что дело, бывшее смыслом его жизни, стало для него «каторгой, петлей, золотой клеткой». Путь к богатству оказывается путем к пустоте и саморазрушению, впереди ему видится наступающий на деревню хаос.

Кузьма Красов, правдоискатель, поэт-самоучка, долго странствовавший по России, возвращается в Дурновку, «одичание» которой также вызывает у него «смертельную тоску» и трагическое предчувствие катастрофы. Отчуждение Кузьмы от дурновцев, его одиночество в ожидании смерти усиливаются к концу повествования. Как и Тихон Красов, он осознает бессмысленность своего существования, оторванность от народной жизни. Показательна его самооценка во внутреннем монологе: «Для кого и для чего живет на свете этот худой и уже седеющий от голода и строгих дум мещанин, называющий себя анархистом и не умеющий толком объяснить, что значит — анархист?»

Заканчивается повесть образом «непроглядной вьюги», заматающей «белый свет». В буйной темной мути «теряется» свадебный поезд, в гибельной власти страшной стихии оказываются дурновцы. Мотив погружения в небытие объединяет в финале героев повести (так, например, Молодая в венце кажется «еще красивее и мертвее»), при этом в образах персонажей подчеркиваются языческие черты, см. финальную фразу повести: «Вьюга в сумерках была еще страшнее. И домой гнали лошадей особенно шибко, и горластая жена Ваньки Красного стояла в передних санях, плясала как шаман, махала платочком и орала на вечер в буйную темную мусть, в снег, летевший ей в губы и заглушавший ее волчий голос...»

С повестью «Деревня» тесно связана повесть «Суходол» (1911). В этом произведении Бунин преобразует жанр семейной хроники. Основу сюжета составляет история рода Хрущевых; причем, как и в других произведениях этого жанра, повествователем выступает один из представителей этой семьи, по мнению которого «жизнь рода, клана глубока, узловата, таинственна, зачастую страшна».

²⁵ Мальцев Ю. Указ соч. — С. 166 — 167.

Однако в отличие от семейных хроник повествование в «Суходоле» лишено строгой хронологической последовательности, в тексте широко используются ретроспекция и проспекция. Повествование ориентируется на воспоминания, сигналом которых служит традиционная формула «помню». В результате изображение Суходольской усадьбы дается с разных временных точек зрения: она показана через призму восприятия то ребенка, то подростка, то взрослого повествователя, рассказ которого дополняется «историями» Натальи, «главной сказительницы» и «свидетельницы» суходольской жизни. Для повествования, таким образом, характерна множественность не только временных, но и оценочных точек зрения, которые оказываются подвижными. Так, Суходольская усадьба то привлекает своим «очарованием», «обольщает» стариной, то рисуется как место запустения и одичания: «Кустарник, остаток сада, так одичал, что перепела кричали у самого балкона... Долги, тяжки были дождливые осени, снежные зимы в Суходоле. Холодно, голодно было в пустом разрушающемся доме. Заметали его вьюги, насквозь продувал морозный сарматский ветер»²⁶.

Повествование в «Суходоле» ведется «хором голосов, часто контрапунктически контрастных, и... ни один из них не претендует на «объективное» видение. Это контрастное многоголосие и сопоставление разных точек зрения без единой обрамляющей... повествующей инстанции — было тогда большим новшеством, и лишь много времени спустя оно стало одним из распространеннейших приемов модернистского искусства»²⁷.

«Суходол» образует с «Деревней» своеобразную дилогию. «В моем новом произведении «Суходол», — говорил Бунин, — рисуется картина жизни следующего (после мужиков и мещан «Деревни») представителя русского народа — дворянства... Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связаны, как у нас. Душа тех и других, я считаю, одинаково русская»²⁸. Бунин подчеркивает, что кровь дворян Хрущевых «мешалась с кровью дворни и деревни неоднократно. «Истинно родной» чувствует повествователь крестьянку Наталью. В повести отмечается параллелизм судеб дворян и крестьян, см., например, историю любви тети Тони и Натальи. И деревня, и усадьба объединены властью «косного быта, <...> древней семейственности». И дворяне, и мужики рисуются «страстными мечтателями, которым где-то нужно «отвести душу».

Особое место в художественном мире повести занимает Наталья, образ которой раскрывает еще одну грань «русской души»: «Черничкой, смиренной и простой слугой всех, легкой и чистой, точно после предсмертного причастия, вошла она в суходольский дом».

Судьба Натальи служит, с одной стороны, обвинением миру Суходола, с другой стороны, именно с этим образом связаны в повести мотивы памяти о прошлом и святости: «Снова и снова рассказывала Наталья повесть своей погибшей жизни. И все вспоминался мне гру-

²⁶ Бунин И.А. Указ. соч. Т. III. — С. 136.

²⁷ Мальцев Ю. Указ. соч. — С. 193.

²⁸ Там же. — С.192.

бый образ святого, висевший в углу лакейской старого нашего дома. Обезглавленный пришел святой к согражданам, на руках принес свою мертвую голову — во свидетельство своего повествования».

Переиздавая «Суходол» уже в эмиграции в 1921 году, Бунин добавил подзаголовок, уточняющий особенности жанра, — «поэма». Для этого произведения характерно ослабление роли фабулы, усиление лирического начала и фрагментарности в построении текста. Художественное время повести во многом определяется воспоминаниями и снами персонажей. Возрастает в тексте и роль образных деталей, вступающих в тексте в ассоциативные связи, см., например, повторяющиеся образы неба, зарниц, сада: «Со всех сторон вспыхивало, воспламенялось, трепетало и слепило золотыми и бледно-голубыми сполохами молчаливое, полное огня и таинств небо... И мелькал, рос, трепетал и сквозил на огромном, то золотом, то бело-фиолетовом небосклоне весь сад своими кружевными вершинами, призраками бледно-зеленых берез и тополей...»

В повести «Суходол» Бунина, как отмечал В.Ходасевич, «при сложном построении удалось достигнуть необыкновенной экономии в избразительных приемах и строжайшего внутреннего единства»²⁹.

Центральный образ повести — образ Суходола — многозначен. Он воплощает прошлое, связанное с разрушением и оскудением дворянских усадеб, с вырождением дворянских родов. В то же время Суходол рисуется в повести как особый мир с присущей ему «узловатой, таинственной, страшной» жизнью. Повествователь говорит о «суходольском языке», отмечает «суходольские песни», показывает особенности «суходольской души» — «прекрасной и жалкой». Образ Суходола приобретает обобщающий характер. Само имя этого места противопоставлено устойчивому в фольклоре сочетанию «мать сыра земля». Суходол изображается как воплощение особой части родины — «глухой Руси», для которой характерны тесная связь человека с землей, «власть степи», «глубина души», привыкшей жить «в тяготенье к Суходолу, в обольщении». Бунин «впервые творит русскую провинцию как новое пространство, живущее в слове»³⁰.

В повести «Суходол» окончательно определяются и взаимодействуют три основные темы творчества Бунина: **тема любви, тема смерти и тема памяти**. Именно память воскрешает прошлое и позволяет повествователю пережить единство с миром, ощутить родство с ним. Об этом сказано в финале произведения: «И сидишь, думаешь, силясь представить себе всеми забытых Хрущевых. И то бесконечно далеким, то таким близким начинает казаться их время. Тогда говоришь себе: — это не трудно, не трудно вообразить. Только надо помнить, что вот этот покосившийся золоченый крест в синем летнем небе и при них был тот же... что так же желтела, зрела рожь в полях, пустых и знойных, а здесь была тень, прохлада, кусты...»

²⁹ Ходасевич В. Бунин. Собр. соч. // И. Бунин. Избранная проза. — М., 1998. — С. 577.

³⁰ Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX — начала XX в. Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук. — Екатеринбург, 2005. — С.32.

С повестями «Деревня» и «Суходол» тематически связан ряд рассказов Бунина 10-х годов: «Веселый двор» (1911), «Ночной разговор» (1911), «Игнат» (1912), «Захар Воробьев» (1912), «Худая трава» (1913). «При дороге» (1913). Это произведения, в которых писатель вновь обращается к теме жестокости уклада крестьянской и мещанской жизни. Герои рассказов ощущают страшную тоску и одиночество, ищут «странной свободы», разрушают свою жизнь и оказываются перед лицом смерти. Проблема отношения человека к смерти становится в этот период одной из основных в творчестве Бунина, жизнь персонажей последовательно изображается писателем в сопряжении со смертью, в соотношенности с бесконечностью.

Для прозы Бунина 1912–1916 года характерно расширение тематики. В письме к издателю Н.С. Клецову от 18 мая 1913 г., говоря о публикации нового сборника рассказов, Бунин заметил: «Будут в этой книге и иного рода рассказы – любовные, «дворянские» и даже, если хотите, «философские»³¹.

В 1907–1910 годах Бунин совершает путешествие в Египет, Сирию и Палестину, в 1910 – во Францию, Италию, затем в Алжир, Египет, на остров Цейлон. Существенное влияние на И.А. Бунина в этот период оказал буддизм. «Я вообще люблю Восток и восточную религию», – говорил Бунин в одном из своих интервью в 1910 году. В произведениях писателя неоднократно встречаются отсылки не только к восточным легендам, но и основным понятиям буддизма. В рассказе «Братья» (1914), например, повествование ведется от лица человека, прекрасно знающего каноны буддизма, а эпиграфом к тексту избраны слова из «Сутта-Нипатти»: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга, я хочу говорить о печали». «Братьями, избивающими друг друга», изображены в рассказе колонизаторы и коренные жители Цейлона. Хозяева острова – европейцы – рисуются как люди, не способные встать на путь просветления, как жертвы алчности и собственного «я». Характерны образные детали, которые использует писатель: европейцы «полумертвы», глаза их безжизненны, они желают только «сладкого обмана жизни». Трагедия европейцев раскрывается в монологе английского полковника: «Будда понял, что значит жизнь Личности в этом «мире бывания» ... и ужаснулся священным ужасом. Мы же возносим нашу Личность выше небес, мы хотим сосредоточить в ней весь мир»³². Англичанин, образ которого носит обобщающий характер (показательно что он не имеет имени и лишен индивидуализирующих его черт), осознает, что его собратья несут разрушение окружающему миру: «В Африке я убивал людей ... в Китае бил палкой по головам ... стариков ... на Яве и Цейлоне до предсмертного хрипа загонял рикш»³³. Европейцам герой адресует слова Будды: «О вы, властвующие ... обращающие друг против друга жадность свою, ненасытно потворствующие своим похотям»³⁴.

³¹ Цит. по кн.: Стрелина И.Д. Иван Алексеевич Бунин. – Липецк, 1960.

³² Бунин И.А. Указ. соч. Т. 4. – С. 278.

³³ Там же. – С. 277.

³⁴ Там же. – С. 278.

В свою очередь страдающие и униженные жители Цейлона также изображаются как жертвы «жажды существования» и оказываются «братьями» своих хозяев: «они находятся во власти бога жизни — смерти Мары... радуясь краткой радостью, истребляют друг друга»³⁵. В отличие от колонизаторов, они не подавляют других, но, по утверждению повествователя, не слышат «голоса Возвышенного, призывающего к отречению от земной любви»³⁶.

В рассказе «Братья» ярко проявилось мастерство Бунина-прозаика. Повествование ориентируется на буддийские легенды и тексты и пронизано цитатами из них. В рассказе, близком жанру притчи, сопоставляются две разные картины мира, при этом детали каждой отражают особенности восприятия ее носителей. Их точкой зрения мотивирован отбор тропов. Сквозные же образы рассказа соотносят, казалось бы, противоположные картины мира, обнаруживая в них общее. Проблемы несовершенства бытия, соотнесенности личности и «Все-Существа» получают развитие в следующих рассказах писателя.

Так, в рассказе «Сын Чанга» (1916) «выведено на поверхность то, что находится в глубинах многих других текстов: и восточная тематика, и откровенно конструктивный принцип построения сюжета, и многочисленные сентенции, содержащие в себе универсальную мудрость, и многое другое»³⁷. На первый взгляд, перед нами анималистический рассказ, события в котором даны сквозь призму восприятия животного. Точка зрения собаки Чанга — ведущая в повествовательной структуре текста. Ее доминирующая роль мотивирует свободу переходов от одной картины (сна) к другой. Картины, возникающие в снах Чанга, соотносятся с двумя противопоставленными друг другу «правдами»: «жизнь несказанно прекрасна» и «жизнь мыслима только для сумасшедших». Эти «правды» определяют контрастные мотивы рассказа и противопоставление в тексте образов света — мрака, тепла — холода, смерти — жизни.

Сквозными образами рассказа являются образы моря и мира, «шумящего» над ним. Море рисуется как «страшная бездна», «утроба живая и глухо бунтующая», как чуждое человеку «естество», на мир же падает «тень какой-то печали».

Оба сквозных образа обладают огромной обобщающей силой, на их фоне организующая сюжет судьба капитана (героя, не имеющего в рассказе даже имени) воспринимается как частное проявление общих законов бытия. Неслучайно ситуации жизни героя не образуют в тексте последовательности событий, лишь некоторые из них выделены в «снах» Чанга, причем часть ситуаций носит гипотетический характер: «Опять ударился, по вине пьяного капитана, пароход о подводные камни, как это было три года назад?»

Для рассказа характерна монтажная композиция, подчеркивающая подвижность и зыбкость границ между сном и явью, между двумя «правдами»: «А потом...

³⁵ Там же. — С. 258.

³⁶ Там же. — С. 259.

³⁷ Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. — М., 2004. — С. 67.

Но тут опять прерывается сон Чанга.

— Чанг, идем! — говорит капитан, сбрасывая ноги с кровати. И опять с удивлением видит Чанг, что он не на пароходе в Красном море, а на чердаке в Одессе, и что на дворе и впрямь полдень, только не радостный, а темный, скучный, непризнанный...»

Собака Чанг выступает в рассказе не просто как носитель одной из точек зрения, а как самостоятельный субъект сознания и оценки. Показательна фраза, открывающая текст: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того, **каждый из живших на земле**». Парадоксальность сюжета рассказа заключается в том, что именно Чанг, «всем существом своим отдающийся» прекрасному, не довольствуется «двумя правдами», готов отвернуть модель *инь-янь*.

Текст рассказа пронизан реминисценциями и цитатами из Ветхого Завета, буддистских текстов, текстов восточных философов. Они усиливают обобщающий характер образов и соотносятся с одной из «правд», утверждаемых в монологах капитана: «... знаешь ли ты, что такое Тао, выдуманное вами же, китайцами... Бездна-Праматерь, она же родит и поглощает и, поглощая, снова родит все сущее в мире, а иначе сказать — тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее...» Или же: «Да, да! «Золотое кольцо в ноздре свиньи — женщина прекрасная!» Трижды прав ты, Соломон Премудрый!»

Бессловесный слушатель капитана, Чанг оказывается его антагонистом в негласном споре. Способный интуитивно ощущать и присутствие бездны, и безначальность мира, «что не доступен Смерти», «он беззвучно кричит всему миру: ах, нет, нет — есть на земле еще какая-то, мне неведомая, третья правда!» Эта «правда» и для Чанга, и для повествователя связывается с любовью и памятью, о чем свидетельствует финал рассказа: «Если Чанг любит и чувствует капитана, видит его взором памяти, того божественного, чего никто не понимает, значит, еще с ним капитан... В мире этом должна быть только одна правда, — третья — а какая она, — про то знает тот последний Хозяин, к которому уже скоро должен возвратиться и Чанг».

В прозе Бунина 1914–1916 годов усложняется и структура текста. Если в рассказе «Сны Чанга» широко используется монтажная композиция, то в новелле «Легкое дыхание» разрушены временная последовательность событий и, следовательно, их причинно-следственная связь, а развязка фабулы дается значительно раньше конца новеллы.

Для текста характерна кольцевая композиция: он начинается и завершается описанием кладбища. Этой рамочной части новеллы присуще подчеркнуто лирическое начало, что проявляется в ритмизации начальных абзацев и финальной фразы. Пространство изображения в них то сужается, то расширяется, причем в конце новеллы до космических пределов. Рамочной части противопоставлено основное повествование с переходами от одного временного плана к другому и резкой сменой точек зрения. По мнению Л.С. Выготского, такое построение текста, основанное на нарушении в нем временной последовательности и линейных связей событий, служит для того, «чтобы уничтожить житей-

скую муть, чтобы претворить ее в прозрачность, чтобы отрешить ее от действительности»³⁸.

Доминанта в «Легком дыхании» определяется самым заглавием новеллы. *Легкое дыхание*, по определению главной героини произведения – Оли Мещерской, – важнейший признак женской красоты. Эта деталь синекдохически связана с образом самой Мещерской, легкое дыхание которой после ее гибели «рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Образ героини, как и произведение в целом, имеет разные трактовки. Л.С. Выготский считал, что благодаря особой композиционной форме преодолевается «житейская путь», в которую погружена «ничем не замечательная, ничтожная и не имеющая смысла жизнь провинциальной гимназистки». А. Жолковский полемизирует с этим выводом: с его точки зрения, автор не осуждает героиню, а скорее любит ее бездуховностью. В рассказе происходит своеобразная эстетизация образа Оли Мещерской, которая, «как бабочка, выпархивает из рамок норм поведения, возрастов, жизни, смерти»³⁹. Эфемерное же продолжение ее, по мнению Жолковского, «увечковечивается» в холодном весеннем ветре и памяти знавших ее, прежде всего классной дамы. Наконец, с точки зрения С.П. Антонова, смысл рассказа состоит в том, что «слепые, неведомые силы уничтожили идеал истинной женской прелести – Олю Мещерскую – и развеяли в бесконечности, в ледяном холоде космоса. И не осталось от нее ничего, кроме мечтаний чудаковатой классной дамы на кладбище»⁴⁰.

Множество интерпретаций новеллы показывает сложность и неоднозначность ее содержания. Сам Бунин отмечал, что «легкое дыхание» для него то, что обычно называют «утробностью» – «это ... наивность и легкость во всем, и в дерзости, и в смерти», «недумание». Автор избегает прямых и однозначных оценок судьбы героини, мотивировок ее гибели. В то же время композиция новеллы позволяет сделать вывод, что важнейшими мотивами произведения являются мотивы, с одной стороны, недолговечности и гибели красоты, с другой стороны, «рассеивания ее в космосе». Финал «Легкого дыхания» перекликается с рассказом «Братья»; ср.: «Солнце, заходя, переходит в ветер; а во что переходит умерший?»⁴¹. Своеобразным же авторским комментарием к судьбе героини служит стихотворение Бунина «Эпитафия»:

Рок отметил тебя. На земле ты была не жилища.
Красота лишь в Эдеме не знает запретных границ.

Одной из вершин дооктябрьского творчества Бунина стал рассказ «Господин из Сан-Франциско».

Опубликованный в 1915 году, этот рассказ создавался в годы Первой мировой войны, когда в творчестве писателя заметно усилились мотивы

³⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1986. — С. 158.

³⁹ Жолковский А. Блуждающие сны. — М., 1992. — С. 130–159.

⁴⁰ Антонов С.П. Я читаю рассказ. — М., 1973. — С. 103.

⁴¹ Бунин И.А. Указ. соч. Т. IV. — С. 258.

катастрофичности бытия, противоестественности и обреченности технократической цивилизации. Как и многие его современники, Бунин почувствовал трагическое начало новой эпохи: «Кто вернет мне прежнее отношение к человеку? — пишет он другу. — Отношение это стало гораздо хуже — и это уже непоправимо»⁴². В интервью 1916 года Бунин замечает: «В мире происходит огромное событие, которое опрокинуло и опрокидывает все понятия о настоящей жизни»⁴³. Все большее значение в этот период в произведениях писателя приобретают темы рока, смерти, образ «бездны».

«Господин из Сан-Франциско» — пожалуй, единственное произведение Бунина, в котором достаточно прямо выражены авторские оценки, максимально ослаблено лирическое начало, характерное для прозы писателя в целом, использованы прозрачные аллюзии и образы-аллегии. Основу сюжета составляет судьба главного героя — «господина из Сан-Франциско», отправляющегося в путешествие в Старый Свет и неожиданно умирающего на острове Капри. Образ главного героя лишен у Бунина личностного начала: он не имеет имени (не названы по имени также его жена и дочь), предыстория его не содержит никаких индивидуализирующих черт и оценивается как «существование», противопоставленное «живой жизни»; телесный образ сводится к нескольким ярким деталям преимущественно метонимического характера, которые выделяются крупным планом и, развивая мотив цены (стоимости), подчеркивают материальное начало.

Образ «господина из Сан-Франциско» предельно «овнешнен». Душа героя мертва, а его «существование» — это исполнение определенной роли: не случайно в сцене приезда на Капри используются сравнения, развивающие образную параллель «жизнь — театр». Герой последовательно рисуется как «новый человек» механистической цивилизации, лишенный внутренней свободы, жизни духа, отчужденный от бесконечного богатства непосредственного и гармоничного восприятия жизни.

Призрачность власти и богатства обнаруживается перед лицом смерти, которая в рассказе метафорически сближается с грубой силой, «неожиданно... навалившейся» на человека (ср.: «Он хрипел, как зарезанный...»).

Образ «господина из Сан-Франциско» несет в себе обобщающий смысл. Конфликты в рассказе предельно обнажены. Пароход «Атлантида» — это обобщенный образ современного писателя мира, отражающий его социальную модель с противопоставлением «верхних» и «нижних» этажей жизни⁴⁴. Показательно, что в структуре текста при описании «многоярусного парохода» последовательно учитывается

⁴² Цит по кн.: Мальцев Ю. Указ соч. — С. 228.

⁴³ Там же. — С. 228. Ср. также: «Развернулось ведь нечто ужасное. Это первая страница Библии. Дух Божий носился над землей, и земля была пуста и неустроенна».

⁴⁴ Ср. со следующей записью в дневнике В.Н. Муромцевой-Буниной: «Зашел разговор о социальной несправедливости. Лицеист был правого направления. Ян [И.А. Бунин] возражал: «Если разрезать пароход вертикально, то увидим: сидим, пьем вино, беседуем на разные темы, а машинисты в пекле, черные от угля, работают и т.д. Справедливо ли это? А главное, сидящие наверху и за людей не считают тех, кто на них работает» (Устами Буниных. — Франкфурт-на-Майне, 1972. — Т.1. — С. 81).

пространственная точка зрения «всевидящего» повествователя, взгляд которого проникает и в «уютные покои... на самой верхней крыше», и в «самый низ, в подводную утробу «Атлантиды». Прием монтажа, делающий возможным «вертикальный разрез» парохода, одновременно выражает авторские оценки, обнаруживает контраст «верхнего» и нижнего миров. В описании же «средины» парохода, связующей эти миры, развивается мотив обманчивости видимого, иллюзорности внешнего благополучия. Обозначаемые признаки обнаруживают свою противоположность, в описаниях используются оксюморонные сочетания и семантически противоречивые сравнения («грешно-скромная девушка», «нанятые влюбленные», «красавец, похожий на огромную пиявку»).

Социальный конфликт в рассказе, однако, есть проявление более общего конфликта – вечной борьбы добра и зла, воплощаемых в тексте в образах Дьявола и Богоматери.

Современную же цивилизацию символизирует «многоярусный, многотрубный» корабль, пытающийся одолеть «мрак, океан и вьюгу» и оказывающийся во власти Дьявола. Характерно, что само название корабля повторяет название затонувшего когда-то острова и погибшей при этом цивилизации. Мотив обреченности «Атлантиды», ее возможной гибели и разрушения связан в тексте, с одной стороны, с образами, варьирующими тему смерти: «бешеной вьюги, проносившейся, как погребальная месса», «траурными горами океана», «смертной тоски» сирены, а с другой – с образами Апокалипсиса. Таким образом, рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» содержит предостережение и пророчество о страшных потрясениях, о суде над бездуховностью, внутренней несостоятельностью и ложью Нового Вавилона, о его разрушении и грядущей гибели. В сильную позицию текста вынесены три ключевые для текста слова: МРАК, ОКЕАН, ВЬЮГА, – завершающие рассказ и отсылающие к этим же лексическим единицам в первой его композиционной части. «Смерть, непознанная, непознаваемая природа и ужасная, вышедшая из-под воли цивилизация, – вот те страшные силы, которые сливаются в одном аккорде в заключительной фразе рассказа»⁴⁵. Тема смерти отдельного человека объединяется в рассказе с темой возможной гибели современной цивилизации.

Бунин не принял ни Февральской, ни Октябрьской революции 1917 года «...Не было дня во всей моей жизни страшнее этого дня, – видит Бог, воистину так!»⁴⁶ – писал он о том дне, когда к власти пришли большевики. Революцию Бунин воспринял как «великое падение России, а вместе с тем и вообще падение человека», «как неслыханное братоубийство..., чудовищные последствия которого неисчислимы и, быть может, веки непоправимы»⁴⁷. В 1918 г. Бунин покидает Москву и вместе с женой добирается до Одессы, где активно участвует в издании газеты «Южное слово», на ее страницах появляются его

⁴⁵ Сливцкая О.В. Проблема социального и космического зла в творчестве И.А.Бунина. — Русская литература XX в.: Дооктябрьский период. — Калуга, 1968. Сб. 1. — С. 134.

⁴⁶ Бунин И.А. Окаянные дни. — М., 1990. — С. 167.

⁴⁷ Бунин И.А. Великий дурман. — М., 1997. — С. 130.

стихи и публицистика. Свое политическое кредо Бунин в этот период определил так: «Я не правый и не левый — я был, есть и буду непреклонным врагом всего глупого, отрешенного от жизни и злого, лживого, бесчестного, вредного, откуда бы оно ни исходило»⁴⁸. В конце января 1920 года Бунины навсегда покидают Россию. Оказавшись в эмиграции, писатель публикует свои дневниковые записи 1918–1920 годов, которые объединяет под заглавием «Окаянные дни».

В «Окаянных днях» отразились размышления Бунина о причинах революции, о судьбах народа и русского языка. В дневнике создан образ «взвизхренной Руси», переживающей трагедию разрушения и распада.

Одним из проявлений этой трагедии Бунин считает «разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса»; с этим процессом, по мнению писателя, связаны и неоправданные заимствования, «интернациональные «искания», и «архируссизм», который, с точки зрения Бунина, оскверняет «драгоценные народные сказания, сказки».

В «Окаянных днях» различаются две композиционные части: первая объединяет записи, посвященные Москве 1918 года, вторая — записи, сделанные в Одессе. Для первой, подчеркнуто документальной части характерны фрагментарность, фиксация диалогов, услышанных на московских улицах, записи рассказов окружающих, использование цитат из газетных текстов; во второй части большее внимание уделяется осмыслению произошедшего, поиску причин катастрофы. Бунин обращается к произведениям Герцена, Достоевского, Толстого, Чехова и др. «Переключая с ними позволяет автору противостоять духу «Каиновой злобы», царящему вокруг»⁴⁹. Форма дневника помогает Бунину выразить прямые оценки новой реальности, в то же время «Окаянные дни» обладают глубоко продуманной композицией: так, книга символически заканчивается описанием заупокойной службы, и внешне разрозненные записи объединяются рядом сквозных образов и реминисценций. Перед нами в сущности произведение, характеризующееся жанровым сикретизмом, совмещающее элементы дневника, воспоминаний, публицистической заметки, эссе.

Рассказы и повести Бунина 20-х годов составили сборники «Митина любовь» (Париж, 1925), «Солнечный удар» (Париж, 1927) и «Грамматика любви» (Белград, 1929). В произведениях 20-х годов усиливается «открытый лиризм» (П.М. Бицилли), одновременно все большую роль в них играют проблемы любви и смерти. В 1924 году была закончена повесть «Митина любовь», в которой, по словам русского философа Ф.А. Степуна, Бунин «прорвался... к глубокому метафизическому ощущению трагической природы человека», исследовал «трагическую несбыточность во всех бываниях нашей любви, ее подлинного бытия»⁵⁰. Неслучайно сам Бунин считал более удачным заглавие этой повести во французском издании — «Le sacrement de l'amour» («Таинство любви»), — которое, с точки зрения писателя, подчеркивало непости-

⁴⁸ Континент. № 37. — С. 355.

⁴⁹ Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья. — М., 2003. — С. 31.

⁵⁰ Степун Ф. Литературные заметки. И. А. Бунин (по поводу «Митиной любви»). — Со-временные записки. — Париж. 1926. Т. XXVI. — С.333.

жимую, иррациональную природу любви. Иррациональность страсти, близости любви и смерти — темы другой повести Бунина «Дело корнета Елагина», сюжетной основой для которой послужило дело об убийстве в Варшаве артистки Марии Висновской. Писатель обращается к нетрадиционной в его творчестве повествовательной форме. Повествование здесь полифонично: в тексте сталкиваются различные точки зрения, различные оценочные позиции.

Повествователь отказывается от определенной, однозначной трактовки событий, сопоставляет разные свидетельские показания, обнаруживая их противоречивость. История отношений Елагина и Сосновской в результате оказывается «сложной», открытой для разных точек зрения, поднимается над обывательскими прямолинейными оценками. Сюжет, который мог бы стать основой для «бульварного романа», преобразуется и способствует «созданию глубокого художественного произведения»⁵¹. История героев интерпретируется в повествовании не как банальный «роман», а как сложный и противоречивый путь их исканий, включающий и ослепленность страстью, и страстную любовь к миру, и игру, и тягу к небытию. Повествователь избегает категоричных эпистемологических суждений и этических оценок, отвергает завершенность характеров и четкость линейных, причинно-следственных связей. Противоречивы оценки персонажей, открытой остается трактовка ключевых фраз предсмертных записок Сосновской: «Умираю не по своей воле, Quand même pour toujours»⁵². Речь повествователя изобилует вопросами, на которые нет однозначных ответов: «Где граница здоровья и нездоровья, нормальности или ненормальности?»; «Жизнь ее [Сосновской] была сплошным томлением, непрестанной жаждой уйти прочь от постылого земного мира, где всегда не те и не то. В силу чего? В силу того, что она все это наиграла себе. Но отчего же она наиграла именно это, а не что-либо другое? Оттого, что все это столь обычно среди женщин, посвятивших себя, как они выражаются, искусству? Но отчего же это столь обычно? Отчего?» Подобная нарративная структура подчеркивает основной мотив повести — непостижимость рациональных оценок любви и отношения человека к жизни и смерти. Драма героев приобретает в результате онтологический смысл.

В конце 20-х годов творчество Бунина привлекает все большее внимание на Западе. Так, повесть «Митина любовь» высоко оценили Анри Ренье и Р.М. Рильке. В 1933 году Бунин первым из русских писателей был удостоен Нобелевской премии в области литературы «за правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер».

1933 год стал и годом завершения романа «Жизнь Арсеньева» — единственного романа писателя (работа над ним была начата летом 1927 года).

В 1929 году были завершены четыре книги, составляющие этот роман, и в январе 1930 года вышло отдельное его издание. Последняя, пятая, книга «Жизни Арсеньева» была закончена толь-

⁵¹ Бунин И.А. Указ. соч. Т. I. — С. 266.

⁵² И все же навсегда.

ко в 1933 году и опубликована в журнале «Современные записки» (отдельно — под заглавием «Лица» она вышла в свет в 1939 году). Бунин предполагал продолжать роман. В.Н. Муромцева-Бунина записала слова писателя о планах второго тома: «Вот молодой человек, ездит, все видит, переживает войну, революцию, а затем и большевизм и приходит к тому, что жизнь выше всего, и тянется к небу...»⁵³. Однако продолжения романа не последовало. Произведение охватывает только юность Алексея Арсеньева, неслучайно оно имеет подзаголовок «Истоки дней».

По определению В. Ходасевича, этот роман представляет собой «вымышленную автобиографию», точнее, «автобиографию вымышленного лица». Несмотря на то, что воспоминания Арсеньева опираются на многие реальные факты детства и юности самого Бунина, этот персонаж-повествователь не тождествен автору, что неоднократно подчеркивал и сам писатель.

Бунин ориентируется на жанровую модель автобиографического романа, для которого характерны повествование от первого лица, обратимость художественного времени, взаимодействие разных темпоральных планов («теперь — тогда»). В то же время писатель смело преобразует эту жанровую модель, используя уже отмеченный принцип «феноменологического» повествования.

Роман «Жизнь Арсеньева» строится как лирические воспоминания повествователя о постижении мира в детстве и юности. Субъективность повествования связана с прямым выражением авторских оценок и эмоций, она проявляется в самоперебивах и самокомментариях повествователя, в рефлексивных и риторических вопросах, широко представленных в тексте произведения, однако этим она не исчерпывается. В романе имеет место «двойная субъективность»: по определению В. Вейдле, содержание произведения составляет «совокупность памятных мгновений, за которыми кроется темный, несказанный и, однако, неподвижно присутствующий в них смысл. Эта двойная субъективность (*свой*, а не общий для всех, мир, и с ударением не на нем самом, а на том, *как* он увиден) приближает книгу, при всем различии опыта, письма и чувства жизни, к «Поискам потерянного времени» М. Пруста⁵⁴.

«Двойная субъективность» находит отражение в характере строения описательных контекстов романа: они включают средства ситуативной характеристики реалии или явления, связанные с разными аспектами непосредственного чувственного восприятия повествователя и одновременно средства оценки данного конкретного впечатления. В описательных контекстах романа совмещаются характеристика реалии или явления и анализ впечатлений, ими производимых, при этом часто подчеркивается изменчивость объектов восприятия. Становление героя связано с постепенным внутренним освоением внешнего, а затем с восстановлением его объектов памятью повествователя как уже испытанных и эмоционально претворенных. Традиционные для автобиографической прозы сигналы «мемуарной ориентации» типа *помню, вспом-*

⁵³ Устами Буниных. — Т. II. — Франкфурт-на-Майне, 1972. — С. 198.

⁵⁴ См.: Бунин И.А. Указ. соч. Т. VI. — С. 321.

нил дополняются речевыми сигналами *почувствовал, угадал, узнал*, не характерными для традиционной автобиографии: «Для тех чувств, которые возбудили во мне решетка и лицо этого человека, родительских объяснений было слишком мало: я сам **почувствовал**, сам **угадал**, при помощи своего собственного знания, особенную жуткую душу его⁵⁵... Как мог я, будучи ребенком, мало чем отличавшимся от любого мальчишки из Выселок..., так верно **чувствовать** древнюю жизнь этих замков и так точно рисовать их себе? Да, и я когда-то к этому миру принадлежал. И даже был пламенным католиком»⁵⁶.

В тексте романа объединяются, таким образом, контексты, содержащие собственно воспоминания повествователя о прошлом, контексты, передающие его воспоминания-узнавания, повторные описания одной и той же реалии, одного и того же места в разные временные отрезки, и контексты, отражающие размышления автора о прошлом, настоящем и будущем. С одной стороны, объекты и реалии описываются как уже определившиеся, статичные, даются ретроспективно, с другой стороны, в описание их вводится такое богатство деталей, связанное с многообразием авторских впечатлений, что создается не только образ непосредственного восприятия, но и впечатление новизны, открытия предмета или явления (не случайно «новый», «новизна» являются одними из ключевых в тексте романа): «За людской избой и под стенами скотного двора росли громадные лопухи, высокая крапива – и «глухая», и жгучая, – пышные малиновые татарки в колючих венчиках, что-то бледно-зеленое, называемое козельчиками, и все это имело свой особый вид, запах и вкус. Мальчишка-подпасок, существование которого мы тоже наконец открыли, был необыкновенно интересен: посконная рубашонка и коротенькие кортчонки были у него дыра на дыре, ноги, руки, лицо высушены, сожжены солнцем и лупились».

Такое построение книги приводит к тому, что «Жизнь Арсеньева» воспринимается как «непрекращающаяся хвала всему сущему и прежде всего своему собственному бытию». Как отметил В.Вейдле, «это основное переживание в книге... Ни в русской, да и ни в какой другой литературе я не знаю книги, которая так вся целиком бы создалась вокруг этого единственного средоточия, не знаю, с чем сравнить это повествовательное песнопение, этот гимн благодарности молодости, миру и себе»⁵⁷...

В то же время жизнь героя, представленная множеством памятных для него мгновений, соотносится с «беспредельностью прошлого и будущего». Средством связи личного и бесконечного, частного и вечного служит в романе память, которая в художественном мире Бунина выступает как одна из высших ценностей и преодолевает «ограниченность лично мне данного пространства и времени»⁵⁸.

Прошлое героя в романе оказывается многомерным: оно не знает начала, его «звенья» соотносятся с бесчисленным рядом звеньев ми-

⁵⁵ Там же. Т. VI. – С. 13.

⁵⁶ Там же. – С. 35.

⁵⁷ Цит по кн.: *Бабореко А. Бунин*. – М., 2004. – С. 292 – 293.

⁵⁸ *Бунин И.А. Указ. соч. Т. VI*. – С. 152.

нувшего — прошлого пращуров, предков, русского народа и — шире — человечества. Ощущение связи «с былым, далеким, общим»⁵⁹ расширяет «нашу душу, наше личное существование». Включение в текст романа цитат из летописей, древнерусских памятников, произведений русской литературы XIX века снимает грань между прошедшим и настоящим повествователя, между личным биографическим временем и сверхличным временем. Эти интертекстуальные включения связаны с мотивом преодоления времени и пространства путем их расширения: «И что нужды, что был Курск только скучнейшим губернским городом, а пыльный Путивль был, верно, и того скучней! Разве не та же глушь, пыль была и тогда, когда на ранней степной заре, на земляной стене, убитой колями, слышен был «Ярославнин глас»? «Ярославна рано плачет Путивлю городу»⁶⁰.

Память в романе «Жизнь Арсеньева» разрушает границы между разными временными планами. Она не только восстанавливает давно минувшее, но и воскрешает мир дореволюционной, утраченной героиней России. Историю своей юности повествователь во многом проецирует на более поздние исторические события, причины которых пытается понять и осмыслить. Так например, Арсеньев размышляет о национальной гордости и ее основах: «Куда она девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены?..

Знаю точно, что я рос во времена величайшей русской силы и огромного сознания ее».

«Жизнь Арсеньева» не просто роман воспитания, это роман о становлении художника, о формировании творческого дара, который пробуждается, когда душа остро чувствует «великую и божественную новизну, свежесть и радость всех впечатлений бытия»⁶¹. Символом пробуждающегося творческого начала служит в романе образ расцветающего весной дерева. Дальнейшее становление художника связано с постижением тайны смерти, осознанием, с одной стороны, ограниченности «я» в мире, с другой стороны, неразрывной связи индивидуальности и истории (рода, страны), наконец, с открытием сложности и вдохновляющей силы любви (V книга романа).

V книга, посвященная любви Арсеньева и Лики, составляет особую, относительно самостоятельную композиционную часть произведения. «Максимализм арсеньевского мироощущения сталкивается с максимализмом женского чувства. Герою необходима любовь (но не только любовь, чтобы ощутить полноту жизни. Для героини вся полнота существования в любви»⁶². В результате неизбежным оказывается трагический итог их отношений: уйдя от Арсеньева, чтобы спасти свое чувство, Лика умирает. Однако жертва героини не напрасна: любовь сохраняется и продолжает жить в сердце и памяти Арсеньева (см. финальную

⁵⁹ Там же. — С. 56.

⁶⁰ Там же. — С. 181.

⁶¹ Там же. — С. 93.

⁶² Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. — Омск, 1997. — С. 94.

фразу романа), более того, она побеждает обыденность, преодолевает «житейскую муть». И в любви, как и в отношении к миру, Арсеньев приобщается к вечному, осознает и трагизм, и гармонию бытия.

Арсеньев представляет собой особый тип героя, близкого по своей психологии автору (так называемый «автопсихологический герой»). Он наделен способностью ощущать самоценность каждого мгновения, он «за заморожен самим феноменом жизни»⁶³, открыт миру как целому. Одновременно жизненный путь героя рисуется в романе как движение к высшей Истине, внутренняя жизнь Арсеньева неизменно изображается в ее взаимосвязях с макрокосмом.

В 1937 году в Париже вышла книга Бунина «Освобождение Толстого». Для нее характерен сложный жанровый синтез: это и философский трактат, и воспоминания, и эссе, включающее многочисленные цитаты из мемуаров и исследований о Л.Н. Толстом. По определению В.Ф. Ходасевича, «книга Бунина есть попытка Толстого увидеть, почувствовать. «Освобождение Толстого» есть книга о живом Толстом и книга, пронизанная живым ощущением Толстого»⁶⁴.

Бунин считал себя учеником и последователем Л.Н. Толстого. Как вспоминает Г.Адамович, о Толстом он «неизменно говорил с какой-то дрожью в голосе, совсем особым тоном»⁶⁵. «Освобождение Толстого» – попытка проникнуть во внутреннюю жизнь писателя, осветить путь его духовных исканий. Книге присуща монтажная композиция: в ней объединяются и собственно повествовательные фрагменты, и лирико-философские отступления автора, и отрывки из мемуарных текстов, и цитаты из Евангелия, буддийских сутр и сур Корана.

Сквозные образы книги – образы пути, истинной и ложной родины и чужбины, ведущий ее мотив – освобождение от власти времени, пространства и плоти, растворение в вечном, в мировом целом. В Толстом, по мнению Бунина, наиболее ярко воплотились страстная любовь к миру, «жажда утверждения... Я и вместе с тем вещь... чувство тщеты этой жажды, обостренное ощущение всебытия»⁶⁶. «Освобождение» Толстого писатель связывает с самоотречением, с «разоблачением духа от его материального одеяния», отказом от индивидуальности, с презрением к миру. В «Освобождении Толстого» Бунин вновь обращается к ведущей проблеме своего творчества – проблеме соотношения личности с космосом, с бесконечностью и вечностью, соотносённости частного существования в прекрасном земном мире с небытием. «Человеческая личность, постигающая неисчерпаемую, неуловимую и в то же время непреложную беспощадную в своей обнаженности тайну бытия»⁶⁷ – постоянная коллизия произведений писателя 30–40 годов. При этом проза Бунина – проза поэта. Для нее характерны высочайшая степень изобразительности, взаимодействие лирического и эпического начал, семантическая «плотность» текста малой формы, емкость деталей,

⁶³ Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М., 2004. – С. 239.

⁶⁴ Возрождение. – Париж, 1937, 1 окт.

⁶⁵ Адамович Г. Одиночество и свобода. – Нью-Йорк, 1955. – С. 95.

⁶⁶ Бунин И.А. Указ. соч. Т. IX. – С. 47.

⁶⁷ Штерн М.С. Указ. изд. – С. 4.

углубляющих подтекст произведения, «тональность», проявляющаяся в тенденции к ритмизации отдельных фрагментов произведения, использование лейтмотивов. Эти особенности прозы писателя ярко проявились в книге рассказов «Темные аллеи» (1946). Именно эту книгу Бунин считал в своем творчестве «самой совершенной по мастерству», подчеркивая, что каждый рассказ цикла написан «своим ритмом», «в своем ключе».

Рассказы, вошедшие в сборник, создавались в годы Второй мировой войны в оккупированной разоренной Франции. Неслучайно Бунин сравнивал создание этого сборника с написанием «Декамерона», над которым Боккаччо работал во время чумы. В письме к Тэффи от 19 мая 1944 года Бунин заметил, что рассказы книги являются «совершенно дикими по своему несоответствию тем последним дням, что дошли до нас, но, может быть, вполне законченным и по тому... вечному, что бывает в чуму и во все семь казней египетских...»⁶⁸.

«Темные аллеи» – итоговая книга писателя. Это цикл рассказов, характеризующийся целостностью, которая проявляется в общности сквозных мотивов, повторяющихся образов, в сходных принципах построения текста, в единстве авторской позиции.

«Темные аллеи» как целостное выражение концепции действительности – это признание писателем взаимной обусловленности бытийного проявления прекрасного и ужасного на уровне гармонического единства природы⁶⁹. Ведущая тема цикла, варьирующаяся во входящих в него произведениях, – тема любви. Как отмечал сам Бунин в письме Н.Тэффи, «все рассказы этой книги **только о любви**, о ее темных и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях»⁷⁰. Рассказы, входящие в книгу, отражают разные проявления любви: это первая влюбленность, страсть, любовная игра, привязанность, самоотверженная любовь матери и др. Объединенные в один цикл произведения различаются по характеру основной коллизии. Это, во-первых, рассказы с ретроспективной временной организацией, которые строятся как воспоминания повествователя («Натали», «В одной знакомой улице», «Поздний час», «Ворон», «Холодная осень»). Чаще всего в таких рассказах «раскрывается драма первой любви героя. Во-вторых, это новеллы, в которых любовь изображается как трагическое потрясение, существенно меняющее жизнь или мировосприятие персонажа («Кавказ», «Генрих», «Галя Ганская», «Пароход “Саратов”»). Наконец, это рассказы, в которых подчеркивается трагическая жестокость бытия вообще («В Париже», «Красавица», «Дурочка», «Ночлег»).

Общая трагическая коллизия «Темных аллей» связана со сквозными для книги мотивами разделения, разобщения или разъединения. Эти мотивы могут быть обусловлены социальными причинами (социальное неравенство персонажей в рассказах «Темные аллеи», «Таня», «Степа»), историческими катаклизмами («Холодная осень», «Поздний час»), пси-

⁶⁸ Подъем. — Воронеж, 1978, № 3. — С. 130.

⁶⁹ *Евстафьева Н.П.* Своеобразие жанровых форм в книге И.А. Бунина «Темные аллеи». — Автореф. канд. дисс. — Харьков, — 1990. — С. 16.

⁷⁰ Подъем, 1977, № 1. — С. 135.

хологическими или историко-культурными причинами («Чистый понедельник», «Натали» и др.).

Рассказы, входящие в книгу «Темные аллеи», объединяются множеством переключек, общих образов и деталей. Сходный характер носит и повествовательная структура произведений: это или повествование от первого лица, чаще ретроспективного характера, или повествование от третьего лица, в котором важную роль играет субъектно-речевой план персонажа. Герои рассказов часто безымянны, нарративное время не обозначено. Фабула многих рассказов ослаблена, при этом усилено лирическое начало текста (см., например, рассказ «Поздний час», который строится как лирический монолог рассказчика о его воображаемом путешествии в родной город).

Важную роль в рассказах и новеллах сборника играют ассоциативные детали, углубляющие подтекст произведения, и интертекстуальные включения. Обратимся, например, к рассказу «Чистый понедельник», который сам Бунин считал лучшим в своем творчестве. Рассказ, посвященный, на первый взгляд, сквозной для книги теме любви-разъединения, создает, по мнению ряда исследователей, обобщенный образ предреволюционной России, совмещающей черты Европы и Азии. Показательна оценка рассказчиком Москвы: «Станный город!... Василий Блаженный — и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах». Станной представляется рассказчику и героиня. «Словно маятник, отклоняется повествование в «Чистом понедельнике» то в сторону Европы, то в сторону Азии, то к Западу, то к Востоку»⁷¹. Героиня рассказа соотносится, с одной стороны, с Царь-девицей, с другой, с Шамаханской царицей. Она символизирует Москву, а возможно, и Россию в целом, сочетая в себе черты Востока и Запада, древней Руси и современности. В облике героини отмечается «персидская», «восточная красота» («смугло-янтарное лицо», «несколько злоеющие в своей густой черноте волосы», «черные, как бархатный уголь, глаза»), в то же время в ее репликах оживают образы допетровской Руси, звучат цитаты из произведений древнерусской словесности. Героиня посещает Новодевичий монастырь и «пошлый» капустник Художественного театра, читает жития и Шницлера. Описания Москвы 1913 года связаны, с одной стороны, с развитием мотива фальшивой, искусственной жизни, ложной театральности, с другой, включают образные детали, углубляющие историко-культурную перспективу рассказа (так, месяц над Кремлем сравнивается со светящимся черепом, бой часов на Спасской башне соотносится с историческими реалиями XV века, «кирпично-красными» рисуются стены Новодевичьего монастыря). Эти образные детали имеют как ретроспективную, так и проспективную направленность: они вводят мотив исторической памяти и предвосхищают грядущую трагедию.

Для рассказа характерны интертекстуальные связи с «Повестью о Петре и Февронии», произведениями Л. Толстого и И. Тургенева. Цитаты из древнерусского текста, с одной стороны, связаны с мотивами со-

⁷¹ Долгополов Л. О некоторых особенностях реализма позднего Бунина: опыт комментария к рассказу «Чистый понедельник». // Русская литература, 1973, № 2. — С. 97.

блазна и искушения, с другой, с мотивом поиска цельности и чистоты. Само имя Февронии (лат. *Ferbrutus* – «день очищения») коррелирует с заглавием рассказа и соотносится с характером героини и ее выбором: отказавшись от «диавольского», она выбирает «божественное», стремится искупить грехи своего времени, предпочитает телесной близости духовную. Цитата же из романа «Война и мир» актуализирует связь ее образа с образом Платона Каратаева: «деиндивидуализированная» героиня как бы уподобляется толстовскому герою с его «космическим коллективизмом»⁷². В финале рассказа, который носит открытый характер и связан реминисценциями уже с романом И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», подчеркивается и жертвенность выбора героини (ср. образ великой княгини Елизаветы Федоровны), ее духовный подвиг, и одновременно ее «растворение» в мировом целом.

Герой поздней прозы Бунина представлен на грани «земного бытия» в предощущении грядущих катастроф или в воспоминаниях о прошлом, его состояние отличает совмещение полярных эмоций: горя и радости, восторга и ужаса, отчаяния и счастья. Это находит отражение в интенсивном использовании оксюморонных сочетаний в поздней прозе Бунина: *скромно нарядная, ужас восторга* («Натали»), *белая тьма* («Таня»), *сладко и больно умилял душу запах земли* («Жизнь Арсеньева»), *глаза уже дивны и жутки* («Ущелье»). «Переживания героев поздней новеллы И. Бунина определяются прежде всего индивидуальной психологической ситуацией, но сравнительно независимы от нее, так как восходят по аналогии к неким архетипам психологического состояния»⁷³.

Для прозы Бунина 30–40-х годов характерно стремление к лаконизму, особой «тональности» текста и «стихотворности», по определению самого писателя. «Стихотворность» прозаических произведений Бунина этого периода проявилась в ослаблении роли сюжета, обращении к жанру лирической миниатюры, форме «записей», дневников, с умышленной протокоальностью, с видимостью пережитого лично»⁷⁴. Так строится цикл «Краткие рассказы» и примыкающие к нему произведения. В лирических миниатюрах Бунина усиливается «теснота» семантических повторов в пределах предложения или абзаца. Именно семантический повтор, сближающий различные части текста и устанавливающий переклички между ними, играет значительную, а часто и ведущую, роль в организации произведения. Так, во внешне бесфабульном рассказе «Ущелье» (1930) соотносятся две композиционные части (описание лесистого ущелья и описание подростков-татар), внешне, казалось бы, мало связанные друг с другом. Текст пронизан рядом семантических повторов, которые ассоциативно связывают разные его единицы и объединяются в два ряда, противопоставленных друг другу: с одной стороны, *рай, блаженство, архангел, райский, дивный, радостный* – с другой, *пропасть, ущелье, страшный, жуткий, дикий, страсть*.

⁷² Яблоков Е. Нерегулируемые перекрестки. — М., 2005. — С. 39.

⁷³ Спивак Р.С. Некоторые особенности структуры поздней новеллы И.А. Бунина. — Воронеж, 1971. — С. 104.

⁷⁴ Указ. соч. Т.V. — С. 531.

Это противопоставление, однако, не носит жесткого характера: единицы обоих рядов свободно сочетаются, «сцепляются» друг с другом: «Куда, в какую райскую пропасть устремлен их напряженный, радостный, остановившийся взгляд?»⁷⁵; «... черная голова ее еще раскрыта; но глаза уже дивны и жутки, как у архангела». Сближение противоположных семантических признаков связывается с развитием мотива «потерянного рая» и мотива предощущения греха. Семантическая композиция рассказа «Идол» (1930) основана на последовательном нанизывании повторов и обратимости речевых средств, подчеркивающих значимость ключевых образов текста и развивающих их: дикий мужик-идол, медно-желтое лицо – плоский желтый лик, узкоглазое лицо – темные узкие глазки, черная кровь – куски мокрого и черного от крови мяса⁷⁶. Повтор одних и тех же единиц создает символический образ беспощадного рока, персонифицированного в «диком мужике» с восточными чертами.

В «кратких рассказах» Бунина нашли отражение сквозные мотивы его творчества – мотивы смерти, преступления, катастрофы, воспоминания. В многих рассказах цикла вновь ставится проблема русского национального характера, причем здесь, в отличие от повести «Деревня», он показан многомерным: в нем сочетаются такие качества, как широта души, страстность, стойкость, детская наивность и чистота. Лирические миниатюры, взаимодействуя друг с другом, создают обобщенный образ России.

Как известно, есть поэты-«живописцы», есть поэты-«музыканты». Одни развивают живописно-пластическую поэзию, как бы рисуя своим стихом окружающий мир и человека в нем. Другие предпочитают выражать мир «музыкально», передавая свои мысли, чувства, ощущения и переживания в звуках. В России поэты стремились сочетать оба способа воссоздания воображаемой реальности. В то время, когда творил Бунин, в русской поэзии господствовали символисты. Они решительно поднимали на щит музыкальное начало стиха, но всю внешнюю игру музыкальных начал «перенесли внутрь», передавая свое ощущение мира как звучание души и звучание «мирового оркестра».

Бунин остался вне символистского преобразования стиха и поэзии. «Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха совершенно чужда ему», – писал М. Волошин в рецензии на стихотворения Бунина⁷⁷. И продолжал: «Будучи истинным и крупным поэтом, он стоит в стороне от общего движения в области русского стиха. У него нет ритма, нет струящейся влаги стиха. Стихи его, как тяжелые ожерелья из неровных кусочков самоцветных неотшлифованных камней. Он рубит и чеканит свой стих честно и угрюмо. Его мысль никогда не обволакивается в законченную и стройную строфу. Он ставит точку посреди стиха, подсекает полет ритма в самом размахе»⁷⁸. Эту особенность бунинской поэзии и бунинского стиха разделяли многие. Может быть

⁷⁵ Там же. Т. VI. – С. 420.

⁷⁶ См.: указ. соч. Т. V. – С. 404–405.

⁷⁷ Волошин Максимilian. Лики творчества. – Л., 1988. – С. 491.

⁷⁸ Там же.

поэтому, вопреки мнению самого поэта, ставившего свою поэзию выше своей же прозы, мнение знатоков литературы было иным: они решительно на первое место выдвигали прозу, а не поэзию. Но Бунин, стоя особняком в русской поэзии начала XX века, всегда признавался крупнейшим поэтом этого времени. У его поэзии были другие безусловные достоинства — она была живописна, и это ее своеобразие было доведено до совершенства. Многие стихотворения Бунина, передающие светлую и ясную грусть русского пейзажа, были близки «тому тонкому и золотистому, чисто левитановскому письму, был знаменит автор «Листопада» («Застят ели черной хвоей запад, Золотой иконостас заката»). Другие стихотворения отмечены живописью «ночной, хмурой, в темных тонах прозрачного хрустала, налитого талой водой». В поэме «Сапсан» выражена угрюмость русской зимней ночи. Во всех случаях слово Бунина точно и правдиво. Эта словесная живопись не ограничивается цветом, штрихами, деталями. Она обобщена и обращена в вечность: за картиной мрака «встает огромная мистическая неизбежность пустынной ночи».

В «восточной» лирике современники видели «металлическую пышность и четкость сонетов Эредиа», «яркость красок, соединенную с законченностью пятен, которая поражает в константинопольских картинах Бревгинга». В этих стихотворениях запечатлен не только восток экзотический, внешний, «восток форм и костюмов», но восток внутренний, передавший «истинное откровение восточной души» («Пастухи пустыни»):

Мы проводили солнце. Обувь скинем.
И свершим под звездным темно-синим
Милосердным небом свой намаз.
Пастухи пустыни, что мы знаем!
Мы как сказки детства вспоминаем
Минареты наших отчих стран.
Разверни же, Вечный, над пустыней
На вечерней тверди темно-синей
Книгу звезд небесных — наш Коран!

Живописность Бунина в лирике органически связана с русским пейзажем в прозе Тургенева и Чехова. Выяснив эту особенность творчества Бунина, можно с полным правом сказать, что лирика Бунина обогащала его прозу, а проза Бунина обогащала лирику.

В 1950 году была опубликована последняя книга Бунина «Воспоминания», которая выделяется в русской мемуаристике беспощадностью оценок, резких и часто субъективных, суровой и бесстрашной искренностью. Последние месяцы своей жизни писатель работал над книгой об А.П. Чехове, которая осталась незавершенной. Скончался И.А. Бунин 8 ноября 1953 года.

Основные понятия

«Автопсихологический» роман, лейтмотивная организация текста, внимание к детали, «словесная чувственность», изобразительность, взаимодействие поэзии и прозы, нарративная структура, новелла, лирическая миниатюра, подтекст, феноменологический принцип повествования.

Вопросы и задания

1. Назовите основные мотивы лирики Бунина.
2. Какое место занимает лирика Бунина в русской поэзии начала XX века? В чем ее своеобразие?
3. Как связаны лирика и проза писателя? В чем проявляется «тематическое единство» стихов и рассказов Бунина?
4. Почему рассказ «Антоновские яблоки» (1900) признан первым произведением писателя, в котором ярко проявилось своеобразие его стиля?
5. В чем заключается феноменологический принцип повествования?
6. Определите смысл заглавия повести Бунина «Деревня». Мотивируйте свой ответ.
7. Как раскрывается проблема национального характера в повестях Бунина «Суходол» и «Деревня»?
8. Охарактеризуйте особенности повествования в повести «Суходол».
9. В чем проявилось мастерство Бунина-прозаика в рассказах «Сны Чанга», «Братья», «Легкое дыхание»?
10. Укажите сквозные мотивы рассказа Бунина «Господин из Сан-Франциско».
11. Какова проблематика повестей «Митина любовь» и «Дело корнета Елагина»?
12. В чем новаторство романа «Жизнь Арсеньева»?
13. Определите художественное время романа «Жизнь Арсеньева».
14. В чем проявляется целостность цикла рассказов «Темные аллеи»? Определите смысл заглавия сборника.
15. В чем в поздней прозе Бунина проявилось стремление писателя к «стихотворности»?
16. Проанализируйте один из «кратких рассказов» Бунина.
17. О.В.Сливицкая считает отличительной особенностью творчества Бунина «повышенное чувство жизни». Согласны ли вы с этой оценкой литературоведа?

Литература

Соч.: Стихотворения. – Л., 1956; Стихотворения. – Л., 1961; Собр. соч.: В 9 тт. – М., 1965–1967; Собр. соч.: В 6 тт. – М., 1996–1997; Собр. соч.: В 8 тт. – М., 1993–1999; Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и др. архивные материалы: В 3 тт. – Франкфурт-на-Майне, 1977–1982.

Лит.: Бабореко А. Бунин. – М., 2004; Бонами Т.М. Художественная проза Бунина. 1887–1904. – Владимир, 1962; И.А. Бунин. Pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб., 2001; Ершова Л.В. Лирика И.А. Бунина и русская усадебная культура // Филологические науки. 1999. №5; она же. Усадебная проза

И.А. Бунина // Филологические науки. 2001. № 4; Жаглова Т.М. Символизация, метафоризация в усадебной лирике Ивана Бунина и К.Р. // Вестник ОГУ. 2004. № 11 (36); Кожевникова Н.А. О тропах в поэзии И.А. Бунина; Сквозные образы в прозе И.А. Бунина (совместно с Николиной Н.А.); Метафоры и сравнения в стихах И.А. Бунина. // Н.А. Кожевникова. Избранные работы по языку художественной литературы. – М., 2009; Кучеровский Н. Бунин и его проза. 1887–1917. – Тула, 1980; Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л.Толстого и И. Бунина. – М., 1989; Мальцев Ю. Иван Бунин. – Франкфурт-на-Майне. – М., 1994; Нефедов В.В. Бунин – художник (предшественники, современники, наследники). – Автореферат дисс. ... доктора филологич. наук. – М., 1991; Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М., 2004; Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. – Омск, 1997.

А.М. Горький (1868–1936)

Феномен Горького — яркой фигуры литературного и исторического процесса длиною в полвека — сегодня требует внимательного рассмотрения в двух разных ракурсах: социокультурном и собственно эстетическом. Еще недавно при взгляде на отечественную литературу Горький оказывался в тени тех писателей, к кому не угасал живейший интерес современного читателя. Он словно отступил, вышел из первого ряда мастеров, оставивших нам эстетически безупречные творения, и казался лишь талантливым хроникером глобальных исторических событий, людских судеб, популярных идей. Прошло время, и Горький вновь породил колоссальный научный и человеческий интерес не только как культурный и общественный деятель, самобытная личность, по-своему величественный субъект российской истории, оказавшийся в сердцевине действия объективных законов трагической революционной эпохи и оказывавший на эту эпоху неоднозначное воздействие. Горький — «харизматический» писатель — вновь властно потребовал внимания. Он плоть от плоти Серебряного века, он один из демиургов идеи жизнестроительства, идеи личности в ее широком понимании⁷⁹ его культурная деятельность на рубеже двух веков и в веке XX — олицетворение поиска нового человека, новых идеалов, наконец — новой мифологии, жертвой которой в какой-то мере стал он сам.

Алексей Максимович Горький (наст. фамилия — Пешков) родился в купеческо-ремесленной нижегородской семье. В этой части биографии писателя горьковедение сталкивается с первыми противоречиями, с некоей недоговоренностью со стороны писателя. Кем был его рано умерший отец Максим Пешков: краснодеревщиком или управляющим

⁷⁹ Спиридонова Л.А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького. // Концепция мира и человека в творчестве Горького. Вып. 9. — М., 2009. — С. 9–40.

«большой паровой конторой», на чем настаивал в своих негативных отзывах о Горьком эмигрант И. Бунин, говоривший о «вполне буржуазном» происхождении Горького?

Сам по себе факт работы отца управляющим в Астрахани на одной из многочисленных волжских пристаней вследствие его ранней смерти не повлиял на становление будущего писателя, но впоследствии мог существенно скорректировать его социальный статус «пролетарского писателя» в глазах читателей и критиков. Не случайно тот же Бунин подчеркивал, что Горький вовсе не «босаяк, поднявшийся со дна моря народного»⁸⁰.

Сегодня установлено, что разносторонне одаренный ремесленник Максим Пешков принадлежал к тем немногим, кто в это время умел читать и писать, имел организаторские способности (в той же Астрахани руководил строительством триумфальной арки к предстоящему визиту царя Александра II), обладал жизнелюбивым, добрым нравом. Тем трагичнее была для его сына и жены смерть от холеры, которой невольно заразил его заболевший ранее трехлетний Алексей⁸¹.

Суровые порядки, царящие в нижегородском доме деда Каширина, где провел значительную часть детства Пешков, отличались характерной для той среды смесью патриархальности и варварства. Натужное стремление к капитализации доходило до абсурда и вытравляло из многочисленной семьи Кашириных и их работников чувство родства и человеческой солидарности, насаждая бессмысленную жестокость. Тот же горький опыт Алеше Пешкову давала и драматическая судьба матери, и знакомство с нравами сормовских пролетариев, и недолгие (1877–1878) годы учебы в начальном слободском (Кунавинском) училище. Могли ли смягчить страшные впечатления доброта и мудрость глубоко религиозной бабушки Акулины? Ответ на этот вопрос неоднозначен, как неоднозначен гуманизм и поиски религиозности повзрослевшего Пешкова⁸². С большей определенностью можно утверждать, что сказки и песни бабушки, а также в какой-то мере рассказы деда о вольной бурлацкой жизни будили фантазию, формировали первые эстетические представления. Будущего Горького отличал жадный интерес к людям, поддерживала энергия волжских просторов. Неоспоримо благотворное влияние чтения. «Книга играла в моей жизни роль матери», — признавался писатель.

Уже «в людях» Алексей вынужден сменить не один десяток тягчайших заработков, освоить множество рабочих профессий, пройти сквозь моральное и физическое унижение и страдание, приобрести опыт экзистенциального сопротивления жестокости жизни.

⁸⁰ Бунин И. А. Горький. // Иллюстрированная Россия (Париж), 1936, № 28, 4 июля..

⁸¹ Некоторые западные исследователи видят в этом факте мучивший Горького комплекс вины и с фрейдистских позиций объясняют горьковские поиски сильной личности — отца в грубом, но работающем деде, авторитетных писателях или политиках: Короленко, Толстом, Ленине и Сталине (см., например: Гейр Хетсо. Максим Горький. Судьба писателя. — М., 1997. — С. 8).

⁸² Быстрова О. В. Горький и вопросы религии. // Концепция мира и человека в творчестве Горького. Вып. 9. — М., 2009. — С. 280–316.

Пешков намеревался учиться в Казанском университете, но, вынужденный сам зарабатывать, чтобы обеспечить свое существование, не смог осуществить это намерение. Однако революционная атмосфера в студенческой среде захватила и общавшегося в студенческой среде Пешкова. Некоторую роль в студенческих выступлениях играл и Владимир Ульянов, но Пешков знаком с ним не был. Народнические иллюзии рано повзрослевшего юноши сменились жестоким разочарованием в революционности крестьянства, да и в самом крестьянстве. Ходивший в народ со старшими товарищами (в частности – с Н. Ромасевым/Ромасем) он однажды едва спасся во время разгрома зажиточными мужиками производственного кооператива.

Пережитая в 1887 году любовная драма привела Пешкова к попытке самоубийства.

В том же году двадцатисемилетний Чехов напишет в «Скучной истории» о трагическом отсутствии «общей идеи» у людей его поколения. Но сам он преодолел это отсутствие: гражданским поступком – поездкой на Сахалин – подтвердит наличие ясного смысла своего существования, пусть и вне религиозных идей. Горький же долго будет пребывать в поиске и писать тому же Чехову: «Но рельс подо мной нет ... впереди ждет меня крушение... Момент, когда я зароюсь носом в землю – еще не близок, да если б он хоть завтра наступил, мне все равно, я ничего не боюсь и ни на что не жалуюсь».

Несмотря на то, что круг чтения юноши с годами беспримерно расширился, Пешков так и не получил систематического образования, что, вероятно, предопределило некоторый эклектизм его философско-мировоззренческих представлений⁸³. Такое знакомство с философией давало пищу для ума (так, уже в конце 80-х Горький благодаря Н.Васильеву, химику и философу-дилетанту, получил представление о трудах Ницше), но и являлось одной из причин пережитого в Нижнем Новгороде серьезного духовного кризиса 1889 года. В том же Нижнем в 1889 году Горький был арестован и на некоторое время заключен в первом корпусе нижегородского замка.

1888 – 1892 годы – период скитаний Горького по Руси. Вот лишь некоторые пункты маршрутов: Нижний – Самара – Астрахань – Царицын – Борисоглебск – Тамбовщина – Тульская губерния (Ясная Поляна, куда Горький ехал по поручению товарищей просить помощи у Льва Толстого) – Москва (здесь – вторая неудачная попытка встретиться с Толстым). Вновь Нижний Новгород – Казань – Царицын – Ростов-на Дону – Задонск – Харьков – Николаев – Херсон – Севастополь, Ялта – Кубань – Тифлис – Баку... Черная случайная работа, общение с социалистами и анархистами, приводы в полицию, общий кров и трапезы с низовым русским людом и «инородцами». Это был бесценный для будущего «народного» писателя опыт общения с представителями низших сословий и маргинальных слоев российского социума: контрабандистами, проститутками, ворами, сезонными рабочими, странствующими или перебивающимися в ночлежках

⁸³ Современные М. Горькому критики писали о поверхностном постижении им модных философских и религиозных учений.

бездомными — одним словом, босяками, известными уже по первым произведениям Максима Горького.

Первые писательские опыты и мировидение Максима Горького 1890-х годов. Псевдоним **Максим Горький** появился под рассказом «Макар Чудра», напечатанном в тифлисской газете «Кавказ» 12 сентября 1892 года и повествующим (если говорить об объекте повествования) о цыганских нравах.

Именно с этой публикации начинается первый этап творчества М. Горького продолжительностью в 7 лет.

Через год после тифлисского дебюта, окрылившего писателя, в большой газете «Русские ведомости» был опубликован рассказ «Емельян Пиляй», поразивший читателей: рефлексирующий бродяга, коряво и примитивно осмысляющий ущербность своего бытия, останавливается в шаге от задуманного убийства купца и спасает девушку, которая хочет утопиться. Вскоре в «Самарской газете», других провинциальных изданиях, наконец, в престижном столичном «Русском богатстве», где редактором был известный критик Николай Михайловский, появляются рассказы, очерки и фельетоны Горького.

Жизненный опыт Пешкова, как и прежде, постоянно преломляется сквозь опыт книжный, все более многогранный и пестрый, а сначала 90-х годов — и собственный писательский.

Яркая особенность становления личности Алексея Пешкова, молодого журналиста и начинающего писателя, заключалась в том, что он учился делать свою судьбу не по тем законам, которые диктовались «свинцовыми мерзостями жизни», а вопреки им. «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться», — такую значимую строку содержала показанная Горьким в Нижнем Новгороде В.Г. Короленко в декабре 1889 года «Песня старого дуба» (позже сожженная). Но, не соглашаясь со злом, царящим в мире, Горький не видел абсолютного добра и в области трансцендентного, ему был чужд христианский религиозный идеал. Горького нередко называют богоборцем. Идеальную сущность Горький искал в самом человеке, правда, чаще всего человеке придуманном, «умозрительном». Гуманизм Горького, в отличие от гуманизма народников и заявивших о себе в 1890-е годы марксистов, не опирался на систему тех или иных воззрений, а носил скорее поэтический характер, «был яростным бунтом против всего, что искажало идею Человека, стеснив ее в узких бытовых, национальных, социальных и природных границах»⁸⁴. Не случайно в эти годы складывалось стихийное ницшеанство, выросшее скорее на самостоятельной почве, чем на почве систематического изучения трудов базельского философа Ницше, заявившего, что «Бог умер», и на его место поставившего сверхчеловека, презирующего мораль и отказавшегося от веры. В то же время молодой Горький вчитывался в труды философов-идеалистов Гартмана, Шопенгауэра, экономиста Маркса, мистика Штирнера и многих-многих других. Горький мощно осваивал мировое культурное наследие.

⁸⁴ Басинский П.В. Максим Горький. // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — М., 2000. — С. 506.

Стратегия собственной жизни вырабатывалась молодым Горьким в соединении личного опыта и тех моделей, которые предлагались любимыми книгами, актуальными или просто модными философскими статьями. В этом смысле Максим Горький превзошел великого русского поэта Лермонтова с его повторением в жизненном поведении и собственном творчестве книжных романтических образцов. Тектонические разломы русской и европейской истории рубежа веков, на которые приходится творчество «первого пролетарского писателя», предопределили значительно более сильный общественный резонанс его литературных опытов с реальностью.

«Очерки и рассказы» 1897 года. Так было уже с первым двухтомным сборником «Очерков и рассказов», которые вышли в 1897 году и вообрали в себя многое из опубликованного молодым журналистом в начале 90-х в провинциальной или московской прессе. По некоторым сведениям, уже наборщики пришли в восторг от характеров и ситуаций, списанных, казалось бы, с них самих. Читатели голосовали «за» тысячами раскупленных экземпляров, что для малограмотной России было само по себе фактом беспрецедентным. Через год был издан третий том, после чего трехтомник был переиздан.

Среди причин, вознесших молодого Горького на вершину славы, которой в какой-то мере завидовал сам Толстой (в целом ценивший молодого самородка) и не знал значительно более талантливый Чехов, следует различать причины социо-культурные и идейно-художественные. Сначала — о первых.

В феномене популярности сработали законы, характерные для рецепции⁸⁵ массовой литературы, ибо в «Очерках и рассказах», несомненно, были ее черты. Это позитивный пафос, призванный утвердить победу добра над злом, красоты над серостью, силы над слабостью. Это доверительный голос повествователя, обращенный к «своему» читателю. В ряде случаев — узнаваемость изображенного низкого русского быта, граничащая с некоторой натуралистичностью, тоже по-своему привлекавшей. Наконец, это драматизация или мелодраматизация сюжетов, порождающая сентиментальность, в целом не характерную для «высокой» русской классики (о чем писал один из первых критиков Горького Н.Минский). Кроме того, массовому успеху способствовало использование архетипов коллективного бессознательного. Среди них — мудрые старики и старухи (Изергиль, Макар Чудра), культурные герои и их антиподы (Данко — Лара, Уж — Сокол), трикстеры⁸⁶ (Челкаш), неожиданные метаморфозы героев. Архаические стереотипы религиозно-культурного плана поддерживаются апокалипсическими образами разного масштаба (фатальная угроза людям со стороны моря, природы вообще, личности со стороны темного хаоса грязной толпы, бесчисленные убийства и самоубийства), мотивами бесовства и язычества (обольстительная Мальва — ведьма, чертовка, дьяволица).

⁸⁵ Рецепция — приспособление к чему-либо.

⁸⁶ Трикстер — обманщик, ловкач.

Кроме того, Горький уже сознательно или бессознательно прибегал к некоторым «технологиям» воздействия на публику: культивируя образ народного писателя, ходил в черной рубаше, подпоясанный кожаным ремнем, и высоких сапогах; публично дерзил литературным авторитетам, наконец, прибегал к эпатажным псевдонимам (семиотически емкий «Горький», «Иегудиил Хламида»)

Причины эстетические, идейно-творческие, предопределившие успех Горького, также несводимы к простому перечислению.

Ранние произведения Горького неоднородны по своему художественному уровню. На многих текстах раннего Горького лежит печать ученичества. Подражание Чехову можно увидеть в рассказе «Нищенка», повествующем о столкновении вполне благополучного адвоката с нищей девочкой, о порыве помочь ей, который срывается в ничто, как только девочка нарушает его покой и желание спрятаться от жизни.

Другие произведения отличались подчеркнутой экзотикой. Повышенная метафоричность пейзажа, одухотворенность природы, «анимационность» описания южной или условно-сказочной природы — примета не только первого рассказа «Макар Чудра», но и значительной части следующих: сказки «О маленькой фее и молодом чабане» (1895), «Старухи Изергиль» (1895), стихотворения «В Черноморье» (1895), «Крымских эскизов» (1887) и др. Известно, например, что Л. Толстой возмущался первым абзацем рассказа «Мальва» (1897), состоящим из одной фразы «Море — смеялось», за которым следовало развернутое олицетворение: «Под легким дуновением знойного ветра оно вздрагивало и, покрываясь мелкой рябью, ослепительно ярко отражавшей солнце, улыбалось голубому небу тысячами серебряных улыбок... Солнце было счастливо тем, что светило; море — тем, что отражало его ликующий свет...». Характерны этнографические приметы в жанровых подзаголовках или названиях: валашская сказка «О маленькой фее и молодом чабане», «Гость. Волжская картинка» (1895), «Немой. Башкирская легенда» (1896), «Хан и его сын. Крымская легенда» (1896), «Шабры» (1896). Непривычно для большинства читателей звучат имена Рада, Лойко («Макар Чудра»), Уми («Крымские эскизы»), Мальва, Мосолайма эль Асваб и Толайк Алгалла («Хан и его сын»).

Поражали воображение массового читателя экзальтированные поступки героев, условные образы, легендарно-фантастические или сказочные сюжеты. В начале первого периода, в 1892 году была написана, но по цензурным соображениям не опубликована по своему печально знаменитая «Девушка и смерть»⁸⁷, выполненная в претенциозном псевдо-романтическом стиле, а в конце его — знаменитейшая «Песня о Соколе» (1898), художественные достоинства которой не были адекватны ее славе. Данные примеры — наиболее яркое свидетельство условного, намеренного романтизма, называемого нередко «неоромантизмом», он отнюдь не исключал

⁸⁷ В октябре 1931 года А.М. Горький читал сказку «Девушка и Смерть» посетившим его И.В. Сталину и К.Е. Ворошилову. На последней странице текста сказки Сталин тогда же написал: «Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гете (любовь побеждает смерть)».

одновременного создания реалистических произведений (впрочем, чаще всего — с такими же экстравагантными, экспансивными, независимыми героями).

«Этот очень театральный и безвкусный романтизм был действительно заразителен и внушил обкормленному Чеховым русскому читателю больше любви к Горькому, чем все остальные его произведения. Этот романтизм выкристаллизовался в философию, откровеннее и проще всего выраженную в очень ранней притче «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины», которую можно сформулировать как предпочтение угнетающей и низкой правде возвышающей лжи»⁸⁸, — писал уже в 1927 году для европейских читателей Д.Святополк-Мирский. Конечно, эта идея, отсылающая читателя к пушкинскому афоризму «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман», в чем-то отражала «философию» молодого писателя, но в дальнейшем переосмыслилась, а главное — не исчерпывала сложных мировоззренческих оснований художественной системы Горького.

Произведения Горького зиждились на своеобразном гуманистическом идеале, в котором чувствовалась молодая вера в жизнь, поэтизация жертвующих всем ради любви и свободы одиночек, открытие в них ярких черт, витальной силы сопротивления смерти. Некоторое время спустя, в 1904 году Горький писал Л.Андрееву, выражая сформированную годами позицию: «...несмотря на знание будущей гибели... — он (человек) все работает, все творит и не для того творит, чтобы отвлечь эту гибель бесследную, а просто из какого-то гордого упрямства. «Да, я погибну, я погибну бесследно, но прежде я построю храмы и создам великие творения. Да, я знаю, и они погибнут бесследно, но я создам их все-таки, и да — я так хочу!» Вот человеческий голос»⁸⁹.

Апологетика витальной силы как таковой — важнейшая черта мировоззрения и художественной системы молодого Горького. Типичный персонаж ранних произведений в этом смысле — Мальва («Мальва») — своевольная эгоистичная красавица, «внучка» лермонтовской «ундины» — контрабандистки из «Тамани», живет, подчиняясь сильным инстинктам, легко соблазняет и бросает мужчин, и уверенно интригует в пользу собственных интересов. Лойко и Рада («Макар Чудра») — опозитизированные цыгане — поддерживают любовный огонь во взаимной борьбе, гордом соперничестве; подчинение одного означало бы гибель чувства, поэтому смерть Рады от руки возлюбленного и его убийство отцом девушки — единственно возможный финал условно-романтической драмы.

Мировидение Горького «пронизано эстетикой борьбы, наложившей неизгладимый отпечаток и на поэтику писателя («сопряженные персонажи», «кричащие» метафоры, афоризмы и максимы, переходящие в лозунги, увлечение ритмической прозой и даже такая деталь, как

⁸⁸ Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. — London. 1992. — С.589.

⁸⁹ Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. // Литературное наследство. Т. 72. — М., 1965. — С. 214.

частое использование тире для повышения энергетике визуального и звучащего текста)»⁹⁰.

Эти черты повторялись не только в «неоромантических», экзотических произведениях, но и в рассказах и очерках, воссоздающих более знакомый читателю жизненный материал. В построенных если не на реалистической, то все же на более жизнеподобной основе рассказах также могла воспеваться своеобразная красота героев-индивидуалистов, их гуманистические или витальные порывы, представленные на фоне убожества, низости жизни и нищеты духа.

Появление целой череды сильных личностей, чаще всего вступающих в противоборство с персонажем-антиподом, толпой или силами природы сразу же заставило критиков обратить внимание на нищезнание молодого писателя. Впервые на этот счет осторожно высказался Н. Минский. («Новости», 1898, № 138), скорее сомневаясь, чем утверждая присутствие «нищезнания и индивидуализма Ибсена» в первых произведениях Горького⁹¹. В рассказе из народной жизни «На плотях» Силан и Михай Петров, отец и сын, — соперники в праве обладания молодой женщиной. Формально Марья — жена малокровного и малопривлекательного Митяя, фактически — красивого и сильного снохача Силана, которым автор откровенно любителю⁹².

Поэтизация силы и красоты, эстетизация греха, по мнению Н. Минского, не характерны для русской литературы, насквозь пропитанной проповедью любви и добра. Но Минский не учел важные смысловые обертоны «Каменного гостя» с его Дон-Жуаном, бросающим дерзкий вызов морали и правилам приличия во имя любви, не вспомнил он и Печорина, в ком зло бывает «так привлекательно», не упомянул разрушительную красоту Ставрогина. Конечно, эти образы отделяет от горьковских эпоха, социальный и культурный статус, они по-разному оцениваются своими создателями, но порой infernalную, порой жестокую или просто смелую красоту их облика и поступков нельзя «выкинуть из песни». Кроме того, в распоряжении Горького была также отечественная традиция изображения греховности русского мужика, не осуждаемого писателями. Помимо упоминаемых литературоведами в связи с сюжетом «На плотях» крестьян Глеба Успенского можно вспомнить тургеневского Ермолая («Ермолай и мельничиха»), Остапа Короленко («Лес шумит»), в несколько ином — идеологизированном, «осоциальном» смысловом контексте — Некрасовского Савелия («Кому на Руси жить хорошо»).

Наконец, не менее характерными для молодого Горького были произведения, в которых были типизированы многочисленные (если не избыточные!) суровые примеры страшных сторон русской социально-

⁹⁰ Басинский П. Максим Горький. // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — М. 2000. — С. 518.

⁹¹ Минский Н. Философия тоски и жажда воли. // Максим Горький: pro et contra. — СПб, 1997. — С. 314.

⁹² Такое же противопоставление энергии, молодости, силы и надломленности бессилию, изношенности очевидно и в рассказах «Варенька Олесова», «Тоска», «Двадцать шесть и одна».

исторической реальности, грубой силы зла в человеке и обществе. Беспросветность жизни, агрессивность, переходящая в садизм, изображаются писателем не как норма, но как отступление от высокого идеала Человека и человечности.

Все перечисленные выше мотивно-образные ряды сходились в лучших произведениях Горького. Рассказ «Челкаш» построен на конфликте двух типов личности. Прием контраста используется и в изображении поступков, и в портретных характеристиках. Бесшабашный, циничный вор и контрабандист Челкаш берет в помощники для опасного морского предприятия робкого и жадного Гаврилу. Но морская контрабанда — первая, авантюрная сторона рассказа. Вторая его сторона — поединок «старого травленного волка», ощущающего свою безграничную власть над товарищем и одновременно способного к широкому поступку, даже «отечественному» чувству, и крестьянского парня, ограниченного и неуравновешенного, колеблющегося между подлостью, преступлением и покаянием. Очевиден романтический ореол вокруг люмпена Челкаша, своего рода благородного разбойника, помогающего персонажу из социальных низов не то из сочувствия к нему, не то из жалости и высокомерной гордости. Здесь возникают вполне предметные параллели с парадоксом Ницше из поэмы «Так говорил Заратустра»: «Созидать хочет любящий, ибо он презирает! Что знает о любви тот, кто не должен был презирать именно то, что любил он! Со своей любовью и своим созиданием иди в свое уединение, брат мой, и только позднее, прихрамывая, последует за тобой справедливость».

Н.К. Михайловский увидел в этом рассказе (впрочем, как и в других) «презрение к мужику» и отрицание народнического идеала «власти земли», о чем он писал в 1898 году в «Русском богатстве»⁹³. Неприятие Горьким патриархальных устоев крестьянства стало в XX веке общепринятым мнением (известна статья А.К. Воронского, суждения писателей-деревенщиков В.Белова и В.Астафьева), при этом обычным доказательством такой позиции является образ Гаврилы. В последние годы осуществляется попытка по-иному оценить деревенских героев раннего Горького. В Гавриле видят нравственную чистоту, трогательную наивность, мечту о честном труде хлебопашца и желание защитить ее отчаянной вспышкой агрессивности, которую можно понять и простить, как это сделал Челкаш⁹⁴. Так или иначе, но именно босяк героизируется писателем. Он оказывается способным подняться над властью денег, обстоятельств. Композиция рассказа такова, что романтизированный, героизированный образ Челкаша как бы нейтрализует «целую поэму жестокой иронии» — развернутое авторское описание в начале рассказа рабского труда «смешных до слез» людей, «рваных, потных, отупевших от усталости».

⁹³ Михайловский Ник. О г. Максиме Горьком и его героях. // Максим Горький: pro et contra. — СПб, 1997. — С. 325—380.

⁹⁴ См.: Егорова Л.П. Чекалов П.К. История русской литературы XX века. [Электронный ресурс]. Учебное пос. Вып.2. Советская классика. Новый взгляд. — М., 1998. <http://teneta.rinet.ru/rus/ee/egorova-lp_chekalov-pk_historia_russkoi_literatury.html>

Спустя всего лишь три года героические поступки героя рассказа «Бывшие люди» капитана Кувалды уже не смогут развеять унылую атмосферу места действия. Реалистические тенденции все настойчивее будут заявлять о себе. «Бывшие люди» – не только название рассказа, но и обозначение социально-психологического типа, широко представленного и в других рассказах тех лет (а также – произведениях начала века): Орлов («Супруги Орловы»), Коновалов («Коновалов»), Промтов («Проходимец»). Единичные высокие порывы не отражают сущностную природу этих людей: трагическую рефлексию о себе, лишенном высоких ценностей, и мире, лишенном Бога.

Не все герои Горького имеют силы последовательно сопротивляться угнетающим и ужасающим обстоятельствам жизни. Коновалов, герой одноименного рассказа, умеет в книгах, которые читает ему, неграмотному пекарю, повествователь, товарищ по тяжелейшему труду в хлебопекарне, увидеть красоту человеческих характеров, обладает наивной верой в добро. Но он не способен разрешить узел сложных взаимоотношений с женщиной, не без оснований возлагающей на него надежды. Коновалов может разделять и даже источать энтузиазм в борьбе людей с морем, но не способен справиться с запоями, ему не хватает цельности и жизненной цели; итогом странствий, духовных и физических мытарств становится самоубийство.

Этот исход судьбы героя не случаен в контексте всего раннего творчества Горького. Смерть нередко предстает результатом бесконечных странствий и мытарств героев. Образы смерти имеют неоднозначный эмоционально-смысловой ореол в текстах Горького. В аллегорических, условных произведениях она – темная сила, которую могут и призваны победить героические, яркие натуры (Девушка в споре со смертью, Данко, Сокол, Буревестник и др.). В очерках и рассказах, где преобладают жизнеподобные, реалистические образы, смерть более многолика и более «осоциалена». В рассказе «В степи» убийство и без того едва живого паломника у костра случайным спутником из-за ничтожной добычи не вызывает у свидетелей, таких же босяков, иной реакции, кроме страха быть несправедливо уличенными. И даже по прошествии лет один из участников драмы не винит себя в происшедшем: смерть почти обыденна, как и нищета, голод; жизнь обесценена, прав оказывается сильнейший. Повествователь, вступая в диалог с рассказчиком, рассчитывает на реакцию читателя скорее рациональную, чем эмоциональную, прочувствованную.

По-иному представлена правда о смерти и жизни в рассказе «Дед Архип и Ленька». Это рассказ о нищих бродягах, погибающих не только вследствие страшных социальных законов как таковых, но из-за причин конкретных, видимых: звериной жестокости, равнодушия деревенских людей, из-за собственного отчаяния. Прием психологического параллелизма, развернутый в объемную картину страшной грозы, словно бы окончательно добивающей старика, уносящей в грязный овраг, в небытие, и внука, использован с большой художественной силой. Что рождает этот рассказ: щемящую жалость, протест, или неизбежное трагическое принятие сурового закона, что слабый обречен на гибель? В контексте

идейно-философских исканий раннего Горького этот вопрос требует размышлений. Смерти, в отсутствие веры, всегда сопутствует отчаяние. Но, в отличие от Достоевского, не к традиционной вере подталкивает читателя Горький. Он не забыл уроки Достоевского, в творчестве которого низменное становится одной из важных эстетических категорий. Но если у Достоевского над низостью социальной жизни и трагизмом бытия человека поднимается христианский идеал, то у Горького этот идеал иной: он уповает на человека, сильную личность.

Действие рассказа-притчи «Двадцать шесть и одна» происходит в подвале булочной, где двадцать шесть мужчин работают по шестнадцать часов в день без свежего воздуха за нищенскую плату. Героиня, одна из покупательниц хлеба, вызывает у них любование ее молодостью и чистотой. Но пари, заключенное между пекарями и солдатам, надеющимся соблазнить ее, превращает едва ли не священный восторг перед женщиной в грязный розыгрыш, сделку, а саму Татьяну – в поверженного кумира. Когда девушка появляется в булочной после падения, все пекари улюлюкают. Неожиданный гордый отпор девушки вновь переводит повествование в высокую смысловую модальность. «Рассказ жестоко реалистичен, но он пересекается таким мощным потоком поэзии, такой убежденной верой в красоту, свободу, естественное благородство человека»⁹⁵.

Горький умеет представить ощутимо и зримо все банальное, но ужасающее и низкое, что срывает человека с места, заставляет совершать асоциальные поступки: голод, воровство и разбой, сексуальный инстинкт в его грязных, пошлых проявлениях. В рассказе «Мой спутник» (1896) рассказчик идет пешком из Одессы в Тифлис, помогая молодому грузинскому князю Шакро, оказавшемуся без денег, красивому, по-детски наивному и по-своему обаятельному, добраться до дома. По ходу развития событий характер Шакро обнажает свою примитивную и аморальную природу, способность к предательству. Ни княжеский титул, ни традиции отцов не выработали у Шакро нравственного иммунитета. Повествователь же предстает в рассказе бескорыстным, помогающим спутнику из-за опасений, что молодой человек пополнит армию люмпенов, да и просто из чувства человеческой солидарности.

Образу повествователя (в нем правомерно видеть *alter ego* автора) в большинстве рассказов свойствен жадный, но несколько отстраненный интерес к людям, рефлексия над жизнью. Он ощущает себя выше своих многочисленных спутников, случайных товарищей. Его бродяжничество – скорее индивидуалистический духовный поиск, чем поиск средств к существованию и человеческому единению⁹⁶.

Странничество имело в русской литературе религиозно-аскетический или правдоискательский смысл. Очевидно, что ранний Горький тонко играет на этих архетипах национального сознания. У Горького странничество – это прежде всего босячество, оно отражало и

⁹⁵ Святополк-Мирский. Указ соч. – С. 591.

⁹⁶ Об этом и о реакции босяков, бывших товарищей по скитаниям, на «идейное» странничество Максима см. рассказ «Два босняка» (1894).

злободневную общенациональную проблему (тысячи разорившихся людей тогда срывались с мест в поисках работы и средств существования, и писатель ярко воссоздал этот процесс), и в то же время изображалось как форма стихийного анархического протеста, вечного поиска русской душой воли, нематериальных ценностей. В этом смысле горьковские странники — дети лесковского Ивана Флягина, некрасовских мужиков и, в каком-то аспекте — апофатический (негативный) парафраз пушкинского странника, идущего к Богу.

Как ни удивительно, но мотив странничества, столь русский мотив, в своем существенном содержании (идее поиска правды, свободы, движения вперед), у Горького пересекался с важнейшими мотивами всей той же поэмы Ницше «Так говорил Заратустра» — мотивами вечного пути и поиска спутников. Пересекшись, он обогатился новыми, не знакомыми русской литературе парадоксальными смыслами, запечатленными в словах Заратустры («Одиноким, ты идешь путем создающего: Бога хочешь ты себе создать из своих семи дьяволов!») Бог у Горького возникал из человека, отягощенного грехами, пороками и даже преступлениями. Речь идет о поиске в человеке, агрессивном или забитом, пошлом или героическом, подлом или благородном, Человека, способного заменить собою «умершего Бога». И если критик «Русского богатства» М. Гельрот⁹⁷ употребил в свое время в отношении Горького термин «биодицея» (оправдание жизни, в отличие от христианской проблемы — оправдания Бога — теодицеи), то сегодня с высоты знаний о творчестве и судьбе Горького, можно говорить о «хомодицее», оправдании человека.

Находясь под влиянием ницшеанских идей, Горький, в отличие от Ницше, разграничивал добро и зло, любил «сегодняшнего» человеку и пытался — может быть, излишне дидактично, указать путь освобождения его от жестоких напластований низкой, безобразной реальности.

Ранние прозаические произведения нередко называют лучшими в художественном наследии писателя, ибо они отличаются непосредственностью впечатлений, живой образной природой, в целом лишены догматической, тенденциозной доминанты, характерной для многих эпических и драматических текстов Горького начала века.

В.А. Келдыш называет творческий метод молодого Горького «романтическим» реализмом⁹⁸. Следует говорить о «трех определяющих началах в духовном мире писателя, которые находятся в сложных отношениях... Первое начало связано с трагедийным переживанием феномена жизни в ее отчуждении от человека. Второе начало противостоит первому и, однако, столь же органично. Это — вырастающее из глубин инстинкта радостное ощущение бытия, стихийной игры его природных сил и близкой причастности к ним человека... На рубеже веков оформится и третье, «мифотворческое» начало, которое предстанет уже

⁹⁷ Гельрот М. Ницше и Горький. (Элементы ницшеанства в творчестве Горького). // Максим Горький: pro et contra. — СПб., 1997. — С. 381 — 429.

⁹⁸ Келдыш В.А. Творчество М. Горького. // История всемирной литературы. Т. 8. — М., 1994. — С. 71.

иным измерением мысли – рациональной конструкцией, опирающейся на определенную идеологическую концепцию»⁹⁹.

Именно тогда, на самом рубеже столетий, наступил, перелом в творчестве писателя.

Романы Горького 1899 – 1901 годов «Фома Гордеев». «... знал, что сказать... А вышла какая-то путаница...» Этими словами Фомы Гордеева – главного героя одноименного романа можно определить суть социально-психологического типа «выломившихся людей», знакомых по некоторым рассказам Горького, но отчетливо явленных в двух крупномасштабных произведениях рубежа двух веков («Фома Гордеев», «Трое»). Жанр романа предопределил изображение судьбы частного человека на социально-историческом фоне.

Анархические бунтари, изображенные более крупно и противоречиво, чем герои рассказов, вписаны в свое время: время развития буржуазных отношений, чреватых кризисом, недалеким социальным взрывом – первой русской революцией. Характерно, что роман «Фома Гордеев» был опубликован в марксистском журнале «Жизнь» (№№ 2–4, 6–9) со многочисленными цензурными изъятиями и изменениями, а тридцатилетний вождь социал-демократов В.И. Ленин нашел роман полезной для классово-борьбы книгой. На первый взгляд, есть немало примет того, что жизнь здесь изображена в соответствии с марксистскими представлениями об экономических основаниях жизни и классово-борьбе.

Обитатели волжского города вынуждены подчиняться непреложным волчьим законам, не раз декларируемым или обличаемым героями (Фомой Гордеевым, Ежовым). Купечество – главный объект повествования – изображено здесь в традициях критического реализма как сила, основанная на власти денег, которые фетишизируются и превращаются в символ веры многочисленных представителей сословия. Среди них прописанные наиболее полно и многогранно – Игнат Гордеев, Яков Маякин, второстепенные или эпизодические герои (Тарас Маякин, Смолин, Илья Кононов, Трофим Зубов, Луп Резников и др.).

Фома Гордеев – горьковский тип «выломившегося» из буржуазной среды героя. Этот тип будет разрабатываться писателем несколько десятилетий, но как инвариантный образ впервые «задан» в первом романе. В начале повествования он – наследник крупного по местным масштабам предпринимателя, полноправный представитель купеческого класса. Он должен идти путем, которым шли его отцы и деды, по которому идут «мозговой человек» купечества Яков Маякин и защитник собственнических устоев Ананий Щуров. Кипучая, энергичная предпринимательская деятельность русского купечества не может удовлетворить духовные запросы честного, поначалу наивного, рефлексизирующего Фомы (замечено, что имя героя – имя одного из апостолов, сомневающихся в воскресении Христа). По мере пробуждения критической мысли Фома Гордеев

⁹⁹ Келдыш В.А. О ценностных ориентирах в творчестве М. Горького. // Неизвестный Горький. Новый взгляд на М. Горького. Материалы и исследования. Вып. 4. – М., 1995. – С. 10.

вступает в острый конфликт со своим сословием. После мучительных размышлений и метаний герой в кульминационной сцене романа – на торжествах по случаю покупки новой баржи одним из воротил города Ильей Ефимовичем Кононовым – смело и прямо обличает буржуазию. Он срывает маски с внешне благопристойных представителей купечества, обнажая нечеловеческие механизмы первоначального накопления капитала или его приумножения. Но, подобно грибоедовскому герою Чацкому – «вечному обличителю лжи» (И.А. Гончаров), Фома оказывается один среди толпы врагов, объявляющих его сумасшедшим. Горький рисует незаурядную, яркую, способную на отчаянный бунт, но обреченную личность. Причины – социальные, культурные, генетические, скрытые глубоко в психике или лежащие на поверхности – исследуются Горьким так, как это делалось в романе воспитания, одним из жанровых источников «Фомы Гордеева».

Отец Фомы – Игнат Гордеев, весьма состоятельный купец. Он создал свой капитал сам. Выйдя из рабочей среды, Игнат сумел сохранить некоторые духовные ценности, давно потерявшие какое-либо значение для других купцов. «Но, отдавая так много силы этой погоне за рублем, он не был жаден в узком смысле понятия и даже, иногда, обнаруживал искреннее равнодушие к своему имуществу». Иногда Игнат Гордеев чувствовал свою зависимость от капитала, чувствовал, что «он не хозяин своего тела» – и пускался в загул. На примере Игната (а также Фомы и фельетониста Ежова) Горький как бы оправдывает, по крайней мере, объясняет русское пьянство трагической потребностью решать неразрешимые вопросы, переводя загул из плоскости культурно-бытовой в плоскость духовных метаний. Подобные мотивировки алкоголизма присутствовали и в рассказах 90-х годов. У Горького несколько иное – метафизическое – оправдание пьянства, чем это было, например, у Некрасова с его социальным детерминизмом: «Нет меры хмелю русскому. А горе наше мерили?» – вопрошает крестьянин с говорящей фамилией Яким Нагой. Таким образом, Горький вносит свою лепту в создание мифологемы «загадочной русской души».

Изображение сиротства (Фома рос без матери), школы, смерти отца, юношеских увлечений и разочарований дано Горьким на реалистическом фоне обстоятельств, коверкающих душу и понуждающих к нравственному самоопределению.

Жизненные крушения и попытки открыть новые смыслы Горький воссоздает как бы изнутри сознания героя. Точка зрения повествователя с определенного момента взросления героя совпадает с точкой зрения внимательного, вдумчивого Фомы. Читатель наблюдает за трудным процессом разрушения собственнической психологии в душе Фомы. Но значительных достижений в области психологического анализа Горький здесь не достиг. Более того, он пользуется некоторыми весьма традиционными приемами. Например, писатель обращается к форме аллегорического сна. Воплощением социального бытия стала котловина, в которой мельтешили и суетились люди, ведущие борьбу за существование, дословно – за деньги, золото и серебро. Горьковская

«огромная, суетливая куча живых человеческих тел, стесненных в яме» в плане поэтики «симметрична» пирамиде из человеческих существ, олицетворяющих общество во сне героя из остросоциальной и остро-критической повести Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело» (1848). Возможно, «память жанра» включает в себя и сны Раскольниковых, но, в любом случае, этот прием в романе Горького не выглядит свежим и оригинальным, а, скорее, вторичным.

Не только социально-протестные, но более глубокие, мировоззренческие причины толкают Фому на бунт. В повествование властно врываются уже известные по рассказам о «бывших людях» философские и экзистенциальные мотивы. Уже во сне Фома ощущает свою особость, некоторое мессианское призвание, призвание вождя («Ему хотелось кричать, быть зверем, испугать всех людей – остановить их бессмысленную возню, влить в шум и суету жизни что-то свое, сказать какие-то громкие, твердые слова, направить их всех в одну сторону, а не друг против друга. Ему хотелось хватать их руками за головы, отрывать друг от друга, избить одних, других же приласкать, укорять всех, осветить их каким-то огнем...»), но не в силах осуществить его. Диалог Фомы с Тарасом Маякиным начинается как злободневный спор человека, поднявшегося над интересами своего сословия и пытающегося осмыслить классовые противоречия, но неожиданно переходит в иную плоскость. «Все – не по душе... Дела... труды... люди... Ежели, скажем, я вижу, что все – обман... Не дело, а так себе затычка... Пустоту души затыкаем... Одни работают, другие только командуют и потеют... А получают за это больше... Это зачем же так? а? ... – Не понимаете? – с усмешкой посмотрев на Тараса, спросил Фома. – Ну... скажем так: едет человек в лодке по реке... Лодка, может быть, хорошая, а под ней все-таки глубина... Лодка – крепкая... но ежели человек глубину эту темную под собой почувствует... никакая лодка его не спасет...»

В этих словах запечатлен экзистенциальный тупик («Это не философия... Это... наказание»), ужас от ощущения бессилия человека сопротивляться слепым, безличным, иррациональным силам бытия. Очевидны литературные параллели: «темная глубина» в монологе Фомы, не верующего в Бога, – парафраз возникающего в страстном монологе подпольного человека («Записки из подполья» Ф.М. Достоевского) образа Стены как безличной силы, о которую разбиваются все осмысленные усилия человека, символа духовного и физического Небытия. По Достоевскому, безверие – вот причина отчаянья подпольного парадоксалиста, «человека русского большинства». Однако Горьким вера не рассматривается как спасительная гавань души Фомы. Он не видит, не имеет и других ценностей, которые поддерживали, укореняли бы его в жизни. Труд вызывает в нем то же ощущение бессмысленности, бесполезной траты сил, что и у цыгана Макара Чудры. Ничто не может удержать его: ни состояние, нажитое отцом и разбазариваемое им, ни семья, которой у него, в общем-то, и не было, ни любовь, болезненная и бесплодная. Энтузиазм возникает лишь однажды, когда он под влиянием порыва вливается в труд рабочих на дебаркадере. Но «невъязимая радость», которая «бушевала в нем и рвалась наружу возбужденным

криком» выглядит немотивированной, а ее воплощение – стилистически претенциозным.

Возможно, осмысление тупика безверия, куда попадают самые «здоровые» и «честные», заставит Горького искать новый социальный и мировоззренческий идеал, искать веру, подтолкнет его к богостроительству.

К такому осторожному выводу подводит нас характер другого героя, укорененного в бытии, но, скорее, не на базисе христианской веры, а на иных мировоззренческих основаниях. «Сопряженный» с образом Фомы персонаж – Яков Маякин, друг и кум Игната Гордеева, крестный Фомы.

Фома рос в семье Маякиных с младенчества, когда после смерти матери стал и крестным, и молочным братом детей Маякина. Горький подчеркивает человеческую привязанность, даже любовь Маякиных к мальчику (достаточно вспомнить сцену, когда Игнат решил забрать подросткового Фому в свой дом). Но узы духовного и нравственного попечительства лишь до поры объединяют крестных отца и сына. В критический момент Маякин с твердой решимостью заявляет о сумасшествии взбунтовавшегося Фомы и, по сути, отправляет его в лечебницу. И дело, видимо, не только в экономическом интересе, (старик обладал доверенностями на дела и состояние Гордеева, и вернувшийся Тарас, его собственный сын, весьма заинтересован в опеке над «обезумевшим» Фомой). Главное, что движет в данном случае Маякиным, – древняя могучая энергия сохранения рода. Сотериологические (связанные с идеей рода) мотивы мощно звучат в монологе Маякина, с языческой страстью поющего дифирамбы своей фамилии, роду, «крови»: «Может, его кровь так перекипела, что и запаха отцова нет в ней... а – Маякин он! И я это чую сразу... Я в кровь верю! – говорил Яков Тарасович. – В ней вся сила! Отец мой говорил мне: «Яшка! ты подлинная моя кровь!» У Маякиных кровь густая, никакая баба никогда не разбавит ее...».

Таким образом, идея братства «во Христе», которая должна с особой силой объединять крестных отца и сына, оказывается ниспровергнутой даже не гуманистической, а более древней, патриархальной, антропологической, восходящей к древним языческим преданиям идей. Не случайно в сюжете дважды «разворачивается» инвариантная архетипическая ситуация, ярко запечатленная в евангельской притче о возвращении блудного сына и используемая Горьким вовсе не для утверждения правоты священных христианских источников. Фома возвращается после ссоры к Маякину, но тот встречает его словами «Посторонись... Отойди!», и эти не сразу понятые Фомой слова – знак великой радости Маякина при виде родного сына Тараса, наконец-то вернувшегося под родительский кров, и, вопреки тревожным ожиданиям, возмужавшего и благополучного. Сын-крестник, духовно принятый на попечение оказывается как слабоумный под опекой, сын родной приумножает родительские капиталы, объединив их с капиталами сестры ее мужа (дочери Любви и зятя Маякина Смолина). Но Горький еще больше усложняет и укрупняет характер Маякина, давая понять, что не кровь сама по себе, а дело, освоенное и поднятое родом, – пред-

мет заботы и гордости старика: «Проложен путь отцами – и ты должен идти по нем. Пятьдесят лет я работал – для чего?.. Дети мои! Где у меня дети?.. – Один – пропал... другой – пьяница!.. Дочь... Кому же я труд свой перед смертью сдам?.. Зять был бы... Я думал – перебродит Фомка, наточится, – отдам тебя ему и с тобой все – на! Фомка негоден... А другого на место его – не вижу...». В момент смерти, которую, кстати, Яков Маякин встречает достойно, он не вспоминает о Фоме: очевидно, что ответственность крестного за Фому перед Богом мало что значат для Маякина. Даже на смертном одре христианские заповеди и цитаты из Священного Писания Яков Маякин приспособливает под свою философию.

В ней парадоксально сочетаются сознательное, циничное попустительство собственным грехам и благоговение перед законами Всевышнего, стоицизм и хищничество, упование на прощающего, милостивого Бога и активное жизнестроительство. «Поел Яков всяких злаков, значит, Якову пора долой со двора... Видите – умираю, а не унываю... И это мне Господь зачтет... Я его, всеблагоего, только шутками беспокоил, а стоном и жалобами – никогда! Господи! Рад я, что умеючи пожил – по милости твоей! Прощайте, детушки... Живите дружно... не мудрствуйте очень-то. Знайте – не тот свят, кто от греха прячется да спокойненько лежит... Трусостью от греха не оборонишься – про это и говорит притча о талантах... А кто хочет от жизни толку добиться – тот греха не боится... Ошибку Господь ему простит... Господь назначил человека на устройство жизни... а ума ему не так уж много дал – значит, строго искать недоимок не станет!.. Ибо свят Он и многомилостив...»

Маякин воплощает в себе принцип (ментальность) своего класса. В его портрете, представленном через восприятие Фомы, подчеркнуты хищнические черты. Они же – в многочисленных высказываниях купца, афористически ярких («Или сам грызи – или лежи в грязи. Когда верх возьмешь, тогда и хорош» и др.) Он – голос купечества, формулирующий его мораль, и сознательный идеолог буржуазии как класса. Образ его многомерен.

Ему вовсе не чужд патриотизм. Он гордится своим сословием, приумножавшим богатства Отечества: «Мы, купцы, торговые люди, веками Россию на своих плечах несли и теперь несем». В доказательство этого Маякин приводит всекие аргументы, обращается к авторитету великих российских императоров, зовет в свидетели Волгу... В нем есть масштабность и то, что называется пассионарностью¹⁰⁰: непреодолимое внутреннее стремление к целенаправленной деятельности, слияние воли и страсти, энергичное стремление устроить жизнь на активных началах. «Петр Великий был царь божеского ума – он нам цену знал! Он дал нам ход... А теперь – мы на своих ногах стоим... Ходу нам дайте! Мы фундамент жизни закладывали – сами в землю вместо кирпичей ложились, – теперь нам этажи надо строить... позвольте нам свободы

¹⁰⁰ Согласно авторитетному учению историка и этнолога Л.Н. Гумилева, образование этносов инициируется появлением энергичных, инициативных, страстных, волевых людей, придающих этносу новый импульс развития. Этот импульс получил название «пассионарность», а его носители – «пассионарии».

действий! Вот куда наш брат должен курс держать... Вот где задача! Фомка этого не понимает...

Старик задыхался от возбуждения и сверкающими глазами смотрел на дочь так жаростно, точно на ее месте Фома сидел.

– Человек ценен по сопротивлению своему силе жизни, – ежели не она его, а он ее на свой лад крутит, – мое ему почтение! Э – ах, старя! А жизнь-то теперь куда как бойка стала! Интересу в ней-с каждым годом все прибавляется, – все больше смаку в ней! Так бы и жил все, так бы все и действовал!»

Не случайно после Маякина остается семья, дело. Это – очевидные приметы иммортализации – обессмерчивания, причем обессмерчивания земного, в жизненных, ощутимых вещах; хотя на бессмертие души Маякин, как видно, тоже надеется. У Фомы Гордеева не оказывается таких «kozyрей», на его причастность вечности указывает лишь преподнесенная в ироническом ключе фраза земляков, издевающихся над городским юродивым, каковым стал по прошествии нескольких лет Фома: Пророк. Но подчеркнутые реминисценция из лермонтовского «Пророка» укрупняет масштабы личности Фомы, задавая легендарно-исторические, ветхозаветные координаты его существования.

Читателю не дано однозначно ответить, чей финал достойнее и величественнее.

Вообще оппозиция двух главных фигур задает два непересекающихся модуса человеческой жизни, в каждом из которых Горький рисует серьезные предпосылки для создания совершенного, идеального Человека. Ведь согласно замыслу писателя, в романе «должен бешено биться энергичный, здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии». Таким человеком должен был стать человек неверующий, гордый – Фома Гордеев. В свою очередь монологи Маякина вольно или невольно сотворены Горьким столь яркими и страстными, что приобретают силу императива. На кого надеется автор в своей мечте о гордом человеке? Однозначного ответа нет, ибо Маякин умирает, наследник Маякина прагматичен и обезличен, Фома превратился в городского юродивого, говоря словами из романа – «вышла какая-то путаница».

Путаница вышла и с образом купца Анания Щурова. Он представляет особую разновидность русского купечества. Он исполнен багочестивых речей и некоторого внешнего благообразия. Щуров не любит Маякина, называет его «фармазоном» и безбожником. Но на самом деле он формирует ту же буржуазную мораль, мораль хозяев жизни: «Деньги – это сила человеческая, это – ум людской. Тысячи людей в деньги твои жизнь вложили, а ты над тем народом хозяин». Свое стяжательство Щуров тоже прикрывает именем Бога: «Человек создан по образцу и подобию его, власти хочет. А что, кроме денег, власть дает?»

Горький предпринял попытку создать малопривлекательный образ лицемерного, столь же ненасытного в жизни, как и Маякин, но агрессивного в своем жизнелюбии развратника. Но образ получился слишком похожим на сладострастных жизнелюбов Достоевского: в портрете его, например, акцентируются... губы, совсем как у Федора Павловича Карамазова, в поступках – преступные деяния Свидригайлова, Ставрогина, Тоцкого.

Характеристика, возникающая в сознании Фомы и вобравшая в себя городские слухи, выглядит прямым «копированием» Достоевского, подражанием, утрированно, почти пародийно воспроизводящим готические и сексуальные мотивы знаменитых романов: «Знал он также о Щурове, что старик изжил двух жен, — одна из них умерла в первую ночь после свадьбы в объятиях Анания. Затем он отбил жену у сына своего, а сын с горя запил и чуть не погиб в пьянстве, но вовремя опомнился и ушел спасаться в скиты, на Иргиз. А когда померла сноха-любовница, Щуров взял в дом себе немую девочку-нищую, по сей день живет с ней, и она родила ему мертвого ребенка... Идя к Ананию в гостиницу, Фома невольно вспоминал все, что слышал о старике от отца и других людей, и чувствовал, что Щуров стал странно интересен для него».

Молодое поколение предпринимателей изображены довольно схематично: в духе времени они европеизированы, окультурены, рационально мыслят и поступают, лишены сочувствия и доброты, а также широты и привлекательности своих предков. Среди них — одноклассник Фомы Смолин. Он реализует альтернативу жизненного пути Фомы, твердо ступая по пути буржуазного прогресса. Он же, вытесняя с жизненного пространства лишнего, выломившегося героя, становится мужем Любы Маякиной, потенциальным женихом которой долгие годы считался Фома. Еще один одноклассник, олицетворяющий третий путь молодого поколения, — фельетонист Ежов. Этот интеллигент-бунтарь не в силах помочь Фоме. Его образ недостаточно определен, его инвективы в адрес интеллигенции можно интерпретировать и как позицию молодого Горького по отношению к «образованному сословию», и как отчаяние изверившегося интеллигента, и как пародию на него, демагогически играющего словами («Я собрал бы остатки моей истерзанной души и вместе с кровью сердца плюнул бы в рожи нашей интеллигенции, черт ее побери! Я б им сказал: букашки! вы, пьющие сок моей страны! Факт вашего бытия оплачен кровью и слезами поколений русских людей, о! гниды! Как вы дорого стоите своей стране! Что же вы делаете для нее?»)

Отдельным изданием роман вышел в январе в переработанном виде с посвящением А.П. Чехову¹⁰¹. Сам А.П. Чехов писал в феврале 1900 года В.А. Поссе: «... «Фома» имеет успех, не только у умных, начитанных людей, у молодых также», однако по прочтении книги высказал несколько скептических замечаний, хотя общий тон оценки был положительный: ««Фома Гордеев» написан однотонно, как диссертация. Все действующие лица говорят одинаково; и способ мыслить у них одинаковый...» Места в «Фоме» есть чудесные. Из Горького выйдет большущий писатель, если только не утомится, не охладет, не обленится».

Роман «Трое», поднимая сходные социальные и нравственные проблемы, связанные с размытыми ценностями, с потерянным смыслом жизни, был полемически сориентирован на «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского.

Произведения рубежа веков. Драма «На дне». Философская драма «На дне», поставленная на сцене Московского Художественного театра

¹⁰¹ СПб., 1900, тир. 1000 экз.

в 1902 году и имевшая огромный успех, вновь обнажает сложный узел мировоззренческих проблем. Есть ли высшие смыслы человеческой жизни (даже самой ничтожной, никчемной жизни)? Способны ли духовные и физические усилия человека сопротивляться, или она их полностью обесценивает? Что можно противопоставить больше не удовлетворяющей общество и потерявшей в то время авторитет религиозной идее Бога? Какая она, настоящая правда? Доброта, совесть, справедливость, труд, творчество, — способны ли они, пользуясь выражением Достоевского, «поддержать достоинство» человека? Обостряя эти проблемы, писатель берет в их метафизический плен не обычных людей, а тех, кто выпал на дно жизни, кто обитает в ночлежке и, казалось бы, не пригоден для развернутой рефлексии над вечными вопросами. Но гамлетовский вопрос «быть или не быть» все время витает под тяжелыми, каменными, накопченными сводами.

Во-первых, едва ли не каждый герой в физическом и «национально»-характерном планах балансирует между жизнью и смертью (смертельно больна Анна; на какое-то время «воскресший» для трезвой жизни, попытавшийся сопротивляться, становится самоубийцей алкоголик Актер; пропала без вести Наташа; «со второй попытки» Пепел в смертельном поединке убивает Костылева; Сатин — регулярный участник жестоких драк; «внесценические» эпизоды изобилуют аналогичными примерами и т.д.). Во-вторых, удачно используемые реминисценции из шекспировского «Гамлета» задают мрачный, «могильно-безумный», но по сути экзистенциальный, «вечный» план происходящего (реплика Актера: «Офелия! О... помяни меня в твоих молитвах!..» — упоминание о том, что он когда-то играл шекспировского могильщика).

«Последние вопросы» прячутся за бытовыми, натуралистическими картинками жизни ночлежки. «Подвал, похожий на пещеру» вмещает судьбы людей разных возрастов, происходящих из разных социальных групп, но объединенных в художественном локусе драмы одним статусом: это бездомные, нищие люди, люмпены, нашедшие временное пристанище в ночлежке мелкого предпринимателя Михаила Костылева, содержателя подвала, и его молодой жены Василисы Карповны. Автору важны прежде всего антропологические, а потом уже социальные характеристики. Он в списке действующих лиц указывает возраст (от 20 лет у сапожника Алеши до 60 у Луки) и, если персонаж того «заслуживает», — имя, отчество, профессию, род занятий (Андрей Митрич Клещ — слесарь, Бубнов — картузник, 45 лет, Квашня, торговка пельменями, под 40 лет и др.). Обращают на себя внимание в «афише» те, кто, на первый взгляд, лишен иных примет, кроме возраста: «Барон, 33 года», Сатин и Актер — «приблизительно одного возраста: лет под 40». Правда, в самих именах этих персонажей заложен емкий смысл, и не только социальный. Говорящие прозвища и фамилии, чаще всего — зооморфные (Клещ, Медведев), «вещественные» (Костылев, Пепел, Квашня, Бубнов), «социальные» (Татарин, Актер, Барон), закрепляют за персонажем «ярлык», эмблематический образ. И это не единственное свидетельство грубого упрощения, архаизации отношений в ночлежке. Автор словно бы ставит перед собой задачу погрузить зрителя в атмосферу доисто-

рических «картин» (так, кстати, обозначена автором жанровая форма пьесы). «Пещерные» нравы (жестокость, цинизм, агрессивность, секс без любви, смерть — без элементарных обрядов и даже — в масштабах 2-го действия — без погребения; ночлежка засыпает вместе с покойницей Анной, не исполнив элементарных обрядов) придают происходящему на сцене ауру не только дохристианских, но и доязыческих, словно «неандертальских» времен.

В драме не так много конкретно-исторических реалий (нигде не указано, из каких мест герои, участвовали ли они в тех или иных общественных движениях и т.д.), даже полицейский ведет себя несколько нетипично, все больше сокращая дистанцию между собой (серьезным представителем власти!) и деклассированными элементами. «Сибирь» противопоставляется «России», тюрьма — воле, трактир — ночлежке, — вот, пожалуй, почти все приметы российской реальности. Но в пьесе запечатлена российская ментальность и духовные метания русского автора, близкие, может быть, лишь исканиям немецких мыслителей и художников того времени¹⁰². Европейцы, хотя дело не только в этом, впервые увидели русскую экзотику¹⁰³: воров и проституток, всерьез разговаривающих о смысле жизни. Эта пьеса по своей жанровой разновидности скорее философско-социальная, а не социально-философская, и порядок определений здесь принципиально важен.

В тот же период Горького интересовали уже не босяки как социальная прослойка, и не люмпен-пролетариат как таковой. Ночлежники — лишь крайний, экстремальный «срез» общества, больного в целом, в своей национально-социальной целостности. Не случайно и русский, и татарин, и полицейский, и мелкий буржуа, и целый ряд деклассированных (бывший рабочий, бывший интеллигент, бывший дворянин) словно варятся здесь в одном экзистенциальном и бытийном котле, то всплывая (Актер обретает силы, уверенность в избавлении от недуга и на время устраивается на работу, Квашня становится хозяйкой ночлежки), то — чаще всего — погружаясь в его пучину (Медведев становится *бывшим* полицейским и, что не менее важно в человеческом плане и даже подчеркивается героями пьесы, — *бывшим* дядей *бывших* племянниц; Пепел оказывается на каторге, Клещ продает единственный инструмент — наковальню, который позволял ему трудиться, привыкает к ночлежке и т.д.). У героев пьесы немало криминальных похощений, ужасных историй, болезней и серьезных травм, приобретающих в контексте драмы символический характер (обварены кипятком ноги

¹⁰² Не случайно пьеса сразу же с грандиозным успехом была поставлена на немецкой сцене (в 1903 — 1904 годах она шла в Берлине 500 вечеров подряд).

¹⁰³ Такого мнения придерживался, например, Мирский: «В России успех пьесы можно объяснить замечательной игрой труппы Станиславского. За границей — тем, что это была совершенная новинка: сенсационный реализм места действия, небывалое удовольствие выслушивать глубокие разговоры философствующих воров, бродяг и проституток — «так по-русски!» «На дне» больше всего способствовала глупейшему представлению, которое сложилось у среднего европейского и американского интеллигента о России: страна разговорчивых философов, занятых поисками пути к тому, что они называют «Богом» (см.: Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. — London, 1992. — С.584).

Наталья, раздавлена на работе рука Татарина, избит в пьяных «разборках» Сатин, сыплются удары на голову Нasti, порют друг друга бежавшие каторжники из рассказа Луки и т.д.). Любовные и семейные узы здесь некрепки (Клещ равнодушен к страданиям умирающей жены Анны, Наталья не верит в искренность чувств Пепла, не без оснований ревнуя его к Василисе, Василиса готова убить мужа и отправить на каторгу бывшего любовника). Дружеских связей как таковых здесь нет, а такие традиционные, архаичные формы объединения людей, как общие трапезы, — лишь иллюзия единения. Древняя жанровая форма симпози¹⁰⁴ приобретает в пьесе «На дне» травестированные черты: в 4-м акте убогое пиршество бедняков обрывается, не успев начаться, возможно, оно перерастет в такую же травестированную поминальную тризну по Актеру. За всем этим современникам был очевиден социально-критический, острозлободневный характер пьесы.

Но прежде всего Горький запечатлел вымывание, истончение христианской веры и связанной с ней нравственностью. И дело в данном случае не только в антихристианской позиции самого писателя (хотя она, безусловно, имела место), а в реалистическом, жестко-правдивом взгляде Горького на людей, социум и время. Думается, не случайно сюжет драмы в двух «сильных позициях» — начале и конце — реализуется в заведомо «нехристианских» событиях. В экспозиции — это скептический отказ Квашни от венчания (чем бы ни был он мотивирован), в развязке — самоубийство Актера. В начале 1-го действия звучат и сопряженные реплики Сатина, в которых можно увидеть символический знак отказа от веры в надличностные, запредельные — сакральные силы: «Сатин: — Слова... а то еще есть — трансцендентальный... Бубнов: — Это что? Сатин: — Не знаю... забыл...». Возникает ассоциация со знаменитым афоризмом Ницше «Бог умер», обозначившим решительный поворот от традиционной веры, от христианства.

Разрушение веры проявляется и в поведении, далеко от выполнения христианских заповедей, и в целенаправленных высказываниях героев. Поскольку «На дне» — драма философских диспутов, постольку важны для анализа именно философско-религиозные высказывания героев в их соотношении с поступками.

Показательно для характеристики религиозности героев драмы их отношение к смерти. Смерть не вызывает христианских чувств, представлений или простого благоговения. Цинизм — так можно определить позицию многих героев-ночлежников в отношении к великой тайне ухода из жизни. «Шум — смерти не помеха», — цинично издевается Бубнов над умирающей Анной. Да и ее собственный муж в момент смерти жены, кажется, смущен лишь тем, что покойница не прибрана к погребению, как оказался не готов и он похоронить ее (ночлежники предлагают сброситься на похороны Анны, хотя бы в этом проявляя некоторое коллективное начало). Откровенные признания Квашни рассчитаны на комическую реакцию читателя: «Как издох мой милый муженек — ни дна бы ему, ни покрывки — так я целый день от радости одна присидела: сижу и все не верю счастью своему».

¹⁰⁴ Симпосий (греч.) — званый пир с музыкальными и другими развлечениями.

В картине мира большинства ночлежников нет представлений о загробной жизни, о личном посмертном суде души или суде Страшном. Лишь Анна под влиянием проповедей Луки видит райскую загробную жизнь, но, естественно, не торопится избавиться от земных мучений ради рая.

Многие из ночлежников боятся смерти и сопротивляются ей, но в отсутствие подлинной веры или хотя бы ее поиска их жизнь зачастую оказывается обесцененной. Таков итог жизни Актера, Насти, Наташи. Барон декларирует это ощущение неподлинности жизни с помощью театральной метафоры: «Мне кажется, что я всю жизнь только переодевался... а зачем? Не понимаю! Учился носил мундир дворянского института... а чему учился? Не понимаю... Женился – одел фрак, потом – халат... а жену взял скверную и – зачем? Не понимаю... Прожил все, что было, – носил какой-то серый пиджак и рыжие брюки... а как разорился? Не заметил... Служил в казенной палате... мундир, фуражка с кокардой... растратил казенные деньги, – надели на меня арестантский халат... потом одел вот это... И все... как во сне... а? Это... смешно?» Возникает настойчивый мотив относительности, релятивности, самой жизни, жизни-игры.

Да, есть среди ночлежников те, кто сохраняет остаток веры. Татарин призывает православных « – ... ваш Коран должна быть закон... Душа должен быть Коран... да!» Ему вторит Клец: « – А князь верно говорит... Надо жить по закону... по Евангелию». Но в ответ слышатся вызывающе-ироничные возгласы Сатина и Барона: « – Живи... », « – Попробуй ».

Поразителен и показателен тот факт, что вслед за этим следует еще одна реплика Татарина, демонстрирующая относительность его религиозных убеждений. Герой декларирует преходящий характер священных учений, веры, даже – его «родного» мусульманства: «Потом придет время – Коран будет мало... время даст свой закон, новый... Всякое время дает свой закон». (Сатин профанирует и эти слова, вызывая резкую реакцию Насти.) Оправдано ли, мотивировано ли такое релятивистское заявление в устах бедного татарского «князя»? Вероятность этого немалая: Татарин не укоренен в этно-религиозных традициях и, вероятно, может быть «выломан» из них.

С другой стороны, не исключен тот факт, что Горький, «рассыпавший» свою позицию в разнородных репликах нескольких героев, вложил и в уста Татарина свой взгляд на обесцененную религию, общую концептуальную установку о множественности «правд» и «вер». В этом же смысловом ключе – как отказ от существования Абсолюта, как признание относительности и субъективности веры – звучит притча Луки.

Странник Лука – один из центральных персонажей пьесы – среди многочисленных рассказов излагает притчу о повесившемся человеке, верившем в праведную землю, но потерявшем веру под влиянием «разумных» и «достоверных» доводов ученого. Праведная земля – а это своего рода апокрифический вариант Царствия Божьего на земле. Притчу принято считать апологетикой веры в устах Луки, но не всегда исследователи

уточняют: веры во что? Это не проповедь веры в Бога как такового, а веры в любую субъективную иллюзию, в фикцию, говоря словами самого Горького, — «утешительную ложь». В этом рассказе нет позиции Луки, верящего в существование Всевышнего. После обнажения жестокой правды об отсутствии земного рая и самоубийства героя притчи приходит ощущение иллюзорности и — главное — принципиальной субъективности и эфемерности веры. Идея Бога, в представлении Луки, не абсолютна, а относительна, субъективна. В вопросе веры, как он решается Лукой, Горький вступает предтечей не только экзистенциалистов, пытающихся найти смыслы бытия вне идеи Бога, но философов-релятивистов второй половины XX века (возможно, писателей-посмодернистов).

Вера, как и иные ценности человека, может быть ситуативной. Человеку — прежде всего слабому человеку — хочется во что-то верить (для них-то и нужна вера!), а потеряв веру, человек может потерять все. Притча Луки проецируется на судьбу Актера, а также Наташи, Насти. Поэтому для слабых людей, нуждающихся в поддержке, и существуют рассказы Луки, он — их духовный пастырь, психопомп, а порой — и активный субъект добрых деяний. Так, он настойчиво толкает Пепла с Наташей вырваться из ночлежки. С долей риска он, вмешиваясь в первое столкновение Пепла и Костылева, сознательно предотвращает возможное преступление. Но, будучи сам всего лишь человеком, он не способен до конца нести свою миссию. Его последняя реплика: «Какой я свидетель! Куда уж... Василья-то бы скорее... Э-эхма!...»¹⁰⁵ Лука признает право обычного человека на обычное существование, далекое от идеала (в том числе христианского), с высоты своего жизненного опыта *сниходительно* говоря о всех людях: «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха не плоха: все черненькие, все прыгают...» (как видно из последней реплики Луки — и о себе). Он не предъявляет больших требований к человеку, а жалеет его, поддерживает. Актеру он предлагает надежду на помощь внешних сил, рассказывая о лечебнице для алкоголиков и одновременно мобилизует его внутренние силы; Анне советует уповать на Всевышнего за неимением ничего иного; Пеплу и Наташе он внушает веру в собственные силы, но роковым образом сложившиеся социальные обстоятельства оказываются могущественнее людей: драка в ночлежке перечеркивает судьбы, исчезает и сам Лука. Исчезновение Луки во многом (но все же не окончательно!) уничтожает его потуги, переводя их в разряд «примирающей лжи», «мякиша для беззубых», «пластыря для нарывов». Воздействие на ночлежников Луки неоднозначно. Как — в положительном или отрица-

¹⁰⁵ Тут надо иметь в виду, что многозначный, глубокий образ содержит в себе множество потенциальных смыслов. Так, имя героя соотносится не только с именем одного из четырех евангелистов, ближайших учеников Христа, но и со словом «лукавый», одно из значений которого — «сатана». Поэтому возможна пародийная отсылка к миссии евангелистов, свидетелей земной жизни и воскресения Христа, среди которых был и Лука. Не случайно и обращение к Василию. Внутренняя форма имени Василий — «царь». Лука словно признает в этот момент свое бессилие: человеческая («светская») власть могущественнее духовной (власти проповедника, пастыря). Стало быть, не исключая из смысла образа «апостольской» функции Луки, она в то же время снижается и частично теряет свое значение. Однако полностью «доверять» суждениям Горького тоже нельзя.

тельном ключе – трактовать слова Сатина о том, что Лука «проквасил», «взвинтил» ночлежников, что на него самого подействовал «как кислота на старую и грязную монету»? Прямого ответа нет. Самоубийство Актера, поверившего Луке, придает этой коллизии вполне жизненный, трагический резонанс.

Сам Горький противоречиво трактовал образ Луки. Чаше всего смысл его высказываний сводился к тому, что Лука – обманщик, вредный по своей идеологии старик. Горький был недоволен тем, что зрители восприняли Луку положительным персонажем и приписывал это замечательной игре И.М. Москвина¹⁰⁶.

На каких внутренних, глубинных основаниях выстроен образ Луки?

Если можно говорить о вере Луки, которую он пытается внушить и окружающим, то эта вера гуманистическая по природе, а не сакральная. Это робкая надежда на человеческие силы перед лицом социальной и природной энтропии (хаоса)! Если можно говорить об уважении, которое, как и Сатиным, декларируется Лукой, то это уважение к человеку, заброшенному в мир и уже потому достойному внимания («Еще меня любите за то, что я умру» – афористически сформулировала эту экзистенциальную проблему М.Цветаева, столь непохожая на Горького поэта).

У гуманизма Горького, автора «На дне», есть, однако, и иные – витальные, оптимистические лики.

Место веры может заменить цель, которая в идеале должна быть осмыслена и принята как вера. Эта цель – человек нового «формата», дословно – «лучший человек», появляющийся в результате «естественного отбора» или, лучше сказать, естественной селекции. Сатин – второй герой-идеолог – отчетливо проговаривает эту мысль, ссылаясь на слова Луки, так что остается лишь предполагать, что в стилистике, оценках людей, да и в самих идеях принадлежит Сатину, а что – Луке: «Однажды я спросил его: «Дед! Зачем живут люди?...» ... «А для лучшего люди-то живут, милачок! Вот, скажем, живут столяры и все – хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного и не видала земля, – всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик дает...и сразу дело на двадцать лет в перед двигает... Так же и все другие... слесарят, там ...сапожники и прочие рабочие люди... и все крестьяне... и даже господа – для лучшего живут! Всяк думает, что для себя проживает, ан выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше – для лучшего человека живут! <...> Все, милачок, все, как есть, для лучшего живут! Потому-то всякого человека уважать надо... неизвестно ведь нам, кто он такой, зачем родился и чего сделать может... может, родился-то на счастье нам... для большей нам пользы?»

¹⁰⁶ На премьере пьесы, которая состоялась 18 декабря 1902 года роль Сатина исполнил К.С. Станиславский (он же был режиссером спектакля), Барона – В.И. Качалов, Наташи – М.Ф. Андреева, Насти – О.Л. Книппер. В берлинском Kleines Theater в 2003 году состоялась премьера под названием «Ночлежка», где роль Сатина исполнил знаменитый немецкий актер и режиссер Рихард Валентин.

Итак, Сатин и Лука сходятся в идее естественного развития, прогресса человека как вида. Эта своеобразная «хомодицея» — оправдание человека с точки зрения его будущего величия. Но в этих рассуждениях человек «сегодняшний», «реальный» выглядит лишь мостом, строительным материалом для «лучшего человека». И уважения он заслуживает не сам по себе, а как возможный источник «большой... пользы» для других людей. Транслируя якобы произнесенные Лукой идеи, Сатин, по сути, перечеркивает смысл существования уже не состоявшихся в жизни ночлежников, кстати, напряженно слушающих его. Этот пассаж рождает страстные реплики Барона о прошлом его выдающихся предков, вольно или невольно сводящие на нет его собственную жизнь. Одновременно он ставит под сомнение и саму теорию Сатина: прогресс не исключает явного регресса.

Дальнейшие высказывания Сатина заставляют размышлять о достоинстве человека, поддерживают уверенность человека в своих силах. «Чем она (Настя. — Е.Ч.) хуже тебя? — говорит он Барону и, кстати, советует ему «завести полезную вещь — характер». Он прагматично мыслит и активно вмешивается в жизнь, если она требует его личного участия. Во время столкновения Пепла с Костылевым Сатин — почти в центре событий. Он может стать в будущем вождем-трибуном. Страстная сила социального обличения звучит в его первом монологе о лжи и правде: «Ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода...<...> ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!» Речь Сатина звучит императивно. Сам он, выражаясь языком современной психологии — харизматическая личность. В нем есть задатки мессионера, за которым идет своя «паства» (ему верит, например, Барон, близок Бубнов). Он проповедник идеологии свободно, гордого человека. В этой проповеди справедливо видят и собственно гуманистические («Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга!»), и ницшеанские идеи «Надо уважать человека! Не жалеть. Не унижать его жалостью!», «Кого бояться человеку?» и др.). Но очевидно и влияние анархизма, приобретшего в России новую популярность в преддверии революционных событий. Так, в скептическом отказе от работы («Работать? Для чего? Чтобы быть сытым?» и др.), от службы (Сатин когда-то работал на телеграфе, но превратился в картежного шулера) звучит анархистская идея свободы от любых форм экономического и государственного господства.

Не раз отмечалось, что гуманизм Сатина — абстрактный гуманизм, чреватый попранием прав и свобод конкретного человека, игнорированием его как индивидуальности. («Что такое человек? Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (Очерчивает в воздухе фигуру человека).».) Но как относился к такому гуманизму Горький?

Очевидно, что именно в речи Сатина Горький-мыслитель вложил свои заветные мысли о человеке. Но Горький-художник жестко корректирует проповедь Человека будущего образом жизни Сатина — циника, пьяницы, тунеядца, шулера. Последний акт многое расставляет по местам.

Амбивалентность, внутренняя противоречивость или хотя бы двузначность многих «развязок» драмы оставляют, однако, ощущение недосказанности, запутанности или хотя бы загадочности горьковского творения.

Как трактовать тот факт, что непримиримый Клещ привыкает к ночлежке? Опустился ли он окончательно, потеряв надежду на работу, или стал добрее, покладистее, терпимее? («Ничего... Везде – люди... Сначала не видишь этого... потом – поглядишь, окажется, все люди... ничего!»).

Можно ли считать, что Квашня, трудолюбивая и добрая (в 1-м действии она предлагает свои пельмени больной Анне), заслуженно обретает новый статус, почти вырываясь со дна, или ночлежка приобретет новую жестокую и лицемерную хозяйку? (Алешка: «Я думал, ты его била, когда зар за волосы таскала». Квашня: «Дурак. А ты – будто не видишь. Зачем сор из избы выносить...? И опять же, обидно ему... Он от твоего разговору пить начал».)

Действительно ли морально опустошенный Барон задумывается над смыслом жизни («А... ведь зачем-нибудь я родился... а?»). Что демонстрирует реплика Барона: «Эта... Настька!.. Убежала... куда? Пойду, посмотрю... где она? Все-таки... она...» – нехарактерную для него заботу о Насе, содержащийся в подтексте намек на проснувшиеся в нем подлинные чувства или банальный страх альфонса остаться без содержащей его женщины?

Именно Барон, *«стоя на пороге, кричит»* (это одна из ремарок М. Горького, которые вообще имеют в драме «собственную» поэтику и смыслопорождение) о повесившемся Актере, призывая всех ночлежников к последнему общему сочувствию. Символичен, наполнен многими смыслами здесь и порог, и крик ужаса Барона, потрясенного смертью. Контрапунктом звучит реплика Сатина: «Эх... испортил песню... дурак!». Это, по меньшей мере, странная реакция. Правоммерно упрекнуть Сатина в цинизме и равнодушии. Но в этой реплике можно увидеть и скрытую метафору («песня – жизнь, полная мрачного очарования») и можно услышать запоздалую претензию к Актеру, другу, не сумевшему исполнить ее до конца.

Указанная амбивалентность жизненных ситуаций и характеров коррелирует с настойчиво звучащей идеей относительности: относительности веры, правды, самой реальности. Не только полуполюгендарные рассказы Луки, но и рассказы о событиях жизни других героев можно подвергнуть сомнению. И принципиально ничем по своей достоверности не отличаются фантазии Наси о пережитой ею необыкновенной любви и история рода Барона. Мистификацией может в любой момент обернуться любая вера, любая жизнь. Не случайно в пьесе так много образов, связанных с карточной и театральной игрой. Не случайно двойственны имена главных героев (Сатин – Сатана – Лукавый – Лука). Не случайно песней поддерживается метафора: жизнь – тюрьма. Если вспомнить драму Кальдерона «Жизнь есть сон» и соотнести судьбу ее главного героя, попадающего из тюрьмы во дворец и обратно, с судьбой, например, Барона (аналогии очевидны), то еще раз придется констатировать: во многих своих мотивах «На дне» – своеобразное звено

между барочными концепциями человека и постмодернистской картиной мира с объединяющими их идеями релятивности, относительности духовного и физического бытия. Обостренно почувствовала деструкцию позитивных смыслов в драме Зинаида Гиппиус: «Есть Ничто, Nihil, и Горький его Пророк...».

Принцип историзма, однако, требует видеть и иной ракурс идейного строя пьесы: Горький попытался противопоставить анархизму и нигилизму современности свой идеал лучшего Человека, лучшей жизни, пусть метафизический, умозрительный, но отчетливо артикулируемый: «Человек рожден для лучшего...». Не случайно Иннокентий Анненский в «Книге отражений» отметил горьковскую направленность к морали завтрашнего дня: «Читая ее, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике будущего».

Поэма «Человек». Этика и «метафизика» будущего разворачивается перед читателями в весьма спорном и, как многим казалось, претенциозном сочинении Горького начала века – поэме «Человек» (1903), опубликованном в сборнике «Знание» (серия, издаваемая самим Горьким). Чеканная форма «стихов в прозе», условность, архетипичность образа человека, лишённого зримых человеческих черт, вновь свидетельствовала о намеренном, условном же «романтизме». Были и другие версии жанра и метода произведения: ложноклассическая ода (Львов-Рогачевский), «гимн» – эти определения современников говорят о некоторой искусственности, заданности жанра и одновременно – о традициях философской лирики, возможно – державинской традиции. Этим традициям не противоречит экзистенциальный посыл первых «стихов» поэмы: «В часы усталости духа, – когда память оживляет тени прошлого и от них на сердце веет холодом, когда мысль, как бесстрастное солнце осени, освещает грозный хаос настоящего и зловеще кружится над хаосом дня, бессильная подняться выше, лететь вперед, – в тяжелые часы усталости духа я вызываю пред собой величественный образ Человека...». В надежде автора на неограниченность возможностей свободного Человека, в отказе от традиционных ценностей современники справедливо видели влияние Ницше. «Одетые в лохмотья старых истин, отравленные ядом предрассудков, они (Вера, Надежда и ее вечная сестра – Ложь, Любовь – дряблое сердце Дружбы – Е.Ч.) враждебно идут сзади Мысли, не поспевая за ее полетом <...> и с нею спор о первенстве ведут, и редко с ней сливаются они в одно могучее и творческое пламя».

Вполне ницшеанский максимализм в требовании духовного укрепления личности сочетался здесь с надличностным, абстрактным гуманизмом. В.Г. Короленко, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов резко или язвительно отзывались о поэме, видя в ее антропоцентризме презрение к человеческой природе, желание учительствовать, проповедовать. Лишь Л.Андреев хвалил мощную энергию самовыражения автора.

Были в «Человеке» и другие актуальные «идеи времени», нашедшие более полное воплощение в философии русского космизма. И дело не только в известной аллегорической картине: «Затерянный среди пу-

стынь вселенной, один на маленьком куске земли, несущемся с неуловимой быстротой куда-то в глубь безмерного пространства, терзаемый мучительным вопросом — «зачем он существует?» — он мужественно движется — вперед! и — выше! — по пути к победам над всеми тайнами земли и неба». Может быть, излишне оптимистичный прогноз, звучащий в этих словах, в целом не противоречит идее космизма о преобразования мира человеческими усилиями. Он созвучен, например, мысли Н.Бердяева о том, что конец мира, конец истории зависит от творческого акта человека. Наконец, еще одна идея космистов, в частности Н.Федорова, — идея возможного преодоления физической смерти — воплощена в «Человеке». Возможно, Горького подвело чувство стиля, когда он пафосно-натуралистически восклицал: «Пропитанная запахом гниения, окутанная ужаса покровом, бесстрастная, безличная, немая, суровой и черною загадкой всегда стоит пред Человеком Смерть, а Мысль ее ревниво изучает — творящая и яркая, как солнце, исполненная дерзости безумной и гордого сознания бессмертья...», но победа над смертью — одна из заветных идей Горького. В своем утопизме он был последователен: достаточно вспомнить «Девушку и Смерть», ученого Протасова из пьесы «Дети солнца» (1905), который близок к величайшей победе разума над силами природы. Горький обсуждает проблему бессмертия с Л.Толстым (очерк «Лев Толстой»), с патафизиологом А.Д. Сперанским в 30-е годы (воспоминания Ф.М. Левина). И здесь с Горьким неожиданно сближается писатель следующего поколения и иного творческого дара — А.Платонов. Хотя абстрактный гуманизм не свойственен «сокровенным» героям Платонова, любовь к дальнему и утопизм природно-социальных проектов характеризует многих из них.

Рубеж веков был ознаменован в творчестве Горького еще одним знаковым произведением, вернее — запоминающимся образом, который на многие десятилетия определил образ самого писателя в сознании миллионов людей (правда, не без влияния пропаганды). В 1901 году появилась его «Песня о Буревестнике» — та часть аллегорического рассказа «Весенние мелодии», которая пророчила близость освободительной бури и почему-то была пропущена цензурой. Значительных художественных достоинств у этой аллегории не было, но «Песня» получила в накаленной общественной атмосфере огромный резонанс. «Буревестником», «буреглашатаем» революции стали называть и самого Горького. Этому были разные основания, как творческие, обусловленные пафосом его произведений, так и политические, связанные с определенными фактами его биографии.

В 1902–1906 годах Горький пишет одну за другой пьесы, в которых заключалась немалая сила революционного протеста, пусть и не всегда отчетливо соотносимого с определенными политическими требованиями (ведь Горький — прежде всего художник). Это написанная до драмы «На дне» пьеса «Мещане», где впервые появляется революционно настроенный пролетарий-машинист Нил, противостоящий буржуазии. Это «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги» — своеобразный цикл пьес, посвященных, главным образом, интеллигенции и развенчивающих ее. Горький отказывает интеллигентам в силе и глубине чувств и верности идеям.

30–40 лет назад, а в историческом масштабе – «только что» народившаяся интеллигенция, по Горькому, не справилась с возложенной на нее просветительской, революционизирующей функцией, превратилась в маргинальное «сословие» с точки зрения задач социального переустройства общества.

«Дачники». В «Дачниках», первой пьесе цикла, Горьким найдена удачная метафора: интеллигенты – образованные обыватели – «дачники». Дачники – люди, заведомо, «по определению» существующие на периферии жизни, на обочине истории, вне борьбы. Они свободны от настоящего труда, вносящего в жизнь смысл, от социальных проблем. Дачники у Горького представлены знаменитым писателем Шалимовым, декадентской поэтессой Калерией, юной Соней, студентом Зиминим, инженером Сусловым и др. Они, приобщившиеся к культуре (что для Горького уже знак отличия!), пользуются плодами культуры, как ни парадоксально, для того, чтобы с большим комфортом удовлетворять элементарные плотские и потребительские инстинкты. Горький обостряет проблему, сталкивая оценку изнутри и извне.

Саморазоблачительно и цинично звучит монолог Суслова: «Я сказал в свое время все модные слова и знаю им цену. Консерватизм, интеллигенция, демократия... Что еще там? Все это мертвое, все ложь. Человек прежде всего зоологический тип – вот истина. И как вы ни кривляйтесь, вам не скрыть того, что вы хотите пить, есть и иметь женщину. Вот и все». Это позиция – словно ответ на призыв героя рассказа Достоевского «Бобок» – мертвеца Клиневича, идеолога моральной разнузданности: «Сбросим гнилые веревки... (морали, общественных норм и т.д. – Е.Ч.) Обнажимся и заголимся!»

Оценка извне – стихотворение юного Власа: «Маленькие, краденые мысли: Модные, красивые словечки: Ползают тихонько с краю жизни тусклые, как тени, человечки», а также обличительные, пафосные монологи положительной, «прозревшей» героини Варвары Михайловны в финале.

Мотив жизни как игры, звучавший и в драме «На дне», принимает уже не философский, а социально-политический и социально-бытовой ракурс. На поверхности – это образ любительского театра, существующего «на даче». Это многочисленные реплики, типа «Трудно допустить существование человека, который смеет быть самим собой» или «Как-то все несерьезно живут», или – «Все женщины – актрисы; русские женщины по преимуществу – драматические актрисы». В глубине содержания мотив игры «работает» на мировоззренческие конфликты: люди давно не верят ни в какие идеи и идеалы, но беспрестанно о них болтают. Они продолжают изображать любовь, хотя устали даже развратничать. Но маски на время могут быть и сброшены. В монологе желчного Суслова: «Мы много голодали и волновались в юности. Мы хотим поесть и отдохнуть в старости. Вот наша психология», – воплощены «нулевые», отрицательные итоги духовных исканий изверившейся, омещавившейся части русской демократической интеллигенции. «Горького в эти годы, – пишет А.Смелянский, – может быть, впервые с такой силой захлестнула волна ненависти к русскому полупросвещенному обывателю».

Эта позиция Горького вызывала крайне негативную реакцию на «Дачников» в Художественном театре. Великий актер Иван Москвин после читки пьесы в 1904 году пишет: «Вообще меня Горький удивил, никакой любви к людям. Холодный. Жестокий». Ему вторил В.И. Немирович-Данченко: «Горький создал пьесу до того озлобленную, что не может уже быть и речи об «уважай человека». Постановка пьесы успеха не имела.

Известны слова самого Горького: «Я хотел изобразить ту часть русской интеллигенции, которая вышла из демократических слоев и, достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом, забыла о его интересах... Эта интеллигенция стоит одиноко между народом и буржуазией без влияния на жизнь, без сил, она чувствует страх перед жизнью. Полная раздвоения, она хочет жить интересно, красиво, и — спокойно, тихо, она ищет только возможности оправдать себя за позорное бездействие». Но, как уже отмечалось, Горький в публичных отзывах о своих произведениях часто неоправданно социально обострял и упрощал смысл идейных мотивов и образов, созданных им самим. В дачниках даже за цинизмом и самолюбованием интеллигентов ощущается их сложная рефлексия, не случайно в сюжете присутствует попытка самоубийства Рюмина. Очевидны и актуальные в начале века гендерные проблемы: драматические взаимоотношения мужчины и женщина в их бесконечном поиске друг друга. Литературный критик, активный участник петербургских Религиозно-философских собраний Д.В. Философов увидел в этих взаимоотношениях «дачников» лишь пошлую интригу, к тому же банально воссозданную. Так, в газете «Новый путь» в 1904 году по впечатлениям постановки «Дачников» «на театре», как тогда говорили, он писал В.Ф. Комиссаржевской: «Когда молодой Влас (положительный тип) объяснялся в любви престарелой г-же Врач (другой положительный тип), зрители смеялись ... воркования г-жи Врач (что за нелепое остроумничанье кроется в этой фамилии) с молодым Власом смешны, потому что до комизма нехудожественны»¹⁰⁷. Справедливость этих слов относительна как с фактической стороны (25-летний Влас признается в любви 37-летней Марье Львовне — врачу по профессии), так и по существу, что доказывают многочисленные современные постановки «Дачников» в традиционных и авангардных версиях.

И все же «Дачники» Горького прежде всего — «сцены» о социальной истории, о будущем, возможно — о будущих революционерах. Горький «действует во имя интересов обиженного класса, и в том его сила, его правда, его историческая заслуга», — не мог не отметить в своей резко критической статье все тот же Д.Философов. Пьеса имела политический смысл, хотя и не вполне определенный¹⁰⁸. В «Дачниках» обуржуазившейся интеллигенции, «обывателям» Горький смог противопоставить лишь идейную и единственную работающую женщину

¹⁰⁷ Философов Д.В. Завтрашнее мещанство. // Максим Горький: pro et contra. — СПб., 1997. — С. 688.

¹⁰⁸ В.И. Немирович-Данченко видел в отсутствии у автора ясной веры главную причину «неудачи» пьесы.

Марью Львовну, молодого Власа и изнывающую в чужеродной среде Варвару Михайловну.

В пьесе «Враги» идейная война приобретает открытый характер.

Горький вновь, как и в других пьесах этого периода, развенчивает либеральную интеллигенцию, которая «проповедует необходимость «аристократов духа», идеализма и прочих штук». «Если бы вы знали, — писал он Пятницкому в начале 1902 года, — как мне противен этот поворот назад, к самоусовершенствованию! Я не оговорился — это назад! Теперь — совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель. Совершенствоваться будем потом, когда сведем счеты. Конечно, проблематика этих произведений чрезвычайно сложна и не сводима лишь к политическому радикализму, но все образы словно высвечены идеей, которую исследователи с разными оговорками называют социалистической.

Общественная позиция и мировоззренческие искания Горького начала 1900-х годов. Горький, как никто из писателей тех лет, ищет свое место в реальной борьбе с общественным строем. В 1902 году он сближается с большевиками — левым крылом российской социал-демократии, лидером которых был В.И. Ленин. Знакомство с ним произошло в ноябре 1905 года: около 20 лет будет длиться сложная история взаимоотношений революционного вождя и крупнейшего русского писателя. С этих пор и до конца жизни Горький обречен метаться между молохом революции и великой утопией гуманизма.

В годы первой русской революции он на несколько недель подвергается аресту (за активные призывы против событий 9 января), участвует в манифестациях, пропагандирует социал-демократические взгляды, пытается собрать денежные средства для развития революции. Как один из организаторов большевистской печати (он был основателем социал-демократической газеты «Новая жизнь»), Горький становится в 1905 году членом РСДРП. В феврале 1906 года, после подавления декабрьского вооруженного восстания в Москве, писатель тайно эмигрирует в США, где выполняет партийные поручения, связанные с финансированием партии и пропагандой ее идей. Политическая деятельность (выступления на митингах в защиту революции, публикация статей и воззваний), сочетается с работой над знаковым произведением тех лет — романом «Мать», завершенным уже в Италии в начале 1907 года.

Еще в 1902 году в газете «Россия» появилась статья либерального критика А. Амфитеатрова, в которой он назвал Горького выразителем интересов пролетариата и вождем нового литературного направления.

Роман «Мать». Роман «Мать»¹⁰⁹ во многом оправдал эту характеристику. Позже, ретроспективно, его справедливо будут называть одним из первых произведений социалистического реализма, теоретиком которого по праву считают того же Горького¹¹⁰. В основу повести поло-

¹⁰⁹ Жанровую природу этого произведения определяют также термином «повесть», но проблематика и поэтика «Матери» больше отвечает жанровому содержанию романа.

¹¹⁰ Здесь многое соответствует правилам «правдивого, исторически конкретного изо-

жены «исторически конкретные», действительные факты — эпизоды из истории рабочего движения в городе Сормово, пригорода Нижнего Новгорода. Изображается страшная, беспросветная жизнь пролетарской массы, в которой процветает пьянство, слепая жестокость. В романе предпринята попытка исторически достоверно воссоздать первые кружки, экономическую стачку, демонстрацию 1 мая 1902 года, революционную пропаганду в деревне, активное участие в революционном движении интеллигенции, знаменитый процесс над Петром Заломовым — прототипом главного героя Павла Власова. Очевидно революционное развитие масс. В «Матери» утвердилось горьковское этическое видение. Не психологические и иные коллизии из «частной» жизни, опосредованно запечатлевающие свое историческое время (и характерные для особенно распространенного в XIX веке типа романа), а события непосредственно общественного плана ложатся в основу сюжета книги, определяя узловые моменты действия¹¹¹.

И все же новый художественный метод, опробованный Горьким, уже в первом произведении не исключал мифологизацию истории и социальных отношений. Это почувствовал даже член РСДРП В.Л. Львов-Рогачевский. «Но художник не справился с историческим материалом. Историю превратил в какую-то старуху Изергиль, сормовскую жизнь окутал красными нитями восторженной легенды, рабочего Павла смешал с легендарным Данко. Его партийные социал-демократы, развернувшие знамя социал-демократии, ведут бесконечные восторженно-умиленные разговоры, и в этих разговорах все время слышится уже давно знакомый гимн во славу абстрактного Человека, человека вообще»¹¹². Каковы же, кроме абстрактного гуманизма, названного критиком, мировоззренческие основания мифологизма горьковского романа?

Еще до публикации «Матери» со злым сарказмом Д.Философов в статье с говорящим названием «Конец Горького»¹¹³ заявил: «Как пошехонец, Горький заблудился в двух соснах, в анархизме и в социализме»¹¹⁴.

Анархизм, однако, как идеология и практика горьковских героев если не вовсе исчез, то решительно уступил место в новом романе организованной силе — силе социал-демократического движения, силе социалистического учения, которое поднимает, воскрешает к жизни массы забытых, униженных, эксплуатируемых людей.

Приятие Горьким социализма было сродни религиозному чувству¹¹⁵. Материализм и атеизм большинства марксистов не стал существом ми-

бражения жизни в ее революционном развитии», прозвучавшем в 1932 году на Первом съезде советских писателей.

¹¹¹ Келдыш В.А. Творчество М. Горького. — С.67.

¹¹² Львов-Рогачевский В.Л. М. Горький. // Русская литература 1890-1910 гг. — М., 2004. — С.134.

¹¹³ Русская мысль. 1907. № 4.

¹¹⁴ Философов Д. Конец Горького. — Максим Горький: pro et contra. — СПб., 1997. — С.716.

¹¹⁵ Спиридонова А. М. Горький: новый взгляд. — М., 2004. — С. 64—89.

ровоззрения Горького. Его собственное «кредо» основывалось на понимании революции, социализма, коллективного труда и коллективной энергии как священных, одухотворяющих начал. В начале 1906 года в одном из писем он писал: «Все должно служить великому делу возрождения жизни, делу Всемирной революции, которая поднимет нации от рабства к равенству, братству, радости жизни, которая должна стать радостью жизни для всех ... Да здравствует эта новая религия, которая освобождает бедных от оков бедности и невежества, а богатых — от позорного бремени золота и предрассудков»¹¹⁶. Характерна еще одна цитата из горьковского письма, отправленного с Капри, где Горький заканчивал работу над повестью: «Социализм есть великий процесс собирания раздробленных жадностью, пошлостью, ложью, злобой людей в единого, великого Человека, прекрасного, внутренне свободного, цельного».

Эта своеобразная вера имела сложную антропоцентрическую, гуманистическую, коллективистскую, а не сакральную природу и получила название «богостроительства». Горький увлекается в это время учением А.А. Богданова, философа, опиравшегося на марксизм, но не по-марксистски превозносившего коллектив, творчество масс. Горький во многом разделяет идеи еще одного марксиста, будущего комиссара просвещения в Советской России, а в первое десятилетие века — «богостроителя» А.Луначарского, обожествлявшего коллектив и считавшего, что идея социализма заменит христианскую и, в частности, православную религию.

Мировоззренческие концепции совпадали с излюбленной идеей писателя, выраженной в одном из писем 1904 года, о том, что «коллективная психология» «в наши дни должна быть наиболее интересна и близка всякому мыслящему человеку». На месте утратившей силу традиционной веры должна быть выстроена новая, и объектом веры становится коллектив, коллективизм, столь близкий русскому человеку.

Коллективное начало не поглощает личность, а утверждает ее. Революционная среда в романе «Мать» показана как братство равноправных единоверцев, сплоченных вокруг нового учения. Вот слова одного из героев «Матери», Андрея Находки, о своих товарищах: «Живут все хором, а каждое сердце поет свою песню». «Задумав повесть под названием «Мать», Горький хотел показать, как сказывается на судьбах людей служение великой идее, что должен выбирать человек: личное счастье или тяжелый «крестный путь» в революцию». Так в романе «Мать» возникает тема «истинного христианства». Горький пытался создать «новое Евангелие пролетариата»¹¹⁷. Павел Власов — ассоциируется или с самим Христом, или, по крайней мере, — вместе с его товарищами — Андреем Находкой, Рыбиным, Весовщиковым, Николаем Ивановичем и др. — с учениками Христа. Мать Павла Пелагея Ниловна в соответствии с замыслом ориентирована не столько на реальных женщин, сколько на образ Богоматери (возможно, на апокриф о хождении Богородицы по

¹¹⁶ Там же. — С. 68.

¹¹⁷ Определение Л.Спиридоновой. «Евангелием от Максима» назвал роман «Мать» Генрих Митин.

мукам). Глубоко верующая Ниловна нашла в «детях» апостолов новый веры, о которой, кстати, недвусмысленно говорит на первомайской демонстрации – своего рода крестном ходе – тот же Находка: «Мы пошли теперь крестным ходом во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра! Далеко от нас наша цель, терновые венцы – близко».

В поэтике романа множество библейских аллюзий: чудо прозрения Павла, предатель Исай – «Иуда», листовки, раздаваемые Ниловной на суде – священное Слово Сына и др. Этот библейский подтекст уловили многие современники. Так, символическая деталь – икона в комнате Павла, изображающая воскресшего Христа и трех его спутников на пути в Эммаус – послужила Львову-Рогачевскому отправной точкой для установления, интерпретации, трактовки развернутых сюжетно-тематических ассоциаций с евангельскими событиями¹¹⁸.

Вероятно, именно изображение социализма как религии пролетариата, обожествление пролетарского коллективизма в романе стало предметом критики со стороны Ленина¹¹⁹ который все же назвал «Мать» «очень своевременной книгой».

В повести «Исповедь» (1908) Горький-богостроитель и Горький-художник словно конкурируют друг с другом. «Исповедь» – произведение замечательное тем, что в нем Горький излагает квинтэссенцию той странной народной религии, которую он исповедовал около 1908 года и которая так непохожа на настоящего Горького – Горького ранних и поздних произведений – писал Д. Святополк-Мирский¹²⁰. Он же отмечал, что, помимо религии, «Исповедь» – примерно до середины – довольно интересная приключенческая история поисков бродягой правды, с быстрым развитием повествования, на котором лежит отдаленный отблеск лесковского шедевра «Очарованный странник». Действительно, Матвей, много скитавшийся по дорогам отечества, с упоением, неподдельной любовью говорит о родной земле. В стиле Горького реализм не противоречит мифопоэтическим началам. Хтонические (связанные с духами земли) силы, архетипический образ младенца-бога актуализируются, например, в таком отрывке: «В полях земля кругла, понятна и любезна сердцу... Лежишь, бывало, на ней, как на ладони, мал и прост, словно ребенок, теплым сумраком одетый, и плывешь вместе с ней мимо звезд...» Но все же не пантеизм, не одухотворение и обожествление природы – идейная доминанта повести, они лишь готовят читателя к неорелигиозной концепции. Отвергая христианство в том виде, в котором она существует в современности, переосмысляя идеи Шопенгауэра, Ницше и Толстого, Горький устами Иегудиила говорит о богостроительстве. Alter-ego автора не торопится раскрыть Матвею суть новой веры. «...Живы и бессмертны богостроители; ныне они тайно и усердно творят бога нового ... бога красоты, и разума, справедли-

¹¹⁸ Львов-Рогачевский В.А. На пути в Эммаус. // Образование. 1907. №11. — С. 38–86. См. также: М.Горький: pro et contra. — СПб., 1997. — С. 733–784.

¹¹⁹ См.: Горький А.М. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 20. — С. 9.

¹²⁰ Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. — London, 1992. — С.593.

ности и любви!.. Богостроитель – это суть народушко», воплощенной в финале повести. Не чудотворный образ, как может показаться на первый взгляд, а эманация духовной энергии народа, пылкая и истинная вера, исходящая из собравшейся толпы совершает чудо – исцеляет больного. Народ становится священной субстанцией. Бог должен быть «построен» верой людей, и эта вера, по Горькому, станет социальной панацеей. Заметим, что современные исследователи видят в горьковском «народушке» только пролетариат, истинного богостроителя¹²¹. Коллективистские взгляды писателя, солидаризировавшегося в этих вопросах с А.А. Богдановым¹²², выражены наиболее полно в «Исповеди» и статье «Разрушение личности». Повесть стала важным объектом религиозно-философских дискуссий, в Горьком видели последователя Луначарского, борца с индивидуализмом, нашедшим высшее воплощение в образе Христа, одновременно сетовали на недостаточную художественность повести.

В эмиграции, которая длилась до 1913 года, почти до начала Первой мировой войны, проявились и прежние, и новые стороны творческой манеры Горького.

Стремление изобразить исключительное в жизни, придать ей социально позитивный характер, но одновременно обнажить ужасное, архаичное и низменное, – эти противоречивые эстетические тенденции проявились в «Сказках об Италии» (1911–1913) и свидетельствовали о неизжитых идейно-художественных тенденциях ранней прозы и романа «Мать».

Идеи социализма нашли прямое выражение в повести «Лето» (1909), здесь литературоведы справедливо усматривают косвенную полемику с бунинской оценкой реалий русской жизни между двух революций в повести «Деревня». В публицистической статье «Разрушение личности» (1909), наполненной переключками с «Исповедью», пролетариат признается великой надеждой России, народ – неиссякаемым источником духовности, а интеллигенция характеризуется преимущественно как омещавшийся субстрат общества. Размышляя в этой статье о лишних людях, «никудышных», «никчемных», которые могут рождаться не только в культурной среде, но и в народной массе, Горький произносит знаковую фразу: «Задача литературы уничтожить этих людей или, насытив их бодростью, воскресить к активной жизни». Это высказывание обращено пока на эстетическую реальность. Но в статье вообще трижды повторяется слово «уничтожить» и многократно – слово «враг». Они, обусловленные конкретной атмосферой партийной, фракционной, и – шире – революционной борьбы, будут служить протекстом его знаменитого лозунга, призывающего уже народ Советской России: «Если враг не сдается – его уничтожают». Но между этими роковыми трагическими высказываниями будут возвышаться воззвания Горького в защиту интеллигенции, в защиту бывших «врагов», когда

¹²¹ Никитин Е.Н. «Исповедь» М. Горького. Новое прочтение. – М., 2000. – С. 60.

¹²² Никитин Е.Н. Горький и идея коллективизма. // Концепция мира и человека в творчестве Горького. – Вып.9. – М., 2009. – С. 188 – 223.

революционный террор 1917–1918 годов заставит Горького усомниться в революционных методах исправления мира.

Художественные произведения 1910-х годов. А пока Горький обрушивается на «свинцовые мерзости жизни» (выражение из повести «Детство»), их причины, корнящиеся в личностном иррациональном начале и общественных установках русских людей. В повестях «Городок Окуров» (1909) и «Жизнь Матвея Кожемякина» (1910–1911) показана русская провинция¹²³. Затхлость, обреченность жизни в ней получили название «окуровщина». Мещанская среда, православная церковь вновь видится автору главным оплотом косности и реакционности. Марк Васильев, в котором есть черты сходства с народником Германом Лопатиным, Яков Титунов – герои-деятели, противостоящие жадному купечеству, безвольным обывателям, странникам. Матвей Кожемякин – сострадательный, рефлектирующий, «неудавшийся хороший человек» (характеристика Горького), воплотивший в себе многие противоречия русского национального характера.

В «Вассе Железновой» (1910) среди собственников-купцов, предпринимателей Горький вновь (как и в «Фоме Гордееве») ищет недюжинные личности. Такова Васса Железнова, несущая мощный жизнестроительный заряд, и приносящая колоссальные жертвы, граничащие с преступлениями, ради процветания дела и продолжения рода.

На рубеже двух первых десятилетий нового века критика всерьез заговорила о «новом Горьком». В произведениях этих лет проявилась особая объемность того типа героя, который исследователи называют человеком «пестрой души». Именно он может считаться важнейшим художественным завоеванием писателя¹²⁴.

Сатирические «Русские сказки» и большинство реалистических рассказов «По Руси», насыщенные многоликими социальными мотивами и психологическими типажам, изображают широкий диапазон русского национального характера.

Горький честен: пьянство, равнодушие, стихийная жестокость и косность сочетаются в русском человеке с активностью, волевым, деятельным, творческим началом, способным преобразовать жизнь. Второй цикл впервые в целостном виде вышел в 1923 году, но произведения появляются именно в 10-е годы (1912–1917). Автор как бы возвращается к мотивам раннего творчества, к своим впечатлениям от странствий по России, но дает их в новом эстетическом преломлении. «Низкие», подчеркнуто-реалистичные социально-бытовые картины, социально-психологические мотивы освещены здесь светом не только общенациональных идей, но и метафизических, онтологических смыслов (такой метод изображения реальности нередко называют неореализмом). Для образа рассказчика Горький придумал особое обозначение: «проходящий», который, в отличие от «прохожего», не оставляющего среди людей следов (каковым был в известной мере

¹²³ Семашкина М.А. Русский вопрос в окуровском цикле Горького. // Концепция мира и человека в творчестве Горького. — Вып.9. — М., 2009. — С. 153–187.

¹²⁴ Келдыш В.А. О ценностных ориентирах в творчестве М.Горького. — С. 12.

рассказчик ранних очерков и рассказов), — лицо деятельное, творящее, активно включающееся в жизнь. Таковы же ценные типические черты народа, населяющего страну, названную здесь автором Русью. Но перед читателем разворачивается не поэтический миф о Руси, а пестрая панорама счастливых и разочарованных, переживающих трагические повороты и минуты радости, не растративших подлинных человеческих чувств и — озверевших, спившихся, разуверившихся. Цикл «По Руси» символически открывает рассказ «Рождение человека», придающий оптимистическое звучание всему сборнику: прямо на дороге в Причерноморье повествователь принимает роды у молодой женщины, идущей в поисках заработка на юг. Появление ребенка дает попутчикам, нищим, деклассированным, ощущение счастья и полноты жизни. Пафос других произведений несколько иной: о неудавшихся жизнях многих русских людей, искалеченных российской действительностью, повествуется в рассказах «Чубин», «Нилушка», «Кладбище», «На пароходе», «Женщина», «В ущелье», «Калинин», «Вечер у Панашкина», «Светло-серое с голубым», «Тимка», «Страсти-мордасти». Особенностью поэтики рассказов цикла является и плотное бытописание, и присутствие фольклорных реминисценций, и религиозно-нравственные, метафизические вопросы, волнующие героев, но в целом не противоречащие логике характеров. Кроме того, каждый рассказ в композиционном отношении «чреват» множеством сюжетов и сюжетных линий, бегло намеченных или более обстоятельно прописанных. Плотность жизненных наблюдений автора такова, что есть основания говорить об очерковости многих из них, парадоксально сочетающихся с полнотой, яркостью и живописностью изображения. Но главное, что отличает повествование, — пронзительное чувство симпатии и любви повествователя к героям. Это требовательная любовь, она содержит в себе серьезную критику, побуждение к лучшему. Так, по мысли повествователя, сумасшедший, ангелоподобный «красавец Нилушка был необходим в грязной, нищенской и больной жизни слободы, он оттенял и завершал собою ее ненужность, бессмыслие, безобразие. Был он подобен яблоку, забытому на старой, кривой яблоне, сплошь покрытой лишаями, — с нее уже сняты все плоды, она сбросила все листья и дрожит на осеннем ветре». Не только живописные образы, но и нравственное устремление писателя рождает ассоциации с произведениями Н.С. Лескова, в частности — героями цикла «Праведники». Более очевидны смысловая и композиционная параллель со «сказкой» М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дурачок», где смерть молодого юродивого также вызывает ощущение невосполнимой потери в жизни обывателей маленького городка. Ведь «праведник» у Горького — не оправдание людей перед Богом и не возможность за них оправдаться перед Богом, как было у Лескова, а жесткий упрек русским людям, опосредованный, «поэтический» урок читателю. В статье «Беседы о ремесле» он писал: «Нам нужен «праведник» затем, чтобы мы могли возложить на его плечи всю тяжесть ответственности за наше бессилие, за нашу лень жить и работать, за все наши личные и общественные грехи».

В рассказе «Страсти-мордасти» «проходящий» сталкивается с маленьким нищим калекой, так же, как и Нилушка, поражающего своей красотой (Горький использует романтический по природе прием контраста), ждущего от мира добра и открытого ему. Повествователь поддерживает и помогает ему, но не может ответить его желанию и заменить отца. Своеобразный «бестиарий» рассказа устрашает и вдохновляет одновременно: живая коллекция разнообразных насекомых (среди которых – огромной величины тараканы) постоянно скрашивает жизнь обезноженного мальчика, они – такое же необходимое звено его космоса, как добрая пьянчужка-мать, как мечта об отце. Возможно, эта несбыточная мечта – своеобразный минус-прием, намек на отсутствие Бога в жестоком мире, за которым – все тот же отказ писателя от Всевышнего (Абсолюта).

Задача оправдания Бога – теодицея – как и в «Братьях Карамазовых» Достоевского решается здесь отрицательно. Но если Ивана Карамазова богоборчество раздавило, свело с ума, то «проходящий» мужественно несет бремя безверия, осознавая всю тяжесть абсурдного и агрессивного бытия, символом которого и являются Страсти-Мордасти, возникающие в «странной» колыбельной песне, после которой следуют лишь финальные слова «проходящего»: «Я быстро пошел со двора, скрипя зубами, чтобы не зареветь». Смысл этой фразы может быть прочитан только в экзистенциальном философском ключе, и это не случайно, ибо через несколько лет экзистенциальные мотивы открыто ворвутся в творчество писателя.

Повесть «Детство» также служит ярким свидетельством нового видения Горьким русской жизни. Правдивость, почти документальная достоверность книги счастливо совпали с яркой образностью, психологической глубиной, национальным колоритом и национальной «проблемностью». Незабываемы сцены умиротворения, любовного созерцания бабушкой, матерью и Алешей панорамы величественного Нижнего с церквями, множеством судов на пристани. Вдохновляют редкие сцены человеческого единения, когда собравшиеся мастера и домочадцы Кашириных поддерживают самозабвенную пляску Ванятки (Цыганка) и бабушки под бешеный гитарный аккомпанемент дяди. Иную читательскую реакцию вызывают сцены «свинцовых мерзостей». Дед до полусмерти порет внука, а Цыганок, жалея Алешу, подставляет под розги свои ладони, от чего на них вспучиваются кровавые волдыри. Дядя Михаил заставляет детей подложить полуслепому мастеру Григорию раскаленные наперстки, надрывается под тяжестью дубового креста Иван Цыганок. Эпизод, когда раздавленный крестом и истекающий кровью Цыганок «выпускал розовую пену, мычал, как во сне, и таял, становился все более плоским, приклеиваясь к полу, уходя в него», – становится символом «не святой Руси» (определение Д.С. Мережковского).

Повествовательная структура произведения – традиционная и новаторская одновременно. Как и в повести Л.Н. Толстого, изображение реальности пропущено сквозь призму детского сознания, причем в «Детстве» Горький поднимается до известных высот психологизма,

передавая психологический процесс, процесс мощного взросления. Но социализация ребенка в горьковском «Детстве» происходит значительно напряженнее, в чем-то интенсивнее и, безусловно — более трагично, более надрывно. Кроме того, здесь еще одно существенное отличие от Толстого — стиль, передающий эти процессы, не соответствует возрастной эволюции героя, стиль «задан» уже взрослым сознанием писателя и фиксирует пеструю, живую картину речи русского провинциального города пореформенной эпохи.

В двух других частях трилогии («В людях», 1915, и «Мои университеты», 1923) стилевые усилия автора также будут направлены на передачу многоликой речевой и бытовой стихии приволжских городов и деревень с их азиатчиной и обуржуазиванием, с их очагами просвещения, культуры — и каторжным трудом, с их бесшабашной простотой, стихийностью и ощущением бескрайних просторов. Сквозь всю трилогию проходит грозная тема варварства, извращения культуры носителями примитивно сознания. Контрапунктом звучит лейтмотив необходимости приобщения человека к ее высоким ценностям.

Как автобиографическая трилогия цикл повестей о трудном детстве, раннем взрослении, суровом опыте отрочества и юности будет создаваться на протяжении 10 лет. Но первая повесть сразу же получила справедливую характеристику «одной из лучших, одной из вечных русских книг», даже «слишком вечной»¹²⁵.

Что имел в виду под словами «слишком вечная» Д.С. Мережковский, писатель-символист и философ, развивавший свою историко-философскую концепцию России, искавший своего «истинного бога», но в среде интеллигенции? Прежде всего, ему было очевидно присутствие в повести двух начал, извечно существующих в природе русского человека: деятельного, рационального, активного, обращенного к Западу и воплощенного в образе деда Каширина, и начала созерцательного, исполненного доброты и святости, но безличного, податливого, а порой и стихийного, обращенного к Востоку. «Бабушка делает Россию безмерною, дедушка меряет ее, копит, собирает, может быть, в страшный кулак». Критик верно уловил некоторые особенности национальной жизни: низовой, народной «геополитики» и общественной психологии, которые смог, может быть, интуитивно, запечатлеть Горький. Такая интерпретация повести оказалась в чем-то традиционной (как спор западников и славянофилов), в чем-то пророческой: оба «модуса» национального бытия сегодня служат предметом острых общественных дискуссий.

Публицистика 1910-х годов. 1913 год был ознаменован и публицистическим выступлением Горького «О «карамазовщине»» против постановки «Бесов» Достоевского в Московском Художественном театре, где в 1910-м году уже были поставлены «Братья Карамазовы». Он считает их социально вредными, с чем соглашается социал-демократическая печать¹²⁶. Критик М.С. Ольминский писал в статье

¹²⁵ Мережковский Д.С. Не святая Русь. // Русское слово. 1916. № 210. 11 сент.

¹²⁶ См.: газета «За правду» 4 окт. 1913 г.

«Поход против М. Горького»: «Пролетарский мир в лице Горького выступил против соглашения с реакцией, против антисемитизма, против неблагородства человеческой души». Конечно, эта статья Горького, как и нашумевшая статья «Две души» (1915), имела и этот, и более сложный смысл, обусловленный кричащими противоречиями национального характера. Но в 30-е годы выпады Горького против Достоевского повторятся. Два автора, с предельной интеллектуальной честностью изобразившие надлом в душе «человека русского большинства» (так говорил об открытом им типе подпольного человека Достоевский), оказались по разные стороны барьера, разграничивающего пути личности и народа к духовному обновлению.

Для Горького, вернувшегося в 1913-м году из эмиграции, эти пути по-прежнему видятся на путях социалистического переустройства общества. Правда, так было лишь до реальных событий революций, Февральской и Октябрьской.

Общественная позиция Горького в период Февральской и Октябрьской революций. «Несвоевременные мысли». Февральская революция 1917 года Горьким была встречена восторженно. В его петроградской квартире, похожей на революционный штаб, в феврале – марте собирались политические и общественные деятели, рабочие, литераторы, художники, артисты. Горький вошел в состав «Особого совещания по делам искусства», участвовал в учреждении «Общества памяти декабристов», «Общества Дома-музея памяти борцов за свободу» (май 1917), был председателем Комиссии по вопросам искусства при исполнительном комитете Петроградского Совета. При активном участии Горького создается «Лига социального воспитания», организуется Дом ученых. Он пишет ряд статей, возмущаясь массовым вывозом из России художественных ценностей на «американские миллионы», протестует против ограбления страны. Одним из важнейших научно-просветительских начинаний Горького в эти дни (март) было создание «Свободной ассоциации для развития и распространения положительных наук», в которую вошли крупнейшие ученые и общественные деятели (И.П. Павлов, В.А. Стеклов, Л.А. Чугаев, А.Е. Ферсман, А.А. Марков, С.П. Костычев, Д.К. Заболотный, В.Г. Короленко, Л.Б. Красин, Н.А. Морозов, В.И. Палладин и другие).

Наибольшую активность литературная и общественная работа Горького получила в основанной им газете «Новая Жизнь». Она выходила в Петрограде с 18 апреля 1917-го по 16 июля 1918 года, когда с согласия Ленина газета была закрыта окончательно (до этого издание несколько раз временно прекращалось). Именно в этой газете Горький публиковал острые публицистические статьи, 58 из них вошли в знаменитую серию «Несвоевременные мысли».

В целом «новожизненская» публицистика вылилась в две книги писателя: «Революция и культура. Статьи за 1917 г.» (1918) и «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре» (1918; в последующие годы в Советской России и Советском союзе не переиздавалась вплоть до 1990 года).

Горький в этот период остался верен своим идеалам гуманизма и демократии. Он выступал как против буржуазных партий, Временного правительства, так и против большевиков, вынашивающих планы вооруженного восстания. Горький считал, что прежде чем осуществить социалистическую революцию, народ должен «много потрудиться для того, чтобы приобрести сознание своей личности, своего человеческого достоинства», что сначала он «должен быть прокален и очищен от рабства, вскормленного в нем, медленным огнем культуры».

За неделю до Октября в статье «Нельзя молчать!» писатель призывал большевиков отказаться от «выступления», боясь, что «на сей раз события примут еще более кровавый и погромный характер, нанесут еще более тяжкий удар революции»¹²⁷.

После Октябрьского переворота оппозиционная «Новая Жизнь» во главе с Горьким стала яростным оппонентом новой власти, выступая с критикой «издержек» революции, — культивирования классовой ненависти, террора и насилия, «зоологического анархизма» темных масс; одновременно Горький защищает забытые гуманистические идеалы социализма, идеи демократии, общечеловеческие ценности, права и свободу личности. Он обвиняет вождей большевиков, Ленина и «пришпешников его», в «уничтожении свободы печати», «авантюризме», в «догматизме» и «нечаевщине», в оправдании «деспотизма власти»¹²⁸. Вообразив себя «Наполеонами от социализма», большевики-ленинцы «довершают разрушение России — русский народ заплатит за это озером крови». Из статьи в статью он пишет об Октябрьском перевороте как об «авантюре», которая приведет только «к анархии, к гибели пролетариата и революции». Горький говорит о «жестоким опыте» большевиков-фанатиков и утопистов над русским народом, «заранее обреченном на неудачу», «безжалостном опыте, который уничтожит лучшие силы рабочих и надолго остановит нормальное развитие русской революции». Писатель отмечает, что рабочий класс «должен будет заплатить за ошибки и преступления своих вождей — тысячами жизней, потоками крови». По его мнению, Ленин и Троцкий, большевистские народные комиссары — «водители» отсталых рабочих масс, «взбунтовавшихся мещан» — «проводят в жизнь нищенские идеи Прудона, — но не Маркса, развивают Пугачевщину, а не социализм, и всячески пропагандируют всеобщее равенство на моральную и материальную бедность». «Развивается воровство, — пишет Горький, — растут грабежи, бесстыдники упражняются во взяточничестве так же ловко, как делали это чиновники царской власти»; грубость представителей «правительства народных комиссаров» вызывает всеобщее возмущение. И все это творится от имени «пролетариата» и во имя «социальной революции», и все это является «торжеством звериного быта, развитием той азиатчины, которая гноит нас». «Нет, — констатирует писатель, — в этом взрыве зоологических инстинктов я не вижу ярко

¹²⁷ Новая Жизнь. 1917. 18 октября.

¹²⁸ См.: Новая жизнь. 1917. 7 ноября, 10 ноября, 12 ноября, 6 декабря, 7 декабря, 10 декабря. См. также обзор основных идей Горького в «Несвоевременных мыслях»: Вайнберг И.И. Максим Горький. // Политические деятели России в 1917 г. — М., 1993.

выраженных элементов социальной революции. Это русский бунт без социалистов по духу, без участия соц. психологии».

Горький согласен с «врагами», что «большевизм — национальное несчастье, ибо он грозит уничтожить слабые зародыши русской культуры в хаосе возбужденных им грубых инстинктов»¹²⁹.

Писатель, однако, по-прежнему верил в социалистический идеал, по-прежнему обожествлял его. В январской статье 1918 года он писал: «Жизнью мира движет социальный идеализм — великая мечта о братстве всех со всеми».

Может быть, поэтому Горький не только поддерживает связь с меньшевистским крылом социал-демократии, но и окончательно не рвет с большевиками.

В «Несвоевременных мыслях» писателем, считает С.И. Сухих, «двигал не страх перед революцией, а страх за революцию: ему казалось, что большевики ее губят своим экстремизмом...»¹³⁰. Чуть ниже автор снова возвращается к этой же мысли: «Несвоевременные мысли» по сути не против, а за большевиков. Их главная боль, главная мысль, главное настроение — страх за судьбу революции. Дело не только в том, что новые Шигалевы и Нечаевы губят Россию ради мировой революции. Дело в том, что они вместе с Россией губят и революцию, и себя»¹³¹. После покушения на Ленина (30 августа 1918) Горький вновь сблизился с ним и с большевиками. Он выступал против военной интервенции, призывал передовые силы мира к защите революции, а свои позиции 1917–1918 годов впоследствии признал ошибочными, поскольку недооценил организующую роль большевиков. В 1930-м году, в переработанном очерке «В.И. Ленин» Горький назвал ошибочным и свое прежнее мнение об интеллигенции как «единственной ломовой лошади, запряженной в тяжкий воз истории России»¹³².

В конце 1910-х — начале 1920-х годов Горький становится культуртрегером мировой культуры в стране, где массы необразованных людей были вздыблены революционной энергией. Писатель видел свой долг просвещать эти темные массы, прививая им вечные ценности, внося смысл в хаос революции. В этот период и в последующие годы Гражданской войны Горький — один из организаторов литературно-общественных и издательских начинаний (издательства «Всемирная литература», а также «Дома литераторов», «Дома искусств» и др.). Писатель работал в основанной по его инициативе в Петрограде комиссии по улучшению быта ученых (ПетроКУБУ), с января 1920 года став ее председателем. Он помог многим русским интеллигентам, подверг-

¹²⁹ Новая Жизнь. 1918. 22 марта. Обзор основных идей Горького в «Несвоевременных мыслях» см.: *Вайнберг И.И.* Максим Горький. // Политические деятели России в 1917 г. — М., 1993.

¹³⁰ Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. — Н. Новгород, 1992. — С.39.

¹³¹ Там же. — С. 41.

¹³² *Кормилов С.И.* Горький Максим. Современный словарь-справочник по литературе. — М., 1999. — С. 121.

шимся необоснованным преследованиям со стороны советской власти¹³³. Существует мнение, что заступничество Горького за интеллигентов — один из мифов о писателе. Но эта проблема не поддается однозначной оценке. К сожалению, безрезультатными оказались хлопоты Горького о разрешении выехать за границу смертельно больному А. Блоку, личные просьбы Горького о помиловании Н. Гумилева, обращенные к Ленину. Но Горький помог уехать, как думалось тогда — на время, В. Ходасевичу.

Отъезд за границу. Годы вне России. В 1921 году Горький решил уехать за границу. То ли писатель понимал, что возможности его сотрудничества с большевиками исчерпаны¹³⁴, то ли целью его отъезда было лечение, которое настоятельно рекомендовал ему Ленин, возможно, опасаясь новых протестов писателя против политики большевизма. Эти мотивы, вероятно, совпали, и в октябре Горький покинул советскую Россию. Он лечился в Германии, с 1924 года жил в Италии, в Сорренто, и лишь в 1928-м впервые после долгой отлучки посетил родину.

За границей Горький пытается объединить разрозненные, разбросанные революцией силы интеллигенции. В издававшемся в Берлине журнале «Беседа» печатались советские и иностранные авторы, а также некоторые эмигранты.

Отношения Горького с русской литературной эмиграцией были сложными и противоречивыми. Резкие выступления против Горького ко времени прибытия его за границу прозвучали со стороны И. Бунина, А. Куприна, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Е. Чирикова. Наиболее близкие к Горькому литераторы в эти годы — А. Белый, В. Ходасевич, А. Толстой, Н. Берберова, Вяч. Иванов, М. Осоргин. Но к концу заграничного периода контакты с большинством из них обрываются.

Не могли быть приняты многими интеллигентами-эмигрантами идеи статей «О русском крестьянстве» (1922) и «Интеллигенция и революция» (1922), в которых Горький высказал свое понимание неизбежности русской революции и ее трагического хода, одна из причин которого заключалась в хаосе темных инстинктов русских мужиков. Эмиграция обвинила Горького в ненависти к русскому крестьянству, в «народозлобии». В советской России статьи также были признаны политически вредными.

Резко выступая за границей с протестами против революционного «ожесточения» (например, поводом для резкого письма Горького в газете «Накануне» от 19 октября послужила насильственная высылка в августе-сентябре 1922 года около 160 деятелей науки, философии, искусства), Горький тем не менее не рвал отношений с советской властью. В том же письме он пишет: «Советская власть является для меня единственной силой, способной преодолеть инерцию массы русского народа и возбудить энергию этой массы к творчеству но-

¹³³ В этом его усилия совпали с миссией В.Г.Короленко, спасавшего в революционные годы от террора многих и многих людей.

¹³⁴ Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. — М., 2003. — С. 13.

вых, более справедливых и разумных форм жизни». Он активно поддерживал талантливых писателей на Родине. Особая, замечательная страница здесь — творческие связи с группой «Серапионовы братья». Писатель проявлял искренний интерес к новой русской прозе: творчеству В.Каверина. Вс. Иванова, И.Бабея. Художественные искания самого Горького этих лет развивались не без влияния новых явлений в русской литературе.

В своей поздней прозе Горький открыт разнонаправленным художественным веяниям. В частности — тем новациям, которые в начале XX столетия пришли в литературу из новейшей живописи, из кино (монтажное искусство Гийома Аполлинера, киноман Жюль Ромена, «монтаж аттракционов» Сергея Эйзенштейна, «киноглаз» Дзиги Вертова и пр.). Так, монтаж как ведущий композиционный прием был мастерски использован Горьким в литературном портрете «Лев Толстой» (1919). Толстой как уникальный тип личности и привлекал, и пугал Горького своей сложностью, и он попытался передать свои впечатления, «пусть это будет дерзко и далеко разойдется с общим отношением к нему». Очерк возник на основе заметок Горького о давних его встречах с Толстым в Крыму в 1901–1902 годах и впечатлений, связанных с «уходом» Толстого из Ясной Поляны и его смертью. В этом же жанре литературного портрета написаны также бесценные воспоминания «Леонид Андреев», «В.Г. Короленко» (1922), «А.А. Блок» (1923), «Сергей Есенин» (1927).

В очерке «Владимир Ленин», написанном в год смерти Ленина (1924), запечатлена личность цельная, подчинившая себя идее революции. Горький не скрывает двойственности, противоречивости своего персонажа, выросшего до масштабов грозного и великого субъекта истории. Горький отмечает приобщенность Ленина к мировой культуре — и стремление упростить картину бытия («Что это упрощение грозит гибелью культуре, а?»). Уже известная по художественным произведениям оппозиция «восточного» и «западного» («азиатские глазки» и «сократовский лоб»), стихийно-фанатического и рационально-прагматического соединены в том типе революционера, каковым был Ленин. Казалось бы, в нем идеально совместились полюса русского характера, которые были фатально разведены (см. повесть «Детство» и др.). Но Горький дает этому синтезу странную оценку: «Я думаю, что такие люди возможны только в России, история и быт которой всегда напоминает мне Содом и Гоморру». Значим контраст ленинского оптимизма (не русской, по мнению Горького, черты) и роковой заданности его миссии: «Невозможен вождь, который — в той или иной степени — не был бы тираном». Что прозвучало в этой оценке — косвенное оправдание революционного насилия или попытка все-таки намекнуть на деспотическую жестокость «народного» вождя, нежвуслысенно названного «тираном»? Так или иначе, но слово было произнесено. Конечно, такой образ Ленина не мог удовлетворить большевиков, и в 1930 году Горький — лидер советских писателей — вынужден был подвергнуть очерк серьезной переработке, чтобы очистить канонический образ вождя от «ненужных» черт.

Произведения А.М. Горького начала 1920-х годов. «Рассказы 1922–1924 годов». В «Автобиографических рассказах» (1923), «Моих университетах», «Заметках из дневника. Воспоминаниях»¹³⁵ критики по обе стороны разделявших русских людей границ снова увидели «нового Горького», исследование «подлинно человеческого в его крайностях». «Рассказы 1922–1924 г.г.» (1925) произвели еще более значительное впечатление. Горький рассматривал их как этап подготовки к роману «Жизнь Клима Самгина», но они приобрели самостоятельное художественное звучание, в очередной раз поставив Горького в ряд писателей-новаторов. Рассказы «Отшельник», «Карамора», «Голубая жизнь», «Рассказ о необыкновенном» и др. образовали своеобразный цикл, о чем говорит стремление Горького опубликовать их в одной книге в определенной последовательности. Кроме обычного для Горького интереса к взаимодействию социального и природного в человеке, в «Рассказах 1922–1924 годов» обнаружился интерес к опыту Достоевского, к философским концепциям Н.Федорова, Н.Бердяева, определилась выраженная экзистенциальная проблематика, по большей части еще не заявленная в творчестве европейских экзистенциалистов.

Тягостный, бесконечно жестокий по отношению к самому себе и окружающим, по отношению к самой жизни – таков самоанализ главного героя рассказа «Карамора» – провокатора, нанятого царской охранкой для внедрения в революционную среду. Число провокаторов в революционном движении России было велико, Горькому присылали письма бывшие провокаторы. Но автор исследует не историко-политический, а социально-философский аспект проблемы провокации и психологию провокатора. Петр Казарин – духовный брат героя «Записок из подполья» Достоевского, не случайно ему свойственны амбиции («Я видел себя лучше Леопольда, умнее моих товарищей»), «органическая подозрительность», «цель сконфузить... унижить» товарищей. Убив предателя, арестованный герой без внутреннего сопротивления сам соглашается быть провокатором. Социализм, принятый как вера, не спасает от отсутствия ценностей и смыслов, от раздвоенности и «расстроенности» героя. Робкое ощущение любви как спасительного якоря (пропагандистка Миронова «...удивительная девушка ...Я не выдал ее жандармам») срывается в ничто перед мыслью о жизни как «дурацкой затее», перед дискредитацией правды: «А король-то голый, а?» При таком мироощущении не нужно мужество жить. «Надоели» – апофеоз индивидуализма и чувства раздавленности, экзистенциального тупика. Горький маркирует рефлексию своего героя знаковой фразой: «Поток мысли. Непрерывное течение мысли». Но со стороны формы – это лишь подходы к открытому Прустом «потоку сознания». Важнее, конечно, смысловые параллели. Художественное открытие Горького состояло в том, что он «признал провокатора нравственно вменяемой личностью, которая по-своему отреагировала на фундаментальный факт утраты

¹³⁵ В «Автобиографические рассказы» вошли: «Время Короленко», «Сторож», «Рассказ о первой любви», «О вреде философии», «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924) составили очерки-портреты: «А.А. Блок», «Н.А. Бугров», «Савва Морозов».

нравственных абсолютов»¹³⁶. В «Караморе» провокатор Попов говорит Каразину: «Ведь в охране тоже нелегко. И там нужен героизм, там тоже есть свои герои, конечно — есть! Если — борьба, так уж герои с обеих сторон». Такой парадоксальный смысл не мог быть принят советской критикой: «Неудачной вещью является «Карамора», — заявлял Александр Воронский. — Рассказ возбуждает чувство недоумения и досады. <...> Нельзя так двойственно писать о провокаторах, нельзя, особенно у нас в России». Однако Горькому в тот период хватило писательской смелости поднять вопросы, выходящие за рамки декретов и постановлений новой власти. Горький писал Роллану 18 сентября 1923 года: «Не думайте, что я включаю подлецов в число искателей непоколебимой основы этики. Нет, но я вижу людей, замученных жизнью, которую так трудно сделать лучше, чем она есть. Я вижу людей, которые чувствуют, что внутри их все непрочно, все горит, плавится, разрушает целостность чувства, и чувство улетучивается, как газ, в мыслях, словах: человек — опустошается».

Герой рассказа «Отшельник» Савел Пильщик внешне подчеркнуто безобразен, по житейским меркам на нем — страшный грех: он растлил собственную дочь. Вновь вступают в свои права реминисценции из Достоевского. В героях повести «Хозяйка» Мурин и Катерина (по одной из версий текста повести — отец и дочь, вступающие в инцестуальную связь, как вступает в связь ветхозаветный Лот со своими дочерьми в пещере, убегая из горящего Содомы) — фигуры нравственно амбивалентные. Вовсе не только преступником, но человеком многоликим, обладающим обаянием и красноречием, слитностью с природой и харизмой отшельника-праведника предстает перед читателем и Савел Пильщик. Повествователь с сочувствием воспринимает слова героя: «Всякий человек не всю жизнь плох, иной раз и плохой похвалы достоин. Человек — не камень — а и камень от времени меняется». К нему тянется поток запутавшихся в жизни, нуждающихся в совете и добром слове людей. Савел — еще один лик инвариантного образа «утешителя» (Чиж, который лгал, Лука с его обнадеживающей ложью, наконец, Бабушка с ее «добрым Богом»). Савел признается, «я всем правду говорю, кому какую надо <...> А которых — обманываю немножко, ведь живут и такие люди, которым нет уже никакого утешения, кроме обмана... Есть, дружба, такие... Есть...» Правомерно ли говорить о нравственном релятивизме как подспудной основе содержания повести? Горький расширяет грани дозволенного, оправдывая жизнелюбие, энергию спонтанной любви, замешанной на своеобразном эротическом переживании красоты природы и мира. Поэтому правомерны ассоциации Савела — бородатого, живущего в пещере, почти все время бодрствующего — с образом древнегреческого хтонического бога Пана, который также был полон страстной влюбленности, чья сексуальность не раз обыгрывалась в мировой литературе. Языческое поклонение Пану — одному из олимпийских богов, который нередко изображался как безобразный уродец, сквозит в двусмысленной по сво-

¹³⁶ Земляной С. Русский герой: теневой вариант. Провокация как сквозной мотив в «Жизни Клима Самгина» Максима Горького // Независимая газета. — 2003. 4 сентября.

ему оценочному пафосу финальной фразе: «.....». Складывается ощущение, что Горький писал «Отшельника» не без влияния фрейдизма, который активно заявлял о себе и на Западе, и в творчестве советских писателей. Кроме того, в некоторых сюжетных линиях (преследование Савелом своей сожительницы-дочери, обостренная эмоционально-чувственная реакция в отношении молодых девочек, странная любовь к «куколкам») просматриваются мотивы набоковской «Лолиты».

В рассказе ощущается попытка Горького создать диалогическую форму, благодаря которой герой был бы самостоятелен в самовыражении. Но вопросы повествователя организуют структуру текста, автор-повествователь все равно воспринимается как единственный источник смысла¹³⁷.

Новаторство рассказа «Голубая жизнь» определялась не только в символическом, философском его смысле, но и в элементах поэтики абсурда. Кроме того, в нем, как и в «Отшельнике», очевидны мифопоэтические прообразы inferнального плана. М.М. Пришвин писал Горькому по поводу этого рассказа: «Замечательно там наметилась фигура Столяра, вроде бы как черта, особенного, вашего, естественного черта. Да, у вас, конечно, есть свой черт».

Новую типологию горьковских героев сразу подметил советский критик А.Воронский: «Горький так много уделяет теперь внимания озорникам и чудакам. К ним у него не только любопытство, но и любовь. О Павлах (в значении имени нарицательного от имени собственного Павла Власова, — Е.Ч.) и новой обстановке он молчит, зато с исключительным старанием отыскивает странное, чудное и озорное... Он любит запутанных людей».

Стремление писателя к «полуфантастической реальности», к силе яркого художественного образа характеризует практически все рассказы цикла. Этой творческой установке не противоречила попытка своеобразного социально-историко-антропологического анализа сложных феноменов жизни.

«Рассказ о необыкновенном» вошел в цикл как заключительный: на этом автор настаивал при редактировании. Яков Зыков родом из рязанской деревни и выросший в Сибири — один из тех, кто был поднят революцией к активной борьбе, кто поверил коммунистам и оказывается вовлечен в ход большой истории. Характерна своеобразная экспозиция рассказа: в одном из княжеских дворцов на берегу Невы в пестрой комнатке «мавританского» стиля, загрязненной, неудобной и холодной, сидит, покачиваясь, человек, туго одетый в серый, солдатского сукна кафтан; на княжеском паркете «притоптывает» в такт исповеди тяжелый рыжий сапог с каблуком широким, точно лошадиное копыто. Яростный защитник культуры от варварства и азиатчины¹³⁸, Горький в рассказе подчеркивает низменное на фоне высокого.

¹³⁷ Беляя Г.А. Дон-Кихоты революции — опыт побед и поражений. — М., 2004. — С. 271

¹³⁸ Достаточно вспомнить опубликованные в «Несвоевременных мыслях» воспоминания о том, как поселенные в Зимнем дворце крестьяне — депутаты съезда — изгадили высокохудожественные вазы.

Столь же «оксюморонны» жизненные перипетии ищущего правду героя писателя. Он убежденный сторонник новой власти, революции, но видит ее изнанку, и сам вовлечен в античеловеческое действо. Вот бесстрашный командир Ивков — «оттого бесстрашен, что незначительно умен», вот офицер Кульчицкий, легко переходящий из стана в стан¹³⁹. Значим в системе персонажей образ партизана Петьки, «набалованного» на казнях, с удовольствием убивающего пленных. Самому Зыкову привинтивно-карательный акт — убийство старика, агитирующего против большевиков и спровоцировавшего расправу сельчан над двумя красноармейцами, дается тяжело, но «крутежа» к старым порядкам Яков допустить не мог. И хоть звучат слова Зыкова — «убивать людей — занятие окаянное», «война — занятие глупое и дорогое», — автор скорее солидаризируется с размышлениями героя, оправдывающего революционные меры («Тупая жестокость эта в кости человеку вросла, как тут быть?», «Многие совсем неисцелимо заражены и живут ради того, чтобы других заражать. Нет, здесь ничего не поделаешь, бить друг друга мы будем долго, до полной победы простоты»). Стилистика речи героя, и, в особенности, эпизод расправы Зыкова над стариком прямо проецируется на сцену расстрела чевенгуровских классовых врагов из романа младшего современника Горького Платонова. «Рассказ о необыкновенном» по своей социально-исторической проблематике, по острейшим вопросам смысла и бессмысленности гражданской бойни, внутренне связан и с эпопеей Шолохова «Тихий Дон». Но модальность авторской оценки трагических событий у Горького скорее пролетарско-революционная, чем общечеловеческая. Пройдет менее 10 лет, и Горький будет осуждать автора Тихого Дона (как и героя Григория Мелехова) за то, что он «стоит на грани между двух начал», не соглашаясь с тем, что одно из этих начал в сущности — конец, неизбежный конец старого казацкого мира и сомнительной «поэзии» этого мира». Автор отнесет будущего лауреата Нобелевской премии к «областным» писателям, еще не осознавшим, что «фабрика более человечна, чем церковь... что исторически необходима именно она, а не колокольня церкви».

При всей сложности изображенной эпохи, в «Рассказе о необыкновенном» оформляется тенденции к оправданию издержек революции, так же, как на уровне поэтики становится очевидно формирование нормативного пролетарского «партийного» искусства. Г.А. Белая, размышляя о структуре повествования в «Рассказах», ориентированного на героя, на его манеру говорить, отмечает все же сохраненную за повествователем «авторитарность стиля»: «...как бы ни было стушевано слово автора и сознательно отодвинуто в тень — в действительности доминирует стихия авторской речи, доминирует, так сказать, метафизически, идеально: она бросает свет на слово героя», втягивает его в авторскую орбиту «во имя целостности... включающей в себя единство факта и его истолкования». Поэтому, когда в середине 20-х годов критика потребовала от литературы большей идейной определенности,

¹³⁹ Кстати, тип человека, одинаково хорошо чувствующего себя во враждующих лагерях — революционном и черносотенном — исследовался Горьким еще в «городке Окурове» в образе Вавилы Бурмистрова.

Горький оказался лучшим кандидатом на образец монологического, авторитарного стиля. Он создал канон»¹⁴⁰.

Роман «Дело Артамоновых». Этому идейному «канону» подчиняется и сюжет романа «Дело Артамоновых» (1925), повествующих о постепенном вырождении трех поколений русских капиталистов. Идя в том же русле художественных оценок вырождающейся буржуазии, что и Э.Золя, и Т.Манн, Горький все же более тенденциозно, с уклоном в революционную идею, изображал и процессы разрушения личности, и поиски ею жизненных смыслов.

Сотериологические мотивы¹⁴¹ вновь, как и в «Фоме Гордееве», играют важную роль в поэтике произведения. Род русских купцов представлен в трех поколениях. История рода Артамоновых соотносится с историей дела Артамоновых. Первый в купеческом роду, вышедший из мужиков Илья Артамонов — один из ликов инвариантного образа «стяжателя-строителя», пассионария, к которому относится и Игнат Гордеев, и Яков Маякин, и старший Кожемякин, и Егор Булычев. Даже его смерть по горьковской же традиции рисуется как проявление человеческого достоинства, энергии, своеобразного героизма. «Дело» наследует Петр — человек среднего масштаба и способностей. Его рефлексия, ощущение дела, которому посвящена жизнь, как рабства, запоздалые обиды, наконец, финальное слабоумие напоминают те же черты в образе Фомы Гордеева. Третье поколение купцов Артамоновых — свидетельство исторической бесперспективности русского капитализма. Алексей, женившийся на дворянке, чужой в купеческой среде, несет на себе приметы своеобразного декаданса: игра с жизнью, артистизм, барство не были свойственны «первозванному» представителям купеческого рода. Свидетельством физического вырождения становится горбун Никита, его уход из мира в монастырь — примета истощения и моральных сил буржуазии. Новый путь — путь в революцию — обретают Илья-младший, порывающий с делом отцов. Финал мечтающего лишь о жизненных наслаждениях Якова (он сброшен с поезда, став жертвой коварных интриг собственной любовницы) — аллегория полного несовпадения судеб буржуазии и движения времени, подлинного прогресса, революционной целеустремленности России.

В композиции и образной структуре романа «Дело Артамоновых», как отмечает Л. Колобаева, ощутимо влияние «Братьев Карамазовых» Достоевского. Горбун Никита, который уходит в монастырь замаливать грехи семьи, напоминает Алешу Карамазова. Алексей своей стихийностью — Дмитрия (мотивы тайной мести во многом определяют поступки Алексея, например, поджог дома Барского). Петр со своей раздвоенностью, болезненной рефлексией, поиском смысла жизни — Ивана. В его невольном преступлении — убийстве мальчика Павлуши — узнаются «отзвуки мотива Достоевского — отрицание дела, замешанного на «слезе» ребенка» (Л. Колобаева). Но мотив этот пе-

¹⁴⁰ Белая Г.А. Дон-Кихоты революции — опыт побед и поражений. — М., 2004. — С. 274 — 275.

¹⁴¹ Сотериологические мотивы — мотивы, связанные с родовыми, семейными взаимоотношениями.

реведен из философско-мировоззренческой, религиозно-нравственной плоскости в социально-классовую: по Горькому, буржуазия обречена в том числе и потому, что она лишает себя будущей социальной почвы. Эпизод убийства мальчика разгневанным Петром приобретает символический характер (как в конце романа открывается символический смысл фразы «кибитка потеряла колесо»). Однако эти символы, в отличие от символики Достоевского, оказываются обыденными смыслами, дидактически-аллегоричными. Наконец, в Тихоне Вялове можно увидеть проекцию образа Смердякова (таинственность, недоовоплощенность, роль пронизательного свидетеля и судьи семьи Артамоновых). Замечено, что финальная сцена романа Горького напоминает последний разговор Ивана Карамазова со Смердяковым.

Вместе с тем, по замыслу Горького (о чем он не раз говорил в письмах), этот образ должен был стать собственной полемической «вариацией» толстовского типа Платона Каратаева. Отсутствие активного сопротивления злу – вот что объединяет эти образы, но в остальном толстовскому прообразу горьковский герой не соответствует. На его совести – давнее покушение на Илью Артамонова, он не принимает утешительства (Серафим, по его мнению, морочит людей), он педантично фиксирует преступления и проступки хозяев. Отшельник, почти праведник сегодня, он несет в себе непроясненные черты, в чем-то остается таинственной или просто «недописанной» фигурой.

В целом революционная подгонка событий, излишне социологизированная история русской семьи – качества романа, которые снижали его художественность, но не перечеркивали ее. Вечные мотивы проверки человеческого достоинства любовью, преступлением, «делом», «разброс» характеров героев явлены во множестве достоверных и вполне оригинальных психологических и бытовых деталей.

Правда, та же модель сюжетно-композиционного построения (деградация, разрушение семьи предпринимателей, превращение дела в фетиш, бунт мыслящих представителей буржуазного рода) эксплуатируется Горьким и в других послереволюционных произведениях: в первой пьесе незавершенного эпического замысла – «Егор Булычев и другие» (1931), втором варианте «Вассы Железновой» (1936).

«Жизнь Клима Самгина». Итоговое произведение Горького – «Жизнь Клима Самгина» – стало энциклопедией социальной жизни России с конца 1870-х до 1917 года. Горький создавал произведение с 1925 по 1936 год и потому внутренняя эволюция писателя, противоречивость оценок итогов революции не могли не сказаться на идейно-образном строе книги. О значимости работы над произведением свидетельствуют слова самого писателя: «Я не могу не писать «Жизнь Клима Самгина»... Я не имею право умереть, пока не сделаю этого». В итоге она оказалась незаконченной, но ее нельзя считать несостоявшейся. Прижизненная критика, работы литературоведов и новейшие современные интерпретации столь многочисленны и противоречивы¹⁴², что

¹⁴² См.: Бялик Б. Творчество Горького в советскую эпоху. – М., 1956; Резников Л. Повесть Горького «Жизнь Клима Самгина». Проблемы жанра и стиля. – Петрозаводск, 1964; Жегалов Н.

сегодня требуется специальный путеводитель по «самгиниане» и еще больше — глубокое, вдумчивое отношение каждого, кто берется за чтение «Жизни Клима Самгина».

Жанровая природа книги, названной автором повестью, сложна, но по основным параметрам она свидетельствует о возрождении романа в русской литературе¹⁴³ и может быть названа романом-хроникой. Главный объект романного повествования — сложная, не поддающаяся однозначной характеристике личность интеллигента, «бунтаря поневоле», «невольника жизни», а контекст романного бытия героя — динамичная, мерцающая «материя» социально-исторической, интеллектуально-культурной жизни России в драматичную эпоху смены двух веков, во время трагической «подготовки» смены общественного строя. Убийство Александра II, царствование Александра III, вступление на престол Николая II и Ходынская трагедия, русско-японская война, революция 1905–1907 годов (провокация Гапона 9 января 1905 года в Петербурге, Московское восстание), убийство премьер-министра П.А. Столыпина в 1911 году, Первая мировая, наконец — канун Октябрьской революции — таковы главные вехи, в поле которых развиваются сюжетные линии «Жизни Клима Самгина». Явственно очерчиваются в «протоплазме» событий эпопейные черты. Нация изображена в кризисный момент своего развития, в ее героических и трагических ипостасях, в типичных и индивидуальных судьбах, в разнообразных лицах, представляющих социальную и политическую стратификацию общества. Среди персонажей — множество реальных исторических лиц: Николай II, Савва Морозов, поп Гапон, Леонид Андреев, опосредованно (в речах революционеров) фигурирует Ленин и др. В образной системе романа косвенно присутствуют — вновь как персонажи высказываний героев — русские и зарубежные писатели (Некрасов, Лесков, Писемский, Чехов, Златовратский, Надсон, Брюсов, Метерлинк, Ибсен и многие другие). Огромное количество литературных реминисценций вступают в перекличку с образами и мотивами Священного Писания и апокрифов, с идеями философов прошлого и современности: от Платона до Ф. Ницше и Н. Федорова.

Несмотря на видимую стихию, своего рода «броуновское движение» поступков, мнений, интеллектуальных споров, культурных событий — роман телеологичен: внутренняя цель повествовательных линий, смысл многих лейтмотивов соотносены с революцией как итогом длительного исторического движения России. К революции так или иначе обращены помыслы и поступки героев, даже тех, кто борется с ней (жандармский полковник Васильев, тайный агент, сыщик

Роман М.Горького «Жизнь Клима Самгина». — М., 1965; Нович И. Художественное завещание Горького. «Жизнь Клима Самгина». — М., 1965; Вальбе Б. «Жизнь Клима Самгина» в свете истории русской общественной мысли. — М.-Л., 1966; Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Историко-литературные комментарии. — М., 1971; Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия. — М., 1971; Сухих С. Заблуждения и прозрения М. Горького. — Н. Новгород, 1992; Спиридонова Л. Горький: диалог с историей. — М., 1994.

¹⁴³ Гавриш Т.Р. Проблема романного сознания («Жизнь Клима Самгина»: жанр и герой). // Концепция мира и человека в творчестве Горького. Вып.9. — М., 2009. — С. 317–355.

Митрофанов, жандармский ротмистр Попов и др.) или не желает ее (предприниматель Степан Тимофеевич Варавка, провинциальный историк Козлов, аристократичный Тагильский, многие и многие второстепенные и эпизодические персонажи). Главный герой интеллигент Клим Самгин также вовлечен в революционное движение, но происходит это скорее в силу семейных традиций и фатальных обстоятельств, нежели по глубокому внутреннему убеждению. Круговорот событий, в которые попадает лишенный самостоятельной социальной активности герой, делает его заложником революции. Он постоянно испытывает внутреннее сопротивление социалистическим и революционным идеям в силу многих причин. Одна из них – внутренняя антиреволюционность героя, его стремление к покою, «буржуазности». В одном из писем А.М. Горький отнес Самгина к числу «контрреволюционеров по натуре». Индивидуализм осмысливается Самгиным как стремление «быть совершенно независимым человеком», как правило, «не соединяться ни с кем», не становиться в один «стройный ряд». Испытывая «органическое сопротивление идеям социализма», Самгин чаще всего не произносит вслух свои контрреволюционные мысли (например: «Невозможно представить, чтоб миллионы людей пошли за теми, кто, мечтая о всеобщем счастье, хочет разрушить все, что уже есть, ради того, что едва ли возможно»). Редкое исключение составляют лишь его речи на попойке у Лютова в Москве, за которые Самгин тяжело расплачивается отчуждением, охлаждением товарищей. Однако вновь и вновь Самгин участвует в конспиративной работе, в массовых выступлениях, выполняет поручения большевиков и т.д.

Отсюда раздвоенность и постоянная мучительная рефлексия интеллигента Самгина, которую, при всей авторской иронии к герою, нельзя считать лишь признаком слабости характера. Другое дело, что амбиции «среднего» по своим внутренним качествам героя не раз обнажают в Самгине черты подпольного человека, не оцененного другими и потому снижающего, окарикутуривающего, а порой и ненавидящего их, «других». Отсюда неоднозначный смысл такой, например, фразы Самгина: «Революция нужна чтоб уничтожить революционеров». Но сомнения Самгина в необходимости революции – вовсе не типичный интеллигентский «синдром». Скорее, он – исключение.

В интеллигентской среде (а именно она прежде всего изображается автором) революция для одних – реальная цель (марксисты, социал-демократы: Елизавета Спивак, Поярков, Гогин. Любаша Сомова, большевик Кутузов, эсер Дронов), для других – умозрительный идеал абсолютной свободы (миллионер, «сына купца», сочувствующий революции Лютов, отчасти – декадентка Нехаева), сакральный объект для третьих, готовых положить свою жизнь на ее алтарь. Эти, последние, прежде всего – народники и народовольцы. Им посвящен развернутый пассаж в 1-й главе: историческая справка, одна из немногих изложенная непосредственно от лица автора, изобилует патетическими восклицаниями в их адрес. И хотя «несколько десятков решительных людей» охотятся за Александром II «как за диким зверем», тем

не менее, они названы «героями», а голоса Достоевского и Толстого, призывающие к смирению и непротивлению, скептически оценены автором, поместившим их в хор голосов «поумневших» обывателей.

Дом Самгиных, где «хозяева не торопились погасить все огни», отличается, по мнению автора, своей благородной приверженностью прежним революционно-демократическим идеалам. Однако если революционеры вообще освещены в авторском повествовании героическим светом, то конкретные приверженцы революционных идей в большей или меньшей степени снижаются в романе.

Отчасти это происходит из-за того, что вслед за коротким авторскими историческими комментариями в права вступает «голос героя», отныне события будут пропущены сквозь призму скептического сознания Клима Самгина, фигуры столь же сложной, как и авторское отношение к ней. Поэтому авторские «поправки», своеобразный авторский фон потока сознания Клима Самгина, авторский подтекст будут корректировать оценки и самооценки героя, властно вторгаться в, казалось бы, насквозь субъективный тон повествования.

Отсюда следует еще одно объяснение — двойственное отношение к революции самого Горького, метавшегося между несовместимыми ценностными полюсами: идеей культуры, эволюции и идеей переделки человека и общества.

С первых строк романа звучит авторская ирония, направленная на бывшего народника — Ивана Акимовича Самгина — отца главного героя. Он «придумывает» необыкновенные свойства народа так же, как придумывает их у собственного сына, формируя в нем комплекс раздвоенности (между тем, что он есть, и тем, что хотят в нем видеть взрослые, чем хочет казаться сам). Ветхозаветный мотив, возникающий в разговоре отца с маленьким Климом: образованные люди — Исааки, приносимые вождями в жертву богу — народу, варьируется в романе, приобретает множество смыслов и становится одним из лейтмотивов произведения. Один из этих смыслов видится в подспудной авторской критике народнического мифа, искажающего подлинные отношения между сословиями и толкающего интеллигенцию на бесцельный героизм, который народу не нужен. Тонко обыгрывая наивное восприятие мальчиком Некрасовских стихов о народе, которые звучат в разрез с реальным его опытом общения с народом (веселым, довольным — на ярмарке, равнодушным, ленивым — во время пожара), Горький, кажется, едва ли не впервые ставит под сомнение адекватность образа народа-страдальца в русской революционно-демократической поэзии.

Образ Исаака, в детстве «примеренный» Климом на себя, будет подсознательно рождать страх перед народом. Этот страх был не раз испытан революционером Климом Самгиным во взрослой жизни (например, во время демонстрации в Петербурге в 1905 году, когда Клим безуспешно пытался агитировать народ на выступление против царя; во время встречи царя на нижегородской ярмарке, страх перед крестьянской массой во время посещения им деревни и др.) и в конце концов должен был «оправдаться» в финале романа: по замыслу автора, Клим должен был

погибнуть под сапогом солдата во время революции 17-го года. (Заметим кстати, что в то же время образ Исаака — жертвы Авраама — вырастает до общенациональных масштабов, если вспомнить ощущение Горьким общероссийской катастрофы в «Несвоевременных мыслях», если вспомнить слова Горького 1823 года о России, «данной миру для жестоких опытов», в чем-то созвучные словам П.Я. Чаадаева.)

Не сразу, но достаточно последовательно снижению подвергается образ большевика Кутузова. Введенный в роман как яркий, многогранный характер, вовсе не похожий на одномерного Павла Власова из романа «Мать», он по ходу движения романских событий все больше заставляет видеть в себе позерство, болезнь вождизма, экстремизм. Для него непреложны законы социальных битв:

«— Революция — не завтра, — ответил Кутузов. ...большинство — думать надо — будет пассивно или активно сопротивляться революции и на этом — погибнет.

— Просто все у вас, — сказала Варвара, как будто одобрительно, Самгин, нахмурясь, пробормотал:

— Ну, это не очень просто.

— А — как же? — спросил Кутузов, усмехаясь, — в революции закон исключенного третьего будет действовать беспощадно: да или нет».

Это лишь одно из многих высказываний Кутузова, демонстрирующих его приверженность революционному лозунгу «Цель оправдывает средства».

Для разоблачения революционной демагогии автор постоянно использует образ Самгина как своеобразную маску, позволяющую Горькому — «пролетарскому писателю» (каковым он хотел, по всей видимости, оставаться) — прямо или косвенно воплощать либерально-демократические ценности, приверженцем которых как человек культуры он был. Ведь даже если читатель видит, держит в сознании двойственность, безликость и внутреннюю беспринципность Самгина, то полностью игнорировать его пусть циничную, но всегда меткую, отрезвляющую оценку героев или ситуаций читатель не может. «Кутузов держался важно, должно быть, продолжая воображать себя человеком из деревни. Держался важно, жесты его были медлительно солидны, — жесты человека, который хорошо знает себе цену и никуда не торопится. «Какой искусный актер», — подумал Самгин, отвечая на его (Кутузова) деловитые вопросы о Петербурге». Использование негативных деталей портрета, пусть даже отмеченных в скептических наблюдениях Самгина — еще один прием характеристики героев, дополняющий впечатление от их речей и поступков. «Перекрученные длинные ноги», «лицо, покрывшееся пятнами», педалирование отдельных слогов, звучавших, «как ругательство», — такими деталями сопровождаются речи большевика Пояркова на одном из революционных сборищ: «Эволюция! Задохнетесь вы в этой эволюции, вот что! Лакейство перед действительностью, а ей надо кости переломать». Гапон, втянувший тысячи рабочих с семьями в провокацию, которая закончилась кровавой расправой в центре Петербурга, сразу же после их расстрела прилично остриженный и умытый, ставший «похожим

на цыгана», диктуя пафосное воззвание, «шумно всасывал воздух, растирал синеватые щеки, взмахивал головой, как длинноволосый, и после каждого взмаха щупал остриженную голову». Компрометирующая бытовая деталь — одна из характерных черт поэтики Горького — также активно функционирует в поэтике романа.

В связи с многочисленными образами борцов за свободу (эсеры, большевики, анархисты и др.) Горький вкладывает в уста Самгина психологическое объяснение, мотив, движущий значительной частью интеллигенции: комплекс Герострата, желание любой ценой обрести славу и бессмертие. К тому же Самгин часто видит демагогию, пустозвонство многих борцов за свободу, их псевдо- или сверхреволюционность, отсутствие знания о путях и методах освобождения народа. Тема обреченного огню «хвороста мировой революции» в его исполнении становится темой «храма державной России», который поджигают революционеры, движимые комплексом «геростратизма» (А.Земляной). Парадокс заключается в том, что какой-то «измельчавший» геростратизм свойствен и самому Климу Самгину: он, участвуя в тех или иных революционных акциях, не столько ощущает себя необходимой частью общего революционного дела (по крайней мере, это ощущение, даже нахлынув на героя, быстро проходит, сменяясь страхом или равнодушием), сколько находится в ожидании похвал, бурной реакции товарищей, слушателей и т.д.

Горький честно исследует «изнанку» революционности, экзистенциальную подкладку как героических порывов, так и провокационных действий. Провокация, провокаторство как неизбежная составляющая революции, давно волновавшие Горького, — важнейшие мотивы романа.

Значим в этом смысле отклик в четвертой части романа на убийство Столыпина раскайавшимся провокатором Богровым. Горький один из первых предложил вполне достоверную «психологическую» версию загадочного убийства агентом охраны Богровым¹⁴⁴. И хоть этот пример свидетельствует о развале власти, не менее серьезны и проблемы революционного движения, в котором немало предателей. Так, Тагильский рассуждает о широком представительстве департамента полиции в партии эсеров. Полицейским осведомителем оказывается Никонова, одна из самых «подлинных» женщин, встретившихся Климу. Да и Самгин не чувствует уверенности, правильно ли он поступил, отказавшись сотрудничать с охранкой. Поразительно, что в сознании героев романа в один ряд выстраивается деятельность провокатора Азефа и выпуск представителями русской интеллигенции сборника «Вехи», в котором Н. Бердяев, Г. Федотов и другие философы и публицисты предупреждали об опасности вовлечения интеллигенцией русского народа в революцию. Журналист Дронов, словно повторяя аргументы В. Розанова, уравнивает «Вехи» с «Иудиной беллетристикой». «Азеф и это («Вехи». — Е.Ч.) — это ударчики мордогубительные, верно?»

¹⁴⁴ Вайнберг И.И. «Загадка 1 сентября» в изображении Горького (Тайна убийства П.А.Столыпина). // Неизвестный Горький. Новый взгляд на М. Горького. М. Горький и его эпоха. Вып.4. — М., 2003. — С. 150 — 161.

Заметим, что «веховцы» — возможные прототипы представителей либеральной интеллигенции в романе — Прейса и Тагильского.

Трагедия революционного движения в России, его внутренний срыв объясняется еще одним важным обстоятельством, о котором уже говорилось выше: неадекватностью представлений интеллигенции о народе.

Горький проводит эту мысль не только на приведенном выше примере с Иваном Самгиным, но и во множестве прочих примеров. В ряду других — знаково-комический эпизод, восходящий и к фольклорным истокам, и к сатире Салтыкова-Щедрина — о том, как мужик провел героев-интеллигентов, изобразив ловлю сома на горшок с горячей кашей.

Ментальность и характер народа подвергается постоянному анализу со стороны интеллигенции, «перекрестные» (когда несколько героев в диалоге или вне его дают характеристику объекту) и «персональные» оценки безымянных и поименованных, массовых и индивидуализированных персонажей «из народа» поражают пестротой, порой — парадоксальностью. В свою очередь в этих многочисленных характеристиках содержится и автохарактеристика интеллигенции. Примечательный эпизод в этом смысле — чтение в Москве на квартире Лютова дьяконом-расстригой Егором Ипатьевским собственных стихов о Христе, Ваське и «неразменном рублике», в которой звучит антихристианская провокационная мысль о том, что русский человек и ненавистью служит Христу. В этом эпизоде, затрагивающем проблему национального характера и национальных особенностей веры вообще, осязаемы реминисценции из некрасовской «Легенды о двух великих грешниках» в поэме «Кому на Руси жить хорошо?», характерны реакция Лютова — его вопль: «Гениально!» — и критическое отношение к происходящему Клима Самгина.

В восприятии главного героя народ представлен многоликим. В романе есть символические «народные» сцены. Взгляд Самгина на толпу, заполнившую Ходынское поле в Москве во время коронации Николая II, вызывает у него ассоциации с «икрой». Сравнение, на первый взгляд, легко прочитывается: самодержавие обрекает народ на массовую гибель, как обречены на гибель и тысячи мальков, вылупившихся из икринок. В то же время страшные сцены ходынской трагедии подчеркивают ничтожность личной воли во время всплеска массового психоза.

Иное впечатление — впечатление красоты и силы — производят на Клима «люди труда», участвующие в Нижегородской промышленной выставке и выстроенные для встречи императора, по контрасту сравниваемые Самгиным с «Бальзаминовым». В целом, картины нижегородской выставки и ярмарки, наполненные мифопоэтическими образами, амбивалентны по идейно-эстетической природе и призваны символизировать противоречивый образ России¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Чернышева Е.Г. Нижегородская выставка в контексте темы революционной России: к вопросу об идентификации взглядов автора и героя в «Жизни Клима Самгина» Горького. // Нижегородский текст русской словесности. — Н. Новгород, 2009. — С. 261 — 267..

Картины работы землекопов под надсадное пение «Дубинушки» в родном Климу провинциальном городе вызывают ощущение «несокрушимости и обреченности» (думается, обреченности жизни на вечное повторение). Климу видится в этих картинах залог мудрой стабильности жизни. На фоне провинциального города, маленьких уездных городков и «безграмотных сел», спрятанных в болотах и лесах деревень у Самгина возникает мысль о ненужности в России революционеров и тех, кто играет в революционность: «И уж совсем не нужны, по мнению Самгина, как бородавки на лице, полуумные Дьякна, Лютовы, Иноковы».

Эпизод гибели молодого крестьянина во время неудавшегося подъема колокола символизирует и разрушенное единство русского мира, и проблематичность христианской веры, и, наконец, разрыв интеллигенции и народа. Именно Клим в кульминационный момент поднятия колокола молча, про себя произносит роковое «Врете!», после чего колокол срывается и веревка, петлей захлестнувшая горло, задушила того, кто поднимал колокол. При всей «литературности», условности сближения слова героя и трагического события, нельзя не отметить их значимости.

Не зная народа, интеллигенция пытается решить его судьбу. Эта проблема нашла выражение в мотиве, символически выраженном в реплике деревенской девочки: «Да что вы озорничаете?» Парадоксально, но такая интерпретация смысла данной реплики неожиданно сближает Горького с автором тех же «Вех».

Мотив интеллигентской игры в революцию – важная составляющая идейного строя романа, многократно воплощенный в вариациях словосочетаний со словом «игра» («хитрая игра», «какая-то игра»). Этот настойчиво звучащий мотив можно было отнести на счет неподлинности, лицемерия самого героя, проецирующего на окружающих свое мировосприятие, если бы он (мотив) не дублировался и в сюжетных ходах, и высказываниях других героев. «Идут в революцию. Как неверующие церковь посещают или участвуют в крестных ходах», – метко, почти саморазоблачительно замечает Иноков.

Действительно, искусственность революционных настроений значительной части интеллигенции очевидна даже с поправкой на скептическую оценку Самгина. Подлинные ценности многих и многих участников революционного движения, как было уже сказано выше, далеки от высокого служения социальной справедливости. Необходимо отметить также то, что стремление к обстоятельной, размеренной жизни, уюту и комфорту отличает едва ли не большинство главных героев, на словах приветствующих революционное разрушение. В Москве Лютов заказывает старику лакею «к водке ветчины вестфальской и луку испанского» и рассуждает о правоте Маркса не как «представитель класса» буржуазии, а «как россиянин, искренно желающий: да погибнет всяческая канитель». В анархистских лозунгах Лютова Самгин слышит «нечто фальшивое».

В споре Лютова с Варавкой Лютов не может ответить на убедительные аргументы Варавки: «Классовая вражда неизбежно задерживает развитие культуры...» ничем, кроме дразнящего смеха и каламбура

«Люто ненавижу скуку жизни». В этой фразе словно слышится эхо героев-бунтарей раннего Горького. Раздвоенность, неясность ценностей этого героя — одна из причин его самоубийства.

Наиболее цельная личность в романе — интеллигент-предприниматель Тимофей Степанович Варавка. Своей пассионарностью он напоминает все тех же горьковских «стяжателей-строителей» (от Маякина до Ильи Артамонова), но выгодно отличается от них образованностью, умением отстаивать и продвигать свои буржуазно-демократические ценности в споре, вдумчивым отношением к отдельной личности, к людям вообще и к жизни. В этом плане с ним сопоставим лишь бегло очерченный автором Старик — дед Клима Самгина.

Варавка — один из немногих, кто знает народ. Он умеет взять на вооружение и употребить себе на пользу даже зародышевые проявления буржуазной демократии (газету, выборы и др.). Он не консерватор в политическом смысле этого слова: «Если революционер внушает мужику: возьми, дурак, пожалуйста, землю у помещика и, пожалуйста, учись жить, работать человечески разумно, — революционер — полезный человек». Отношение к нему Самгина, как и следует ожидать, противоречивое, но не столь скептическое, колеблющееся между уважением и боязнью. В свою очередь чувство прагматика Варавки к Климу, как ни парадоксально, можно считать любовно-родственным. Гибель собственного сына Бориса не сломила жизнелюбия Варавки. Отношения с дочерью Лидией сложились весьма драматично. Описание последних месяцев жизни и «последнего пути» Варавки — от вокзала до кладбища, а также размышления по этому поводу Клима Самгина переводят повествование в экзистенциальный план.

Вообще, собственный опыт экзистенциального письма в рассказах начала 20-х годов, а также «уроки», взятые у молодых писателей-современников¹⁴⁶ способствовал полноте воплощения социально-психологических типов России конца XIX — начала XX века в романе «Жизнь Клима Самгина». Бытие героя в отсутствие веры или хотя бы ясных ценностных ориентиров приводят к «межуумочности», метаниям героя между революционностью и консерватизмом, доверием собственной интуиции и сухим рационализмом и т.д. Идеи релятивизма, относительности истины, как и относительности, иллюзорности самой реальности настойчиво звучат в своеобразном потоке сознания, во внутренних монологах Самгина. Единственный выход из противоречий, как его понимает герой, — индивидуализм. Вот типичное рассуждение Самгина «Он соглашался, что Август Бебель прав <...> Железная метла логики Маркса тоже правдива, сокрушительно правдива, но ведь правдиво и Евангелие <...> «В сущности, все это сводится к желанию сделать человека Исааком, жертвой, наконец — лошадью. Которая должна тащить куда-то тяжкий воз истории <...> Он не находил в себе силы решительно заявить: «Не хочу играть роль Исаака, найдите барана!» Болезнь духа интеллигенции, в понимании Горького, — непомерно выросшее чувство личности, крайний индивидуализм. Если вспомнить,

¹⁴⁶ Гавриш Т.Р. Жизнь Клима Самгина А.М. Горького в литературном процессе 1920 — начала 1930 годов. Автореферат канд. дисс. — М., 1999.

что Горький по-прежнему считал чувство коллективизма едва ли не священным, можно понять отношение Горького к своему герою, увидеть скрытую авторскую оценку в его фамилии.

Критическая оценка задается одной значимым эпизодом в начале романа: неудавшейся попыткой спасения Климом Бориса Варавки, утонувшего вместе с Варварой в полынье. Чувство горечи и, возможно, отголосок вины Клим вытесняет из своего сознания, «воспользовавшись», как психологической защитой, прозвучавшей в момент трагедии из толпы фразой «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» Она становится лейтмотивом повести, не раз повторяется в мыслях Самгина, маркирует различные смысловые обертона: от настойчивых попыток героя уйти от правды (в том числе — от правды о самом себе), заменив ее иллюзией, «ролью», мечтой, — до трезвых, скептических разоблачений этих иллюзий, прорывов к жестокой правде от «выдуманных» явлений, оценок, характеристик. За всем этим стоит «вечная» горьковская проблема «нераздельности и неслиянности» правды и лжи. Но вырастает и новая проблема, обусловленная биографическим и философско-эстетическим опытом последних десятилетий жизни писателя: проблема диалектики подлинности и иллюзорности человеческого бытия и сознания. В эстетической реальности автор безуспешно стремится «восстановить связи, разорванные катаклизмами действительности и вторично умерщвленные поддельностью, выдуманностью, имитаторством главного героя»¹⁴⁷. В то же время автор, «исследуя» и рационализируя собственные противоречия и сомнения в духовной биографии героя, словно восстанавливает свою идентичность, ищет ответы на мучившие его вопросы. Социально-исторический роман перерастает собственные рамки, превращается в роман философско-психологический, с очевидной феноменологической и экзистенциальной проблематикой.

Богатый арсенал поэтики «Жизни Клима Самгина», кроме отмеченных ранее элементов, включал и традиционные, сориентированные на поэтику Достоевского (сны, внутренний монолог, система персонажных «зеркал», «двойственность» сознания и воспринимаемого им мира), и новаторские.

Так, в повествовательной структуре отмечаются противонаправленные тенденции: текст без пауз, но с очевидными смысловыми разрывами, неожиданные погружения в незнакомую читателю реальность как в знакомую. «Необязательные» ассоциативные связи поддерживаются смысловыми скрепами — лейтмотивами. Наконец, внешнее полное авторское самоустранение при внутреннем усилении авторского управления и мощно звучащей в подтексте авторской оценки.

Выход частей книги сопровождался противоречивыми оценками критики. «Попутчики» (А.К. Воронский, журнал «Красная новь») отмечают широту и смелость замысла, высоко оценивают мастерство Горького в выявлении социальных факторов, приводящих к деформации одаренной человеческой личности.

¹⁴⁷ Киселева Л.Ф. «Жизнь Клима Самгина» в зеркале современности. // Неизвестный Горький. Материалы и исследования. Вып.4. — М., 1995. — С.99.

А.В. Луначарский написал в 1931–1932 годах серию статей о романе («Известия ЦИК СССР и ВЦИК», «Литература и искусство», «Красная новь»). Он выдвинул тезис о своеобразной свидетельской миссии главного героя, предупредил об опасности упрощения характера и в то же время именно Луначарский назвал Самгина «чертовой куклой».

В РАППовском журнале «На литературном посту» Я. Эльсберг в статье с характерным названием «Глаза М. Горького сквозь самгинские очки» писал об «энергичном, волевом, сильном и умном пессимизме» Горького, который рассматривался как доминанта его «пусть ошибочного, но цельного, значит, и последовательного мировоззрения»¹⁴⁸. Сам писатель считал роман своей главной книгой и, по свидетельству В.Ходасевича, говорил о нем от третьего лица: «Был такой писатель Максим Горький – очень много написал и все очень плохо, а если что и осталось от него, так это роман «Жизнь Клима Самгина».

Конец 20-х годов и годы 30-е, когда жизнедеятельность Горького вновь стала неразрывно связана с родиной, с советской Россией, были временем мучительных компромиссов. После поездок по СССР в 1928 и 1929 годах он написал цикл очерков «По Союзу Советов», где с энтузиазмом поддерживал усилия народа и власти по строительству социализма. Он осветил своим авторитетом строительство заключенными Беломорско-Балтийского канала. Опубликовал в 1930 году в газете «Правда» статью «Если враг не сдается, его уничтожают», прокладывая путь идее большевистской власти об обострении классовой борьбы, чреватой террором. Вместе с тем Горький отказался писать книгу или хотя бы статью об Иосифе Сталине, как не написал ни одного художественного произведения о современности.

Веря в силу культурного просвещения народа, Горький участвует в создании журналов «Литературная учеба», «За рубежом», «Крестьянка» и др., поддерживает молодых писателей. Он способствует организации Союза советских писателей и возглавляет его в 1934 году. В эти годы и формируется большевистский тезис о Горьком – родоначальнике пролетарской литературы, хотя, например, рапповцы отрицали право Горького на звание «пролетарского писателя». Став одним из создателей нормативной системы «социалистического реализма», он в последние полтора года жизни с горечью констатировал отсутствие ярких произведений у писателей, «объединенных» в партийно-эстетическую корпорацию. Современники (в частности, посетивший в 1935 году СССР и беседовавший с Горьким Ромен Роллан) отмечали молчаливую трагедию, переживаемую Горьким в последние годы его жизни.

Предметом сегодняшних дискуссий стало предположение о насильственной (или ускоренной властями) смерти А.М. Горького. Известно, что последними словами Горького были: «Конец романа, конец героя, конец автора».

В современном литературоведении происходит серьезная и глубокая переоценка «репрессированных смыслов» книг Горького, преодолеваются идеологические оценки и ярлыки, внимательно исследуются поэтика

¹⁴⁸ Эльсберг Я. Глаза М. Горького сквозь самгинские очки. // На литературном посту. №20. – 1927. – С.53-54.

произведений «великого титана, океанического человека», каким называл Горького Б. Пастернак. Настало время пристального читательского внимания к идейно-стилевому своеобразию произведений и мучительным духовным исканиям русского писателя, ибо, как сказала о нем Марина Цветаева, «Горький – эпоха».

Основные понятия

Условный романтизм, «романтический» реализм, ницшеанство, гуманизм, «выломившийся» герой, тип «пестрых людей», мифотворчество, «утешительство», богостроительство, «полуфантастическая реальность», экзистенциализм, рефлексирующий герой, авторитарный стиль, повествование, сориентированное на героя, социалистический реализм.

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику раннего творчества М. Горького. Назовите основные темы, типы героев. Каковы мировоззренческие основания художественных исканий молодого Горького? Как исследователи определяют художественный метод раннего М. Горького?
2. Составьте библиографический список статей русских критиков о творчестве Горького 1890–1900, 1900–1910, 1910–1918, 1918–1922, 1922–1936 годов. Проследите динамику критических оценок творчества М. Горького у одного из русских критиков (Д.В. Filosofova, К.И. Чуковского и др.).
3. Напишите реферат о богостроительских исканиях М. Горького.
4. В чем суть социально-психологического типа «выломившегося» героя М. Горького? Проследите динамику этого типа на протяжении всего творчества М. Горького. Как меняются оценки характера в послереволюционные годы?
5. Каким рисуется М. Горьким русский национальный характер в разные периоды творчества писателя?
6. Сопоставьте первую и вторую редакции пьесы М. Горького «Васса Железнова», очерка «В.И. Ленин». Как и почему менялся характер изображенных Горьким героев в разных редакциях?
7. Составьте библиографию работ о взаимоотношениях М. Горького с писателями русского зарубежья и русскими писателями после Октябрьской революции.
8. В каких произведениях М. Горького и на каком жизненном материале проявляются экзистенциальные мотивы?
9. Напишите реферат на тему «Влияние «советской» прозы на стиль романа Горького «Жизнь Клима Самгина».
10. Какова поэтика романа Горького «Жизнь Клима Самгина»? Охарактеризуйте традиционные и новаторские приемы поэтики.
11. В чем проявляются черты романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина»? Охарактеризуйте работы исследователей, в которых предлагаются иные жанровые определения книги.
12. Составьте статьи из условной «Энциклопедии философских, политических и экономических идей романа «Жизнь Клима Самгина».
13. Составьте типологию героев-интеллигентов в романе «Жизнь Клима Самгина». Напишите исследование по генезису и поэтике одного из социально-психологических типов романа.

14. Напишите реферат об истории театральных постановок пьес «На дне», «Дачники», «Егор Булычев и другие», «Васса Железнова» (по выбору).
15. Охарактеризуйте роль М.Горького в организации Союза советских писателей, развитии концепции социалистического реализма.
16. Составьте библиографию материалов о последних годах жизни М.Горького.

Литература

Баранов В. М. Горький без грима. – М., 1997; *Барахов В.С. Драма Максима Горького.* – М., 2004; *Басинский П.В. Горький.* – М., 2005; *Басинский П. Максим Горький.* // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000; *Вайнберг И. «Жизнь Клим Самгина» М. Горького. Историко-литературные комментарии.* – М., 1971; *Вокруг смерти Горького. Документы. Факты. Версии.* – М., 2001; *Максим Горький: pro et contra.* – СПб., 1997; *Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года.* – London, 1992; *Неизвестный Горький. Новый взгляд на М. Горького.* // М.Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 4. – М., 1995; *Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия.* – М., 1971; *Примочкина Н. Писатель и власть. М. Горький и литературное движение 20-х годов.* – М., 1996; она же. *Горький и писатели русского зарубежья.* – М., 2003; *Ревякина И.А. М. Горький // Русские писатели XX века. Биографический словарь.* – М., 2000. – С.204–206; она же. *М. Горький «и другие»: Литературные диалоги в Сорренто.* // Русская словесность. 1997. № 5; *Спиридонова Л.А. Горький: диалог с историей.* – М., 1994; *Спиридонова Л.А. Горький: новый взгляд.* – М., 2004. – С. 64–89. *Сухих С.И. Заблуждение и прозрение Максима Горького.* – Н. Новгород, 1992; *Тагер Е.Б. Творчество Горького.* – М., 1969; *Хетсо Гейр. Максим Горький. Судьба писателя.* – М., 1997.

А.И. Куприн (1870–1938)

С середины 90-х годов широкий русский читатель узнал новое имя — Александра Ивановича Куприна (1870–1938), появившееся на страницах известных изданий: «Русское богатство», «Жизнь и искусство», «Мир Божий», «Родная нива», а также многочисленных провинциальных газет. А по прошествии немногим более десяти лет критика уверенно назвала его «самым крупным писателем нашего времени». С этих пор Куприн, автор замечательных произведений отечественной прозы конца XIX — первых десятилетий XX в.: «Молох», «Поединок», «Суламифь», «Гамбринус», «Олеся», «Гранатовый браслет», «Яма», «Белый пудель» — остается любимым и наиболее читаемым русским писателем. Сбылось его предсказание: «судья великому человеку — только время, безупречное в своих приговорах».

«Рыцарь свободного слова». Эстетика и мировоззрение. В рукописи воспоминаний Ф.Д. Батюшкова о Куприне (1918-1919) с характерным заглавием «Стихийный талант» содержится мысль, более или менее повторяющаяся в критических отзывах о писателе, принадлежат ли они близким друзьям (Батюшков сдружился с Куприным в начале 900-х годов, когда стал редактором журнала «Мир Божий») или, к примеру, рецензенту, назначенному Академией наук в связи с выдвижением Куприна «на полную Пушкинскую премию», — К.Арсеньеву. Батюшков к концу своего мемуарного очерка-исследования подводит к парадоксальному выводу: «...о произведениях Куприна можно очень много написать «по поводу» и почти нечего сказать о том, как это написано, кроме оценки мастерства кисти. Он из тех писателей, на которых достаточно указать: читайте его, это подлинное искусство; оно всякому понятно без комментариев»¹⁴⁹. К.Арсеньев, чья задача состояла в выявлении сильных и слабых сторон написанного, именно так и поступает: боль-

¹⁴⁹ К.Н. Батюшков, Ф.Д. Батюшков, А.И. Куприн. Материалы Всероссийской научной конференции в Устюжне о жизни и творчестве К.Н. Батюшкова и А. Куприна (28 — 29 сент. 1966). — Вологда, 1968. — С. 142.

ше говорит не о художественной стороне изображения, а «по поводу» изображенного. «Комментарий» критика выходит за пределы текста, рождая смысловые ассоциации, новые тематические ряды и эмоциональные «всплески». («Это – верно подмеченная и многое объясняющая черта военной психологии» – по поводу ощущения Ромашова во время «церемониального марша» в повести «Поединок»; «Но как редки подобные минуты самооболащания и самозабвения!»¹⁵⁰ – в связи с настроением «суровой лихости», посетившим усталых солдат и офицеров в рассказе «Ночлег», и т.п.)

Уникальное качество таланта Куприна: создавать *впечатление полной свободы самовыражения* для читающего его сочинения, независимо от социального статуса, пола и возраста, исторического времени и иных многообразных обстоятельств, – затруднительно переложить на язык критических формулировок и оценочных суждений. В редких авторских самоаттестациях зафиксирована способность Куприна производить «впечатление непосредственностью передачи, простотой языка и вообще какой-то наивностью...»¹⁵¹, словом, тем, что не мешает читателю создавать свою «картину мира» без односторонней «тенденции» и «направления», вне «всякой техники, в т.ч. и литературной»¹⁵², без «крайнего реализма» («натурализма»), но также и без «идеализма».

«Широта» и «свобода» – два ключевых понятия эстетики Куприна, выражающие себя по преимуществу опосредованно – через «непосредственную» работу жизни, облаченную в активность природную и личностно-творческую, в частности, эстетическую. *Свобода* самовыражения «живого» – по Куприну, единственное, что порождает и оправдывает «узорчатое разнообразие письма и богатство его тонов». Е. Колтоновская отметила «противоречивое разнообразие отзывов» о Куприне «при общем признании его таланта»: «Одни, как основное свойство, отмечают в нем «реализм», другие называют его идеалистом и романтиком, третьи обсуждают вопрос: бытописатель ли Куприн или по призванию чистый лирик? Один молодой критик назвал его «анархистом»... Очевидно, каждый черпает из его сокровищ то, что ему наиболее сродственно... Чувствуется, что каждому, говорящему о нем, *хочется говорить и о себе...*»¹⁵³

Таким образом, созданный писателем мир оказывается более всего самоценным потому, что побуждает к жизни, к совершенствованию себя и самораскрытию другие миры и организмы. Те, в свою очередь, служат проводниками для претворения авторских интенций, образов его собственного «я», приобретающего беспредельную широту. «Это – имена борцов мысли, рыцарей свободного слова, вдохновенных пророков...»: «кумиры» Куприна – Пушкин и Толстой, родственные ему К. Гамсун и Р. Киплинг, Диккенс и Мопассан, Чехов, Флобер, Горький, Репин, Дюма-отец, Д. Лондон, М. Твен.

¹⁵⁰ Арсеньев К. Рецензия на А.И. Куприна (оттиск из Сб. отд. русского языка и словесности). Т.89.1910. – С.3.

¹⁵¹ А.И. Куприн. О литературе. – Минск, 1969. – С.217.

¹⁵² Там же. – С. 158.

¹⁵³ Колтоновская Е. Куприн как выразитель эпохи. // Образование. 1907. № 4. – СПб., 1907. – С. 49. Курсив мой. – Н.В.

«Родственен» Куприну и Ф.М. Достоевский, с его мировой идеей: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут»¹⁵⁴. Вместе с Достоевским отрицая «вседозволенность», Куприн как будто спорит с заявлением Дмитрия Карамазова: «... широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»¹⁵⁵. В письме Ф.Д. Батюшкову от 8 янв. 1907 года Куприн попытался сформулировать представление о «Я», «свободном... от крайностей», по определению К. Арсеньева, — не только эстетического, но и общественного свойства: «...Не пиши мне больше о «Я». Ты меня только сбиваешь с толку. У тебя это «Я» все время сбивается на общественное благо, на мировую душу, на идею справедливости — а в этих границах мое «Я» чувствует себя так же, как прошлогодний клоп, иссохший между двумя досками.

Мое «Я» требует полного расширения всего богатства моих чувств и мыслей, хотя бы самых порочных, жестоких и совершенно неприятных в обществе. «Я» же Каменского¹⁵⁶ заключается в том, что все позволено, и, стало быть можно для личного удобства или сочного куса бифштекса ограбить, оклеветать и сморкнуться тайно в чужой платок. Вот две ступеньки градаций разных «Я». Победит первое и победит — кроме крайних случаев — вовсе не во вред, а в пользу человечеству. Но этим не надо задаваться — оно само собою выйдет»¹⁵⁷.

В этом гордом «я», не признающем условных границ, слышится позитивное осмысление идей нищезанятия, преломившихся в философии сильной личности и *свободного* человека — освобожденного от «самого ужасного» сознания — «сознания неотвратимости, непреклонности чужой воли» («На переломе (Кадеты)»).

Создавался «новый реализм», которым поглощались «крайности» и разрешались «все споры о делениях и рубриках в литературе, о разграничении искусства старого и нового». В пределах «свободно движущихся образов», в «живом процессе текущего события», как пишет критик, уживалось «сказочное» с «бытовым», «лирическое» с «эпическим»: «*помимо* всей серости и скудости, всего душно-человеческого, есть свежая весенняя трава («Изумруд»), есть розовые от зари лужи весенних полей («Ночная смена»), есть кошачья грация Шурочки (героини «Поединка». — Н.В.) и стихийный порыв молодости, мгновенный, но крылатый. Есть расцветшее тело женщины («Суламифь»), есть буйные силы весеннего половодья и чудесное обновление человеческой души и жизни весной («Мелюзга»)»¹⁵⁸.

И.А. Бунин в 30-е годы вспоминает именно эту увлекающую «широту» купринского «я»: «*наряду* с большой гордостью много неожиданной скромности, наряду с дерзкой запальчивостью много доброты, отходчивости, застенчивости..., много наивности, простодушия, хотя порой и наигранного, много мальчишеской веселости и того милого

¹⁵⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Т. 14. — Л., 1976. — С. 100.

¹⁵⁵ А.И. Куприн. О литературе. — С. 45.

¹⁵⁶ Речь идет о писателе А.П. Каменском (1876 — 1941).

¹⁵⁷ А.И. Куприн. О литературе. — С. 226.

¹⁵⁸ Кагмин Н. (Абрамович Н.Я.). А.И. Куприн (Его жизнь и литературная деятельность). — СПб., 1911. — С. 38, 52 — 53, 70, 28.

однообразия, с которым он все изъяснялся в своей постоянной любви к собакам, к рыбкам, к цирку, к Дурову, к Поддубному — и к Пушкину, к Толстому... и еще к Кипплингу»¹⁵⁹.

Е. Колтоновская говорит о «контрастах» Куприна, однако не видит в них противоречия. «Волнующая игра контрастов» как знак «новой жизни» — это «чередование смешного и трагического, жалкого и героического, пошлого и прекрасного, внешне вульгарного и внутренне утонченного...»¹⁶⁰

К Куприну неприменимы «ярлыки» — он, как и Чехов, отвергал однозначно-плоские определения, снимая этим пресловутый вопрос о якобы присущем ему политическом индифферентизме, литературной подражательности, узко эстетической направленности. Если «противоречия» — источник и стимул жизнетворчества, то одинаково верными по отношению к Куприну будут как мысль о том, что он «не переступал за грань здорового реализма» (К. Арсеньев), так и признание самого Куприна относительно привязанности к «болезненной психологии» века (в связи с повестью «Молох», 1896); как заключение В.Воровского о том, что произведение писателя «свободны от элементов публицистики»¹⁶¹, так и мнение К. Чуковского насчет того, что свою образность Куприн считал необходимым «подкреплять и усиливать... публицистикой»¹⁶². Самоценны — в качестве равноправных «точек зрения» на мир — купринские «Десять заповедей» для писателя-реалиста» (1905), четко классифицированные в период литературного роста, и лирическая апология «своеобразному и чистому» таланту Тэффи: «Натуральность, но без натурализма. Правда — без реализма. Трогательность — без сентиментальности. Теплота — без пафоса. Светлая грусть — без мировой скорби. Умная, добрая улыбка, смягченная состраданием»¹⁶³ в пору творческой зрелости (1921).

Мир Куприна, если можно так выразиться, *многоярусен*: его «я» выражает себя в *других* и через *других* — но и в них он видит общее, ведущее «дальше — к стихийному, к природному, к земле» (Н.Кадмин), к свободной «игре», сопологающей дух и материю. Уже в зрелом возрасте, размышляя о Толстом, Куприн думал о себе и параллельно — о движении природной жизни: «Про Толстого говорят, что он был иногда противоречив, а порою пристрастен. Но вот бывают иногда в Париже такие дни, когда с утра до вечера погода меняется раз двадцать: то снег хлопьями, то жарит невыносимо солнце и тротуары просохли, то безоблачно-синее, то все загроможденное свинцовыми тучами небо. *Не скажем же мы, что стихия противоречива? Она всегда одинакова, но видим мы ее с разных сторон.* А пристрастен он был лишь в сторону добра»¹⁶⁴.

Против узко понятой, вульгаризированной «социальности» («крайности», грубо навязываемой писателю) в 1900 году резко выступил М.Горький: «Мирозозерцание в широком смысле слова есть нечто не-

¹⁵⁹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 9. — М., 1967. — С. 394.

¹⁶⁰ Колтоновская Е. Куприн, как выразитель эпохи. — С. 65.

¹⁶¹ Воровский В.В. Литературная критика. — М., 1971. — С. 253.

¹⁶² Чуковский К.И. Куприн. // Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 1. — М., 1964. — С. 34.

¹⁶³ А.И. Куприн. О литературе. — С. 182.

¹⁶⁴ Там же. С. 69. Курсив мой. — Н.В.

обходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем»¹⁶⁵.

В *многоярусном* купринском мире *другие* расширяли (или сужали) пространство его жизни в разных, доступных им направлениях. Е. Колтоновская заметила: при чтении Куприна «обыкновенно испытываешь двойной, даже тройной ток мыслей....»¹⁶⁶ Несмотря на безусловную эволюцию Куприна-художника (Бунин, к примеру, признавал лишь его «поздние» произведения), самодостаточность обрела и та область литературного биографизма, которую сам писатель апробировал применительно к Пушкину и Толстому, — то, что основывается на смене хронотопов, психологических состояний, сфер окружения, родов деятельности. Обдумывая исследование творчества Пушкина («после первой женитьбы... он любил себя ставить в положение Пушкина», — отмечал Ф.Д. Батюшков), Куприн представлял себе его биографию в образах и картинах, в отдельных «моментах»: «Пушкин в молодости, Пушкин-жених, Пушкин перед смертью... Пушкин в домах, Пушкин-издатель, Пушкин-сотрудник, Пушкин-влюбленный, Пушкин-друг, Пушкин в тисках, Пушкин и Николай, Пушкин и Бенкендорф, Пушкин и великосветское общество. Тайна его смерти» (письмо к Ф.Д. Батюшкову от 4 ноября 1910 г.)¹⁶⁷.

Как движение по «кругам жизни», не менее ярко выделялась Куприну биография Л. Толстого: «Охота, война, любовь, болезнь, семейная жизнь, рождение детей, светское общество, бремя славы, томление духа, подвиг — все совместились в этой поразительной жизни и почти все он отдал нам, претворив в бесконечно-художественные образы, в которых все — правда». В жизнь Толстого Куприн, по-видимому, вкладывал представление о собственной — уподобленной в идеале «стройному кругу, где конец гармонично впадает в начало» («Наше оправдание», 1910)¹⁶⁸. Поэтому насущная данность жизни для него проникнута страстным ожиданием прорыва — от «серости» и механистически-усредненной повседневности к яркой и значимой жизни, в свете которой будничность представлялась «сном» и «бредом». Таким «тусклым, утомительным, давным-давно знакомым бредом» представляется ему и вся его военная карьера, и безрадостное детство, прошедшее в больших казенных домах, и ждущая впереди серенькая жизнь...» («Поход»).

Обозревая жизнь самого Куприна — с выработанных им позиций *одновременности* кругового и линейного движений, видишь, что «концы» и «начала» пути писателя выступают, по его собственному выражению, как «звенья одной волшебной цепи»: *детство* смыкается в своей невинной наивности с последними умиротворенно-счастливыми иллюзиями («Он не уехал в Россию, — его туда увезли, уже совсем больного, впавшего в младенчество», — утверждал Бунин¹⁶⁹), последние годы настойчиво

¹⁶⁵ Горький М. По поводу нового рассказа А.П. Чехова «В овраге». // М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. — М., 1953. — С. 29.

¹⁶⁶ Колтоновская Е. Куприн как выразитель эпохи. — С. 50.

¹⁶⁷ А.И. Куприн. О литературе. — С. 235.

¹⁶⁸ Там же. — С. 67.

¹⁶⁹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т.9. — С. 398.

возвращали его «к Москве, к моей прежней детской Москве...»¹⁷⁰

Детство. «Детства нет!...» Когда Ф.Д. Батюшков отмечал, относительно своего друга, что «в нем была, — и это уже независимо от деятельности и облика художника, — какая-то трещина, что-то наболевшее, давнее, накопившееся в результате превратностей жизни»¹⁷¹, — он имел в виду, прежде всего, «отсутствие детства» у Куприна и то, что предопределялось периодом, от которого у писателя остались сложные, в основном, тяжелые воспоминания. Верный принципу (метко подмеченному критиком) всякое «мелочное», частное переживание возводить к началу, «вызванному общими чувствами, как, например, любовь, одиночество, меланхолия воспоминаний и пр.», видя в себе одновременно индивидуальность и представителя «общих людей»¹⁷², — писатель осознавал «отсутствие» собственного детства как проявление фатума, тяготевшего над целым поколением. «У теперешних писателей — детства нет! Где Михайловское, Ясная Поляна, Грешнево, Спасское, Тарханы и др. и др.?? Чуть ли не все наши современники писатели провели детство в мрачном городе, среди каменных скучных домов...». Как всегда, расширяя диапазон действительности, Куприн восполняет «запас» скудных детских впечатлений иным предметным рядом: «не видели они неба, простора, не знают леса, поля, прелестей рыбной ловли, охоты, деревенских щей, гуляний и хороводов, русских парней и девушек; их кругозор с детства застигался будничными мелочами городской жизни...»¹⁷³

В автобиографии, поверяемой судьбой поколения, как бы «считанной» с чужих биографий (великих и «средних» людей), вкрапленной в собственные рассказы, повести, романы, очерки и интервью, — детство и рождение занимают место в ряду подобных, как произошедшие в каком-то «никому не известном, ровно ничем не замечательном» «городошке» с рекой Безымянкой. В «утлую и скучную летопись безвестного городка» («Царев гость из Наровчата», 1933) оказалось вписанным замечательное событие: 26 августа (7 сентября) 1870 года в уездном городе Наровчате бывшей Пензенской губернии родился Александр Иванович Куприн.

Есть основания полагать, что писатель далеко не безразлично относился к своей родовой среде, неровной по своему составу. Его отец, Иван Иванович Куприн, происходил «из детей лекарьских учеников» (так было записано в «Аттестате»), то есть был разночинцем и тянул многолетнюю служебную лямку, выйдя в отставку в скромном чине коллежского регистратора. Мать, Любовь Алексеевна, происходила из когда-то богатого и древнего рода татарских князей Кулунчаковых. Ее ум, характер, жизненная позиция оказали определенное влияние на личность Куприна: «Я всегда (как и ты) чувствую тебя на расстоянии, — писал он матери перед ее кончиной в 1910 г., — потому что —

¹⁷⁰ Непубликованное письмо А.И. Куприна. // Огонек. 1945. № 36. — С. 9.

¹⁷¹ К.Н. Батюшков, Ф.Д. Батюшков, А.И. Куприн. Материалы Всероссийской научной конференции ... — С. 139.

¹⁷² Кадмин Н. А.И. Куприн. — С. 80.

¹⁷³ А.И. Куприн. О литературе. — С. 284

согласись — нет у нас с тобою более близких людей, чем ты и я»¹⁷⁴. Близость с матерью основывалась и на общем типе мироотношения, и на способе запечатления его «в метком, сильном, характерном слове. Откуда только брала она такие слова?»¹⁷⁵

Мужественное поведение матери определило дальнейшую судьбу Куприна и двух его сестер, когда в холеру умер отец — на втором году жизни младшего из детей, Александра. Любовь Алексеевна была вынуждена переехать на родину, в Москву, и на казенный счет поселиться в Московском вдовьем доме, впоследствии описанном Куприным в рассказе «Святая ложь». Пространственное восприятие детства, отразившееся в приведенном выше высказывании 1908 года, обуславливалось впечатлением эмоциональной стесненности и моральной подавленности, напрямую соотносившимися с режимом благотворительного учреждения. За пределами «казенного дома», где Куприн находился с конца 1873 (или начала 1874) года до семилетнего возраста, его также ожидало недружелюбие. Об этом осталось свидетельство в мемуарах первой жены Куприна, М.К. Куприной-Иорданской: «Когда я немного подрос, мать брала меня с собой к своим богатым пензенским подругам, жившим с мужьями в Москве. В семьях этих были и дети, некоторые старше меня... Дети недружелюбно-критически осматривали меня... Каждый раз, когда я вспоминаю об этих ранних впечатлениях детства, боль и обида вновь оживают во мне с прежней силой»¹⁷⁶.

Последующее перемещение в пространстве ничего не изменило по сути: летом 1876 года Куприн был отдан матерью в закрытое учебное заведение — Разумовский пансион (Александровское малолетнее сиротское училище) для подготовки к поступлению в военную гимназию. Участь «воспитков» (как презрительно называли пансионеров) была не только унижительной — существование казалось бессмысленным и жалким, но и предполагающим выхода ни к настоящему образованию, ни к воспитанию гуманности (рассказы «Река жизни», «Леночка», «Храбрые беглецы»). Один из персонажей рассказа «Травка» недаром говорит об «опозоренной казенным учебным заведением нежности» и «поруганном детстве». Иным, по контрасту просторным миром, осознавалась деревня в пензенской губернии, куда он уезжал иногда на лето с матерью. Девятилетний Куприн с товарищем даже совершили побег, мечтая добраться до этих благословенных мест, но, не преодолев и пределов Москвы, вынуждены были вернуться с повинной в стены пансиона. Во вдовьем доме состоялось знакомство с будущим знаменитым дрессировщиком А.Л. Дуровым. «Любовь к цирку и спорту, в детстве пробудившаяся в Куприне, впоследствии стала глубокой и длительной»¹⁷⁷ — для мальчика в этом чувстве сосредоточились и потребность в «игре» (как противоположности муштре, казенщине), и восторг перед ярким и «бесшабашным» проявлением силы «раскрепощенного» духа, отличной в пластическом образе. В 1903 году Куприн писал А.П. Чехову:

¹⁷⁴ Цит. по: Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна. 1883-1907. — Минск, 1983. — С. 6—7.

¹⁷⁵ Русское слово. 1910. 17 июня. № 137.

¹⁷⁶ Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости. — М., 1966. — С.85—86.

¹⁷⁷ Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна. 1883—1907. — С.10.

«Конечно, в наше просвещенное время стыдно признаваться в любви к цирку, но у меня на это хватит смелости»¹⁷⁸.

Отрочество и юность. В 1880 году, десятилетним мальчиком, Куприн, после вступительного экзамена, был принят воспитанником во 2-ю Московскую военную гимназию (в 1882 году она была переименована во Второй московский кадетский корпус), где пробыл восемь лет. К этому времени он вернется в повести «На переломе (Кадеты)» (1900–1908) – едва ли не с щедринским сарказмом выставив на показ нравы «военной бурсы» в «это подлое время... молчания и нищенства». Светлым явлением стал преподаватель русской словесности Михаил Иванович Цуханов (выведенный под именем Труханова), «замечательно художественно» читавший вслух «Гоголя, Тургенева, Лермонтова и Пушкина»: «Ему одному обязан был впоследствии Буланин (автобиографический герой «Кадетов») любовью к русской литературе».

Таким образом, изнутри расшатывались границы изолированного, обособленного от большого мира пространства: голая «сущность» порождала и свой антипод в сфере высокой, поэтической, бунтарской – относительно калечащего дух затворничества и нравственной зависимости («Воспоминание о розгах в кадетском корпусе осталось у меня на всю жизнь»¹⁷⁹).

Проблема *масштаба* в поэтике Куприна обозначает характерное для писателя «расслоение» между доступным чувственному восприятию в данный конкретный миг – и тем, что этот миг может значить в общей жизни, не менее реальной и «вещественной», чем проживание сиюминутного. Непрожитое оказывается «материальнее» текущего: «Сколько раз потом, за все семь лет гимназической жизни, видел он и эти коричневые с розовым стены, и плац с чахлой травой, вытоптанной многочисленными ногами, и длинные, узкие коридоры, и чугунную лестницу, – и так привык к ним, что они сделались как бы частью его самого... Но впечатления первого дня все-таки не умирали в его душе, и он всегда мог вызвать чрезвычайно живо перед своими глазами тогдашний вид всех этих предметов – вид, совсем отличный от их настоящего вида, *гораздо более яркий, свежий и как будто бы наивный*». Переходя в область прошедшего, та же реальность обретает загадочный и потому исполненный значения вид, будто навеянный фантастикой романтиков – В.Ф. Одоевского и А. Погорельского: «Все, что он видит, кажется ему почему-то в очень уменьшенном и очень четком виде, как будто бы он смотрит через обратную сторону бинокля» («Юнкера»).

Значимость отдельного мгновения при этом может возрасти до трудно постигаемых масштабов: этому способствует литература, в частности, «Последний день приговоренного к казни» В.Гюго и романы Ф. Достоевского, отпечатавшиеся в изображении переживаний ребенка, приговоренного к сечению: «Он в маленьком масштабе испытал все, что чувствует преступник, приговоренный к смертной казни. Так же его вели... и так же он думал о том, что вот сто человек остались

¹⁷⁸ А.И. Куприн. О литературе. – С. 212.

¹⁷⁹ Там же. – С. 401.

счастливыми, радостными, прежними мальчиками, а я *один, один* буду казнен». «Новый реализм», который создавал Куприн, снимал проблему «масштаба» в обычных пространственно-временных измерениях — в бытийном плане большое и малое выступали как соприродные, в значении разрасталась каждая прозаическая «подробность»: «В спальне, в чистилке, стояла скамейка, покрытая простыней. Войдя, он видел и не видел дядьку Балдея, державшего руки за спиной. Двое других дядек — Четуха и Куняев — спустили с него панталоны, сели Буланину на ноги и на голову. Он услышал затхлый запах солдатских штанов» («Кадеты»).

В современной науке актуален вопрос о границах классического и «нового реализма» в плане изобразительной описательности, претворившейся у Толстого «подкупающим богатством «подробностей»: «На смену изобразительным задачам приходят задачи «выразительные», экспрессивные. Многостороннее живописное воспроизведение мира начинает казаться слишком пассивным, созерцательным... В крайнем своем развитии эти экспрессивные тенденции приводят к символическим, к гротескным заострениям, к подчеркнутой условности, типичной для различных модернистских течений. Но внутри реалистического искусства объективно-изобразительный план произведения не исчезает, а как бы подчиняется главной задаче художника, его экспрессивному замыслу»¹⁸⁰.

Сказанное в полной мере относится к Куприну, чья поэтика опирается на абсолютность и относительность всечеловеческого и индивидуального, «вещественного» и иррационального. В ней ощутимо непреходящее сомнение в реальности видимого и осязаемого, что выражается в усиленной «весомости» предметов, их экспрессивно-утрированной яркости, в уплотнении быта, воспринятого «всеми чувствами», сознанием и подсознанием. Налет экзистенциальности, который лежит на облике всех многочисленных автобиографических героев Куприна, бесспорно, исходит из глубин писательского «я» — однако этот налет тут же и уравновешивается повышенно чувственным, материальным сопереживанием жизни.

Расширение бытийного диапазона осуществлялось мальчиком-Куприным сначала обычным для начинающих авторов путем: говоря его словами, пока еще не «в открытом пространстве», а с «плоского берега»¹⁸¹. Попыткой выхода в «широкий мир» стали первые разножанровые стихотворения «на случай»: на коронацию Александра III, на назначение министром М. Каткова, на будоражащий слух о возможной казни народников-террористов и т.д. Такие стихотворения, как «Слезы бесплодные, думы тяжелые», «Песнь скорби», «Боец», «Недоразумение», «Сны», вливаются в демократическую поэзию 80-х годов, с ее мотивами тоски и мученичества, а также — призывами к борьбе и социальной сатирой. Куприн шел вслед за Надсоном, Полежаевым, Минским, Некрасовым. Не случайно его поэтическим наставником стал поэт-«искровец» Л.И. Пальмин, через содействие которого состоялся дебют Куприна в печати.

¹⁸⁰ Тареп Е.Б. Новый этап в развитии реализма. // Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. — М., 1968. — С. 99–100.

¹⁸¹ А.И. Куприн. О литературе. — С. 112.

В сентябре 1888 г. Куприн, закончив обучение в кадетском корпусе, становится юнкером-воспитанником Александровского военного училища в Москве. Много позже, в созданном в эмигрантский период романе «Юнкера» (1933) он вновь сделает доминирующим сложное ощущение зыбкости и одновременно незыблемости бытия, во всех его многообразных, разноуровневых обликах. Экзистенциальное чувство окрепнет (герой «впервые понимает... как тяжело одиночество в чужой незнакомой толпе»), но усилится и другая, животворящая «грустная мгновенная тревога»: «она, скорее всего, похожа на сожаление, что этот, вот этот самый момент уйдет назад и уже ни за что его не вернешь, не догонишь... Должно быть, Александров (под таким именем в «Юнкерах» выведен автобиографический герой Куприна) инстинктивно так влюблен в земную заманчивую красоту, что готов боготворить каждый ее осколок, каждую пылинку».

Здесь, в училище, осуществилась «очень давнишняя мечта» Куприна (Александрова) – сделаться литератором. В «Юнкерах» описана работа над романом «Черная Пантера» в духе любимого с отроческих лет Ф.Купера (роман «погиб навеки... в пыльных печатных складах купца Изымяшева на Ильинке»). Теперь же кумиром становится Г.Гейне – «с его нежной, страстной, благоухающей лирикой, с его живым юмором, с этой сверкающей слезкой в щите...»

«Последний дебют» (1889). Строка из Гейне, которого молодой Куприн с увлечением переводил, наряду с К.Т. Кернером и П.Беранже, избрана эпиграфом к первому опубликованному рассказу «Последний дебют»: «Я, раненный насмерть, играл, Гладьаторов бой представляя...» Она – тот камертон, без которого фабульная сторона рассказа воспринималась бы как дань «бульварной» словесности с полным набором элементов: страстная любовь, соблазнение, ожидание незаконного ребенка, холодное равнодушие «героя», обладателя «густой гривы черных волос, живописно падавших на плечи», и «тяжелого взгляда», которого «не могли выдержать многие», наконец, эффектное самоубийство героини (актрисы Гольской) во время спектакля по пьесе с аналогичным сюжетом.

Вместе с тем, в рассказе налицо уже многие ведущие черты купринской поэтики. Лирический камертон, выявляющий внутренний замысел произведения, нередко заданный в эпиграфе, будет встречаться и позднее. Так, роман «Яма» не мыслился автором без строк Верлена или Бодлера (на языке подлинника); к рассказу «Гранатовый браслет» предпослан музыкальный эпиграф – «Largo appassionato у Бетховена» – «оттуда вся соль моей повести»¹⁸².

Лирическая драма, до конца понятная лишь автору, разворачивается на языке «чужой жизни» – и для самого художника (через историю Лидии Гольской), и для купринской героини, напоминающей именем и судьбой героиню пушкинского отрывка «Мы проводили вечер на даче...» (1835), Вольскую. Целомудренно и гордо она «переводит» на язык бульварной пьесы, придуманной кем-то роли, глубинные сердечные переживания. Тем самым уничтожается разграничение «своего» и «чужого», предчувствуется

¹⁸² А.И. Куприн. О литературе. – С. 236.

разрушение преград и роковых недоразумений между людьми. В идеале мыслится один «общий язык» и единение людей, о котором стареющий писатель не переставал мечтать и в эмиграции. В очерке «Илья Репин» (1931) создан образ художника, который «умел взглянуться внутрь чело- века, в глубину его души и характера, и понять их, и неведомой силой запечатлеть их на холсте для почти бесконечной жизни»¹⁸³.

В «Последнем дебюте» уже яркой колористичностью отмечены персонажи фона, лишённые сложных переживаний в силу слияния с «обыкновенной» жизнью в ее элементарных формах, обладающих особенным, своим языком: «...Да ты пошевеливайся, бегом! Ну, что вы там заснули? Где же река-то? Николай Антонович, вы реку позабыли, давайте реку! — Пушай висит, — отвечал сверху грубый голос, — таперя кулисы мешают, тогда легче будет».

Уже здесь заложена столь значимая для Куприна «актерская» тема, никогда не уходившая затем из поля зрения писателя («К славе», «Будущая Патти», «Чары», «Как я был актером», «На покое», «Полубог» и др.). Живо волнующая его тема «театра» в жизни и на сцене, диссонансы и роковые совпадения реальности и лицедейства обора- чивались гранями трагического и комического воплощения, заостряя не менее важную для Куприна, неоднозначно решаемую проблему проф- фессионализма и профессии.

Оксюморонность заглавия («Последний дебют») становится зна- ком сквозной бытийной парадоксальности — применительно к автору и будущим его сочинениям. О том, какие следствия имела публика- ция его «дебютного» произведения в еженедельном московском журна- ле «Русский сатирический листок» (3 дек. 1889 года), Куприн не раз рассказывал, соединяя юмор и патетику, самоиронию и сатирический гротеск. Факт же сводился к тому, что за первое, трепетно ожидаемое и наконец опубликованное сочинение начинающий литератор был отпра- влен на двое суток в карцер («Первенец», 1897; «Типографская краска», 1929; «Юнкера», 1933 и др.). Примечательно, что в «Поединке» поручик Ромашов, обобщивший собой черты любимых героев Куприна, сочиняет повесть «Последний роковой дебют»: его гибель на первой в жизни дуэли делает несостоявшуюся повесть репетицией жизни, беспощадно (уже не в мелодраматическом, а в высоком трагическом смысле) погубленной действительностью. Может быть, поэтому в словах писателя, нередко шутившего по поводу своего несостоявшегося дебюта, временами слы- шалась горечь: «Ах, будь проклят тот день, когда я впервые увидел в печати свой рассказ! Почему мой ротный командир, капитан Фофонов только посадил меня под арест, а не выпорол за это! Нет горше хле- ба на свете! И почему я не поступил в бранд-майоры, когда еще был молод? Почему я не остался у инженера Тимоховича продавать ватер- клозеты?..»¹⁸⁴ Ритмически этот текст вновь ведет к «роковому дебюту» в «Поединке» — при посредстве Пушкина: «Зачем я пулей в грудь не ранен? / Зачем не хилый я старик, / Как этот бедный откупщик?..» («Отрывки из путешествия Онегина»).

¹⁸³ Там же. — С. 113.

¹⁸⁴ А.И. Куприн. О литературе. — С. 240. Письмо Ф.Д. Батюшкову, июнь 1910 г.

Беллетристика первой половины 90-х годов. В 1890 году Куприн окончил юнкерское училище в чине подпоручика и был зачислен в 46-й пехотный Днепровский полк, расквартированный в Подольской губернии. С этого времени – на протяжении четырех лет – сюжеты и герои его произведений связаны с небольшими городками и местечками: Гусятином, Волочиским, Проскуровом, Каменцом-Подольском. Именно здесь обнаружилось сильнейшее «любопытство художника к чертам быта, ко всему, что произвольно, по особым стихийным законам, громоздится, слоится и комбинируется в непосредственной жизни»¹⁸⁵. Куприна окружала двадцатитрехтысячное население Проскурова, подходящего под ироническую оценку героя повести «Впотьмах» (1893), Аларина: «Замечательно, что в этом богоспасаемом граде живешь, как в фонарике. Представьте себе, я не только всех жителей, но даже и их собак знаю по кличкам. Точно так же всему городу известно, что у меня к обеду готовится и о чем я всегда разговаривал по секрету со своим приятелем».

На ранних произведениях Куприна лежит не скрываемая автором печать русской классической литературы и вообще «литературности»: «высокий, тонкий и гибкий, как хлыст, франтик, который как будто только что сорвался с первой страницы юмористического листка» словно начертан пером Островского; Аларин – беллетристический «двойник» Печорина и Рудина, давно дискредитированный жизнью «человек с высшим взглядом» (недаром его фамилия рифмуется с фамилией известного героя трилогии М.В. Авдеева «Тамарин»); местами слышны интонации «физиологического очерка» 40-х годов: «Почти во всяком городе, среди так называемого «общества», есть личности... существование которых... не может не быть подозрительным для самого близорукого наблюдателя» («Впотьмах»). В рассказе «К славе» сама коллизия: бегство юной девушки из дома под влиянием романтической любви к театру – вызывает аналогии с пушкинскими «Метелью» и «Выстрелом» («Среди нашей глухой, монотонной жизни, даже учение местной инвалидной команды было зрелищем, собиравшим весь город»), с «Униженными и оскорбленными» Достоевского («Я по возможности простыми и искренними словами старался ее успокоить: сказал, что она не только может, но даже должна возвратиться к своим старикам, что она теперь, больная и замученная, вдвое им дороже, как матери дороже больной ребенок...»); в «Пиратке» – также контур «Униженных и оскорбленных», уже другой сюжетной линии, где в центре – «кабацкий шут и нищий»: «Он был известен под именем нищего с собакой...». В «Святой любви» крушение «мечты о чистой и возвышенной любви прекрасной женщины» воспринимается как одна из вариаций романтического сюжета «Невского проспекта» Гоголя: герой ввергнут в «стыд, отчаяние и... безумную тоску», погружен (правда, лишь в пору юности) «в какой-то страшный безымянный хаос...». Чеховская новеллистика отзывается в «Негласной ревизии», «Локоне», «Просительнице», «Бонзе», «Миллионере».

Однако в повести «Впотьмах» (как и в других произведениях этого времени) в виде наброска присутствуют герои и темы, узнавае-

¹⁸⁵ Кагмин Н. А.И. Куприн. — С. 18.

мые в позднейшем купринском творчестве: заводчик Кашперов – отдаленный прообраз Квашнина в повести «Молох», несколько романтизированный, неоднозначный в поведении, в итоге поменявшийся местами с «идеальным» (но при этом опустившимся до «животного, низменного» инстинкта выживания) Алариным. Здесь же – добродетельная героиня, мечтающая о «храбром рыцаре, который избавил бы свою даму от каких-нибудь магических чар». К героям повести автор относится как объективный нравоописатель и всепонимающий психолог, сохраняя, однако, ироническую дистанцию разной степени и качества. В конечном счете, все герои блуждают «впотьмах», не зная «настоящей правды» (Чехов), чему способствует и характерная, скорее «биологическая», чем социально-этическая подробность: незаконное рождение героя. В этом, очевидно, одна из главных причин его фатальной человеческой бесплодности, обреченности стремлений на «необыкновенность», неуверенность в себе – при внешней браваде и аристократическом лоске.

Экспрессия пейзажа в сочинениях этого времени явно нацелена на контраст с мраком и ужасом, таящимися в тайных уголках каждой души: «Ночью, в открытом поле, при назойливо-ярком свете луны» заразительна власть подсознательных темных инстинктов («Лунной ночью»). Натура преданного слуги вдруг обнаруживает «таинственные и неожиданные» стороны народного характера («Славянская душа»); тайна смерти открывается через «восставшее» ощущение жизни в «задном» крике воробья, в «неуловимой связи» человека с миром дольным и запретельным («Воробей», «Мясо», «Ужас»). И та же угнетающая тайна – в другом купринском рассказе, напоминающем стилистически и сюжетно произведения Л. Андреева, – «Игрушка»; столь же велика магия «не знающей границ страсти», выраженная парافразой из Толстого («Анна Каренина», «Два гусара»), но побежденная, однако, чистой любовью к ребенку («Страшная минута»), а в рассказе «Без заглавия» – любовью и уважением к мужу.

Обращения Куприна к «чужому слову» в эти годы не объяснимы лишь с позиций подражания образцам. В пору «литературной учебы» осуществляется приобщение к способам художественного освоения действительности и, как следствие, вырабатывается «особая вдумчивость по отношению к формам и... приемам других писателей»¹⁸⁶. Эстетике Куприна не противоречит беллетризация того, что отождествляется с образами классической словесности: мелодраматизм и авантюристность, шаблонность отдельных ситуаций, нагромождение романтических штампов («что ни слово, то пошлость»¹⁸⁷), как объяснил в статье о Р. Киплинге сам Куприн, создает ощущение необычности, избыточной яркости и «пестроты», которые парадоксально сочетаются с «правдоподобностью». «У него есть... своеобразная манера вводить читателя в среду и интересы своих героев», – анализировал Куприн поэтику Киплинга, восхищаясь тем, как «маленькими, беглыми, точно случайными штрихами автор, незаметно для вас самих, все яснее и яснее

¹⁸⁶ Кадмин Н. А. И. Куприн. – С. 78.

¹⁸⁷ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 9. С. 404.

очерчивает местность, среду, взаимные отношения людей и фигуры самих людей... вы уже целиком захвачены рассказом, вы свой всем его героям, вы его не читаете, а живете в нем».

К приемам беллетризации, которые не только в ранний период, но и позднее нередко использовал Куприн, уместно применить мысль М.Бахтина о возможностях «зоны контакта» между читателем и произведениями «романизованных» жанров при «отсутствии дистанции»: «Эти авантюры можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменой собственной жизни»¹⁸⁸.

Несомненно, говоря о Киплинге и средствах, которыми тот умел «увлекать» читателя, Куприн представлял образ писателя, которому хотел бы соответствовать: «Ему знакомы мельчайшие бытовые черты из жизни офицеров, чиновников, солдат, докторов, землемеров, моряков; он знает самые сложные подробности сотен профессий и ремесел; ему известны все тонкости любого спорта; он поражает своими научными и техническими познаниями. Но он никогда не утомляет своим огромным багажом»¹⁸⁹.

Военные рассказы 1890–1900-х годов. «Дознание». «Прапорщик армейский». О военных рассказах Куприна И.Бунин писал, что они «другой пробы»: «я все чаще стал внутренне восклицать: отлично!»¹⁹⁰. В ранних рассказах («Куст сирени», «Ночлег», «Марианна», «Блаженный») не всегда имеет место органическая целостность стиля: романное фабульное начало, по замыслу автора, должно было «налагаться» на суховатые описания офицерских и солдатских будней в их изначальной «безфабульности» и монотонной описательности.

Однако рассказ «Дознание» (1894), названный автором «Экзекуция» и переименованный по цензурным соображениям – «Из отдаленного прошлого», выделяется именно монолитностью стиля и художественной органикой. Немаловажно, что Куприн последовал совету редактора «Русского богатства», Н.К. Михайловского, и «избрал более обыденный сюжет», объединив все его компоненты вокруг центральной коллизии: притяжения-отталкивания двух главных героев – подпоручика Козловского и рядового Мухамета Байгузина. Многослойность, присущая, например, «Ночлегу» (1895): «мечтания» поручика Авилова, «болезненного, молчаливого и нервного» молодого человека, перемежаются ощущением «тупой скуки» похода и физическим отправлением сна, похожего на явь: «Едва Авилов закрывал веки, перед ним тотчас же назойливо вставала скучная картина похода...», а затем сменяются «случаем», по-толстовски вскрывающим постыдность реального поступка «из отдаленного прошлого», – в рассказе «Дознание» совершенно отсутствует. Сугубо бытовой сюжет: Козловскому надлежит «произвести немедленное дознание о краже

¹⁸⁸ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 475.

¹⁸⁹ А.И. Куприн. О литературе. С. 126.

¹⁹⁰ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 9. С. 404.

пары голенищ и тридцати семи копеек деньгами... из запертого сундука, принадлежащего молодому солдату Венедикту Есипаке» — не отклоняясь в стороны, оборачивается психологическим исследованием, продолжающим традиции толстовского психологизма и при этом своеобразно предвосхищающим «барельефный» рисунок позднего Толстого в рассказе «После бала» (1903).

Вместе с тем рассказ Куприна производит впечатление самобытно-авторского, вполне зрелого произведения. Заурядность второстепенных персонажей («опытный» фельдфебель Остапчук, по вечерам пьющий «чай с молоком и горячей булкой, сидя в полосатом халате»; ефрейтор Пискун, который «одинаково пучил на всех глаза» и произносил положенные «Точно так» или «Не могу знать»; «рыжий офицер в капоте», вспоминающий как будто с сожалением бурсацкие нравы: «когда драли, так раньше розги в уксусе выпаривали... Ох, дали б мне того татарина, я б ему показал эти голенища! А то не дерут, а щекочут») в «Дознании» приобретает значение бытийное, наглядно свидетельствуя, что мир, не замечая того, превратился в «бесчеловечное и гнусное» место, где унижение приравнено к норме.

Экзальтированность типичного для Куприна героя, подпоручика Козловского, по-другому воспринимающего бытовой инцидент, в данном случае важна не столько сама по себе, как знак исключительности и неизбежного одиночества — «стыдливости» и «деликатности», остро-го чувства недоумения при виде «каменных лиц» солдат во время экзекуции («Их однообразные серые лица были так же неподвижны и безучастны, как всегда они бываю-т в строю»), — сколько для «остраненного» видения этой «толпы», неоднородной в своем составе, но выступающей как некая равнодушная, зловещая сила, не поддающаяся человеческому пониманию. Толстовский прием «остранения» обнажает трагедию «естественного человека» (солдата-татарина, не постигающего ни смысла своего проступка, ни значения наказания) — на полное уничтожение его направлена вся мощь государственной машины в образе враждебной природному закону военной службы. Но, игнорируя этот закон, «цивилизованное» человечество уничтожает самое себя, что обостренно чувствует Козловский. Парадокс заключается в том, что преступником нравственным оказывается именно он, по-человечески, по-доброму отнесшийся к Байгузину («Козловскому стало очень жаль этого ребенка в большой солдатской шинели»), соединившийся с ним в страстной тоске по дому и матери, по состраданию, отменяющему субординацию в отношениях «дознающего» и подсудимого. «Между подпоручиком и молчаливым татарин-ом вдруг возникла тонкая и нежная связь...» (сравним с эпизодом «Пьер — маршал Даву» в «Войне и мире» Л.Н. Толстого). Эта «связь» толкнула татарина на признание, позволившее Козловскому исправно выполнить задание, а затем просить о снисхождении к виновному, — но она совсем ничего не изменила в твердо и незыблемо установившемся порядке вещей. Та же «связь» во время экзекуции физически ощущается поручиком: «У Козловского мелькнула мысль, что татарину, должно быть, очень холодно, и от этой мысли офицер задрожал еще сильнее».

Сложно выраженная в этом произведении антропологическая тенденция («Куприн схватывает то, что ярко выдвигает личность»¹⁹¹) подчиняет себе «биологизм», которому отдал дань молодой писатель¹⁹². Перерабатывая рассказ для сборника своих сочинений в книгоиздательстве «Знание», Куприн изъясил из душевного «сумбура» героя его «биологическое» «жадное любопытство» ко всему «страшному и уродливому», проснувшееся во время экзекуции. Но тот же «биологизм» оказывается единственным прибежищем для Козловского в концепции Куприна, оставшегося глубоко чуждым социуму, обнаружившего в себе природного и одновременно гуманного, развитого человека, с мучительным новым чувством вины перед «жалкой пришибленностью и беспомощностью» солдата Байгузина.

Финал «Дознания» типичен для произведений Куприна, где в центре — автобиографический герой (в «Кадетях» его образ уже явственно закладывается в детстве: «он... такой нежный... такой впечатлительный... он совсем на других мальчиков не похож»): это бессильный и отчаянный крик протеста, объектом которого оказывается «рыжий офицер»; это болезненные рыдания и «жестокий, до боли» стыд за них.

Именно несоответствие бытующим нормам, особенно жестко регламентированным в военной среде, вызвало резкое изменение в судьбе Куприна: на третьем году полковой службы он приехал в Петербург, чтобы поступать в Академию Генерального штаба; живя впроголодь, успешно сдавал экзамены, однако, накануне последнего испытания по распоряжению генерала Драгомирова был отозван в полк с запретом на академическое образование. Причина (до конца не установленная) в главном сводилась к тому, что незадолго до отъезда в Петербург Куприн нанес оскорбление полицейскому чину, проявившему «наглость» в какой-то бытовой ситуации. Впечатление этого переломного момента в судьбе Куприна оказалось исключительно значимым и в литературном отношении, отразившись так или иначе в военных рассказах, включая «Поединок» (опекун Верочки, невесты Куприна, непременным условием женитьбы определил учебу в академии — подобное же обстоятельство стало роковым в судьбе Ромашова, уничтоженного честолубием разуверившейся в нем Шурочки).

Летом 1894 г. Куприн вышел в отставку, навсегда оставив мечты о военной карьере и академии, а также и о женитьбе на девушке, ставшей прототипом ранних его героинь. Поездка в Петербург стала значимой и в другом отношении: она дала возможность молодому литератору лично познакомиться с сотрудниками «Русского богатства» Н.К. Михайловским и А.И. Иванчиным-Писаревым, приобщиться к их литературно-дружескому кругу. Но, расставшись с военной службой, Куприн не переставал разрабатывать сюжеты, где военная среда раскрывала себя в полном объеме бытовых и психологических проявлений. Современная критика видела в Куприне, авторе «Ночной смены», «Дознания», «Брегета», «Прапорщика армейского», «С улицы»,

¹⁹¹ Кагмин Н. А.И. Куприн. — С. 33.

¹⁹² См.: Лотман Ю.М. совм. С Б.Ф. Егоровым и З.Г. Минц. Основные этапы развития русского реализма. // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). — СПб., 1997. — С. 547.

«Похода», «Поединка», «Свадьбы» и др. — достойного последователя Л. Толстого и В. Гаршина, что в особенной степени относилось к людям «простого сознания», таким, как «ротный Василий Акинфиевич» («Прапорщик армейский») или полковой комиссар Шульгович («Поединок»). К. Арсеньев был убежден, что, не приукрашивая «военного быта» (а нередко и обнажая его темные, тяжелые стороны), автор этих произведений полон желания «все понять и если не все, то многое простить...»¹⁹³

Критик, по-видимому, учитывал и суждения Куприна о русском солдате, подобные тем, которые содержит дневник поручика Лапшина в «Прапорщике армейском» (1897): «В густой запыленной колонне трудно отличить солдата от офицера. Также на время как будто ослабевает между ними иерархическая разница, и тут-то поневоле знакомишься с русским солдатом, с его метким взглядом на всевозможные явления... с его практичностью, с его умением всюду и ко всему приспособляться, с его хлестким образным словом, приправленным крупной солью, которую пропускаешь между ушей». Эпический тон рассказа: «Солнце подымается все выше и выше. К восьми часам утра жара уже дает себя заметно чувствовать, солдаты начинают скучать и поют неохотно, стройные ряды разрозниваются» — напоминает толстовский «Набег», а размышления о том, что в солдате «все вызывает... пытливые вопросы и замечания, дышащие то глубоким, почти философским пониманием простой обыденной жизни, то резким сарказмом, то неудержимым потоком веселья...» — продолжают «мысль народную» «Войны и мира» Л.Н. Толстого, по-другому представленную в «Записках охотника» И.С. Тургенева.

В «Прапорщике армейском» уже совершенно отчетливо обнаруживают себя купринская философия и поэзия природы, которая все той же «неуловимой связью» соединена с человеком. Природа и человек, обладая общей жизнью, сливаются у Куприна в созвучиях его импрессионистической эстетики: «...опять лежишь под дырявым полотном, сквозь которое видны яркие мерцающие звезды на темном небе, и прислушиваешься, как угомоняется постепенно сонный лагерь. И еще долго-долго слышатся откуда-то издали отдельные звуки, смягчаемые грустной тишиной вечера: то коснется до слуха однообразное пиликающее гармоникой, то сердитый, без сомнения фельдфебельский голос, то внезапно вырвавшееся звонкое ржание жеребенка... А сено, лежащее под головой, примешивает в это время свой тонкий аромат к резкому, горьковатому запаху росистой травы».

Непосредственные отношения героя с миром странно сходятся с мерцающими где-то в прошлом эстетическими призмами: Лапшин соизмеряет себя с Печориным («дамы находят во мне что-то печоринское») и, через него, — с Грушницким («печоринский тип бессмертен в армейской пехоте»). Примечательно, что издатель публикуемого дневника, подобно И.П. Белкину, нашел рукопись на чердаке, «среди книг старинной печати», рядом с Кургановым, Эминым, «Иваном Выжигиным» Булгарина

¹⁹³ Арсеньев К. Рецензия на А.И. Куприна (оттиск из Сб. отд. русского языка и словесности). — С. 2.

и — Марлинским. Броскость и нарочитость красок в изображении природы, таким образом, могут прочитываться как «марлинизмы» из «военных рассказов» писателя-романтика, но могут восприниматься и как проявление модернистской ослепляющей живописи: «Деревья убрались пестро и ярко, точно для предсмертного пира. Еще оставшиеся кое-где местами зеленые ветки причудливо перемешаны с осенними тонами, то светло-лимонными, то палевыми, то оранжевыми, то розовыми и кровавыми, переходящими изредка в цвета лиловый и пурпурный».

«Прапорщик армейский» — это и повесть о не востребовавшей «святой любви», рассказанная на условном и одновременно осязаемо-реальном языке старины и современности.

Годы скитальчества. «Молох» (1896). В 1896 году Куприн, переживающий «годы скитальчества» и стремительно меняющий профессии (репортер в киевских газетах, служащий в московской конторе инженера Тимоховича, заведующий мастерской и ответственный за разгрузку вагонов на сталелитейном и рельсопрокатном заводе в Донбассе), публикует в декабрьской книге «Русского богатства» повесть «Молох», первое крупное произведение, обратившее на себя внимание широкой публики. Предположительно, Куприн ушел с завода из-за конфликта с дирекцией, установившей «безобразную систему штрафов» для рабочих. Вернувшись в Киев, он создает общество, от имени которого открывает цирк, как бы бросая вызов тем, «кто считает позорным красоту, ловкость и смелость человеческого тела»¹⁹⁴, и впервые представляя публике борца Ивана Поддубного. В следующем году он становится управляющим имением, затем переживает увлечение Библией, отозвавшееся в повести «Суламифь», в рассказах «Анафема» и «Запечатанные младенцы»; «мимоходом», по слову П.Н. Беркова, изучает зубо врачебное дело, служит актером «на выходах» и суфлером в театральных труппах, в 1900 году начинает деятельность землемера-таксатора в Зарайском уезде Рязанской губернии в качестве сотрудника лесоохранительного комитета; в какой-то момент готовится постричься в монахи.

Таков далеко не полный перечень родов деятельности, за которые Куприн принимался в эти годы, — не из романтических побуждений, а, как отмечает Ф.Д. Батюшков, из здорового любопытства к жизни, из убежденности в безграничности человеческих возможностей и страстного желания «все на себе испытать»¹⁹⁵. В рассказе «Запечатанные младенцы» (1915) содержится автопризнание: «Я был последовательно — офицером, землемером, грузчиком арбузов, подносчиком кирпичей, продавцом в Москве... Был лесным объездчиком, нагружал и выгружал мебель во время осеннего и весеннего дачных сезонов, ездил передовым в цирке, занимался гнусным актерским ремеслом», был «еще и псаломщиком». Некоторые из этих профессий словно сжились с Куприным и, так или иначе, проявляли себя позднее — например, занятие поэзией, которого Куприн не чуждался и в 1890–1900-е годы, публикуя стихи

¹⁹⁴ И.А. Куприн. О литературе. — С. 171.

¹⁹⁵ К.Н. Батюшков, Ф.Д. Батюшков, А.И. Куприн. Материалы Всероссийской научной конференции ... — С.127.

в газетах; временами — участие в театральных постановках, профессиональных и любительских; в приведенном выше письме М.К. Куприной-Иорданской из эмиграции Куприн пишет, что единственным делом, которым он мог бы заняться с пользой для России, стала бы деятельность на посту «заведующего лесами Советской республики»¹⁹⁶.

Между тем, как отмечал К.И. Чуковский, «каждое его произведение — он сам». С другой стороны, «центральный пафос этого беспокойного творчества — человечность»¹⁹⁷. О беспредельном интересе к «человеческому» свидетельствует выход сборников газетных фельетонов Куприна: «Киевские типы», а через полтора года — «Миниатюры». В промежутке между ними появляется повесть «Молох», доказывающая, что интересу писателя отвечала и злободневная социальная тема, выраженная в формах и образах, соответствующих запросам современности. Обобщенно-символическая форма, к которой обратился писатель, создавая образ завода-чудовища, — соответствовала устремлениям новой эпохи и при этом была органичной для поэтики самого Куприна, прибегающей к перифрастичности и аллегорической образности. Критика, во всяком случае, приняла условность и экспрессивность стиля повести как «общее место» новейшей литературы, резко выступившей против бездуховности любого свойства (от мещанской до глобально-капиталистической), содержащей «примелькавшиеся на протяжении двадцати лет» (А.Богданович) синтезы мифопоэтики и «голой» статистики, патетики и «бытового» натурализма.

Но особенная глубина проникновения в проблему и мастерство изображения в «Молохе» явно выделили повесть в ряду подобных, вызвав похвалу В.Г. Короленко. В ней угадывалось цельное произведение, несмотря на то, что эсхатологические, библейские мотивы соответствовали бытийным и социальным уровням (повесть «является сильным протестом... против всего направления современной цивилизации»¹⁹⁸), а житейские и производственные подробности, данные от лица технического служащего, инженера Боброва, устанавливали малый, «этюдный» масштаб происходящего. Читатель погружался в психологизм, связанный с изображением купринского героя, — обладателя «больной, издерганной души» (в журнальной редакции отмечалось: «его наружность остановила бы внимание психиатра»); в мелодраматизм любовного сюжета, где столкнулись «нестерпимое желание нежной, благоухающей любви» и «наэлектризованность» — не «чином» (как у Гоголя), а всевластным «золотым тельцом», «тремястами тысячами годового дохода», брошенными к ногам Нины Зиненко, избранницы Боброва, обладателем завода-коLOSSа, миллионером Квашниным.

Цельность повести осознавалась на разных уровнях — в основном же видели объединяющее начало «Молоха» во всемерном разоблачении буржуазного строя и рожденной им социальной и нравственной несправедливости. В. Воровский полагал даже, что повесть примечательна именно тем, что Куприн в ней — «только однажды» — «характеризовал» «буржуазное общество в его столкновении с трудящимися

¹⁹⁶ Неопубликованное письмо А.И. Куприна. // Огонек. 1945. № 36. — С. 9.

¹⁹⁷ Чуковский К.И. Куприн. — С.29.

¹⁹⁸ Жизнь и искусство. 1897, № 26, 26 янв.

классами»¹⁹⁹. П.Н. Берков в монографии о Куприне, идя по следам прижизненной критики, писал, что *молох* для автора – «это не только завод или крупный делец Квашнин, покупающий Нину Зиненко; это – капитализм в целом, капитализм, создающий завод, формирующий хищную психику всепожирающего Квашнина, нравственное уродство семейства Зиненко, грязную мораль Свежевского, готового из-за материальных выгод жениться на случайной любовнице своего хозяина; это – капитализм, калечащий здоровую человеческую личность, превращающий людей, подобных главному герою повести... в неврастеников, в морфинистов»²⁰⁰.

Замысел Куприна, однако, был гораздо более самобытен и не вписывался в «шаблон», о котором, не без сочувствия, писал А.Богданович после выхода повести. Очень важно, что в авторском представлении большие и малые явления: завод как легендарное существо из огня и железа («Над заводом стояло огромное красное колеблющееся зарево. На его кровавом фоне стройно и четко рисовались темные верхушки высоких труб... Разверстые пасти этих великанов безостановочно изрыгали густые клубы дыма...») и тот же завод как техническое сооружение («Молох» текстологически близок создававшимся одновременно очеркам о Юзовском заводе) – находятся в одном семантическом и стилевом ряду с мироощущением героя-индивидуалиста, как будто зыбким и непредсказуемым, смещенным к психофизическому уровню. Образ Молоха – языческого божества, которому приносились человеческие жертвы, причем, наиболее желанными были жертвоприношения детей, и «условный план изображения персонажей», их «масочность» и «определенность»²⁰¹, способность превращаться в «наэлектризованную» призраком «золотого тельца» толпу – предстают как явления одного порядка, как уродливые персонификации природы, вложенной не только в каждого из людей, но и в их богов: Молоха – бога теплоты и жизненного огня, Дагона – покровителя земледелия, рыбной ловли и, первоначально, – «подателя пищи».

Автор все время подчеркивает сходство между представителями человеческого мира, действиям которых присущи «повторяемость, автоматизм, ритмичность, естественные для мира механизмы»²⁰², и заводом-Молохом, их детищем и властелином, обоготворяемым поработителем. Родственность рождается как результат извращенно понятой цивилизации, пробуждающей в людях постыдные животные инстинкты. Поэтому не только Квашнин внешне и внутренне родствен «всепожирающему» огню прогресса («огненный», «рыжий» цвет волос при гиперболизированных признаках ожорства и непомерной толщины – «рыжее чудовище»), но и Бобров, обличающий Квашнина, восклицающий при виде завода: «Вот он – Молох, требующий теплой человеческой крови!» –

¹⁹⁹ Воровский В.В. Литературная критика. – С.255.

²⁰⁰ Берков П.Н. Александр Иванович Куприн: Критико-биографический очерк. – М.; Л., 1956. – С. 27 – 28.

²⁰¹ Юркина Л.Н. Поэтика А.И. Куприна: Учебное пособие по спецкурсу. – Сыктывкар, 1997. – С. 12.

²⁰² Там же.

«заражен» болезнью века, обернувшейся интеллигентским признанием своего бессилия, неврастений и заведомо иллюзорным прибежищем в дозе морфия. Не случайно показателен одинаковый *медный* цвет, распространяющийся и на лицо Боброва, обретающее «в темноте зловеющий медный оттенок», и на «лоб» Квашнина, названный по обычаю «медным», и на языческих богов, которые сами по себе не приобрели бы фатального значения, вложенного в них людьми, жаждущими идолопоклонства и мифотворчества.

Рабочие, служащие завода, заезжие акционеры, девицы семейства Зиненко отличаются едва ли не гротескной марионеточностью, будто бы намекающей на фарс, однако внутри себя скрывающей трагедию подчинения человеческого «я» автоматизму технократического и животного свойства: «Что-то удручающее, нечеловеческое чудилось Боброву в бесконечной работе кохгаров. Казалось, какая-то сверхъестественная сила приковала их на всю жизнь к этим разверстым пастям, и они, под страхом ужасной смерти, должны были без устали кормить и кормить ненасытное, прожорливое чудовище...» Было замечено, что «происшествие трагикомического свойства», когда «жены, сестры и матери заводских рабочих» с грудными детьми и «выражением *деревянного* терпения на... лицах» окружают Квашнина, преследуя его мольбами и жалобами («бабы кричали все сразу и протягивали к нему грудных младенцев»), напоминает библейское жертвоприношение Молоху. Сам Куприн в журнальной редакции наделил этой мыслью Боброва, гневно обратившего ее к Молоху-Квашнину: «Тебе стоит только шевельнуть пальцем, и матери приносят на твой грязный престол своих невинных детей...» И, возможно, бунт рабочих – как сознательной активной силы – был изъят Куприным из текста не только по цензурным соображениям (по настоянию Н.К. Михайловского), но и как не совпавший в общем замыслом: «О бунте ни слова. Он будет только чувствоваться»²⁰³.

Вместе с тем, языческие боги в этом замысле милосерднее «земных богов», подобных Квашнину: они – часть архаических воззрений на природу, тогда как капиталистические «начальники» – порождение «железного века», лицемерно объявившего благом для человечества «прогресс, машинный труд, успехи культуры...». Страстный призыв Боброва, пафос которого близок протестующим нотам в романе Э. Золя «Жерминаль», – это протест гуманного (и потому не разобщенного с природой), чуткого душой человека против ложных кумиров цивилизации: «– Около двадцати лет в сутки! – закричал Бобров. – Двое суток работы пожирают целого человека... Вы помните из Библии, что какие-то там ассирияне или моавитяне приносили своим богам человеческие жертвы? Но ведь эти медные господа, Молох и Дагон, покраснели бы от стыда и от обиды перед теми цифрами, что я сейчас привел...»

И недаром сквозной метафорой повести (как в толстовской «Анне Карениной») является метафора *скачек*: «Финиш – это полнейшее, максимальное напряжение сил, и, чтобы выжать из лошади финиш, ее истязают хлыстом до крови... Так вот и мы. А когда финиш выжат и клыча упала с переломленной спиной и разбитыми ногами, – к чер-

²⁰³ И.А. Куприн. О литературе. – С. 196.

ту ее, она больше никуда не годится!». Метафора *скачек* характерна для всего творчества Куприна. Образ загнанной лошади (клячи) положен в основу одноименного рассказа об участии современного писателя («Кляча», 1896). В рассказе «Поход» (1901) лошадь подпоручика Яхонтова вдруг превращается в полуяви-полусне в нечто машинообразное и фантастически-ужасное: «Ему все кажется, что лошадь не идет под ним, а только качает взад и вперед спиной и топчется ногами на одном и том же месте. Напрасно он старается уверить себя в ложности этого удивительного ощущения... — лошадь продолжает раскачиваться и вытаскивать ноги из грязи, не сходя с места и не делая ни одного шага вперед» (сравним: «Слышно только, как множество сапог месит грязь, влезая в нее и вылезая с жирным чавканьем, сопеньем и чмоканьем»). В одном из интервью 1908 года Куприн провел параллель между «теперешним моментом, переживаемым русской литературой», со скачками: «сегодня — один фаворит, завтра — другой...»²⁰⁴

Тем важнее для писателя первозданная, не тронутая враждебными ей законами цивилизации *природа* — хотя она и оказывается беззащитной перед предрассудками другого свойства, обусловленными провинциальным невежеством и нравственной дикостью, фанатичными суевериями людей, живущих на отшибе цивилизованного мира.

В 1898 году Куприн напечатал в газете «Киевлянин» повесть «Олеся», полюбившуюся многим поколениям, ставшую почти притчеобразной историей любви развитого человека и представительницы природного мира — профессионала-писателя и одной из воспетых литературой «первобытных натур».

«Олеся» — «лесная симфония» (Вл. Кранихфельд). В 1898–1901 годах. Куприн создает своеобразный цикл произведений, ставший результатом его полесских впечатлений — пребывания в Ровенском уезде Волынской губернии, где он служил управляющим, а также охотился, рыбачил, наслаждался природой украинского Полесья с его лесами и болотами, записывал легенды и сказания, услышанные от местных крестьян. Результатом стали рассказы и повести «Лесная глушь», «Олеся», «На глухарей», «Оборотень». В этих произведениях, как отмечает Ф.И. Кулешов, «привлекательны и по-своему красивы «лесные люди», деревенские мужики, полесские охотники — «несложные, наивные и понятные, почти как сама природа». Особенно обаятелен образ крестьянина-охотника Талимона... напоминающего тургеневского Калиныча»²⁰⁵. Действительно, дядя Ерошка из толстовских «Кзаков» и крестьянские типы из «Записок охотника» И.С. Тургенева отзываются в образах людей из народа, населяющих произведения полесского цикла.

Вместе с тем, те же люди могут стать и «озверелой толпой», причем, ее грозная стихийная сила не обязательно направляется против ненавистных «котлов», как в «Молохе», — она оборачивается и против невинных, не подпадающих под регламентированные моралью устои

²⁰⁴ А.И. Куприн. О литературе. С. 292.

²⁰⁵ Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна. 1883 — 1907. — С. 170.

(в практике жизни им не следует и само полесское крестьянство). Сознательное лицемерие священнодействий, вскрытое Толстым в романе «Воскресение» при помощи приема «остранения», в «Олесе» оборачивается констатацией низменно-инстинктивных и безобразных в своей разобнаженности поступков толпы — на площади и в церкви. Куприн прибегает к парафразе из Г.И. Успенского («Выпрямила»), но утрирует и гиперболизует описание, давая ему другое направление. Если в размышлениях Тяпушкина из рассказа Успенского огромная масса народа, провожающая в рекруты мужей и детей («Все это плакало, было пьяно, рыдало, кричало, прощалось»), представлена не без сочувствия к убожеству ее самосознания и быта, то в «Олесе» оголтелось пьяных поселян не имеет мотивации, за исключением той, о которой говорит Олеся: «Злой у нас народ здесь, безжалостный...» «Грубый» натурализм описаний выступает здесь как сознательный прием: «Вся площадь кишмя кишела пьяным, галдящим народом... Повсюду виднелись запрокинутые назад головы и поднятые вверх бутылки. Трезвых уже не было ни одного человека... Ребятишки возились и визжали тут же под ногами лошадей, равнодушно жевавших сено...» Характеристическим показателем является «запах» — в данном случае это «отвратительный смешанный запах перегоревшей водки, лука, овчинных тулупов, крепкой махорки-бакуна и испарений грязных человеческих тел».

Расправа над Олесей («колдуньей», осмелившейся переступить порог церкви) дает выход стихийной воле толпы, изгоняющей из своих рядов «ведьмаку», обитательницу «болота», оказавшуюся там ребенком вместе с бабушкой по настоянию той же толпы.

Герой повести, Иван Тимофеевич — молодой человек, приехавший по делам в «глухую деревушку Волынской губернии», — оказывается как бы на пересечении разных оценок происходящего: он наблюдает несовместимые грани легенды и реальности, колеблясь между экзотическим и «русоистским» мифами о Полесье и, с другой стороны, действительностью, столь же неоднородной и по-своему значительной. Так, местный крестьянин Ярмола («слуга, повар и спутник по охоте»), при преданности барину (он предупреждает Ивана Тимофеевича — друга и покровителя «колдуний» — об исходящей от крестьян опасности), сам преисполнен враждебности и ненависти к «ведьмакам», перенося ее и на доброго Ивана Тимофеевича. Столь же удивительно и другое соположение: среди воплей толпы герой неожиданно различает стройные звуки «думки», которую поет «слепой лирник»: в житейский «сумбур» входит эпическая строгость предания — о воле Провидения, которое не позволило хитрым туркам захватить монастырь. Во время «бешеной скачки» к любимой женщине, в «лихорадочном кошмаре» тревоги о ее судьбе Иван Тимофеевич по необъяснимой причине не перестает слышать внутри себя эту «думку», исполняемую «гнусавым, разбитым голосом слепого лирника...».

В предании ошущима та же самодостаточность, которая присуща героине повести — Олесе и которая растратилась в мелких и суетных

сельских распрах, сплетнях, суевериях, потребительском отношении к природе. Любовь Ивана Тимофеевича к Олесе возникает не только из восторга перед ее красотой («Моя незнакомка, высокая блонетка лет около двадцати-двадцати пяти, держалась легко и стройно. Просторная белая рубаша свободно и красиво обвивала ее молодую, здоровую грудь. Оригинальную красоту ее лица, раз его увидев, нельзя было позабыть»), но и как следствие приобщения к неким не засоренным истокам, окруженным целомудренной таинственностью. Если в старшей обитательнице «избушки на курьих ножках» можно уловить черты, присущие персонажам «бульварного романа» (А.П. Чехов), то Олеся, прежде всего, — «дитя Натуры», если воспользоваться выражением Н.М. Карамзина, относящимся к «бедной Лизе», ранней представительнице типа «естественного человека» в русской литературе. Героиня Куприна является на страницах повести с тремя ручными зябликами «в полосатом переднике», на печке у нее — «два рябых солидных скворца». Первая просьба Олеси к «тихому, скромному» Ивану Тимофеевичу, автоматически не считающему охоту проявлением жестокости, — чтобы он, приходя в гости, не брал с собой ружья: «Зачем бить пташек или вот зайцев тоже? Никому они худого не делают, а жить им хочется так же, как и нам с вами...»

С этими словами перекликаются рассуждения приятеля Боброва, доктора Гольдберга, относительно того, что современный мир идет неверным путем, удаляясь «от медицины зверей и знахарок» («Молох»). Когда сам Куприн говорил, что лучшим своим произведением (наряду с «Рекой жизни») считает «Олесю», он, возможно, имел в виду не только то, что посвятил повесть «любви, женщине и ее чарам» (Вл. Кранихфельд), то есть впервые сделал основным содержанием «большого произведения» поэзию любовного чувства, — но и то, что эта поэзия была бы невозможна без природных «чар», за пределами «очаровательной рамки старого леса». «Здесь жизнь, свежесть, борьба со старым, отжившим, порывы к новому, лучшему. В этих двух рассказах больше, чем в других моих рассказах, моей души»²⁰⁶. «Свое «великое благословение всему» он дарит воробьям, глухарям, скворцам...»²⁰⁷, — писал К.И. Чуковский, ведя речь о таких произведениях как «Ю-ю!», «Золотой петух», «Изумруд», «Белый пудель», «Барбос и Жулька», «Собачье счастье», «Олеся».

Олеся — возвышенный и в то же время чувственно земной женский образ, который, выйдя из недр природы, сохранил в себе исконные «аристократизм» и «благородство». Может быть, именно эти свойства героини (утраченные крестьянской массой в целом) стали причиной неприятия повести к публикации журналом «Русское богатство», не совпадая с его народническим направлением. Вместе с тем, яркая индивидуальность и самодостаточность великодушной и гордой Олеси не приносят ей счастья не только в силу невозможности противостоять «миру» людей, не только потому, что Иван Тимофеевич не должен стать ее мужем как представитель иной социокультурной области. Не

²⁰⁶ Киселев В. Рассказы о Куприне. — М., 1964. — С. 175.

²⁰⁷ Чуковский К.И. Куприн. — С. 36.

разница в образе жизни и воспитании, не препятствия, установленные людьми, заставляют Олесю отказаться от «очаровательной сказки... любви» к Ивану Тимофеевичу и бежать еще дальше, в глухие полесские леса. Непреодолимыми оказываются установления Судьбы, которая наделила Олесю, по ее твердому убеждению, особым даром, отдала ее душу во власть *ему* и в итоге привела к «мрачной покорности своему таинственному предназначению».

На рубеже веков. Куприн в «боевое время» (1900–1905). «Боевым временем» назвал, применительно к Куприну, первые годы нового столетия В.В. Воровский. В эту пору писатель вступает в период зрелости, который совпадает с эпохой испытаний мыслящего интеллигента на степень гражданственности, давая выход стремлениям ко всему яркому и героическому.

Любимые герои Куприна как будто избавляются на время от разъедающей рефлексии, неуверенности в своих физических и моральных силах, от всяких «чар» успокоительных и обволакивающих предрассудков, мешающих человеку бросить вызов Судьбе. Новый герой, Павел Дмитриевич Дружинин, в рассказе «Хорошее общество» (1905) не только твердо и бескомпромиссно отстаивает свою позицию, когда дело касается «гибнущего ближнего», но и адресует резкие слова обвинения главе семьи («сыто-бюрократическому заведению»), где он чувствует себя не гостем, а «приживальщиком», ничтожным рядом с хозяином-аристократом. Монолог Дружинина несет в себе обычные для купринских героев приметы наивно-романтического идеализма, однако существенно само произнесенное слово (в повести «Яма», например, «слово» приравнивается к поступку, от его значимости зависит человеческая судьба). Дружинину приятно «громить» «хорошее общество» – при явном авторском сочувствии: оно «самое вредное, самое развращающее, самое грязное», в нем не брезгают «темными операциями», ведут «жизнь не по средствам», в отсутствии «принципов и человечности».

Если верно наблюдение К.И. Чуковского относительно того, что писатель «больше всего любит изображать в своих книгах то, что устало, как давний обычай», – то «стереотипность, заурядность, обычность»²⁰⁸ в этом рассказе Куприна подвергнуты беспощадному разрушению. Здесь встречаются прежде не частые в его поэтике приемы *социальной сатиры*, сходные с теми, какие присутствуют в сочинениях позднего Толстого: лицо разгневанного Башкирцева «стало похожим на кусок вареного мяса – обнаженное от светскости привычек и напускного благодушия, оно представлялось только старым, животным необузданным и страшным»; в связи с будуаром Башкирцевой замечено, что «со всей обстановкой комнаты, пестрой и хаотичной, странно не гармонировал киот в углу и в зеленом стаканчике лампада» и т.п. В таком контексте поступок «страшно нуждавшейся» Веры Снежко, укравшей вещи у сво-

²⁰⁸ Чуковский К.И. Куприн. С. 31.

ей квартирной хозяйки (сюжет, словно предназначенный, чтобы войти в «мозаику» повести «Яма»), представляется менее безнравственным: «человек беспомощный, не умеющий заработать, страшно нуждался и выбрал из двух падений то, которое ему казалось легче...»

В эти годы социальная сатира соседствует с *социальной аллегорией*, возвращающей к повести «Молох», но гораздо более адресной и граждански смелой, преисполненной патетических мечтаний о «свободной жизни... человечества». Сдержанный в своих оценках политической активности Куприна, В. Воровский выделяет рассказ «Тост» и ему подобные: «Демир Кая», «Бред», «Искусство»; сюда же можно отнести «Сны», «Гамбринус», «События в Севастополе».

В фантастической новелле «Тост» (1905) речь идет о 2906 годе, когда победили Разум, Красота, Любовь и «единственный Бог на Земле — Человек». Но наставшее торжество жизни побуждает его участников читать, с болью и гордостью, «замечательную и ужасную книгу» — книгу «истории революций двадцатого столетия». В ней писателя интересуют *герои* — им слагается гимн, о них — слеза прекрасной женщины будущего: «Они отрекались добровольно от всех радостей жизни, кроме одной радости — умереть за свободную жизнь грядущего человечества». Пролитая «женщиной необычайной красоты» слеза — не только о прошлом в его «чудовищности» и «нелепости», но и о прошлом как славном, невозвратимом «героическом» времени: «— А все-таки... как бы я хотела жить в то время... с ними... с ними...»

Писателю отчасти удается осуществить это желание через приобщение к истории в ее современном трагическом изводе: он непосредственно наблюдает инициированный властями пожар на взбунтовавшемся крейсере «Очаков»; вслед за публикацией очерка «События в Севастополе» (1905) подвергся уголовному преследованию, закончившемуся высылкой из Балаклавы и домашним арестом.

В это время предощущение Свободы («Светлеет небо над нами, утренний ветер шумит в деревьях! Бегут темные ночные призраки... Идет день свободы!» — «Сны», 1905) побуждает Куприна к усилению темы зависимости человека от профессии, от рода избранной деятельности, в которой не может быть рабства относительно достигнутых вершин мастерства — в ущерб осознанию себя свободной, гармонической личностью. Чем более высвобождается она из-под власти привычек, отупляющего автоматизма труда театрального или циркового актера («Как я был актером», «На покое», «В цирке», пьеса «Клоун»), солдата или рабочего, «работниц» известной профессии» (как определил Ф.Д. Батюшков персонажный состав повести «Яма»), тем менее подвержена она той «безымянной и беспощадной силе», которая заставляет атлета Арбузова «сидеть неподвижно, глядя на тяжелые складки занавеса с тупой и печальной покорностью» («В цирке», 1902). В лаконичной форме, особенно восхитившей Л.Н. Толстого, та же «сила» почти материализована в рассказе «Allez!»: вынесенное в заглавие слово побуждает героиню, без рассуждений, рисковать собой на арене и, от-

даваясь привычке, совершить последний прыжок в небытие — столь же профессиональный, сколь и самоубийственный.

Аллегоризм свободно проникает в поэтику, казалось бы, сугубо бытовых произведений, таких, как рассказ «На покое» (1902), где о существовании выбывших из «скачек» жизни актеров говорится в тех же выражениях, что и в новелле-притче «Тост»: они, люди из прошлого — в прямом и переносном смысле — уподобляют себя «мухам», которые «в собственном соку киснут да киснут, пока не подохнут». Налицо — сближение с Горьким и его художественными опытами (личное знакомство состоялось в 1902 году) — как в романтико-героическом освещении, так и в изображении действия, лишённого драматических коллизий, перетекающего в вялый обмен репликами (как в драме «На дне»), будто бы ни к чему не ведущий, но, как правило, завершающийся буднично-трагически.

Все юношеские и зрелые достижения Куприна к этому времени сосредоточились в самом значительном и крупном его произведении, относящемся к середине 900-х годов, — повести «Поединок».

«Поединок» (1905). «Как мы живем!» Ф.Д. Батюшкову Куприн писал о «Поединке»: «...эта повесть для меня составляет мой главный десятый вал, мой последний экзамен»²⁰⁹. Необычайный успех повести Н.Кадмин объяснял, исходя из стечения обстоятельств: «В своем «Поединке» Куприн остается тем же талантливым писателем, что и в некоторых других своих произведениях, но клавиша, по которой ударил писатель, зазвучала с особенной силой по всей стране и — что главное — была повторена звучным эхом повышенного общественного настроения»²¹⁰. Как бы впервые открылось, что Куприн так глубоко понимает и до мельчайших подробностей знает военную среду. На вопрос о том, откуда он «так хорошо знает военный быт», писатель отвечал с долей недоумения: «— Как же мне не знать! Я сам прошел эту «школу», был армейским офицером, батальонным адъютантом»²¹¹.

Достигает кульминации и гуманистическая тема сближения офицера-интеллигента с «маленьким человеком», забитым и жалким солдатом («братские» отношения подпоручика Ромашова с солдатом Хлебниковым), причем этико-философский («толстовский») план и собственно купринская трактовка темы в «Дознании», «Походе» и других сочинениях, когда к психологическому примешивается физическое, уничтожающее субординацию общим состоянием «упадка духа», — здесь дополняется и осознанием общей судьбы, социальной участи одинаково безличных, не нашедших себя, не отвоевавших себе права на жизнь и счастье людей.

Критика особо отметила удавшийся Куприну образ героини — жены поручика Николаева, Шурочки, «словно выкованной из стали»

²⁰⁹ К.Н. Батюшков, Ф.Д. Батюшков, А.И. Куприн. Материалы Всероссийской научной конференции ... — С. 129.

²¹⁰ Кадмин Н. А.И. Куприн. — С. 8.

²¹¹ И.А. Куприн. О литературе. — С. 277.

(Е. Колтоновская). Принадлежность Шурочки к не раз встречавшемуся в произведениях писателя «хищному» типу (Нина Зиненко в «Молохе», Кэт в «Прапорщике армейском») кажется одновременно и бесспорной, и проблематичной: по мнению критиков, это «самый интересный образ в повести», в суждении о котором односторонность оценки неуместна²¹². Неправомерна она и в отношении главного героя, подпоручика Ромашова – преемника Козельского, Боброва, Яхонтова – с одной стороны, и уже в чем-то глубоко отличного от них, героя новой эпохи, – с другой. Ромашов уже позволяет себе испытывать «отважную» ярость и протест при полковнике Шульговиче, хватая за руку замашнувшегося на женщину (проститутку в публичном доме) Бек-Агамалова, поднимает голос против гнусных сплетен и клеветы, бытующих в офицерской среде, против обывательской морали и бескрылой философии жизни.

Более чем в других, в этом произведении действует система «повторов»: экспозиция удваивается или воспроизводится многократно: на романтически-книжном уровне (Ромашов видит себя героем параллельно с жизнью творящегося романа: «Ироническая, горькая улыбка показалась на его тонких губах...»), на уровне когда-то произошедшего и вновь повторившегося с машинообразной неизбежностью: Шурочка Николаева когда-то бросила преисполненного «восторженной отваги», но «слабого» и спившегося Назанского – теперь те же слова она убежденно и даже с нежным сочувствием говорит Ромашову: «...зачем вы такой... слабый! ... вы мне милы во всем: своей неловкостью, своей чистотой, своей нежностью... Но зачем вы такой жалкий! Ведь жалость – сестра презрения... О, если бы вы были сильный!»

Остается верным себе и капитан Осадчий (Ромашов улавливает в нем «что-то напряженное, сдержанное и жестокое, что-то присущее не человеку, а зверю»): в его роте дважды – на протяжении повести – в прошлом и настоящем, совершает самоубийство солдат; неизменен в своем «гипнотическом» безумии весь полк, где служит Ромашов, фактически обнаруживший свою несостоятельность во время генеральского смотра (с ним вместе «проваливается» и Ромашов, поддавшийся совсем другому «гипнозу» – восторженного упоения мнимой военной доблестью, личным отличием и «безумным... огненным торжеством»).

Ромашов и его «двойник» и «учитель» Назанский обречены именно потому, что более всего ценят *личность*, которая открывается им не только через философию Ницше, сыгравшую «роль оздоравливающего душа для больной расслабленной психики интеллигентов»²¹³ и в этом смысле сильно повлиявшую на «общественное настроение», но и через узнавание индивидуальности в каждом человеке: солдате и офицере, в женщине, ради которой можно «отдать и жизнь, и честь, и все, что только возможно отдать».

Военная, особенно офицерская среда представлена в этой повести неторопливо и подробно, через бесчисленный список фамилий, ни о чем

²¹² Колтоновская Е. Куприн как выразитель эпохи. — С. 61 – 62.

²¹³ Там же. — С. 56.

не говорящих, сменяющих друг друга по уже знакомому «марионеточному» принципу. Их носители погружены в пьяный угар, сплочены развратом так называемых «собраний», подчинены унифицирующим стандартам — наряду с солдатами, обезличенными постоянным битьем, смотрами и учениями.

Проступок Ромашова, который во время смотра спутал порядок в роте, пересек «очарованную линию» и ощутил себя счастливым и свободным именно тогда, когда необходимо было раствориться в «массе» и забыть «себя», — противоречит основаниям военной «этики», сформулированным капитаном Сливой: «— Вся рота идет, к-как один ч-человек — ать! ать! ать! — говорил Слива плавно подымая и опуская протянутую ладонь, — а *оно одно*, точно на смех — о! о!... Какой из вас к черту офицер? Так, м-междометие какое-то...»

Относительно Ромашова уже нельзя сказать, что он останавливается на полдороге, как инженер Бобров: из журнальной редакции «Молоха» Куприн в свое время исключил то, что не соответствовало герою в настоящем, что опережало его сегодняшнее состояние бессилия и нерешительности: «Ум его никогда не останавливался на золотой середине — этом надежном убежище трусов и глупцов, — а беспощадно шел вперед, навстречу *последним выводам*». Сказанное можно в полной мере переадресовать Ромашову, причем, не начала, а конца «Поединка».

Вместе с тем, он все-таки оказывается лицом «переходной» эпохи — все уже осознавшим, но не определившимся, не цельным внутри себя. И в его на удивление зрелых (для едва перешагнувшего двадцатилетний порог человека) размышлениях о жизни ощущается многое «от автора», вплоть до автобиографических подробностей (рождение в Наровчате, воспитание в «казенных домах» и т.д.). Размышления эти необыкновенно далеки от реальности военного быта, в них — прозрение и шаг в иную жизнь, где царят «наука, искусство и свободный физический труд»: «... Ромашов начинал понемногу понимать, что вся военная служба с ее призрачной доблестью создана жестоким, позорным всечеловеческим недо-разумением. «Каким образом может существовать сословие, — спрашивал сам себя Ромашов, — которое в мирное время, не принося ни одной крошечки пользы, поедает чужой хлеб и чужое мясо, одевается в чужие одежды, живет в чужих домах, а в военное время — идет бессмысленно убивать и калечить таких же людей, как они сами?»

Но при этом герой «Поединка» привязан незримыми нитями к «на-сущной» жизни. Именно в силу этого обожаемая им Шурочка может превратить «сказку» любви (как в одноименном рассказе Куприна) в нечистую сделку и обоюдное соглашение, исходя из требований примитивного индивидуализма, из жестокого права любви на жизнь другого и, в конце концов, на принесение в жертву самой любви. С легкостью и как будто готовностью принимая предложение Шурочки подставить лоб под пулю ее мужа, поручика Николаева, ради осуществления его карьерных эгоистических планов, прикрываемых призраком «чести», — Ромашов заранее признает свое поражение в «поединке» с действитель-

ностью, навсегда оставляя жизнь как не понятый им, «чудовищный, зловещий кошмар».

Тема любви в 1890–1900-е годы. «Суламифь». «Гранатовый браслет». В ранних рассказах Куприна тема любви получила многогранную трактовку: от обожествления любовного чувства до трепетного страха перед ним, родственного предсмертному, роковому трепету. В рассказе «Странный случай» (1896) «вечный» сюжет о Клеопатре, чья любовь взамен требует жизни, реализуется посреди обыкновенных отношений светской львицы (точнее, «тигрицы») и ее поклонника, писателя Сойманова. Добровольно принятая смерть, по его мнению, является единственным доказательством любви, спасая от вечной неуверенности в себе, от сознания своего ничтожества перед грандиозным любовным таинством: «Ну, как, скажите, пожалуйста, вложу я в свои слова всю силу любви и желания, если я в это мгновение страдаю оттого, что вы можете заметить на моих ботинках предательское отверстие? Или как, например, осмелюсь я излить перед любимой женщиной все, что у меня накопилось в душе, если я боюсь, что нежное выражение лица сделает мое некрасивое лицо смешным?»

Культ любви основан у Куприна также и на преображающей мир мечте — о возможности преодоления нравственно-психологического и биологического барьера между полами, — и одновременно на признании несбыточности этой мечты, поскольку лежащие в глубинных началах индивидуальности границы собственного «я» фатально непреодолимы, недостижимы для «другого». С особенной отчетливостью идея притяжения-отталкивания явлений, взаимодействующих в пределах мироздания, выражена в рассказе «Вечерний гость» (1904): «И вот кто-то стучится в двери... Вот он сейчас войдет сюда, и я увижу его лицо, услышу звук его голоса, возьму его руку. Я прикоснусь к нему зрением и слухом, телом и мыслью. О, как это просто и вместе с тем как таинственно, непонятно, почти ужасно!..»

Поэтому в произведениях Куприна мужчина и женщина могут либо вступать в область идеальных отношений и, переходя «очарованную линию», обретать счастье в мире, о котором мечтали и который предстоит построить собственными усилиями («На разъезде», 1894), либо с отчаянием и мукой приближаться к другой черте — к полной оторванности от предназначенной на небесах «половинки» (о ней с пафосом говорит Назанский), к «ужасному сознанию, приходящему рано или поздно в голову каждого чуткого, вдумчивого человека», — «сознанию той неумолимой, непроницаемой преграды, которая вечно стоит между двумя близкими людьми» («Одиночество», 1898).

Закономерно, что лучшие произведения Куприна о любви, написанные с интервалом в несколько лет: «Суламифь» (1908) и «Гранатовый браслет» (1911) — содержат противоположные подходы к теме. Преодоление фатального разъединения людей, включая и любящих друг друга, в действительном мире оказывается возмож-

ным только путем обретения этим миром иного качества, недостижимого для реальности. Представление о нем можно найти в формах и образах Ветхого Завета. Обращение к Библии во второй половине 900-х годов было вызвано у Куприна внутренними, глубинными причинами: «И если раньше... он любил себя ставить в положение Пушкина, – писал Ф.Д. Батюшков, – ... то теперь его страстно захватил облик царя Соломона»²¹⁴. Чуткие критики уловили стремление автора к реализации в художественных образах идеала любви «как некоей редкой, неоценимой красоты ценности» (Н.Кадмин) на языке, уже найденном Соломоном в «Песне песней». Поэтому столь смело используются цитаты: «писателю не надо было вкладывать в уста Соломону какое-либо новое выражение его любви и восхищения, раз лучшее уже дано в поэме»²¹⁵. Поэтому же закономерно, что «исторические подробности, фон, быт того времени не особенно ему удались. Но их не замечаешь. Все заслоняет любовь, которая сильнее смерти». Для современников было более значимо, что мифический сюжет обрел «четкие контуры реалистического художественного повествования. Дать человека – царя Соломона, дать девушку и женщину – Суламифь, дать сказочный сад и дивный дворец – как рамку их любовного упоения. Обнять вообще всю эту музыку... в сказочном и в то же время бытовом рисунке».

Обратным движением: от «лирики» и воображаемой «сказки» любви – к житейской обыденности и социальной иерархичности отмечен «*Гранатовый браслет*», рассказ, в основу которого, по свидетельству самого Куприна, положен реальный случай. Во время работы над рассказом Куприн писал Ф.Д. Батюшкову: «Это – помнишь? – печальная история маленького телеграфного чиновника П.П. Желтикова, который был так безнадежно и самоотверженно влюблен в жену Любимова (... теперь губернатор в Вильне). ... Лицо у него, застрелившегося (она ему велела даже не пробовать ее видеть), – важное, глубокое, озаренное той таинственной мудростью, которую постигают только мертвые». И в то же время к рассказу с полным правом применимо замечание критика относительно «Суламифи»: «Ему дана была основа, как бы музыкальная тема, которую он разработал». Весь рассказ действительно представляет собой развитие одной музыкальной темы из второй сонаты Бетховена («Largo Appassionato»), выражающей особым способом трагедию «забавного чудака»: «он уходит от нас в ореоле благородства, как некий Дон-Кихот, как «рыцарь бедный»²¹⁶.

«Музыкальность» достигнута здесь обращением к «внутреннему человеку» (на первый взгляд, диссонирующему с торжествующим «плотским» человеком «Суламифи») – соответственно, бытийную осно-

²¹⁴ К.Н. Батюшков, Ф.Д. Батюшков, А.И. Куприн. Материалы Всероссийской научной конференции ... – С. 136.

²¹⁵ Кадмин Н. А.И. Куприн. – С. 54.

²¹⁶ Горнфельд А. Куприн-романтик. // Русские ведомости, 1911, 17 февр., № 38.

ву рассказа составляет уже не Ветхий, а Новый завет: *«Да святится имя твое»*. После самоубийства «маленького чиновника» «с смешной фамилией Желтков» княгиня Вера Шеина под звуки бетховенской сонаты переживает необычное состояние, которое связывает ее с вечным и великим: «И душа ее как будто бы раздвоилась». Устанавливается «неуловимая связь» между настоящим моментом ее светской благополучной жизни с мужем — порядочным человеком, предводителем губернского дворянства — и тем, что могло относиться к ней как к женщине вне всяких условий общественных и временных, которой досталась в дар «настоящая, самоотверженная, истинная любовь». Как и безвестной пастушке Суламифи, возлюбленной царя Соломона, ей открывается безусловное знание того, что это «любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет» — но также и сознание того, что такая «любовь» прошла «мимо нее».

По убеждению автора, любовь, проходящая сквозь толщу времени и обстоятельств, всегда слагается в «поэму, в благодарственную молитву: «И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это было как будто бы куплеты, которые кончались словами: *«Да святится имя твое»*».

В «Гранатовом браслете» (как и в «Молохе», и «Поединке», и других произведениях Куприна) «поэма» вырастает из многочисленных ее прообразов и подобий — предпосланных ей анекдотических и фарсовых ситуаций, житейских историй, в том числе и вариаций сюжета о Клеопатре, — но единственная в своем роде любовь, о которой мечтал Назанский в «Поединке» и образ которой создает генерал Аносов в «Гранатовом браслете», это любовь-трагедия, «величайшая тайна в мире»: «Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться». Именно поэтому Вера Николаевна Шеина, запретившая Желткову — по соображениям приличий и добропорядочности — «хотя изредка» видеть себя и говорить с собой, убеждена безусловно в том, что «этот человек убьет себя».

Образ Пушкина не «затмевается» образом Соломона и теперь соотносится с представлением о возвышающем душу «страдании». Глядя на лежащего в гробу Желткова, Вера Николаевна «вспомнила, что то же самое умиротворенное выражение она видела на масках великих страдальцев — Пушкина и Наполеона». Любовь, неотделимая от страдания, по Куприну, дает материал для «вечных художественных произведений», таких, как «Песнь песней», «ведущих к освобождению любви»²¹⁷.

Последние годы в России. Эмиграция (1919–1937). Возвращение на родину. В 1910-е годы Куприн вновь обращается к теме «естественного человека» в цикле «Листригоны», посвященном балаклавским рыбакам; пишет большую повесть «Яма», в посвящении к которой с вызовом и надеждой на понимание объявляет, что повествование о «падших

²¹⁷ А.И. Куприн. О литературе. — С. 122.

женщинах» (в традициях русской гуманистической литературы) не безнравственно: *«от всего сердца посвящаю ее матерям и юношеству»*.

В 1912 году писатель с семьей побывал за границей, посетил Ниццу, Марсель, Венецию, Геную, побывал на Корсике. В результате сложился цикл очерков «Лазурные берега».

Во время Февральской революции, которая застала его в Гельсингфорсе, Куприн был уверен, что чудо преображения его «бедной, прекрасной, удивительной, непонятной родины» вот-вот произойдет. Он пишет статьи на злобу дня, возвращается к событиям на крейсере «Очаков» в рассказе «Гусеница». Военная тема волнует его как репортера, о чем он пишет Ф.Д. Батюшкову: «Очень может быть, что завяжется война. Я не хочу ее прозевать, как прозевал Японскую... Теперь же я всеми силами уцеплюсь за случаи поехать корреспондентом». Но активность Куприна не получила возможности проявить себя на этом пути — зато заманчивым оказалось предложение Горького сотрудничать в издательстве «Всемирная литература» (для него специально был написан очерк о близком по духу беллетристе — авторе «Трех мушкетеров», Дюма-отце). Вместе с Горьким Куприн задумывает издание газеты «Земля», предназначенной крестьянам и одобренной лично Лениным.

16 октября 1919 года Гатчина — единственное место, где Куприн жил подолгу — оказалась занятой войсками Юденича; чувствовавший недомогание писатель остался дома. Уже после прихода красных он едет сначала в Финляндию, затем — во Францию. Поэтическое отношение к Парижу и внешняя насыщенность жизни Куприна в эмиграции не избавляют его ни от материальной нужды, ни от ощущения бесплодности пребывания в мире, которому он чувствует себя глубоко чуждым. Лейтмотивом становится признание в одном из писем: «... я в этом не живу». Весной 1924 года Куприн пишет известному русскому борцу И.М. Заикину: «У нас весна, но она идет мимо меня боком»²¹⁸. Потребность в русском быте и родной природе охватывает все его существо, их отсутствие порождает тоскливое недоумение. Куприну необходимы «настоящий... русский снег — плотный, розовый, голубоватый» и «лес», в котором «следы: русаки, беляки, лисички-сестрички, белки, мыши, птицы». Он испытывает острейший недостаток в живом русском слове: «Знаете ли чего мне не хватает? — писал Куприн И.Е. Репину. — Это — двух-трех минут разговора с половым из Любимовского уезда, с зарайским извозчиком, с тульским банщиком, с володимирским плотником, с мищевским каменщиком. Я изнемогаю без русского языка!»²¹⁹.

В эмиграции Куприн, в основном, обращается к воспоминаниям, составившим основу «Юнкеров», в 1924 года публикует сборник «Новых рассказов», пишет роман «Жанета, принцесса четырех улиц», рассказ «Пунцовая кровь», миниатюры, вошедшие в цикл «Рассказы в каплях», повесть о любви «Колесо времени», а также многочисленные очерки, статьи, газетные и журнальные заметки.

²¹⁸ А.И. Куприн. О литературе. — С. 258.

²¹⁹ Там же. — С. 254, 250.

В 1937 году Куприн с женой (в 1907 году ею стала Е.М. Гейнрих) выехали из Парижа в Советский Союз, чтобы навсегда остаться на родине, о которой писатель не переставал мечтать последние двадцать лет. К.И. Чуковский, видевший Куприна в это время, был потрясен контрастом с его прежним обликом: «В этом немощном, подслеповатом человеке с такой тоненькой шеей, с таким растерянным, изжелта-бледным лицом не осталось ни единой черты от того Куприна, какой запечатлен в его книгах»²²⁰. Писатель признавал, что у него нет времени «написать сочинение, от которого публика ахнула бы», но зато он мог прикоснуться к родной земле, побывать в любимой Гатчине, опубликовать несколько статей и «Клочки воспоминаний» для русского читателя.

А.И. Куприн умер 25 августа 1938 года от болезни пищевода и похоронен в Санкт-Петербурге, на Волковом кладбище.

Жизнь его все-таки получила ту беспредельную широту, которая казалась полному сил Куприну естественным продолжением и развитием природных задатков человека: писатель смог почувствовать себя «летающим», совершив полеты на аэроплане и воздушном шаре; его проза еще при жизни стала достоянием театра и кино (экранизации «Гамбринуса», «Штабс-капитана Рыбникова», «Поединок», «Гранатового браслета», а на заре кинематографа – повести «Впотьмах»). Его рассказы обрели благодарных читателей, среди которых есть дети, – им адресованы купринские «Детские рассказы». Однажды, как вспоминает К.И. Чуковский, Куприн всерьез пожалел, что не может «побывать... белкой» – пожалел о ее «молниеносных полетах», допуская что человек способен пережить все, следуя по «кругу» жизни к ее истокам: «сделаться лошадкой, растением или рыбой, или побыть женщиной и испытать роды...»²²¹

Основные понятия

Классический реализм, новый реализм, стиль, «малые» и «средние» жанры, бытописание, предметный мир, символика, время, пространство, экзистенциализм, лирическое начало в прозе.

Вопросы и задания

1. Поясните значение таких ключевых понятий эстетики А.И. Куприна, как «свобода самовыражения», «широта» охвата действительности, «непосредственность» отображения жизни. Опираясь на критические и мемуарные источники, высказывания самого писателя, обоснуйте сделанные вами заключения.

²²⁰ Чуковский К.И. Куприн. — С. 28.

²²¹ Там же. — С. 18.

2. Почему критик Е.А. Колтоновская называет А.И. Куприна «выразителем эпохи»?
3. Кого из писателей-классиков в русской и зарубежной литературе А.И. Куприн считал своими учителями?
4. Покажите особенности поэтики А.И. Куприна на примере одного из центральных произведений его творчества («Молох», «Поединок», «Суламифь», «Гранатовый браслет» и др. – по выбору).
5. Проанализируйте, как в поэтике А.И. Куприна сочетаются разнородные начала: «сказочное» с «бытовым», «лирическое» с «эпическим» (Н. Кадмин).
6. Отметьте факты биографии А.И. Куприна, которые, на ваш взгляд, являются значимыми для осмысления его своеобразия как художника.
7. Проследите основные этапы развития А.И. Куприна-художника.
8. Опишите тип «купринского» героя, определите его характерные особенности («Дознание», «Прапорщик армейский», «Молох», «Олеся», «Поединок», «Гранатовый браслет» и др.).
9. Подготовьте сообщение о творчестве А.И. Куприна после 1917 года.
10. Представьте презентации по темам: «Экранизации произведений А.И. Куприна», «Тема детей в произведениях А.И. Куприна».

Литература

Соч.: Полн. собр. соч.: В 9 т. – СПб., 1912–1915; Собр. соч.: В 9 тт. – М., 1970–1973; Собр.: В 5 тт. – М., 1982.

Лит.: Афанасьев В. А.И. Куприн. – М., 1960; Берков П. Н. Александр Иванович Куприн: Критико-биографический очерк. – М.; Л., 1956; Измайлов А. Песни земной радости. // Измайлов А. Литературный Олимп. – М., 1911; Колтоновская Е. Куприн как выразитель эпохи (соч., т. I, II и III). // Образование. 1907. № 4; Кранихфельд В. Поэт радостной случайности (А. И. Куприн). // Кранихфельд В. В мире идей и образов. – СПб., 1912. Т. 2; Крутикова Л.В. А.И. Куприн. – Л., 1971; Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна. 1883–1907. – Минск, 1983; Куприн А.И. О литературе. – Минск, 1969; Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости. – М., 1966; Куприна К.А. Куприн – мой отец. – М., 1979; Медведев П. Из истории литературы предреволюционной эпохи (Л.Андреев и А. Куприн). // Литературная учеба. 1935. № 4; Михайлов О.Н. Куприн. – М., 1981; Слово об Александре Куприне. – Пенза, 1995; Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. – М., 1991; Тагер Е.Б. Новый этап в развитии реализма. // Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. – М., 1968; Чуковский К.И. Куприн. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 тт. Т. 1. – М., 1964; Юркина Л.Н. Поэтика А.И. Куприна: Учебное пособие по спецкурсу. – Сыктывкар, 1997.

Л.Н. Андреев (1871–1919)

Леонид Николаевич Андреев — прозаик, драматург, публицист конца XIX — начала XX века, соединивший в своем творчестве достижения классиков и искания модернистов²²². Современные исследователи относят его сочинения, отличающиеся повышенной экспрессивностью, к неореализму²²³, течению, возникшему в искусстве на рубеже столетий. В своих произведениях Л. Андреев, с одной стороны, отразил тенденции, позволявшие ученым-общественникам говорить о «крушении гуманизма», с другой стороны, он выразил обеспокоенность перспективой девальвации гуманистических ценностей. По признанию самого автора, его интересовал человек в «духовной сущности»²²⁴. Как справедливо

²²² А. Белый, ссылаясь на отзывы критики, ставит Л.Андреева первым в «четверке наиболее известных писателей» конца первого десятилетия, наряду с А. Куприным, М. Горьким, Ф.Сологубом. — Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 470.

²²³ Неореализм — вершинное явление реализма начала нового века, ученые определяют его «как особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие, соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении, и освобождавшееся от сильного натуралистического веяния, окрасившего широкое реалистическое движение предыдущих лет» [Келдыш В.А. Реализм и неореализм. // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — М., 2000. — С. 262]. Экспрессивность, как и ее противоположность, порожденная импрессионистскими тенденциями, характеризует значительную часть европейского искусства первой четверти XX в. Тогда же возникает направление в художественном творчестве — экспрессионизм (лат. *expression* — выражение), принадлежащее более широкому движению, названному авангардом. Авангард — «неблагодарный наследник» модернизма, авангард отрицает модернизм, многое из него наследуя. Правдоподобному отображению действительности, «экспрессионизм противопоставил подчеркнутую гротескность образов, культ деформации в самых разных ее проявлениях» (Терехина В.Н. Экспрессионизм. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — К. 1223). Некоторые сочинения Л.Андреева в прозе, «Стена», «Красный смех», можно рассматривать как экспрессионистские, как предвосхищение авангарда, в драматургии таких вещей у него значительно больше. При этом, в отличие от других авторов-экспрессионистов, Л.Андреев, его повествователь, не смиряется с роковой неизбежностью бытия.

²²⁴ Брусянин В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. — М., 1912. — С. 14.

заметил современный исследователь, андреевское творчество «имеет большое значение для понимания открывшейся в XX веке «метафизики неверия»²²⁵.

Поворотные события жизни, первые пробы пера. Творческая судьба Л. Андреева сложилась удачно. Вскоре после дебюта даже оппоненты из стана символистов признали в нем «звезду первой величины» (З. Гиппиус). Многие публикации этого автора вызывали яростные дискуссии. Еще при жизни его издавали в Европе, Азии, Америке. За границей вышли первые итоговые монографические работы о писателе²²⁶. Исследователи указывают на значительный «андреевский след» в мировом литературном процессе²²⁷. Художественные искания Л. Андреева оказали влияние на отечественную словесность, в частности, на становление таких писателей-новаторов, как Е. Замятин, Б. Пильняк, Н. Никандров, М. Булгаков.

Будущий писатель родился в Орле, в многодетной семье. Отец вышел из мещанского сословия, служил землемером, отличался суровым характером, увлекался кулачными боями. Мать — из дворян, мягкая, поэтичная натура, она знала фольклор, была прекрасной сказительницей. Благодаря ей у Л. Андреева рано проявилась любовь к слову, чтению, первые запомнившиеся авторы — Л. Толстой, В. Гаршин, Ж. Верн, Э. По. Нежную любовь к матери писатель сохранил до конца жизни. Нравы провинциального Орла он запечатлел во многих своих ранних произведениях, первые характеры он черпал из памяти детства. Земляки-орловцы с удовольствием показывают тот самый перекресток, на котором стоял городской, которого Л. Андреев обессмертил в рассказе «Баргамот и Гараська» (1898). Молодой автор к тому времени уже печатался, но после публикации этого рассказа о нем заговорили как о состоявшемся прозаике.

Личная жизнь Л. Андреева сложилась менее удачно. Юность, молодость омрачила нужда. Окончив Орловскую классическую гимназию, в 1891 году он поступил на юридический факультет С.-Петербургского университета, но был отчислен «за невзнос платы». Однако, благодаря «Обществу помощи нуждающимся», продолжил учебу в Московском университете, который окончил в 1897 году. Отец к этому времени умер и на него, как на старшего, легла обязанность помогать матери поднимать младших братьев и сестер. Л. Андреева рано стали занимать «вечные» вопросы, о смысле жизни, о скрытой сущности человека. В поисках ответа на них он с гимназических лет читает работы философов, социологов, психологов. Сильное впечатление произвело на него учение о воле А. Шопенгауэра, критика христианства Ф. Ницше, «филосо-

²²⁵ Татаринов А.В. Леонид Андреев. // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. — С. 293. Эта публикация — последний обстоятельный академический обзор творчества прозаика и драматурга.

²²⁶ Монографии вышли в Англии, США. Существенное влияние Л. Андреев оказал не только на немецкую литературу, о чем писали отечественные исследователи, но и на живопись Германии, на творчество художников-экспрессионистов.

²²⁷ Григорьев А.А. Леонид Андреев в мировом литературном процессе. // Русская литература. 1972. № 2.

фия бессознательного» Э. Гартмана, гипотеза вырождения М. Нордау, теория естественного отбора Ч. Дарвина и ее преломление в статьях Д. Писарева. Эти авторы убеждали молодого человека искать высший смысл жизни. Сложившиеся тогда представления об историческом процессе как о бесконечном конфликте индивидуального сознания и косной материи отразились во многих произведениях Л. Андреева, например, в небольшом аллегорическом рассказе «Стена» (1901), который может служить эпиграфом ко всем его сочинениям. Пораженное отвратительными недугами, склонное к самоистреблению человечество рисует здесь в смертельной схватке с темными стенами зла, порождающими эти недуги, взаимную ненависть и заграждающими пути к свету, простору. Идеи «Стены» отразятся в других аллегорических сочинениях, таких, как «Набат» (1901), «День гнева» (1910).

Драматические события, происшедшие в середине первого десятилетия нового века, существенно повлияли на мироощущение и сочинения Л. Андреева. Пафос его творчества заметно изменился.

«Тяготевший к социал-демократии», писатель тяжело перенес поражение буржуазной революции и испытал большое потрясение от страшного лика баррикадной классовой борьбы²²⁸. Свое видение революции, сомнение в ее действенности и благодати он выразил тогда в аллегорическом рассказе «Так было» (1905). Власть, любовь и ненависть масс, с точки зрения повествователя, не поддаются логическому объяснению, всеми чувствами повелевает нечто стороннее, «огромное, бесформенное, слепое». И люди, вчера падавшие перед тронном ниц, — сегодня будут рубить самодержцу голову, а завтра — провозглашать здравицу его приемнику: «Так было — так будет. Так было — так будет». Позже Л. Андреев напишет аллегорический коррелят на ту же тему — «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907). Приподнятость масс, идущих на смерть, навеяна здесь приходом желанного «оно» и весенним пробуждением природы. Все происходящее представлено как нечто необычное (главному персонажу все видится «странным»), прерывающее постоянство и устойчивость. В этом автор видит вечное возвращение и вечную обреченность происходящих событий.

Самое большое потрясение, образовавшее незаживающую душевную рану, вызвала смерть жены при родах второго сына в 1906 г., человека близкого по духу, первого критика²²⁹. Позже в состоянии депрессии Л. Андреев искал женщину, которая была бы похожа на ушедшую Александру, и будто бы нашел такую, в актрисе Алисе Коонен, но та

²²⁸ В первые годы нового века Л. Андреев поддерживал социал-демократов материально, за связь с этой партией он несколько дней провел в тюрьме, состоял под надзором полиции. Очевидно, его романтическое представление о революции не совпало с тем, что являлось в реальности в 1905-м и, тем более, в 1917 году. Это несовпадение нашло своеобразное отражение в его творчестве.

²²⁹ Шура, так звали первую жену писателя, была очень красивой женщиной. Броской внешностью обладал и сам Л. Андреев: современники пишут, что его фотокарточки украшали витрины модных фотосалонов в городах российской империи. Даниил Андреев (1906 — 1959) был талантливым писателем, долгие годы провел в ГУЛАГе, там он написал светлое мистико-философское сочинение о судьбах России, мира, человечества «Роза Мира».

не ответила взаимностью. За отказом последовало покушение на самоубийство²³⁰. После всего этого «он как-то внезапно, чуть ли не через неделю (после знакомства с женщиной, ставшей ему второй женой. — В.М.), женился»²³¹. Как вспоминает сын писателя, чувство одиночества, хорошо заметной окружающим тревожной тоски не оставляло Л. Андреева ни дома, ни в обществе, а в его редких шутках всегда присутствовал «элемент надрыва»²³². Об убийственности этого чувства, о тоске-победительнице Л. Андреев написал мистический и, как считают исследователи его творчества, автобиографический рассказ «Он» (1912). События в этом рассказе происходят в огромном унылом и богатом особняке, одиноко стоящем на берегу залива где-то на севере. В этом особняке современники узнавали дачу Л. Андреева в Ваммельсуу, на Карельском перешейке, недалеко от Санкт-Петербурга. Здесь он провел все оставшиеся годы жизни, изредка выезжал за границу, избегал Москвы, где многое напоминало Александру. Так же современники вспоминали щедрость, гостеприимство этого странного жилища, украшенного мрачной живописью хозяина.

Другой, после памяти детства, щедрый источник тем и образов нашелся в суде, где Л. Андреев по окончании университета (1897–1902) служил помощником присяжного поверенного, адвокатом. Сюжет сатирического рассказа «Христиане» (1905) построен на событии, которое имело или могло иметь место в зале суда. Свидетельница по делу нарушает размеренный и равнодушный ход казенной машины: несмотря на все уговоры и угрозы, она отказывается принять присягу на кресте на том основании, что занимается не богоугодным делом, проституцией. Рассказ очень сценичен, состоит из ряда мизансцен, которые мог расписать человек, хорошо знакомый с судопроизводством. При этом читатель не может не вспомнить описание суда над Катериной Масловой в романе Л. Толстого «Воскресение». Сама того не ведая, недалекая Пелагея Караулова предстает обличителем фальши, общественного лицемерия, более того, именно она стоит на карауле у истинного христианства, и фамилия ее в этом смысле вполне «говорящая».

Большое влияние на проблематику, на стиль андреевского художественного творчества, оказала репортерская работа в газете. Сказалась она и в тематике его произведений, особенно ранних. Например, драматичный, ироничный рассказ «Книга» (1901), о ребенке, который надывается, перетаскивая огромные связки книг с примечательным названием «В защиту обездоленных», имеет прямую связь со случаем, описанным Л. Андреевым-газетчиком чуть раньше. Можно сказать, работа в периодической печати подготовила быстрые успехи Л. Андреева в большой литературе, кстати, для прессы он будет писать и будучи знаменитым писателем. В конце 90-х гг. сначала читатели страниц «Московских вестей», а затем либеральной газеты «Курьер» с нетерпением ждали репортерских строчек Л. Андреева, часто в колонке «из

²³⁰ Встречи в Художественном театре (Письма Л.Н.Андреева к А.Г. Коонен) // Встречи с прошлым. — М., 1978. — С.91 — 100; Коонен А. Страницы жизни. — М., 1975. — С. 50 — 53.

²³¹ Чуковский К.И. Люди и книги. — М., 1960. — С. 506.

²³² Андреев В. Детство. Повесть. — М., 1966. — С. 38.

зала суда», его фельетонов, подписанных разными псевдонимами, чаще всего, Л-ев, Дж.Линч. Они выделялись даже на фоне солидных материалов газеты «Курьер». Благодаря Л.Андрееву на страницах этого уважаемого ежедневного издания печатались произведения целого ряда в будущем известных художников слова, таких, как А.Серафимович, Б.Зайцев, А.Ремизов. Исследователи справедливо отмечают жанровое и стилевое своеобразие андреевских газетных публикаций, отсутствие у него даже в заметках «голой» публицистики²³³. Вот как, например, говорит газетчик-художник о времени года, о славной осени: «А как хороши вечера и ночи! Воздух стал еще холоднее, и в резкой свежести его уже чувствуется дыхание далекой зимы». Зимний холод он представляет живым уличным термометром, который «распластался на земле и ножкой от холода дергает». Л.Андрееву-газетчику, кажется, что не столь важно рассказать о ставшем ему известном событии (смерть Э.Золя, премьера в Художественном театре, катания на воздушном шаре, празднование «Татьянина дня»), сколько дать читателю пищу для размышлений на отвлеченные темы — о смысле жизни, о человеке, об искусстве, о последствиях технического прогресса и т.д.

В журналистике идеалы радикального народничества, формировавшие гражданскую позицию Л.Андреева, проявились значительно определеннее, чем в прозе и драматургии. Он много пишет об обиженных судьбой людях на дне жизни, о домах призрения, о Хитровке, о черствости богачей. Не падит и себя, сытого автора, проникновенно рассуждающего о голодных. Нередко Л. Андреев обращается к пограничному литературно-публицистическому жанру, который можно определить как эссе. В очерках и эссе Л. Андреева выразилась его личность, его склонность к состраданию, его демократизм, его «рефлексия». Он обращается не только к доводам рассудка, но и к эмоциям своего читателя, ибо ему важно достичь сопереживания. Этим будут характеризоваться и многие его чисто художественные вещи. Журналистика Л. Андреева отличалась повышенным художественным началом, а его дальнейшее художественное творчество характеризовалось повышенным публицистическим началом.

Всю жизнь писатель и драматург испытывал особое влечение к живописи. Его полотна получили одобрение у И. Репина и Н. Рериха. Позже многие свои образы Л.Андреев сначала выводил на холсте, а затем воплощал в слове. Самым авторитетным мастером кисти для него был Ф. Гойя, чья манера письма, по мнению Л. Андреева, была способна выразить трагическую подоснову бытия²³⁴. Андреева-художника влекло все, что таилось за границами видимого.

Раннюю кончину Л.Андреева, по свидетельству близких, ускорили события в октябре 1917 года. О них он узнавал на своей даче

²³³ Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892 — 1906). — Л., 1976. — С. 20, 27.

²³⁴ Ф.Х. де Гойя (1746 — 1828) — испанский живописец, гравер, его работы отличает острая эмоциональность, фантастический гротеск. Л.Андреев был также и незаурядным фотографом, можно сказать, одним из зачинателей жанра художественного фото. Факсимильные копии (оригиналы находятся в Англии) его больших цветных фотографий хранятся в орловском литературном музее, они поражают своей содержательностью, жизненностью, философичностью.

в Финляндии, входившей тогда в состав Российской империи. Вблизи этой дачи писатель и был похоронен. Публицистический очерк «S.O.S.» (1919), в котором автор просит «благородных граждан» всех стран спасти Россию от большевиков, «дикарей Европы», стал последней его публикацией. Этот очерк достоин стоять на книжной полке рядом с «Несвоевременными мыслями» М. Горького, «Окаянными днями» И. Бунина. В 1956 году Л. Андреев был перезахоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища в С.-Петербурге.

Художественные искания Л. Андреева-прозаика. Л. Андреев с юности удивлялся нетребовательному отношению людей к жизни. «Придет время, — писал он, будучи гимназистом, в дневнике, — я нарисую людям потрясающую картину их жизни». Важный предмет внимания Л. Андреева-прозаика, как, впрочем, и драматурга, — мысль как таковая. Писатель обращен не к потоку жизни, а к размышлениям об этом потоке²³⁵.

Сначала как прозаик, а потом и как драматург, Л. Андреев открыто заявлял о своем стремлении соединить искусство новейшее и классическое. Его не привлекала тонкость изображения природы, предметного мира, внутреннего состояния людей. Мастерами манеры письма были, например, А. Чехов, И. Бунин, Б. Зайцев. Цена «уроки» А. Чехова, Л. Андреев избрал другую манеру: ему скучно в пределах текущего времени, — из мыслей, чувств, сомнений людей своей эпохи он стремится вывести «вечный облик» человека; он не претендует на правдоподобное изображение того или иного явления, а испытывает желание выразить к нему свое отношение, дать оценку. Известно, Л. Андреев на полуслове прервал М. Горького, когда тот рассказывал ему историю о священнике-расстриге. В его голове зародилась идея богоборческого рассказа-жития «Жизнь Василия Фивейского» (1903), о человеке, посчитавшем себя и всех людей обманутыми «богом-справедливостью», возроптавшем и отважившемся испытать самого Создателя, о человеке сломанном, но не побежденном²³⁶. Очевидно, он боялся, что подробности помешают ему воплотить задуманное. Известно, что к написанию философско-психологического рассказа «Тьма» (1907) его подтолкнул случай, произошедший с эсером П. Рутенбергом. Последний рассказал

²³⁵ Дневники писателя хранятся в Англии, в андреевском архиве Лидса (Дэвис Р. Леонид Андреев. — История русской литературы: XX век: Серебряный век. — С.380). В неполные двадцать лет он мечтает о славе автора, развенчивающего «фикции», питающие надежды человека. Наверное, вряд ли со всей определенностью молодой человек ответил бы на вопрос, почему ему хочется пугать читателя. Строки эти показывают, что уже тогда именно собственный внутренний мир был Л. Андрееву интереснее всего.

²³⁶ Эту идею автор подробно изложил в письме к критику М. Неведомскому, где, в частности, есть такие слова: «Уверенность, что где-нибудь да должна быть справедливость и совершенное знание о смысле жизни — вот та утроба, которая ежедневно рождает нового бога». (Искусство. 1925. № 2. С. 266 — 267). З. Гиппиус с досадой, но справедливо описывает повесть как «гимн человеку... гордому божеству всех Горьких». (Крайний А. <Гиппиус З.Н.> Летние размышления // Новый путь. 1904, № 7. С. 250.). Позже Л. Андреев напишет о покорном сторонней силе человеке, рассказ «Чемоданов» (1916), — грустную и ироничную пародию на собственную повесть.

Л. Андрееву, как однажды, спасаясь от полиции, он укрылся в публичном доме. Писатель передал этот эпизод в неожиданном освещении: его повествование обрело форму выкрика, контрастного – в черных и белых тонах – очертания. Первые критики подметили пристрастие Л. Андреева к гротеску и гиперболе: город у него не большой, а «огромный», его персонажей угнетает не одиночество, а «страх одиночества», они не кричат и плачут, а «визжат» и «воют». Время в его рассказах предельно сжато и необычайно насыщено. Прозе Л. Андреева свойственны повышенная экспрессивность, эмоциональная выразительность, сопряжение крайностей, надрыву и т.д.

Творчество Л. Андреева не знает каких-либо резких переломов, оно всегда было, как точно выразился В. Келдыш, «пестрым». Можно лишь счесть поворотными, в какой-то степени, 1905–1906 годы. В записках писатель сетует, что где-то с середины первого десятилетия нового века он ослабил элемент отрицания в своих произведениях: «Рожденный проклинать, я занялся раздачей индульгенций – немножко проклятий и тут же целая бочка меду и патоки. Ведь только уксус и желчь у меня настоящие, а вместо сахара – патока»²³⁷. Но с таким самоощущением писателя трудно согласиться, потому что «уксусу и желчи» в его сочинениях всегда было достаточно, а консистенция их с течением времени не ослабевала, а возрастала. Л. Андреев в этом высказывании скорее всего осудил себя за «метания».

С первых лет писательства Л. Андреев испытывал повышенный интерес ко всему необъяснимому в мире, в людях, в собственной душе. С ранних лет будущий художник слова носил в себе желание заглянуть за таинственные границы жизни. Удовлетворяя это желание, юноша играл в игры, позволявшие ему почувствовать дыхание смерти. Позже за пределы мира сего будут заглядывать персонажи его произведений, как например, Елеазар, именем которого назван известный рассказ (1906). «Проклятое знание», которое досталось чудом возвращенному из царства мертвых, убивает желание жить, радоваться жизни. На многие явления Л. Андреев имел неожиданный, как правило, драматичный взгляд: например, стук сердца он воспринимал как стук механизма с очень ограниченным ресурсом работы. Трагизм мировосприятия усиливали наследственные болезни, периодически возникавшие депрессивные состояния и суицидальные намерения.

Эти особенности психики в известной мере объясняют, почему творчество писателя созвучно эсхатологическому умонастроению эпохи. Усиление трагического миропонимания европейцев на исходе девятнадцатого столетия зависело, в частности, от ослабления давних убеждений, обусловленных надеждой на то, что, несмотря на все zig-zagi истории, жизнь имеет восходящий вектор развития и прогресс в истории человечества неизбежен. Это ослабление было связано с состоянием межгосударственных дел, науки, культуры, в частности, со «скандалом в философии» и с религиозным кризисом²³⁸. В ту пору рез-

²³⁷ Андреев В. Детство. Повесть. М., 1966. С. 222.

²³⁸ Эсхатология – религиозное учение о конечной судьбе мира и человека. Религиозный кризис в философии и теологии обусловил интерес к философии А. Шопенгауэра,

ко обострились вечные вопросы о закономерностях жизни, о сущности человека. Люди задавали себе сложные вопросы («Кто я?»; «Смысл, смысл жизни, где он?»; «Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно — но конец где?»). Эти вопросы из писем Л. Андреева разных лет В. Вересаеву, книгоиздателю Г. Бернштейну лежат в подтексте большинства его произведений²³⁹. Многолетняя переписка с М. Горьким свидетельствует о страстном обсуждении тех же проблем добра и зла, многоликости истины и лжи, любви и ненависти, разума и безумия. Ни одна теория не открывалась как спасительная, не убеждала в том, что гармония победит хаос в душах и мире. Страдая от своего неверия, писатель отвергал религиозный путь спасения: «До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание?.. Бога я не прийму...»²⁴⁰. Рассказ «Ложь» (1900) заканчивается типичным, весьма характерным для Андреева восклицанием: «О, какое безумие быть человеком и искать правды! Какая боль!».

Многие андреевские произведения полны сострадания человеку, который, образно говоря, падает в бездну и пытается ухватиться за что-нибудь. «В его душе не было благополучия.., — рассуждал в воспоминаниях о Л. Андрееве Г. Чулков, — он был весь в предчувствии катастрофы»²⁴¹. О том же писал и А. Блок. Поэт признавался, что, прочитав рассказы «Жизнь Василия Фивейского», «Вор» (1905) почувствовал «ужас при дверях», познал тот хаос, который автор «таскал в себе»²⁴². Л. Андреев действительно «вживался» в своих персонажей, делил с ними общий, по словам К. Чуковского, «душевный тон». В таком слиянии, абсолютном перевоплощении таилась опасность: оно могло дезориентировать читателей и исследователей, создав иллюзию, будто «грехи» персонажей принадлежат автору.

Л. Андреев, однако, считал себя учеником Г. Успенского и Ч. Диккенса, наследником традиций классической литературы. Тематически он, несомненно, продолжил гуманистические традиции литературы, уделяя внимание имущественному неравенству, общественной несправедливости. Современники отметили родство начинающего прозаика с Н. Помяловским, А. Левитовым. На этом основании, а также на участии писателя в горьковских альманахах, сборниках «Знание», социал-демократическая критика признала его «своим». Но после 1906 года начались недоразумения. Андреевское понимание и воспроизведение жизненных конфликтов отличается от их понимания и воспроизведения другими «знаниемцами» — М. Горьким, А. Серафимовичем,

стимулировал рождение учения Ф. Ницше и всеевропейское к ним внимание. В андреевских произведениях есть значительный след того и другого мыслителя. Состояние дел в религии и философии подвигло В. Соловьева к созданию своего учения, отчасти реформаторского по отношению к предыдущей христианской философии и — к защите ее от нищезанятия.

²³⁹ Вересаев В. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 5. — М., 1961. С. 404; «О семи тысячах повешенных» (переписка Леонида Андреева и Германа Бернштейна) // Родина. 1993. № 12. — С. 44.

²⁴⁰ Вересаев В. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 5. — М., 1961. С. 404.

²⁴¹ Чулков Г. Книга о Леониде Андрееве. Берлин; Пб.; М., 1922. — С. 109—110.

²⁴² Блок А. Книга о Леониде Андрееве. — Берлин; Пб.; М., 1922. — С. 96—97.

Е. Чириковым, С.Скитальцем. Авторы знаменитых сборников, как правило, выносили пристрастные приговоры всему тому, что считали злом, намечали решение социальных проблем в контексте текущего времени. Л.Андреев касался тех же проблем, но, как правило, освещал их с позиций вневременных, разумея их изъянами человечества, придавая им вечный смысл. Он стал чаще видеть в добре и зле силы извечные, метафизические и воспринимал людей вынужденными проводниками этих сил²⁴³. Разрыв с критиками, имевшими убеждение, что революционный переворот, утверждение истинных ценностей посредством манифестов гармонизирует жизнь, перевоспитает человека, был неизбежен²⁴⁴. В.Воровский в статье 1910 года, зачисляя Л. Андреева «по преимуществу» в «социальные» писатели, указал на неправильное, с его точки зрения, освещение им зла, пороков личности — вне связи с социальными условиями²⁴⁵. Тематика развела Л. Андреева с модернистами, проблематика обособила от авторов, называвших себя реалистами. Писатель оказался в творческом одиночестве и тяжело переживал его. В 1912 году он писал М.Горькому: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»²⁴⁶. Однако измениться Андреев не мог.

Творческое задание писателя состояло в том, чтобы передать диалектику мысли, чувства, сложный внутренний мир персонажей. Почти всех их больше, чем материальные беды и несчастья — голод, холод, — угнетают неразрешимые духовные загадки: почему жизнь строится так, а не иначе. Почти все они заглядывают в себя, пытаются разобраться в мотивах своего поведения. Кто бы ни был его герой, у каждого «свой

²⁴³ Мировидение Л.Андреева, в определенной мере, сопоставимо с мировидением И.Бунина, другого участника сборников «Знание», хотя их творческие манеры сильно различались.

²⁴⁴ Л.Андреев относится к кругу писателей, перенявших у своих предшественников, прежде всего у Ф.Достоевского, скептическое отношение к революционному преображению мира и человека, этим объясняется полувековое полузапрещенное положение Л. Андреева в советской России. Его не издавали, если о нем и писали, то, как правило, что-то негативное, считая его автором, вышедшим из «читательского потребления» (В. Десницкий). Исключение — небольшая книга, вышедшая в периферийном издательстве: *Дрягин К.В. Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева.* — Вятка, 1928. Лишь с семидесятых годов прошлого столетия постепенно возобновляется прерванное объективное изучение творчества Л.Андреева. Прорывом была небольшая книга земляка писателя, которая и сейчас читается с интересом: *Афонин Л.Н. Леонид Андреев.* — Орел, 1959. Исследователи, чтобы иметь возможность опубликовать работу, вынуждены были, хотя бы в названиях публикаций, как-то соединить прозаика и драматурга с революционной ситуацией. Есть смысл назвать первые в обозримом прошлом книги о творчестве Л.Андреева, многое в них не потеряло своей научной значимости: *Бабицева Ю.В. Драматургия Л.Н.Андреева эпохи первой русской революции.* — Вологда, 1971; *Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892 — 1906).* — Л., 1976; *Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма.* — Таллинн, 1984. Заметим, у зарубежных литературоведов к андреевскому творчеству всегда наблюдался и наблюдается стойкий интерес.

²⁴⁵ *Воровский В.В. Литературно-критические статьи.* — М., 1956. — С. 258.

²⁴⁶ М. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. // Литературное наследство. Т. 72. — М., 1965. — С. 351.

крест», каждый страдает. «Мне не важно, кто «он», — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек, и как таковой несет одни и те же тяготы жизни»²⁴⁷. В этих строчках андреевского письма К.Чуковскому выражена суть подхода художника к отображению жизни и человека.

Критики начала века сравнивали молодого прозаика с Ф. Достоевским: оба художника показывают человеческую душу как поле столкновений хаоса и гармонии. Л.Андреев эту преемственность признал не сразу, хотя она достаточно очевидна, как очевидна и существенная разница между ними. Ф.Достоевский в конечном итоге, при условии принятия человечеством христианства, смирения гордыни, предсказывал победу гармонии. Л.Андреев в самом начале творчества касается идеи гармонии, но затем, к середине первого десятилетия нового века, он как бы исключает эту идею из пространства своих художественных координат²⁴⁸.

Пафос многих работ первых лет творчества обусловлен стремлением его героев к «другой жизни». В этом смысле примечателен рассказ «В подвале» (1901) — об озлобленных людях, опустившихся на дно жизни. Сюда попадает, очевидно, обманутая молодая женщина «из общества» с новорожденным. Она не без основания боялась встречи с ворами, проститутками, но возникшее напряжение снимает младенец. Несчастные тянутся к чистому «нежному и слабому» существу. Бульварную женщину хотели не подпустить к ребенку, но она истошно требует: «Дай!.. Дай!.. Дай!..» И это «осторожное, двумя пальцами, прикосновение к плечу» описывается как прикосновение к мечте, «маленькая жизнь, слабая, как огонек в степи, смутно звала их куда-то...». Это романтическое «куда-то» переходит у прозаика из рассказа в рассказ.

Символом другой, более светлой жизни, иных взаимоотношений может служить сон, елочное украшение, дачная усадьба. Влечение к этому другому у ранних андреевских персонажей предстает чувством неосознанным, врожденным. Так изображен подросток Сашка в рассказе «Ангелочек» (1899) — неприкаянный, полуголодный, на весь мир обиженный «волчонок», кому «временами... хотелось перестать делать то, что называется жизнью». Попав случайно на праздник в богатый дом, он увидел на рождественской елке воскового ангелочка. Красивая игрушка становится для ребенка знаком «чуждого мира, где он жил когда-то...», где «не знают о грязи и брани...». Она должна принадлежать ему! Сашка много терпел, защищая то единственное, что имел, —

²⁴⁷ Чуковский К.И. Люди и книги. — М., 1960. — С. 503.

²⁴⁸ Своим «учителем» Л. Андреев называл Л. Толстого, чье творчество почитал за «мерило художественности». (Петербургская газета. 1908. № 235. 27 августа). Однако на Л. Андреева более, чем эстетика, влияла этика великого современника. Не удивительно, что Л. Толстой нередко критично отзывался о молодом прозаике и не все присланные в подарок новые публикации одобрял, включая и те, которые писались с оглядкой на него. Западные исследователи тесно связывают андреевское творчество с творчеством Ф.Достоевского, а также с творчеством писателей модернистского и постмодернистского толка — Стриндбергом, Пираделло, Кафкой. (Дэвис Р. Леонид Андреев. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — С. 379).

гордость, но ради ангелочка он падает на колени перед пренеприятной ему «тетей». И снова страстное: «Дай!.. Дай!.. Дай!..»

Позиция автора, унаследованного от классиков боль за всех несчастных, в этих рассказах гуманна и требовательна. Однако в отличие от своих предшественников Л. Андреев жестче, он скупой отмеряет обиженным жизнью персонажам частицу покоя. Их радость — мимолетна, надежда — призрачна. «Погибший человек» Хижняков («В подвале») залился счастливыми слезами — ему вдруг почудилось, что он «жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна», но, завершает свое слово повествователь, у изголовья его «уже усаживалась бесшумно хищная смерть». И Сашка, наигравшись ангелочком, может быть, впервые засыпает счастливый, а восковая игрушка в это время тает от дуновений печки, в художественном смысле — от какой-то злой фатальной силы, присутствие которой автор пунктирно обозначает: «На стене вырезались уродливые и неподвижные тени двух склонившихся голов...».

Художественной субстанцией зла выступают разные явления, тени, ночная тьма, природные катаклизмы, мистические характеры, мистическое нечто или некто и т.д.: «Вот ангелочек вострепнулся, словно для полета, и упал с мягким стуком на горячие плиты». Падение переживут и Сашка, и мальчик на побегушках из городской парикмахерской в рассказе «Петька на даче» (1899). «Состарившийся карлик», знавший только непосильный труд, побои, голод, тоже всей душой стремился в неведомое «куда-нибудь», «в другое место, о котором он не мог ничего сказать». Случайно попав в господскую загородную усадьбу, «вступив в полное согласие с природой», Петька внешне и внутренне преобразился, но вскоре роковая сила в лице таинственного хозяина парикмахерской вырвала его из «другой жизни». С годами роль злой незримой силы в сюжетах рассказов станет все более заметной.

У Л. Андреева нет в полной мере счастливых финалов, но в начале творчества на фоне подробного описания темных явлений жизни отчетливо выделяются проблески света: повествователь обнаруживает пробуждение Человека в человеке. Как заметил В.Воровский, автор «вскрывает «чувства добрые» под грубой оболочкой опустившегося человека». Этот мотив пробуждения органично связан с мотивом стремления персонажей к «другой жизни». В «Баргамоте и Гараське» автор описывает неожиданное пробуждение Человека в двух характерах-антиподах, в которых, казалось, давно умерло все человеческое. Жанр пасхального рассказа, который обязательно должен заканчиваться счастливо, здесь отчасти ограничил авторский замысел, смягчив финал. М. Горький²⁴⁹

²⁴⁹ История взаимоотношений М. Горького и Л. Андреева — это показательная страница истории отечественной литературы. М. Горький помог Л. Андрееву делать первые шаги на литературном поприще, способствовал публикации его произведений в прессе, в альманахах «Знание», ввел в кружок «Среда» («Среда» — 1890-е гг. XIX в. — 1916) — творческий кружок, который собирался, как правило, по средам у литератора Н.Телешова. Его основу составляли авторы альманахов «Знание», но на собраниях часто присутствовали мастера других видов искусства, известные общественные деятели). В 1901 г. на средства М. Горького вышла первая книга «Рассказов» Л. Андреева, принесшая автору славу, одобрение Л. Толстого, А. Чехова. Младший современник всегда с благодарностью вспоминал поддержку старшего товарища, называл его «единственным другом». Но это не сде-

справедливо усмотрел в подтексте «умненькую улыбочку недоверия к факту» самого автора. Андреевский Баргамот «сродни» другому представителю «шиворотной пропаганды», будочнику Мымрецову, персонажу рассказа «Будка» Г. Успенского. В начальных частях обоих произведений есть несомненное сходство, но по-разному развиваются конфликты в заключительных частях. Мымрецов так и не проникся тем, что пьяница Данила собрался «под венец» и был «в намерении» пригласить будочника на торжество. Андреевский «мастодонт» оживает, оттаивает, проникнувшись намерением Баргамота с ним «по благородному... похристосоваться».

В большинстве других типологически схожих произведений Л. Андреев рассказывает, как трудно и поздно, подчас, просыпается Человек в человеке. Этому посвящены рассказы «Жили-были» (1901), «Весной» (1902). Пробуждение «человеческого» нередко влечет в героях угрызения совести, болезненное осознание собственной безнравственности («Первый гонорар», 1899; «Нет прощения», 1904). Очень выразителен в этом смысле рассказ «Гостинец» (1901). Малолетний подмастерье Сениста попал в больницу, он ждет мастера Сазонку. Тот обещал навестить, не оставлять мальчишку «в жертву одиночеству, болезни и страху». Но — пришла Пасха, Сазонка загулял и забыл про свое обещание, а когда пришел, Сениста был уже в мертвецкой. Только смерть ребенка — «как щенка, выброшенного на помойку» — открыла мастеру правду о темной бездне его собственной души: «— Господи! — Кричит, катаясь по земле, Сазонка. — Да разве мы не люди?» О трудном пробуждении Человека говорится и в рассказе «Предстояла кража» (1902). Человек, которому «предстояла крупная кража, а быть может, убийство», остановлен жалостью к замерзающему на заснеженной дороге щенку. Высокая цена жалости, «света... среди глубокой тьмы и ненастья», агрессивность улицы — эту мысль доносит до читателя рассказчик-гуманист: «И диким хохотом разразились, встречая его, дома, заборы и сады».

Многих персонажей из ранних произведений Л. Андреев наделяет экзистенциальным мироощущением²⁵⁰. Как правило, они показаны в отчаянных, нередко экстремальных попытках освободиться от безверия в Бога, от представлений о мире как об иррациональном, абсурдном бытии, не поддающемся постижению («Валя», 1899; «Молчание», «Рассказ о Сергее Петровиче», 1900; «Оригинальный человек», 1902).

лало их отношения равными, М.Горький неоднократно называл их «дружбой-враждой» (см.: М.Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. // Литературное наследство. Т. 72. — М., 1965. — С. 314).

²⁵⁰ Экзистенциальное мироощущение связано с осмыслением идеи существования человека без Бога, в мире иррациональном, абсурдном, аморальном, в атмосфере страха и тревоги. В западном искусстве середины XX века это мироощущение вызвало к жизни особое направление — экзистенциализм (лат. *existentia* — существование). Его философия связана с именами С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Н. Бердяева. Большое влияние на художников-экзистенциалистов, например, французских писателей А. Камю, Ж. Сартра, оказала проблематика произведений Ф. Достоевского (см.: Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — К. 1218). Л. Андреев относится к авторам, стоявшим у истоков этого направления.

В рассказе «Город» (1902) писатель рассказывает о маленьком чиновнике, который видит себя песчинкой, подавленной не только бытом, а всем бытием, протекающим в огромном каменном мешке — городе. Живущий среди сотен людей человек задыхается — от одиночества, бессмысленного существования. Против этого он и протестует в жалкой, комической форме. С одной стороны, писатель продолжает традиционную тему «маленького человека», поруганного человеческого достоинства. Л. Андреев усвоил уроки автора «Шинели». В повествовании о чиновнике звучит искреннее авторское участие к человеку, у которого болезнь «инфлуэнцей» — было событием года. Л. Андреев заимствует у Гоголя и форму проявления защиты страдающим человеком своего достоинства — в состоянии аффекта, и даже кульминационную фразу: «Все мы люди! Все братья!» — плачет пьяный Петров.

Вместе с тем писатель значительно меняет трактовку известной темы. У классиков «золотого» века «маленький человек» был подавлен характером, богатством «значительного лица» и социальной иерархией. У Л. Андреева такая подавленность тоже есть, но она не играет решающей роли, нет бича страшнее одиночества. Примечательный эпизод. Дама из заведений встречает смехом предложение Петрова выйти за него замуж, но она в страхе «визжит», когда тот заговорил с ней об одиночестве. Автор не концентрирует внимания на материальных недостатках чиновника, а со стороны влиятельных господ у него наблюдается даже какое-то участие, добродетель. Сами «господа» — те же Петровы, но стоящие на более высокой ступени социальной лестницы. Трагедию Л. Андреев видит в том, что индивидуальности не составляют единого общества.

Литераторы-предшественники, как правило, уделяли повышенное внимание социальным барьерам, непониманию, существовавшему между сословиями, Л. Андреева в равной мере волнуют разного рода внутрисословные, семейные перегородки.

Разобщающая сила в андреевском художественном мире обладает своеобразным злым юмором, как это представлено в рассказе «Большой шлем» (1899). В течение многих лет «лето и зиму, весну и осень» четыре человека играют в винт, но когда один из них умер, оказалось, что другие даже не знают, женат ли умерший и где он живет. Более всего компанию поразило, что в последней игре покойнику повезло, «у него был верный большой шлем», но что он об этом никогда не узнает.

Сила разобщения обладает способностью поражать любое благополучное течение жизни. Шестилетний Юрий Пушкарев, главный герой рассказа «Цветок под ногою» (1911), рожден в обеспеченной семье, любим, но, подавленный взаимонепониманием родителей, непониманием его внутреннего «я» миром взрослых, трагически одинок и лишь «делает вид, что жить на свете очень весело». Ребенок «уходит от людей», спасаясь в вымышленном мире. К взрослому герою по имени Юрий Пушкарев, внешне счастливому семьянину, талантливому летчику, писателю возвращается в рассказе «Полет» (1914). Эти произведения составляют небольшую трагическую романтическую дилогию. Радость бытия Пушкарев испытывает лишь в небе, в его подсознании

рождается мечта навсегда остаться в голубом просторе. Роковая сила бросает машину вниз, но сам пилот «на землю... больше не вернулся». «Леонид Андреев, — писал Е. Аничков, — заставил нас проникнуться жутким, леденящим сознанием о непроницаемой пропасти, лежащей между человеком и человеком»²⁵¹.

На симптомы этой самой опасной социальной болезни новейшего времени указывали художники разных направлений и убеждений. З. Гиппиус выражала мнение своих собратьев по художественному творчеству, когда утверждала, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я», и поэтому непонятным ему и ненужным. Все это она связывала с утерей «общего Бога»²⁵². По мнению И. Анненского, современное ему творчество показывает «я, которое хотело бы стать целым миром, ... я — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...»²⁵³. Известно, как много и с какой тревогой в прозе и публицистике об этом общественном недуге, «разрушающем личность», писал М. Горький. Болезнь есть, это было общее мнение, разногласия начинались при обсуждении путей ее излечения, иначе говоря, при поиске соборности. Л. Андреев оставался в стороне от этих разногласий, поскольку сомневался в возможностях и божественного, и классового всеединства.

Разобщенность порождает индивидуализм, воинствующий эгоизм, и от одной тематики Л. Андреев переходит к другой, смежной. Доктор Керженцев из рассказа «Мысль» (1902) способен на сильные чувства, тщеславен, неглуп, но весь свой ум употребил на замысел коварного убийства своего более удачливого друга — мужа любимой женщины и затем на игру со следствием. Он убежден, что владеет мыслью, как опытный фехтовальщик шпагой, но в какой-то момент самолюбивая мысль предает своего носителя и жестоко карает человека. Мысли становится тесно в ставшей как бы чужой ей голове, скучно удовлетворять «сторонние» интересы. Керженцев доживает последние годы жизни в сумасшедшем доме. Пафос этого андреевского рассказа противоположен пафосу лирико-философской поэмы М. Горького «Человек» (1903) — гимну созидательной силе человеческой мысли. Уже после смерти Л. Андреева М. Горький вспоминал, что писатель воспринимал мысль как «злую шутку дьявола над человеком». Про В. Гаршина, А. Чехова говорили, что они будят совесть, Л. Андреев будил разум, точнее, тревогу за его разрушительные потенциальные возможности.

Л. Андреев удивлял современников своей непредсказуемостью, пристрастием к антиномиям. «Две правды», «Две бездны» — так уже в заглавиях произведений отражалось своеобразие андреевского творчества. «Леонид Николаевич, — с укоризной писал М. Горький, — странно и мучительно-резко для себя раскалывался надвое: — на одной и той же неделе он мог петь миру — «Осанна»! и провозглашать ему «Анафема»!»²⁵⁴.

²⁵¹ Аничков Е. Литературные образы и мнения. 1903 г. — СПб., 1904. — С. 61.

²⁵² Крайний А. Литературный дневник. — СПб., 1908. — С. 169.

²⁵³ Анненский И. Избранное. — М., 1987. — С. 306.

²⁵⁴ Книга о Леониде Андрееве. — Берлин; Пб.; М., 1922. — С. 23. Далее М. Горький пишет

Автор же, вскрывая двуединую сущность человека, «божество и ничтожество», по определению В.Соловьева, имел собственную заинтересованность дойти до сути и был убежден, что путь к этой сути лежит в плоскости антиномий.

Какая же из «бездн» преобладает в человеке? Художник снова и снова возвращается к этому тревожившему его воображение вопросу. По поводу сравнительно светлого рассказа «На реке» (1900) М.Горький прислал восторженное письмо Л.Андрееву: «Вы – любите солнце. И это – великолепно, эта любовь – источник истинного искусства, настоящей, той самой поэзии, которая оживляет жизнь»²⁵⁵. В рассказе говорится о том, как «всем чужой» человек поборол в себе ненависть к жестоко обижавшим его людям и, рискуя жизнью, спасает их в весеннее половодье. Однако вскоре им же был написан один из самых жутких рассказов в русской литературе – «Бездна» (1901) – психологически убедительное, художественно выразительное исследование падения человеческого в человеке. Страшно: чистую девушку распяли «недочеловеки». Но еще страшнее, когда по-звериному, после непродолжительной внутренней борьбы ведет себя интеллектual, любитель романтической поэзии, трепетно влюбленный в нее юноша. Еще чуть-чуть «до того» он и не подозревал, что зверь-бездна таится в нем самом. «И черная бездна поглотила его» – такова финальная фраза рассказа. Одни критики хвалили Л.Андреева за смелость в отображении сексуальных проблем, другие ругали за «выстрел по человеческой природе». С.А. Толстая призывала читателей бойкотировать автора. На встречах с читателями после публикации этого скандального произведения Л. Андреев настойчиво утверждал, что от такого падения не застрахован никто, что каждому человеку в ситуации главного персонажа рассказа грозит падение в «бездну»²⁵⁶. В дальнейшем о пробуждении зверя в человеке он будет говорить значительно чаще, чем о пробуждении Человека в человеке. Очень выразителен в ряду тематически схожих произведений психологический рассказ «В тумане» (1902): ненависть к себе и миру у студента из благополучной семьи нашла выход в жестоком убийстве проститутки. Во многих критических публикациях упомянуты слова об Л. Андрееве, авторство которых приписывается Л. Толстому: «Он пугает, а мне не страшно»²⁵⁷.

о всегдашней «искренности» Л.Андреева, о его неумении лгать и притворяться. П.Н. Милоков, как и другие современники, заметил неумение Л.Андреева «напускать на себя». «Было очень много Андреевых, – утверждал К.Чуковский, – и каждый был настоящий» (там же. – С. 86).

²⁵⁵ М. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. – М., 1965. – С.96.

²⁵⁶ Чуваков В.Н. Комментарии // Андреев Л. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 1. – М., 1990–1996. – С. 613.

²⁵⁷ Однако вряд ли с этими словами согласятся все читатели, знакомые с такими произведениями Л.Андреева, как «Бездна», «Ложь», «Проклятие зверя», «Правила добра». Отношения Л.Толстого и Л.Андреева были неровными, но младший современник понимал значение художника-предшественника в развитии искусства слова. О лицемерном почтении Л. Толстого он написал сатирический очерк-памфлет «Смерть Гулливера» (1911).

Одной из существенных тем Л. Андреева была по праву названная «горьковской» — тема мещанства. Оба писателя били, по словам Л. Андреева, «по одной мещанской морде» самодовольства и самоуспокоения. Аллегорический рассказ «Бен-Товит» (1903) — пример такого андреевского удара. Его сюжет движется как бы бесстрастным повествованием о внешне не связанных событиях: у «доброго и хорошего» жителя поселка близ Голгофы заболел зуб, а в это же время на самой горе приводят в исполнение решение суда над каким-то проповедником Иисусом. Несчастный Бен-Товит возмущен шумом за стенами дома, он действует ему на нервы. «Как они кричат!» — возмущается этот человек, «не любивший несправедливости», обиженный тем, что никому нет дела до его страданий.

Мещанин у Л. Андреева противопоставлен человеку-герою. Автор «Рассказа о семи повешенных» (1908), изображая подвиг жертвенный, более заботится, однако, о подвиге преодоления собственного страха смерти. Л. Андреев писал об идее произведения В.Вересаеву: «А красив человек — когда он смел и безумен и смертью попирает смерть»²⁵⁸.

Из всего сказанного видно, что социальный охват жизни у Л. Андреева очень широк, всех его положительных и многих, так сказать, нейтральных персонажей объединяет дух противления, предрасположенность к бунту. В художественном мире писателя этот дух, по-разному заявляющий о себе, — атрибут человеческой сущности. Они восстают против серой действительности, уготованной судьбы, одиночества, против самого Создателя, даже если им открывается обреченность всех их бунтарских усилий.

Идея протеста андреевских бунтарей, богоборцев и противников роковой фатальной предопределенности выражена обобщенным образом Человека в его философской драме «Жизнь Человека» (1906). Смертельно раненный ударами непонятной злой силы, он проклинает ее у края могилы и зовет на бой. Им движет пафос противления «стенам». Однако с годами это пафос сменяется другим: в сочинениях писателя усиливается критическое отношение к недостаткам людей, к «вечному облику» человека. На этой почве между Л.Андреевым и М.Горьким сначала возникло взаимное непонимание, а затем, особенно после событий 1905–1906 годов, что-то действительно напоминающее «вражду». Нельзя сказать, что М.Горький не описал опасных, разрушительных начал в человеке, особенно в произведениях, созданных на рубеже столетий, но при этом он нередко выражал убеждение, что недостатки человеческой природы можно исправить изменением обстоятельств внешней жизни. С этих позиций он критиковал андреевский «баланс бездн». Л.Андреев не разделял оптимизма своего оппонента, и не мог встать целиком на сторону «человекопоклонника» (так М.Горького называли современники). В письмах он выражал сомнение в пользе «бодрой беллетристики». Несколько настораживало М.Горького в творчестве Л.Андреева и присущее тому экспериментаторство²⁵⁹.

²⁵⁸ Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. — М., 1961. — С. 405.

²⁵⁹ В дальнейшем пути М. Горького и Л. Андреева все больше расходились. Из-за раз-

Работая над романом «Сашка Жегулев» (1911), Л. Андреев писал своему знаменитому оппоненту, что раздумывает над страницами сочинения, которое «может способствовать окончательному выяснению их писательских, товарищеских отношений»²⁶⁰.

Новое произведение многими узами связано с горьковским романом «Мать», хотя нельзя сказать, что эта связь лежит, что называется, на поверхности. Можно отметить сюжетно-композиционные сближения, скрытое двойничество отдельных характеров, их внутреннюю динамику. Без этого автор не мог бы вступить в необходимую ему полемику. М. Горький в своем романе двигался от реализма-натурализма к романтизму, к романтизации идей революции в заключительной части²⁶¹. Л. Андреев с этого начинает и завершает свой роман картинами и сценами вульгарными, лишенными элементарной духовности. Лирические мотивы начальной части контрастируют с какофонией части заключительной. Александр Погодин, умный, добрый мальчик из обеспеченной семьи, под влиянием романтико-революционных идей общественной справедливости, когда «шевельнулся народ», уходит из тихого аристократического мирка в большую бурлящую жизнь. Мечта о справедливой жизни и желание пострадать за грехи отцов привели его в подполье, в ряды отряда негодующих экспроприаторов. Постепенно под натиском таинственных объективных сил, непредсказуемых мистических процессов в народном сознании отряд превращается в банду, а Александр Погодин — в экспроприатора Сашку Жегулева. Произошло превращение отчасти обратное тому, что имело место в романе «Мать». Обретенные имя, фамилия как бы подсвечивают ассоциативные связи характера с известными российскими бунтарями, с Пугачевым, с Разиным, вольничавшим в Жигулях. «Так было» — говорит этими ассоциациями автор. Падение Сашки тождественно падению бомбиста из рассказа «Тьма». Деградацию переживают почти все персонажи романа. Л. Андреев показывает, как светлые идеи революции на деле трансформируются в темные идеи «бессмысленного и беспощадного» бунта. Великие жертвы не дают ожидаемых результатов. Символично, что во сне один из персонажей «перекрашивает небо», а Сашка, незадолго до смерти, становится на

ного отношение к писателям-символистам Л. Андреев отказался редактировать сборники «Знание». Свои произведения он стал публиковать в недружественных горьковскому кругу писателей «Литературно-художественных альманахах издательства «Шиповник» и некоторое время редактировал эти альманахи. Но надо учитывать, что М. Горький и Л. Андреев вели спор, который относится к разряду вечных. Оба писателя дополняли друг друга: если М. Горький рассматривал своих персонажей преимущественно в координатах текущего времени, то младший, главным образом, — в категориях «вечного», «бесконечного» и всечеловеческого. Но при этом даже в годы отчуждения «самым интересным писателем... всей европейской литературы» М. Горький считал Л. Андреева. Их полемика, вопреки мнению М. Горького, не мешала делу литературы, а двигала его вперед.

²⁶⁰ М. Горький и Л. Андреев в их переписке. // Десницкий В.А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. — М., 1959. — С. 263.

²⁶¹ Как показали современные исследования, горьковский роман, несмотря на очевидные провалы формы, все-таки глубже, чем его некогда представляли: в нем есть «вечный» подтекст, ориентированный на священные книги — Ветхий и Новый Заветы.

колени и кланяется «далекому», имея в виду свою романтическую мечту.

«Сашка Жегулев» по выходе не понравился М. Горькому. Однако позже, в 1925 году, в предисловии для английского издательства, автор «Несвоевременных мыслей» иначе отзывался об этом произведении.

В 1908 году Л. Андреев закончил работу над философско-психологической повестью-памфлетом «Мои записки». Эта вещь смутила даже его друзей. Повесть затрагивает непреходящие вопросы, прежде всего, вопрос свободы и необходимости, ее справедливо называют «шедевром полемики». Ядро произведения – персонаж пророческого плана, в котором отражается целый ряд известных демонических характеров, включая Передонова и Великого Инквизитора. Позиция «автора записок», учителя математики, доктора наук, человека сведущего в гуманитарных проблемах, выражена в монологах об истинности лжи и о лживости истины. Парадоксалист – осужден за то, что ради получения наследства он убил отца, брата, сестру. Но аргументы против него уравновешены другими, свидетельствующими о том, что он не совершал этого преступления. Л. Андреев, лишив тюремного мыслителя имени, провоцировал полемику названием повести, основательной эмпирической аргументацией его позиции. Кроме того, он вложил в его уста свои извечные больные вопросы. «Где же правда? Где же правда в этом мире призраков и лжи?» – вопрошает узник. В полемике, захватившей всех или почти всех известных литераторов того времени, много разногласий вызвал вопрос, есть или нет в повести «проповедь» «пассивного отношения к жизни», «затемняется» ли здесь дорога для раннего Л. Андреева идея бунта. Ответ на вопросы зависел от того, отождествлял ли споривший критик голос автора с голосом главного персонажа или нет.

Р. Дэвис критически замечает, что Л. Андреев нередко создает ситуации, в которых к минимуму сведена дистанция между повествователем и героем. По мнению исследователя, отсутствие ясного, убедительного повествующего голоса дает повод к совершенно противоположным истолкованиям текста, а уплотнение языковой ткани оборачивается «ложным пафосом»²⁶². Но можно предположить, что на «сокращение дистанции» в этом, как метко заметил А. Измайлов, «психологическом ребусе» автор пошел сознательно, для обострения ситуации. Соответственно, и к «ложному пафосу» он обращается преднамеренно²⁶³. В тексте повести аргументам антигероя нет контраргументов. Стало быть, формально это сближает его позицию с авторской, но лжепафосом автор дистанцируется от созданного им непривлекательного лица. Тюремные условия – по вполне очевидной исходной идее повести – порождают тюремную философию.

²⁶² Дэвис Р. Леонид Андреев. // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — С. 383.

²⁶³ М. Бахтин приводил примеры из современной Л. Андрееву литературы, где автор сознательно перевоплощался в героиню-антиподы, не представляя в то же время ни того, ни другого. (Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе). — *Studia Slavica*. V. XXIX. Hungary, 1983. — P. 230.

В фокусе полемики оказался также вопрос, какую историческую личность отобразил Л. Андреев под маской тюремного мыслителя. Некоторые исследователи увидели в повести сатирический протест против создателя теории непротивления, другие склонялись к тому, что «Мои записки» представляют собой пародию на позитивизм Маха и выросшее из него русское богостроительство. Но, возможно, ближе к истине находятся исследователи, полагающие, что в этом произведении нет сатиры на конкретные лица, а в лице аналитика-преступника автор разоблачает философию духовного приспособленчества как таковую. Повесть несет в себе более значительное творческое задание, чем только пародическое. Автор неоднократно называл ее своей «любимой» работой, по-видимому, полагая, что разоблачительный потенциал этого произведения вряд ли связан с какой-то определенной мировоззренческой концепцией.

Трагедию жизни заключенный теоретик сопрягает с непонятной тягой людей к безграничной свободе и воинственному неприятию всяческих преград. Свою миссию он видит в избавлении человечества от этих черт. К железной решетке на тюремном окне, открывшей ему красоту ограниченности, он чувствует «нежную благодарность, почти любовь». Узник восстает против свободы, эфемерной, по его мнению, ценности, увлекающей людей к ложным идеалам, к тщетным попыткам удовлетворения потребностей, которых в принципе достичь невозможно. Жизнь по закону «железной решетки» устраняет случайности и неожиданности, исключает преступления и даже душе придает заданную мыслью форму. Все рассуждения певца несвободы можно свести к переиначенному варианту известной формулы: «Несвобода — осознанная необходимость».

Л. Андреев вовлекает в круг дискуссий многих мыслителей — Г. Гегеля, А. Шопенгауэра, К. Леонтьева, Л. Шестова, Н. Бердяева, обыгрывает образы и целые сцены из романов Ф. Достоевского, из «Краткой повести об Антихристе» В. Соловьева, затрагивает буддийские и христианские источники. Главный соперник носителя безусловной веры в неволю тот, кто поучал: «Моя свобода кончается там, где начинается ваша свобода». Образ Спасителя часто возникает в повествовании. Христос и его антагонист, в котором просматриваются черты Антихриста, оба заявляют о своей правде, о своей любви к человеку и праве на его душу. В пространстве повести спор остался незавершенным.

«Мои записки» находятся у истоков популярного в XX веке жанра антиутопии. Л. Андреев раньше многих своих современников дошел до понимания опасностей тоталитаризма. Строитель «Интеграла» из романа Е. Замятина «Мы» в своих записях интонационно и по сути продолжает рассуждения андреевского персонажа: «Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро — 0, и он не движется, свобода человека — 0, и он не совершает преступлений».

Пушкинский завет о том, что художника «должно судить по законам им самим над собою поставленным» в отношении Л. Андреева

часто не исполнялся. Поэтому его произведения не получали должной справедливой оценки.

Газетные известия с полей и морей Русско-японской войны произвели ошеломляющее впечатление на писателя и подвигли его к написанию «Красного смеха» (1904). Этот рассказ – крик души художника, его слово гнева против противного человеческой природе явления: война – это безумие, порождающее безумие. Некоторые типологические связи это произведение Л. Андреева имеет с произведениями о войне Л. Толстого, В. Гаршина. Очевидно, автор не может представить себя эпически взирающим пусть даже на воображаемые кровавые картины битвы и передающим свои эмоции размеренным языком классики. Кошмарные явления он дает в жутких, гиперболизированных и угнетающих отражениях. Свое повествование Л. Андреев стилизует под отрывочные записи воспоминаний сошедшего с ума офицера-фронтовика, сделанные его братом. Эти воспоминания продолжают разрозненные записи-размышления и наблюдения самого брата, так же впавшего в безумие. Мотив кровавого красного смеха, тесно связанный с мотивом умопомрачения, – единственное, что связывает эти «Отрывки из найденной рукописи» (таков был подзаголовок рассказа при первой публикации). «Это красный смех. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой сорвали кожу». Известно, что В. Вересаев, участник Русско-японской войны и автор содержательных реалистических записок «На войне» отверг андреевский рассказ как не соответствующий действительности. Он говорил о свойстве человеческой натуры «привыкать» ко всяким обстоятельствам. Но произведение Л. Андреева как раз и направлено против человеческой привычки возводить, в конце концов, в норму то, что не должно быть нормой. М. Горький также советовал автору «оздоровить» рассказ, уменьшить меру субъективности, ввести больше конкретных реалистических деталей в изображение войны²⁶⁴. Л. Андреев отвечал немедленно и резко: «Оздоровить – значит уничтожить рассказ, его основную идею... Моя тема: *безумие и ужас*». Писатель дорожил философским обобщением, заключенным в «Красном смехе», его устремленностью в грядущие десятилетия²⁶⁵.

Можно привести много примеров непонимания законов, которые писатель ставил над собой. «Рассказ о семи повешенных» создавался как протест автора против смертной казни. Его проблематика – отобра-

²⁶⁴ М. Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. – Литературное наследство. Т. 72. – М., 1965. – С. 243–244.

²⁶⁵ Как ни странно, Л. Андреев принимает войну 1914 года, хотя по-прежнему называет такое разрешение международных споров «величайшим злом». Ура-патриотический порыв охватил тогда значительный ряд деятелей искусства, говоривших о славянских задачах отечественного воинства, о необходимости героизации национального духа для построения процветающей России. В художественном очерке «Пусть не молчат поэты» (1915) Л. Андреев призывает коллег-соотечественников воспеть эту войну. В андреевском архиве ЦГАЛИ хранится достаточно воинственный «Дневник писателя» 1914 года и тогда же написанные статьи. В одной из статей писатель советует соотечественникам принять эту войну «ради будущей другой России» и победить, «чтобы не омерзаться».

жение разных типов поведения, общего и индивидуального, в психологии людей, ожидающих команды «на выход», их поражения и победы в сражении с убийственным страхом²⁶⁶.

Революционеры-народовольцы, пережившие в свое время ужас такого ожидания, прочитав сочинение Л. Андреева, немало удивлялись правдивости его воображения²⁶⁷. В то же время М. Горький, А. Луначарский укоряли автора за то, что его революционеры не думают о революции, о «деле», из-за которого ступают на эшафот. Но этот рассказ, как и другой известный рассказ «Губернатор» (1905), лишь по внешней стороне сюжетной линии, тематически, можно отнести к произведениям о революции, потому что их проблематика направлена в иную сторону.

Существенно то общее, что лежит в замысле обоих произведений. В «Губернаторе» представитель императорской власти ожидает исполнения смертного приговора, вынесенного ему народным судом. Это попытка осветить события с противоположной стороны, со стороны чиновника, обреченного на покушение. Толпа забастовщиков «в несколько тысяч человек» пришла к его резиденции. Сначала она выдвинула невыполнимые требования, а затем учинила погром. Губернатор был вынужден отдать приказ стрелять. Среди многих убитых были и дети. Андреевский повествователь осознает справедливость народного гнева и тот факт, что губернатор был обречен применить насилие, он сочувствует и той и другой стороне. Генерал, мучимый муками совести, в конце концов, сам осуждает себя на смерть: он отказывается покинуть город, ездит без охраны, и — «Закон-Мститель» настигает его. В обоих произведениях писатель говорит об абсурдности жизни, в которой человек убивает человека, о противостественности знания человеком часа своей смерти. Совершенно правы были авторы, видевшие в Л. Андрееве сторонника общечеловеческих ценностей, внепартийного художника.

В целом ряде произведений на тему революции, в таких, как «В темную даль» (1900), «Марсельеза» (1903), самое главное для автора — показать нечто необъяснимое в человеке, отразить парадокс поступка. Впрочем, черная сотня считала его революционным писателем, и, опасаясь ее угроз, семья Андреевых жила некоторое время за границей.

Соотнося сюжеты упомянутого рассказа «Тьма», философской повести «Иуда Искариот» (1907) с общественной ситуацией, сложившейся в России после событий 1905 года, некоторые современники обнаружили в этих произведениях «апологию предательства» и осудили автора. Однако содержание этих произведений выходит за рамки такого однозначного определения.

В рассказе «Тьма», скрывающийся от жандармов чистый, полный светлых намерений юноша неожиданно поражен «правдой публичного дома», открывшейся ему в вопросе проститутки Любки: какое он имеет право быть таким «хорошим», если многие, ей подобные, такие «плохие»?

²⁶⁶ Рассказ посвящался Л. Толстому, много писавшему против казней. Тогда же выходит протестная газетная статья Л. Андреева: О казнях. Из частного письма. // Эпоха. 1908. 15 сентября.

²⁶⁷ Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. — СПб., 1914. — С. 121 — 122.

Он понимает, что взлет его и его товарищей куплен ценой падения этих многих несчастных и заключает, что «если фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем во тьму». Да, автор высветил позицию анархического этического максимализма, на которую перешел бомбист, но он осветил и фигуру «новой Любки», ее мечту влиться в ряды «хороших», т.е. борцов за другую жизнь. Этот поворот сюжета был опущен критиками, осуждавшими автора за, как им казалось, сочувственное отображение ренегата²⁶⁸, не приняв во внимание образ Любки, который играет важную роль в содержательном плане рассказа.

Повесть «Иуда Искарот» жестче — она стоит в ряду произведений, в которых автор рисует «вечный облик» человечества, не воспринявшего Слова Божьего и убившего того, кто его принес. «За нею, — писал А. Блок о повести, — душа автора — живая рана»²⁶⁹.

В повести, жанр которой можно определить как Евангелие от Иуды, Л. Андреев по существу ничего не изменил в общей сюжетной линии, очерченной евангелистами. При этом его, так сказать, *юридический* подход к характеристике поведения всех участников библейских событий открывает драматический внутренний мир «предателя». Этот подход вскрывает предопределенность трагедии: люди не признают — без крови, без чуда воскресения — Сына Человеческого, своего Спасителя. Двойственность Иуды, сказавшаяся в его внешности, в его метаниях, зеркально отражает двойственность Христа: они оба предвидели ход событий, они оба имели основание любить и ненавидеть друг друга. «А кто поможет бедному Искароту?» — многозначительно отвечает Христос Петру на просьбу помочь ему в силовых играх с Иудой. Христос молча и печально клонит голову, услышав слова Иуды, что в другой жизни он первый будет рядом со Спасителем. Иуда убежден, что зло господствует в мире, что добро, которое несет Христос, может поколебать это господство. Он болезненно переживает свою правоту.

Иуда наказывает себя за предательство, но без него не состоялось бы Пришествие: Слово не дошло бы до человечества. Поступок Иуды — до самого трагического финала, как это представлено у Л. Андреева, трепетно надеявшегося, что люди на Голгофе вот-вот прозреют, увидят и осознают, кого они казнят, — «последняя ставка веры в людей»²⁷⁰. Автор осуждает все человечество, включая апостолов, за невосприимчивость к добру²⁷¹. На эту тему у Л. Андреева есть интересная аллегория, созданная одновременно с повестью, «Рассказ змеи о том, как

²⁶⁸ Воровский В.В. Указ. соч. — С. 301; Луначарский А. Тьма. // Литературный распад. Критический сборник. — СПб., 1908. — С. 171 — 174.

²⁶⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т.5. — М.; Л., 1960 — 1963. — С. 107.

²⁷⁰ Шубин Э.А. Художественная проза в годы реакции. // Судьбы русского реализма начала XX века. — Л., 1972. — С. 56.

²⁷¹ До Л. Андреева непогрешимость всех апостолов ставил под сомнение В.Соловьев, писавший (в статье 1891 года) об их позднем, лишь по прошествии пятидесяти дней (отсюда праздник — Пятидесятница), прозрении: «Они остаются такими, какими были. Явление Христа поразило их. Его духовная сила привлекла их и привязала к Нему, но не переродила» (Соловьев В.С. О причинах упадка средневекового мирозерцания. — Соч.: В 2 тт. Т. 2. — М., 1989. — С. 345).

у нее появились ядовитые зубы». Идеи этих произведений прорастут заключительным сочинением прозаика – романом «Дневник Сатаны» (1919), опубликованным уже после смерти автора.

Л. Андреева всегда привлекал художественный эксперимент, в котором он мог бы свести обитателей мира сущего и жителей мира явного. В ряду произведений на эту тему стоит оригинальная философская сказка «Земля» (1913). Творец шлет на землю ангелов, желая знать о нуждах людей, но, познав «правду» земли, посланцы «падают», не могут сохранить незапятнанными свои одежды и не возвращаются на небеса. Им стыдно быть «чистыми» среди людей. Любящий Бог понимает их, прощает и с укором смотрит на посланца, посетившего землю, но сохранившего в чистоте свои белые одежды. Сам он не может снизойти на Землю, ибо тогда не нужны будут людям Небеса. Такого снисходительного отношения к человечеству нет в последнем романе этого ряда.

Л. Андреев неоднократно обращался к «бродячему» сюжету, связанному с земными похождениями вочеловечившегося дьявола. Осуществлению его давней задумки создать «записки дьявола» предшествовало создание красочной картины: сатана в виде Мефистофеля сидит над рукописью, обмакивает перо в человеческий череп-чернильницу²⁷². В конце жизни Л. Андреев работает над произведением о пребывании на земле предводителя всех нечистых, сочиняет очень нетривиальный финал. В романе «Дневник Сатаны» дьявол, исчадие ада – персона страдающая. Замысел романа просматривается уже в повести «Мои записки»: в ходе повествования выясняется, что дьявола, со всем его «запасом адской лжи, хитрости и лукавства» человек способен «водить за нос». Идея сочинения могла зародиться у Л. Андреева при чтении «Братьев Карамазовых»²⁷³. В главе о черте, мечтающем воплотиться в наивную купчиху читаем: «Мой идеал – войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца, ей-богу так. Тогда предел моим страданиям». Но там, где черт Ф. Достоевского хотел найти покой, конец «страданиям», страдания князя тьмы у Л. Андреева только начинаются.

Своеобразие этого произведения – многомерность содержания: одной стороной роман повернут ко времени его создания, другой – в «вечность». Автор доверяет Сатане высказать свои самые тревожные соображения о сущности человека и ставит под сомнение многие идеи своих более ранних произведений, превращая «Дневник Сатаны» в скрытый «личный дневник самого автора» (Ю. Бабичева).

Сатана в обличье убитого купца и на деньги убитого решил поиграть с человечеством. Чтобы завладеть средствами пришельца, некий Фома Магнус играет на его вспыхнувших чувствах к Марии, женщине, в которой дьявол узрел Мадонну. Любовь преобразует Сатану, ему стыдно за причастность к злу и в нем созрело решение стать просто человеком. Искупая прошлые грехи, он отдает деньги Магнусу, обещавшему стать благодетелем людей. Но – Сатана обманут и осмеян. «Земная Мадонна»

²⁷² Наумова А.Н., Чуваков В.Н. Примечания. // Леонид Андреев. Повести и рассказы: В 2 тт.: Т. 2. – М., 1972. – С. 427.

²⁷³ Не исключено также влияние плутовского романа.

оказывается подставным лицом, проституткой²⁷⁴. Фома осмеивает идеи альтруизма, овладевает деньгами, чтобы взорвать планету людей²⁷⁵. Мысль не новая в среде «черных» андреевских бунтарей. Первым взорвать «проклятую землю, у которой так много богов и нет единого вечного Бога», пожелал господин Керженцев, главный персонаж рассказа «Мысль». В конце концов, в ученом химике Сатана видит побочного сына своего родного отца. «Тяжело и оскорбительно быть этой штучкой, — размышляет он, — что называется на земле человеком, хитрым и жадным червячком»²⁷⁶. Магнус — тоже фигура трагическая, он продукт человеческой эволюции и — персонаж, выстрадавший свои мизантропические убеждения. Автор-повествователь равно понимает и Сатану, и Фому. Примечательно, что писатель наделяет Магнуса внешностью, напоминающей собственную, в этом можно убедиться, сравнив портрет персонажа с портретом Л.Андреева, написанный И.Репиным. Сатана дает человеку оценку со стороны, Магнус — изнутри, в главном оценки этих двойников совпадают.

Кульминация повести пародийна — описываются события ночи, «когда искушался Сатана человеком». Сатана плачет, увидев в людях свое отражение, смеются земные, «на все готовые черти». Плач — лейтмотив андреевских произведений, слезы льют многие и многие его персонажи, обиженные могущественной и злой тьмой. Плакал божий свет, заплакала тьма — круг замыкается, никому никуда и ниоткуда исхода нет. В «Дневнике Сатаны» Л. Андреев вплотную подошел к тому, что Л. Шестов назвал «апофеозом беспочвенности»²⁷⁷.

Театр Л. Андреева²⁷⁸. Л.Андреев, всю жизнь деливший любовь к литературе, философии, живописи с любовью к театру и получивший еще до написания своего первого драматургического произведения известность проницательного театрального критика, тоже принял участие в дискуссии о театре условном и бытовом. В ряде публикаций, прежде всего в двух «Письмах о театре» (1911–1913), он представил свое видение будущего «театра чистого психизма», свою «теорию новой драмы» и создал целый ряд новаторских пьес, соответствующих выдвигаемым задачам. Как драматург-теоретик, он выносит на суд постановщиков и зрителей следующие весьма неожиданные для того времени суждения и выводы. Обо всем важном в жизни, как в далеком, так и в относительно недавнем прошлом, театр говорил языком действия, но в настоящее время это смотрится как «бутафория»; суть жизни, тем более, современной жизни, ярче всего проявляется в демонстрации «интеллектуальных

²⁷⁴ Здесь можно видеть перелицованный сюжет романтических поэм, например, лермонтовской поэмы «Демон».

²⁷⁵ Эта идея близка идее А.Н. Толстого в романе «Гиперболоид инженера Гарина».

²⁷⁶ См. высказывание Л.Андреева в письме к В.Вересаеву (*Вересаев В. Собр. соч.: В 5 тт. Т.5. — М., 1961. — С. 407*).

²⁷⁷ Движение Л. Андреева в сторону философии Л.Шестова исследователи отмечали, например: Колобаева Л.А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX — XX веков. М., 1978.

²⁷⁸ См. также главу «Русская драматургия конца XIX — начала XX века».

переживаний». Рядом с «вечными» героями драмы, любовью и голодом, встал «истинный герой современной жизни» — мысль. Л. Андреев провозгласил «конец быту и этнографии!» на подмостках. При этом взял себе в союзники проницательного «хитреца Меттерлинка», который одел «мысли свои в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене», противопоставил «устаревшего» А. Островского современному А. Чехову. Не тот момент драматичен, рассуждает Л. Андреев, когда солдаты расстреливают взбунтовавшихся рабочих, а тот, когда фабрикант бессонной ночью борется «с двумя правдами». Здесь узнается Л. Андреев-прозаик, узнаются его отдельные прозаические сюжеты. Зрелищность он оставляет для площадки кафе-шантана и кино, сцена театра, по его мнению, должна принадлежать «незримой человеческой душе». В старом театре душа пребывала на сцене, но, заключает критик, «контрабандой».

Попытки написать произведение для постановки на сцене Л. Андреев делал задолго до работы над первой завершенной романтико-реалистической пьесой «К звездам» (1905). Действие в пьесе Л. Андреева происходит в горной обсерватории в неизвестной стране. По этой стране только что прокатилась кровавая и жестоко подавленная революция. И в среду ученых, и в среду революционеров драматург вводит своих соотечественников. Пьеса очень полифонична, Л. Андреев дает слово и пламенным революционерам, верящим в возможность разрушить все стены, и их оппонентам, мещанам-скептикам, и персонажам, стоящим «над схваткой», и у всех у них своя «правда». Движение жизни вперед определяется творческой одержимостью личностей, и не важно, отдадут ли они себя революции или науке. Но более счастливы персонажи, увлеченные вселенной, они обращены к жизни «торжествующей, безбрежной». Размеренная динамика вечного гармоничного космоса противопоставлена в пьесе суете безумной жизни земли. Космос пребывает в согласии с истиной, земля изранена столкновением «правд».

В следующей пьесе «Савва» (1906) ощутима сознательная попытка автора совместить традиции литературы, тяготеющей к реалистической образности и нечто новое, привнесенное в словесность модернистами. События пьесы разворачиваются вокруг персонажа бомбиста, взыскующего правды. Анархист-одиночка приходит к убеждению, что все, созданное человеком на протяжении истории должно быть уничтожено, он уверен, что на фундаменте прошлого не возвести светлого здания будущего. «Лечение огнем» родного отечества Савва решил начать с подрыва «чудотворной иконы» в монастыре родного города. Монахи узнали о готовящемся акте, спрятали икону и выдали за свершившееся чудо ее спасение. Самого еретика побивает толпа религиозных фанатиков.

В большом ряду сочинений Л. Андреева для сцены есть ряд пьес, которые позволили современникам говорить о «театре Леонида Андреева». Этот ряд открывает философская драма «Жизнь Человека» (1907), отмеченная премией имени А. С. Грибоедова, а также «Черные маски» (1908), «Царь-Голод» (1908), «Анатэма» (1909), «Океан» (1911). Названным пьесам близки сочинения Л. Андреева в духе углубленного психологизма: «Собачий вальс»; «Самсон в оковах» (обе — 1913–1915), «Реквием» (1917).

«Жизнь Человека» можно рассматривать как итог размышлений писателя о смысле бытия — здесь он выводит свою формулу жизни. В то же время это произведение, где автор обрел свой сценический стиль. Критики отмечали, что в «Жизни человека» Л. Андреевым найден язык современного театра — язык философской драмы.

Пьеса «Жизнь Человека» посвящена мысли о роковой предопределенности в жизни людей, о неизбежности страданий. В ней два центральных персонажа, Человек, в лице которого автор предлагает видеть все человечество, и Некто в сером, зримое воплощение мистической силы, предопределяющей заданность жизни и ее трагический вектор. Некто в сером соединяет в себе все человеческие представления о верховной сторонней силе — бог, рок, судьба. В пьесе он еще и вестник «круга железного предначертания» всех и каждого. Очевидно, автору важно донести до зрителя мысль об этой предначертанности, и он доносит ее всеми средствами: она в автоматизме персонажей, во множестве повторов, в игре на контрастах, в исключении полутонов. О ней говорят ремарки, указывающие, например, на то, что действие разворачивается в помещении, напоминающем комнату, но — без дверей и окон или, в другой картине, — с большими окнами и несоразмерно малыми дверями. О быстротечности человеческого пребывания в «железном круге» напоминает свеча, горящая в руках таинственного Некто. Драматург обращается к антитезе, гиперболе, нередко прибегает к гротеску. Персонажи, гости, соседи, родственники, добряки, злодеи, абстракции, мысли, эмоции, — всех и все представляют маски. Маска — это нечто раз и навсегда данное и мистификация. В действии участвует не только знакомый по античной трагедии вестник, но и персонажи, напоминающие античных мойр, вводится хор. Композиция представляет собой цепь обобщенных фрагментов, не допускающих разных вариантов толкования. Здесь, как и во многих последующих драматургических сочинениях, для выражения задуманного содержания Л. Андрееву необходима только превосходная степень. При постановке пьесы он требовал от режиссера избегать полутонов: «Если добр, то, как ангел; если глуп, то, как министр; если безобразен, то так, чтобы дети боялись. Резкие контрасты»²⁷⁹.

Эта поэтика решительно отделяет андреевские сочинения от сочинений символистов, с их двоемирием, стремлением к многозначности. Л. Андреев идет к картинам в манере, так сказать, аллегорической реальности. Символов в символистском смысле у него нет, маски, свеча, детские игрушки — это именно аллегории. Избранную манеру автор мог заимствовать у немецких экспрессионистов, но задолго до них к ней прибегали иконописцы, рисовавшие земной путь Христа в квадратах, окаймленных единым окладом, художники-примитивисты, создатели лубочных картинок.

Пьеса, конечно, трагична, но она и героична: несмотря на все удары сторонней силы, на железную хватку бездушного рока, андреевский Человек не сдается. Он зовет на бой, бросает перчатку таинственному Некто. И завершение драматической коллизии здесь схоже с заверше-

²⁷⁹ Учен. зап. Тартуского ун-та. 1962. Вып. 119. — С. 382 — 383.

нием коллизии в повести «Жизнь Василия Фивейского», где главный персонаж «сломлен, но не побежден». Эта особенность произведения отмечается не всеми авторами критических работ, театральными обозревателями, но о ней подробно, как о самом главном, говорит А.Блок, смотревший пьесу в постановке Вс. Мейерхольда. Автор статьи отмечает, что драматург дает своему герою созидательную, несмотря ни на что, профессию, он архитектор. «Жизнь человека», — пишет в конце статьи А.Блок, — яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств». Тает воск, но не убывает жизнь»²⁸⁰.

После 1908 года Л.Андреев в драматургии прибегает к приемам, использованным в «Жизни человека». Их несложно отыскать и в самой экспрессионистской пьесе «Царь-Голод» (1908): нарочитый схематизм, предсказание сути эпилога в прологе, развернутые монологи, абстрактность, гротеск, аллегоричность. Центральные фигуры, участвующие в представленном конфликте, — персонифицированные аллегории: Голод, Смерть, Время. Драматург сочувственно представляет тех, кто трудится, но влачит жалкое существование, говорит о неизбежности восстания масс против тиранов-поработителей, но он же констатирует, что, по законам жизни, всякая революция перерождается в бунт. Революция — светлая романтическая мечта, бунт — буйство низменных инстинктов. В четвертую картину автор вводит примечательный диалог мирных обывателей: «— Это революция! — Не оскорбляйте революцию. Это бунт». Рабочий народ, вдохновленный благими намерениями, идет рушить старый мир, но в порыве ярости вместе с люмпенами и хулиганами рушит машины, дома, библиотеки, убивает невинных. Голод предстает вдохновителем восставших масс и провокатором, предателем. Он тайный сторонник сытых и кормилец Смерти. Время бессильно изменить законы жизни. Верхи справляются со своим страхом и подавляют бунт. Смерть собирает богатую жатву.

Следующая пьеса написана по мотивам произведений Э. По, она отличается от предыдущей аристократической утонченностью и фантастичностью. В «Черных масках» (1908) действие происходит в эпоху Крестовых походов, место действия — Италия, замок рыцаря Святого Духа. Вряд ли Л.Андреев не осознавал, что под латами герцога Лоренцо зритель увидит тот же образ Человека, но ему, вероятно, важно было указать на извечность дисгармонии мира. Пожалуй, эффектный Лоренцо, мучимый неведением происходящего, подавленный иррациональной разрушительной силой, сбитый с толку иллюзорностью жизнестроительных истин, — фигура еще более трагическая. В пьесе действительность предстает мистерией, мистерия — действительностью, маску не отличить от лица, лицо — от маски, стираются грани между разумом и безумием. Сам Лоренцо раздваивается, не уверен, что он тот, кем он себя знает, кем представляют его гости. Праздник любви и красоты, задуманный герцогом, чтобы оградиться от сил зла, превращен этими же силами в жуткий абсурдный балаган. Пьеса говорит об отсутствии

²⁸⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т.5. — М.; Л., 1960 — 1963. — С. 193.

обратных связей между человеком и миром, о непринадлежности человека самому себе.

Пьеса «Анатэма» (1909) — значительное и выразительное драматургическое произведение. Один из главных персонажей этой философской трагедии — таинственный Некто, внешне и функционально напоминающий ТОО или то, что именовалось Некто в сером в драме «Жизнь человека». Он — бесстрастный и могучий хранитель врат, за пределами которых простирается Начало бытия, абсолютный Великий Разум, он — столп на грани двух миров, он — хранитель и слуга вечности-истины. Художественно-философская конструкция вселенной в этом сочинении Л. Андреева сложнее, чем в «Жизни Человека». Другой важнейший персонаж пьесы — Анатэма, дьявол, алчущий познания истинных знаний о мире, фигура по-своему трагическая. Это — Мефистофель, преданный заклятию за бунтарские попытки узнать эти истины, сравняться с Великим Разумом. Злой дух обладает неограниченной властью по эту сторону врат, но не имеет возможности познать здесь вселенскую правду. В яростной злобе он ставит мучительные эксперименты над посюсторонним миром и страдает от неоправданных ожиданий. Хитростями, угрозой, униженной лестью Анатэма добивается, чтобы Некто позволил бы ему познать правду о мире, узнать «имя вечной жизни», куда она идет, что ею правит. «Все в мире хочет добра, — размышляет проклятый, — и не знает, где найти его, все в мире хочет жизни — и встречает только смерть...» Он доходит до сомнений в существовании Разума во вселенной: не ложь ли имя этой разумности? Эти узнаваемые по произведению Л. Андреева вопросы он обращает к себе и стражу у ворот. Но страж неумолим. Он не подпускает дьявола, мечтающего, овладев тайной, «стать Богом».

Композицию драмы Л. Андреев строит по образцу библейской книги Иова. В первой картине, прологе, происходит спор божественного начала с Анатэмой, сатаной. Пять последующих картин — основная часть — описание бедствий народных, подвига и смерти Давида Лейзера, «любимого сына бога». Эта часть, в свою очередь, имеет ассоциативную связь с евангельской историей об искушениях Христа в пустыне — хлебом, чудом, властью²⁸¹. Седьмая картина представляет собой эпилог, в котором, по сути, повторяется все то, что уже происходило в прологе: врата, молчаливый страж Некто и ищущий — «Где истина?» — Анатэма. Сводя начало и концы, подчеркнуто кольцевой композицией пьесы, автор говорит о жизни как о производной бесконечной борьбы противоположных начал.

Следующее драматургическое сочинение — пьеса «Океан» (1911), любимое произведение автора. Она имеет подзаголовок «Трагедия в семи картинах». В «Океане» Л. Андреев широко использует возможности символистской поэтики. Здесь в полной мере проявилась склонность автора к живописи. Отдельные ремарки напоминают жанровые сценки станковой живописи. Например, в начале третьей картины: «Обросший щетиной рыбак смотрит на женщину, слегка согнувшуюся под ношей, и шутит лениво, не выпуская изогнутой трубки из желтых зубов...»

²⁸¹ Об этой стороне пьесы см. раздел «Драматургия Л.Н. Андреева» в главе «Русская драматургия конца XIX — начала XX века».

В произведении много драматических событий, смертей, убийств, но слово «трагедия» используется здесь не как термин, указывающий на жанровую принадлежность пьесы. Что касается жанрового определения, то наиболее всего жанр произведения можно обозначить как драматическая повесть или сага в лицах.

В пьесе нет какой-либо одной центральной сюжетной линии. Она поликонфликтна и полифонична. Л. Андреев по-своему иллюстрирует этой пьесой известное выражение А. Чехова: «Трагедия – это вся наша жизнь». Семь картин строятся на массовых сценах, на потоке реплик, не всегда ясно, а, по сути, и не важно, кто произносит ту или другую реплику. Драматург не перечисляет, как обычно, перед первой картиной, «лиц, участвующих в представлении». Расписать этот текст на мизансцены очень трудно. Возможно, автор не предполагал ставить «Океан» на сцене, поскольку он более предназначен для индивидуального чтения.

Философское содержание вложено здесь в отображение достаточно тривиальных бытовых перипетий, хотя некоторые участвующие в них характеры не лишены демонизма. Содержательную нагрузку несут пространственные ремарки, повествовательные отступления, образующие глубокую лирическую основу. Незыблемая правда звездного неба, объемлющего безбрежный океан, противопоставлена приходящей правде быта человека, прикованного к берегу. В этом произведении появляются новые по сравнению с прежними пьесами мотивы (например, мотив исчерпанности дольной жизни, мотив ее изначальной жестокости и мотив сокрытого от людей, занятых своими делами, мерного наступления Океана на эту жизнь). Так, в начальном лирическом отступлении отмечается, что все происходит в «бесшумно разрушающемся неведомом городе неведомой страны: в огне и дыме рушатся здания, пышные дворцы с башнями; целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго». Основной конфликт можно определить как столкновение бытийного и бытового. Люди обманывают Океан, «как Бога», пренебрегают им «как отцом, который кормит». Один из персонажей утверждает: «Берег всегда против воды!» Л. Андреев, как и во многих прозаических произведениях, обращается в этом к языку намеков, говорящих деталей, полутонов, акцентируя внимание на ощущениях повествователя. Он заставляет читателя почувствовать присутствие бытийной силы. Бытовое начало заметно снижено и представлено жестокими характерами, суровыми нравами, бессмысленной суетой. Примечателен, например, поступок «умного» царя, повелевшего «высечь море цепями». Человек плюет в Океан, не осознавая неизбежность возмездия, тогда как у повествователя Океан, носитель истины, вызывает нескрываемое восхищение, а люди, живущие по своей грешной правде, – жалость и негодование.

В этом произведении сильнее, чем во всех других, выразилось скрытое отношение художника, называвшего себя атеистом, к созидательному абсолютному началу.

Символистская поэтика обнаруживается и в других драматургических произведениях Л. Андреева, например, в пьесе о любовных нравах «Анфиса» (1909). Некоторые сочинения для сцены он строит на поэтике,

характерной для отечественной классики предыдущих десятилетий, прежде всего, примечательную пьесу «Дни нашей жизни» (1910). Эта пьеса открывает ряд драматургических опытов близких реалистической драматургии («Гаудеамус» (1910), «Профессор Сторицын», «Екатерина Ивановна» (обе – 1913), «Тот, кто получает пощечины» (1915). В этих произведениях, затрагивающих повседневную жизнь интеллигенции, автор отходит от проблематики и языка «философских драм», избегает «алгебраизации» действительности, особого метафизического подтекста. Персонажи грешат и каются, просто живут, чаще трудно, несчастливо, скучно, но относительно свободно, не дистанцируясь от жестокого мира. Исследование психологических и этических проблем переходит здесь в критику мещанского быта, а драматизм перемежается с мелодраматизмом. Некоторыми содержательными пластами названными здесь пьесы Л.Андреева сближаются с пьесами А.Чехова, символистов, они раскрывают трагическое несовпадение жизни, рожденной мечтой, и той, которая есть. Эти «бытовые» произведения Л.Андреева привлекли внимание многих режиссеров-постановщиков столичных и провинциальных театров²⁸².

«Дни нашей жизни» и «Гаудеамус» – произведения, связанные общностью проблематики и тематики. В их основе – студенческая жизнь. Во второй пьесе четче прописаны некоторые яркие запоминающиеся характеры, альтруистичные, в меру бесшабашные, которые в первой пьесе были в тени второго плана. Более других драматургу удался подвижный, неунывающий и остроумный Онуфрий, персонаж юмористического мироощущения. «Есть в мире тишина. – Глубокомысленно утверждает Онуфрий. – Иначе как бы могли судить у мирового за нарушение тишины и порядка!».

Л.Андрееву важно высветить в этих пьесах не социальные, а нравственные светлые и темные стороны жизни. Автор подробно и убедительно представляет студенческие пирушки, скрытую доброту внешне грубых отношений, искренность чувств, жертвенность, бескорыстие. Молодые люди раскрываются в поступках и в характерных студенческих разговорах, в которых тема о мещанстве Ф.Ницше органично переходит в тему последствий смешивания водки и пива. Круг студенческого братства драматург представил светлым пятном во тьме большой жизни, пошлой, аморально, бездуховной. «Гаудеамус» определяется автором как комедия, но это вещь в равной мере смешная и драматичная. В ней, в частности, говорится о том, как бывалый человек хотел обмануть судьбу, в 47 лет стал студентом, вошел в специфический мир молодости, но, в конце концов, потерпел поражение, и судьба посмеялась над ним.

К этой своеобразной диалогии примыкают пьесы, в которых тоже присутствует автобиографический элемент и преобладает классическая поэтика: «Младость» (1916) и «Милые призраки» (1917). В последнем произведении Л. Андреев отдает должное Ф.Достоевскому, его роли в искусстве. Свои искания Л.Андреев-драматург ведет в направлении экспрессионизма, символизма, реализма, часто причудливо сочетая их

²⁸² О психологических проблемах, поставленных в этих пьесах в связи с другими сочинениями этого времени, см. раздел «Драматургия Л.Н. Андреева» в главе «Русская драматургия конца XIX — начала XX века».

поэтику, играя различными содержательными пластами и разными жанровыми образованиями. В пьесе «Король, закон и свобода» (1914) драматург представляет Германию врагом, а антигерманскую коалицию — спасительницей цивилизованного мира. В том же году Л. Андреев удачно перерабатывает рассказ «Мысль» в пьесу с тем же названием, которая вскоре была успешно поставлена К. Станиславским в МХТ. В разные годы он писал сатирические миниатюры на злободневные общественные темы, например, «Любовь к ближнему» (1908), «Прекрасные сабинянки» (1912). Однако основное внимание в последние годы творчества драматург отдает произведениям, соответствующим его теории «обнаженного панпсихизма»²⁸³, театру «интеллектуальных переживаний», обращаясь при этом к сфере подсознания, к разноокрашенным сторонам человеческой психики и парадоксам мыслительной деятельности, к поэтике презво снe и наяву. Этапными на этом пути стали драмы «Собачий вальс», «Самсон в оковах», «Реквием». Эти произведения говорят об обреченности человека, желающего оставаться человеком, но решившегося на бунт с обстоятельствами окружающей жизни и с самим собой.

Автор полагал, и не беспочвенно, что из такого театра, из таких драматургических вещей вырастет сценическое искусство будущего. При этом Л. Андреев решительно соотносил идеи своих сочинений с научно-философскими идеями. Сказанное им о «Собачьем вальсе» относится ко многим его драматургическим, и не только к драматургическим, произведениям: «Собачий вальс»... — вещь будущего... «Собачий вальс» не имеет дна, ибо его основанием служит тот мир, *непознаваемый*. Оттого он кажется висящим в странной и страшной пустоте. Но разве эта мнимая пустота не есть основание и основание всего мира?»²⁸⁴. В последней риторической фразе драматурга сочетается вопрос и утверждение, пульсирует живая, всегда интересная мысль художника.

Созданное Л. Андреевым, «бессознательным философом» (К. Чуковский), трудно охватить однозначным определением. Его творчество многогранно, но ни одну грань нельзя изъять из основания так до конца и не выстроенной им концепции человека.

Литературное наследие Л. Андреева трагично, но знакомство с ним настраивает на требовательный подход к жизни. Отсутствие благополучных финалов поддерживает давние разговоры о его «космическом пессимизме», но трагическое напрямую не связано с пессимизмом. Словно предвосхищая одностороннее прочтение своих книг, Л. Андреев не раз утверждал, что если человек плачет, то это не значит, что он пессимист и жить ему не хочется, и наоборот, не всякий, кто смеется, оптимист и ему весело. В рецензии на постановку в МХТ ибсеновской «Дикой утки» он писал: «У пессимизма есть своя роковая черта, на которой он невиннейшим образом переходит в оптимизм. Отрицая все, приходишь к вере в приметы; опровергая всю жизнь, являешься ее невольным апологетом». Л. Андреев относится к категории людей с обостренным чувством смерти в силу столь же обостренного чувства

²⁸³ О пьесах «Анфиса», «Екатерина Ивановна» и др. см. раздел «Драматургия Л.Н. Андреева» в главе «Русская драматургия конца XIX — начала XX века».

²⁸⁴ Андреев В. Детство. Повесть. — М., 1966. — С. 224.

жизни. Вспоминая о Л.Андрееве, своем «душевно» друге, Б.Зайцев отмечал его «страстную» любовь к жизни²⁸⁵.

Основные понятия

Проза, драматургия, реализм, символизм, экспрессионизм, абстрактность, историзм, новая драма, интеллектуальная драма, внутренний конфликт, панпсихизм, проблема добра и зла, нравственные ценности.

Вопросы и задания

1. Тематика и проблематика журналистики Л.Андреева.
2. Андреев в переписке с друзьями-литераторами.
3. Проблематика творческих споров Л.Андреева и М.Горького.
4. Автобиографическое начало в прозе Л.Андреева.
5. Андреевское творчество в оценке критиков-современников.
6. Творчество Л.Андреева в исследованиях зарубежных ученых.
7. Поэтика «новой драмы» Л.Андреева.

Литература

Соч.: Полн. собр. соч.: В 9 тт. — СПб., 1912–1915; собр. соч.: В 9 т. — М., 1970–1973; собр. соч.: В 5 т. — М., 1982.

Лит.: *Бабичева Ю.В.* Драматургия Л.Н.Андреева эпохи первой русской революции. — Вологда, 1971; *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллин, 1984; *Дэвис Р.* Леонид Андреев. // История русской литературы: XX века. Серебряный век. — М., 1995; *Иезуитова Л.* Творчество Леонида Андреева. 1892–1906. — Л., 1976; *Келдыш В.А.* Реализм и модернизм. // Русский реализм начала XX века. — М., 1975; *Татаринов А.В.* Леонид Андреев. — Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. Кн. 2. — М., 2001.

²⁸⁵ *Зайцев Б.К.* о русских и советских писателях (публикация Л.Н. Назаровой) // Русская литература. 1989. №1. — С.204; см. также: *Зайцев Б.* Из воспоминаний. // Андреевский сборник. Т. 37. — Курск, 1975. — С. 228.

А.Н. Толстой (1882/1883 н.ст. — 1945)

Выдающийся русский писатель, отличавшийся «индивидуальностью ярчайшей и талантом ослепительным» — отзывался о нем его современник К. Федин. Не повторяя никого, художник одновременно был связан тончайшими нитями с классическим наследием и современной литературой. Стиль Толстого отразил качественные изменения, происходившие в русском реализме на рубеже XIX и XX веков. Основываясь на принципах жизнеподобия, автор широко использовал условные формы: гиперболизацию, метафоричность, фантастику, элементы мистики.

Ощущение полноты и радости жизни, ярко выписанные картины быта, точность деталей, пластичность и зримость образов («колдовство изобразительности», по определению Ю. Олеши²⁸⁶), самобытный красочный язык, юмор стали отличительными чертами таланта писателя.

Творчество Толстого многообразно в жанровом аспекте. В его наследии — лирика, рассказы, повести; ставшие классическими трилогия «Хождение по мукам» и исторический роман «Петр Первый»; приключенческо-фантастические романы «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина». А.Толстой известен также как драматург (создал более 40 пьес) и детский писатель (повесть «Детство Никиты», литературная обработка русских народных и зарубежных сказок, в числе которых «Золотой ключик, или Приключения Буратино»), автор теоретических и публицистических статей. При этом Толстой — художник прежде всего эпический, талант которого имеет глубокие национальные истоки, устремлен к постижению России и русского характера и проникнут любовью «к жизни, к людям, к бытию»²⁸⁷.

Раннее творчество А.Толстого. Формирование творческой индивидуальности писателя. «Третий Толстой» в русской литературе (И.Бунин) происходил из знатного дворянского рода. С выдающимися писателями Алексеем Константиновичем и Львом Николаевичем Толстыми его

²⁸⁶ Олеша Ю. Повести и рассказы. — М., 1965. — С. 387—388.

²⁸⁷ Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 тт. Т. 13. — М., 1946—1953. — С. 558. Далее все цитаты приводятся по этому изданию без указания тома и страниц.

объединял общий предок – сподвижник Петра I граф П.А.Толстой. Мать писателя Александра Леонтьевна, урожденная Тургенева, – двоюродная внучка декабриста Н.И. Тургенева. Она увлекалась литературным творчеством и сумела издать несколько произведений для детей.

Рождению младшего сына Толстых Алексея предшествовала семейная драма: Александра Леонтьевна, оставив троих детей, ушла от мужа, предводителя дворянства Самарской губернии графа Н.А. Толстого, к А.А. Бострому – небогатому помещику, земскому служащему. «Молодой красавец, либерал, читатель книг, человек «с запросами» – так позднее характеризует его Алексей Николаевич. Чаще всего биографы писателя считали виновным в распаде семьи его отца, известного своим необузданным нравом, а выбор матери представляли как протест «провинциальной Анны Карениной» против обыденности и бездуховности окружавшей ее среды. Но семейная драма Толстых была намного сложнее по вызвавшим ее психологическим мотивам и последствиям²⁸⁸. Алексей Николаевич родился в доме отчима, и официальное причисление его к роду Толстых состоялось лишь в 1896 году. Ни с отцом, ни с родными сестрой и братьями Алексей не виделся вплоть до похорон графа в 1900 году.

Детство Толстого прошло в имении Сосновка, недалеко от Самары. А.А. Бостром относился к пасынку с отеческой нежностью и любовью. Дом был небогатым, но здесь жили трудом, взаимной любовью и духовными интересами, увлекались произведениями Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого. «Я рос в созерцании, в растворении среди великих явлений земли и неба, – напишет А.Толстой в статье «О себе». – Июльские молнии над темным садом; осенние туманы, как молоко; сухая веточка, скользящая под ветром по первому ледку пруда; зимние вьюги, засыпающие сугробами избы до самых труб; весенний шум вод, крик грачей, прилетевших на прошлогодние гнезда; люди в круговороте времен года, рождение и смерть, как восход и закат солнца, как судьба зерна ... зимние вечера под лампой, книги, мечтательность...»

Образ мира и тишины, счастье безмятежного детства, отношения дружной семьи, радость познания окружающего мира мастерски воссозданы Толстым в одном из самых светлых произведений русской литературы – повести «Детство Никиты» (1920), подлинный апофеоз радости детства, открытия окружающего мира²⁸⁹. Повесть продолжила заложенную С.Т.Аксаковым и Л.Н.Толстым традицию автобиографических произведений о детстве.

Родное Заволжье даст будущему писателю не просто материал для его книг. Оно послужит истоком прекрасного знания национального уклада жизни, мельчайших деталей крестьянского и мелкопоместного быта, даст «ощущение эпохи, ее вещественность», то есть опреде-

²⁸⁸ Петелин В.В. Жизнь Алексея Толстого. «Красный граф». – М., 2001; Варламов А. Алексей Толстой. – М., 2006.

²⁸⁹ «Это Книга Счастья, – кажется, единственная русская книга, в которой автор не проповедует счастье, не сулит его в будущем, а тут же исходит из себя» (Чуковский К. Алексей Толстой. // Русский современник. 1924. Кн. 1. – С. 259.

лит эпическую природу его таланта. «Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву», — скажет позднее сам Толстой. На земле Заволжья зарождался интерес будущего художника к родной истории, формировалась его неразрывная связь с окружающей природой, увлечение фольклором, тайнами русского языка. Жизнерадостный талант писателя, свойственный ему интерес к деятельному началу русского характера сформировался на основе впечатлений детства.

Были, однако, впечатления и другого рода — от голода в засушливые 1892–1893 годы, от «чужацеств» соседей-помещиков, от упадка «дворянских гнезд». Этот процесс коснулся и семьи А.Н. Толстого: А.А. Востром вынужден был продать Сосновку и переехать в Самару, где Алексей в 1901 году окончил реальное училище (начав учебу в Сызрани). Выбрав себе карьеру инженера, Толстой едет в Петербург, и в сентябре 1902 года его зачисляют в Технологический институт. География детства и юности Толстого во многом определит топос его произведений: деревня, Самара, Петербург, к которым затем добавится Москва.

В Петербурге Толстой стал свидетелем и участником студенческих волнений накануне и в период первой русской революции. Много новых впечатлений о родной стране он вынес из пребывания на практике на Балтийском заводе в Петербурге (1904) и на Урале (1905)²⁹⁰. Но не события общественной жизни и даже не учеба составят смысл его напряженной духовной жизни этих лет. Главное — это общение с театром, людьми искусства, увлечение живописью, сформировавшее особую пластичность его прозы, умение изображать предмет через конкретные и точные детали.

К этому периоду относятся интенсивные поиски Толстым собственного художественного стиля. На поэтически претворенном природном, национальном фундаменте формируется «индивидуальный характер дарования писателя, вобравшего в себя активно воспринимаемую современность и живой, постоянный интерес к историческому прошлому народа. В собственных ему тогда «малых» жанрах, в циклах стихов, сказок, рассказов зарождалось и накапливалось «устойчивое эпическое качество»²⁹¹. Сама тенденция к созданию циклов произведений широко практиковалась в искусстве Серебряного века. Для Толстого это стало не просто данью моде, а свойством таланта, тяготеющего к созданию целостной картины мира. Тенденция к формированию черт эпического мировидения в творчестве А.Толстого была отмечена некоторыми его современниками сразу по выходе первых прозаических произведений художника.

²⁹⁰ «Понравился мне Урал страшно. Что за край благодатный!.. Здесь столько простору для ума, изобретательности, смелости, случая наконец», — писал А.Толстой матери 2 июня 1905 года // Переписка А.Н. Толстого: В 2 тт.: Т. 1. — М., 1989. — С. 115.

²⁹¹ Воробьева Н.Н. Ранний Толстой: истоки эпоса. // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А.Н. Толстой и его литературное окружение). — М., 2002. — С. 9.

Формирование творческой индивидуальности писателя проходило под влиянием классической реалистической традиции, в которой был воспитан А.Толстой, а также интенсивных поисков нового слова, средств выразительности, которые вела литература на рубеже XIX и XX веков.²⁹² Толстой стремился уйти от крайностей и «плоского» реализма, и «абстрактного» символизма. «К мистикам причислить себя не могу, к реалистам не хочу», — писал А. Толстой И. Анненскому в 1909 году.²⁹³ Его стиль вбирал то, что стоит «на грани между ними» и по-особому окрашивает «реальный образ». Обогащаясь достижениями новейшего искусства, реализм обретет новые качества и получит определение неореализм²⁹⁴.

Данью традиции явились первые стихотворные опыты «под Некрасова» и Надсона, которые начинающий автор самокритично оценил как «серые» и ученические и никогда не будет включать их в свои собрания сочинений. В 1905–1906 годах на страницах символистских изданий «Аполлон», «Весы» и «Шиповник» появились стихи «нового Толстого» (определение М. Горького), а в 1907 году вышла его первая книга — сборник стихотворений «Лирика» (с манерным посвящением «Тебе, моя жемчужина»). Темы, образный строй, ритмика стихов несут на себе явные следы воздействия поэзии А.Белого, В.Брюсова и К.Бальмонта. Несмотря на высокие оценки сборника со стороны символистов, сам А.Толстой довольно скоро станет отзываться о своей книге стихов критически, поскольку устремленность в «миры иные», идеи господства рока, вселенской катастрофы по сути своей противоречили укорененному в реальной жизни таланту писателя.

Вторая книга стихов («За синими реками», 1911) и первая прозаическая книга «Сорочьи сказки» (1910) стали результатом обращения А. Толстого к фольклору, темам и образам славянской и собственно

²⁹² Взаимоотношения А. Толстого с современными ему литературными явлениями, и прежде всего символизмом, привлекают внимание многих литературоведов. На смену господствовавшему представлению о творческом пути Толстого как решительном преодолении влияния символизма, которое спрямляло эволюцию писателя, пришли современные исследования напряженного творческого диалога с модернистскими течениями начала XX века, помогающие понять этапы становления художественной картины мира А. Толстого. Отношения притяжения-отталкивания между символизмом и творчеством А.Толстого исследуются, в частности, в сборниках ИМЛИ РАН «А.Н.Толстой. Новые материалы и исследования» 1995 и 2002 годы, в диссертациях Г.Н. Воронцовой, А.В. Федоровой и др.

²⁹³ Переписка А.Н.Толстого: В 2 тт. Т. I. — М., 1989. — С. 154.

²⁹⁴ Критик М. Слоним отметит: «То была реакция против символизма и попытка создания прозы, далекой от традиций 80-х годов, испытавшей все воздействия нового стиля, но неизменно живописующей быт, земную реальность вне касания «мирам иным». — Слоним М. Портреты советских писателей. — Paris, 1933. — С. 79. Тенденции к синтезу реализма и модернизма активно обсуждались в критике в начале XX века (статьи А.Белого «Настоящее и будущее русской литературы», М. Волошина «Анри де Ренье» и др.). «Синтетизмом» назвал это качество литературы Е. Замятин, подробно рассмотрев особенности нового реализма в статьях 20-х годов: «Техника художественной прозы», «Новая русская проза», «О литературе, революции, энтропии и о прочем». В современном литературоведении подробную характеристику неореализма дал В.А. Келдыш. Явление «неклассической прозы» исследует Е.Б. Скороспелова. См. также 1 главу настоящего учебника.

русской мифологии. Художник считал необходимым «понять первоосновы — землю и солнце», проникнув в их красоту «через образный, простой и сильный народный язык», и тогда уже обратиться к человеку...». В этом устремлении к мифу причудливо соединились две тенденции развития писателя. С одной стороны — давняя увлеченность А. Толстого народным творчеством, работами по истории и фольклору, в частности, книгой А.Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», которая стала для молодого писателя важнейшим источником народно-поэтической образности. С другой стороны, — влияние М. Волошина, А. Ремизова и Вяч. Иванова, которых объединяли мысль о «стихийной силе жизни», интерес к языческой Руси и к праязыку култыры — мифу.

В отличие от многих современников, увлекавшихся в этот период стилизацией под фольклор. Толстой осваивал не только формальные приемы устного народного творчества. Эту особенность и очарование таланта молодого художника точно охарактеризовал В. Брюсов. Он отметил свойственное Толстому «какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа»²⁹⁵, умение не подражать, а вырабатывать собственный склад речи и стиха, основываясь на народных выражениях и оборотах. Книга «Сорочьи сказки» раскрыла еще одну черту Толстого-художника: его жизнерадостность, светлый оптимизм, юмор.

В дальнейшем Толстой больше не обращался к поэзии: заслуженную славу принесло ему прозаическое творчество, но работа над стихами не прошла для писателя даром. Звонкость, музыкальность фразы, многозначность образов наряду с открытием таинственности окружающего мира обогатят художественную палитру А. Толстого-прозаика. Это будет заметно уже в его первом прозаическом произведении — рассказе «Старая башня», опубликованном в журнале «Нива» за 1908 год.

Типы уходящей эпохи в рассказах и «маленьких романах» 1910-х годов. Широкую известность принесли молодому художнику произведения «заволжского» цикла. Это сборник рассказов и повестей, получивший название «Заволжье» (1909–1911), романы «Чудаки»²⁹⁶ (1911) и «Хромой барин» (1912). К ним тематически примыкали пьесы, объединенные заглавием «Комедии о любви». Толстой писал о том, что хорошо знал, — о жизни русской провинции. Показателен сам факт обращения художника к сюжетам и персонажам реальной жизни, свидетельствующий о его постепенном отходе от увлечения эстетикой символистов иобретении собственного пути в искусстве. В основу произведений были положены семейные предания, рассказанные матерью и родственниками. Но, основываясь на биографическом материале, писатель сумел создать типы, далеко выходящие за рамки местной хроники.

Все произведения объединены общей темой уходящего мира и образами «чудаков, красочных и нелепых». Это придало циклу единство и целостность, позволило сложить из мозаики конкретных сюжетов

²⁹⁵ Брюсов В.Я. Далекие и близкие. (Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней). — М., 1912. — С. 198 — 199.

²⁹⁶ Первый вариант — «Две жизни».

исторически значимую картину «уходящей крепостной эпохи» и отразить разные черты национального характера.

Герои произведений Толстого живут в привычных интерьерах дворянских поместий. Автор мастерски и с любовью рисует картины русской природы, которые по контрасту подчеркивают царящее в усадьбах запустение. Сквозной лейтмотив многих произведений цикла – пыль, паутина, плесень – приметы застоявшейся, лишенной деятельного начала жизни. Ее унылое однообразие подчеркнуто повторами «как всегда», «как обычно», эпитетами «сонный», «заспанные» (даже у собаки – выпуклые «сонные веки»).

Поэзия усадебной жизни осталась в прошлом: «Сад был порублен, старый дом сгорел, и все, что он помнил и любил, даже то, чем он мог, не задумываясь, жить, оказалось словно вырубленным и сожженным», – таким видит родовое имение вернувшийся домой после многих лет герой рассказа «Овражки». В образах персонажей «заволжского» цикла запечатлены психологические черты «последышей» дворянства. Элегическая тема упадка дворянских гнезд решается А. Толстым в аспекте нравственно-психологическом. Нередко персонажи произведений – добрейшие люди, «чудаки», но отсутствие жизненных целей и сил делает их нелепыми, а поступки – абсурдными.

Один из наиболее остро очерченных типов – главный герой рассказа «Мишука Налымов» (1910), предводитель уездного дворянства, гроза окружающих мест. «Люблю, дядя Миша, в вас богатство, не то что – теперешние дворяне, – сволочь, мелкота». Прозвучавшая из уст Сергея Репьева характеристика несет в себе очевидный элемент авторской иронии. Изображение Налымова отличается анекдотической заостренностью внешнего облика и поведения, в чем проявляется несомненное воздействие Н.В. Гоголя²⁹⁷ (контаминация образов Собакевича и Ноздрева). Детали портрета подчеркивают животную «силищу», неуклюжесть Налымова («у окна сидит в халате сам Мишука, – Михаил Михалыч Налымов, – с отвислыми усами, с воловьим, в три складки, затылком»; «выпученные светлые глаза», «под глазами собачьи мешки», «огромный рост», «волосатая рука», «со всей силы ударил по столу – доска треснула», «медведем схватил Веру»). В этом описании все гиперболизировано и доведено до гротеска. «Богатство» Налымова проявляется в его необузданном нраве («Бог знает, что взбредет в голову Мишуке»: например, не понравится ему проезжий – велит спустить на того собак, или «в зимнее время прикажет остановить проезжего и дать ему метлу – замести за собою след через двор»), почти перво-

²⁹⁷ Анекдот, в изначальном значении, – «короткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае; байка» (В.И. Даль). О склонности писателя к анекдотическим ситуациям и положениям, основанным на изображении особенно-го, выделяющегося, своеобразного, пишет Г.Н. Воронцова. Она отмечает также ощутимую театрализацию прозаического текста, которая выражается в описании деталей костюма, внешнего облика, усадеб и пейзажа, приобретающих черты декорации к постановке. Обращает на себя внимание обилие диалогов и особенности речи рассказчика, нередко напоминающей авторские ремарки в тексте пьесы (Воронцова Г.Н. Первые прозаические опыты А.Н.Толстого (К вопросу о стилевых исканиях в раннем творчестве писателя) // А.Н. Толстой. Новые исследования и материалы. – М., 1995. – С. 54 – 56; 62 – 63).

бытной дикости, безудержном размахе, таланте попадать в нелепейшие ситуации. Полным «афронтом» заканчивается внезапное «пылкое чувство», предполагаемая дуэль — побегом, месть — пиром, «от которого изба ходуном заходила». Финал жизни Мишуки исполнен символического смысла: распухший от водянки, «он был страшен» и умер в мучениях.

Другие персонажи произведения и вовсе лишены какого-либо «богатирства», широты натуры, пусть анекдотической, но колоритной. Старшие Репьевы, «старички» в нарядах и с повадками прошлого века, олицетворяют полную неприспособленность к жизни и закономерность разорения («Именье протряс — либерал»... — эта презрительная оценка Репьева, данная Мишукой, появилась во второй редакции рассказа в 20-х годах). В образах молодых мелкопоместных «дворянчиков», аккуратных и «правильных», акцентированы черты измеления и вырождения: полное отсутствие сильных чувств, примитивность устремлений, неспособность к какому-либо обновлению жизни.

Представленное разными типами, некогда могучее сословие нежизнеспособно, — таков был поставленный автором «заволжского» цикла художественный диагноз. «Оскудели мы», — пронизательно замечает помещица Камышина («Сватовство»), и в этой характеристике отражен не только экономический крах, но и психологическая драма дворянства на рубеже эпох. В нарисованных картинах преобладает не разоблачение и сарказм, а легкая ирония, грустная усмешка и сочувствие. Это дало повод для пронизательного замечания М. Волошина в адрес А. Толстого: «Вы, наверно, должны быть последним в литературе, носящим старые традиции дворянских гнезд»²⁹⁸.

Отмеченное своеобразие тональности рассказов обусловило различия в трактовках авторской позиции. Начиная с момента первой публикации одни критики отмечали в произведениях отсутствие резкой сатиры (особенно в первоначальных вариантах текстов) и ощущение трагизма, свойственного переломным эпохам. Другие подчеркивали социальную направленность изображения, писали о следовании Толстого традициям «натуральной школы». «Бытописатель и критик разоряющегося дворянства» — такая оценка закрепилась в литературоведении советского периода²⁹⁹. Критический пафос раннего Толстого акцентируется и в ряде современных работ³⁰⁰. Но если приведенные оценки справедливы по отношению, например, к «Мишукке Налымову» и «Приключению Растегина», то в применении к «заволжскому» циклу в целом они нуждаются в корректировке.

²⁹⁸ Амфитеатров А.В. Собр. соч.. Т. 15. — СПб., 1912. — С. 336.

²⁹⁹ Щербина В. А.Н.Толстой. Творческий путь. — М., 1956. — С.3.

³⁰⁰ По характеристике В.А. Келдыша, два особенно распространенных в прозе раннего Толстого типа человека — «грубый хищник» и его антипод «кающийся дворянин» (душа добрая, мягкая, уступчивая, но часто откровенно карикатурная в своем благородстве) оказываются «одним миром мазаны» в своей анахроничности. Ведущий мотив творчества Толстого исследователь определяет как «развенчание якобы «положительного героя», возвращенного на усадебной почве». // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. Кн. 1. — М., 2001. — С. 296.

В произведениях «заволжского» цикла сложились важнейшие черты творческого почерка А. Толстого: сюжетность, мастерство характеристики, искусство образности. С первых же произведений молодой автор не просто описывает быт, причем делает это мастерски, так, что описанные картины предстают полными жизни³⁰¹, но и задумывается о смысле человеческого существования, ищет возможности выхода из нравственного кризиса.

Тип героя, изломанного духовно, но нашедшего в себе силы для возрождения, становится одним из знаменательных для творческой эволюции А. Толстого. Он представлен в романе «Хромой барин» (1912). Уже в названии подчеркнута особенность героя, его исключительность (хромота). Потомок рода Рюриковичей князь Краснопольский — «человек с изъяном, с трещинкой» как в плане физическом (прострелена нога), так и в психологическом. Этот герой — вариация типа «лишнего человека». Ему не принесли счастья ни богатство, ни успех в высшем обществе, ни военная карьера, ни любовные приключения. Краснопольский пытается найти выход из нравственного тупика, и этот поиск писатель впервые ведет вне пределов дворянской усадьбы. Автор стремится использовать возможности романного жанра и вводит социальную тему, показывая движение героя к новой жизни, наполненной общественными интересами. Образ приобретает ряд черт героя-странника, а метафорой духовных поисков становится дорога. Хождение по Волге, знакомство с простыми людьми очищают князя. Однако финал, где Толстой хотел нарисовать картины участия Краснопольского в событиях 1905 года, выглядел явно неубедительным, и писатель снял революционную тему при подготовке нового издания романа через два года.

В изображении психологического надлома персонажа, его нравственного возрождения через страдания, в идеях сближения с народом критика справедливо увидела влияние Ф.М. Достоевского, произведение которого А. Толстой перечитывал в период работы над романом³⁰². Но не постоянный, порой мучительный самоанализ и нравственные страдания героя были целью художественного изображения в романе, а путь к постижению живой жизни в ее естественности и теплоте. Истинным спасением для князя стала любовь Кати Волковой, которая воскрешает к жизни «хромого барина». Верная, возвышающая и облагораживающая любовь и природа, дающая силы и ощущение полноты

³⁰¹ «На другом конце зеленого двора, в каретнике, ворота были раскрыты, ходили конюхи. Вот они расступились, и из каретника, разом отпущенная, вылетела караковая тройка, запряженная в венскую коляску, — описала по двору полукруг и стала у крыльца так, что, разом осажённые, пристяжные сели на хвосты, коренник задрал голову, вошел копытами в рыхлую землю. Кучер, в черной безрукавке, с малиновыми рукавами, снял осыпанную медом перчатку и, приставив большой палец к ноздре, высморкался. Подбежавший прямым от каретника конюх взял коренника под уздцы» («Мишука Нальмов»).

³⁰² Об этой проблеме достаточно подробно писали В. Щербина, В. Баранов и др. Они показали принципиальные отличия А. Толстого в подходе к изображению жизни и человека по сравнению с Достоевским, хотя нельзя не учитывать свойственную работам советского периода тенденциозность в трактовке творчества Ф.М. Достоевского.

бытия, — таковы идеалы автора, утверждаемые в эпоху нигилистического отношения к традиционным моральным ценностям.

Герою рассказа «Овражки» (1913), тридцатилетнему помещику Завалишину, также предстояло пройти через разочарования и испытания, оказаться на грани жизни и смерти, прежде чем он обретет духовное прозрение. Один из немногих в ранних произведениях Толстого, Завалишин оказался способным на настоящий поступок во имя любви. Пейзажный образ, вынесенный в название рассказа, объединяет мотивы пути и половодья, становясь метафорой преодоления, самопознания, движения к идеалу. Семь овражков, как семь кругов ада, стали местом испытания и очищения, они же отрезали героя от большого прошлого. «Оленька, небо, весна, радость — вот о чем всегда тосковал» — эта истина, трудно дававшаяся герою, придает финалу рассказа мажорное звучание. Земное и небесное слиты воедино в целостной, яркой, динамичной картине мира. Знаком пространства, разомкнутого навстречу новому бытию, стал образ распахнутого окна. Удивление перед красотой земли передано через подбор деталей, символизирующих обновление жизни (доносящийся через открытое окно запах земли, пробивающихся весенних трав, крики воробьев, голоса людей и цветное решение сцен — освещающее мир солнце, лазоревое небо, губы любимой «в золотом пушке»). «... Какая жизнь прекрасная, — любить тебя и все любить, потом, кажется, весь мир любить...» Характеризуя философию любви в раннем творчестве Толстого, В.А. Келдыш говорит о своеобразном «пантеистическом» содержании этого чувства, вбирающего в себя весь мир³⁰³. Любовь двоих, открытая миру, становится альтернативой всему, что разрушает гармонию жизни.

Утверждение могучей преобразующей силы любви, ее одухотворяющего влияния отныне станет одной из центральных идей творчества писателя. Особое значение в ее решении принадлежит образам женщин, благодаря самоотверженной, жертвенной, очищающей любви которых герои возвращаются к жизни. Отмечая роль женских образов, необходимо иметь в виду литературную традицию воплощать образ России в идеальном женском лике. В таком контексте путь героя к возлюбленной приобретает дополнительный смысл: речь идет о необходимости постижения сущности России³⁰⁴.

По наблюдению Т.И. Радомской, смело, с размахом реализованное в творчестве писателя «природное, страстное, «земное» начало его таланта» нередко заслоняет стремление к переживанию и изображению духовного смысла бытия³⁰⁵. Тоску по высшему, Божественному, отражает сделанная Толстым в дневнике за 1918 г. запись, словно бы подво-

³⁰³ Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — С. 297.

³⁰⁴ Подробнее см.: *Федорова А.В.* Персонажно-топологические характеристики образа России в ранней прозе А.Н. Толстого. Автореф. дисс. к.ф.н. — Вологда, 2004. Об этом скажет и сам Толстой в статье «Нить Ариадны» (1920).

³⁰⁵ *Рагомская Т.И.* Поиск героя в творчестве А.Н. Толстого 1910-х годов (Текстологический аспект) // А.Н. Толстой. Новые материалы и исследования. Указ.изд. 2002. С. 46 — 63. — С. 57.

дящая итог пережитого за эти годы: «... Только с одним человеческим (только в человеческом) нет правды»³⁰⁶.

Произведения «заволжского» цикла надолго сделали Толстого в сознании читателей автором одной темы — изображения нравов дворянства. Сам же художник вскоре почувствовал исчерпанность этого материала. «В 1910 и 1911 году я мучительно пытаюсь уловить тон современности, это мне не удается, и вновь возвращаюсь к прошлому — роман «Хромой барин», — писал Толстой в одной из ранних автобиографий (1916)³⁰⁷. Показательна жанровая эволюция Толстого по направлению к крупной эпической форме. Это позволило ему перейти от изображения отдельных событий к постановке темы современной России, постижению многообразных проявлений русского характера.

Новый этап жизни А. Толстого был ознаменован переездом в Москву. Здесь писатель работает над пьесами (до революции 1917 года было поставлено семь пьес), пишет рассказы. В прозе шли поиски нового героя, все ощутимее приобретающего черты «обыкновенного человека», «обывателя» — «милого, доброго русского человека без классового сознания»³⁰⁸ (одним из первых был доктор с говорящей фамилией Заботкин в романе «Хромой барин»). И если, по замечанию Е. Скороспеловой, «религии любви А. Толстой остался верен до конца», то «концепция истории (добавим — мира в целом. — Л.Т.) претерпела у него на протяжении двух десятилетий существенное изменение»³⁰⁹.

Открытие современной темы. Переломным событием в личной и творческой судьбе писателя стала Первая мировая война. В качестве военного корреспондента «Русских ведомостей» Толстой неоднократно бывал в действующей армии. Результатом поездок 1914–1915 годов стали циклы очерков «По Галиции», «По Волыни», «На Кавказе». Именно в эти полные суровых испытаний годы, как напишет А. Толстой в автобиографии 1916 года, ему, наконец, открылось то, что он так долго искал, — «дух времени»³¹⁰. Не социальные проблемы и конфликты привлекали художника, а нравственное величие, патриотизм, верность долгу, стойкость сражающегося народа. Позже писатель прямо укажет на военные события как причину окончательного разрыва с ценностной системой модернизма: «... Я увидел подлинную жизнь, я принял в ней участие, содрал с себя наглухо застегнутый, черный сюртук символистов. Я увидел русский народ». В ряде рассказов, незавершенном романе «Егор Абозов» (1915) появятся обрисованные с большой долей иронии образы литературной богемы (в которых при первом же чтении отрывков из романа современники увидели черты сходства с реальными прототипами). Развернутая сатира на деградирующее и от-

³⁰⁶ А.Н. Толстой: Новые материалы и исследования. — М., 1985. — С. 358.

³⁰⁷ А.Н. Толстой: Новые материалы и исследования. — С. 195.

³⁰⁸ Крюкова А.М. А.Н. Толстой и русская литература. Творческая индивидуальность в литературном процессе. — М., 1990. — С. 57.

³⁰⁹ Скороспелова Е.Б. Русская проза XX в.: от А.Белого («Петербург») до Б.Пастернака («Доктор Живаго»). — М., 2003. — С. 296.

³¹⁰ А.Н. Толстой: Новые материалы и исследования. — С. 195.

равляющее ядом «цветов зла» декадентское искусство, представленное как порождение разлагающегося мира и, кстати, не имеющее ничего общего с модернизмом (символизмом и пр.), через несколько лет будет дана в романе «Сестры».

Февральскую революцию 1917 года Толстой, как и многие представители интеллигенции, встретил с оптимизмом, увидев в ней символ грядущей свободы. Октябрь же вызвал у него разочарование и неприязнь. «Чувство тоски смертельной, гибели России, в развалинах Москва, сдавлено горло, ломит виски. <...> Распадение тела государства физически болезненно для каждого... Мое духовное и физическое тело связано с телом государства; потрясения, испытываемые государством, испытываются мною», — записал А.Толстой в дневнике в ноябрьские дни 1917 года. И здесь же — размышления о том, что рядом, как и прежде, идет простая повседневная жизнь — «наперекор всему, и в этом есть несокрушимая сила жизни, которая все поглотит и сделает все так, как надлежит быть»³¹¹. Эти мысли найдут художественное воплощение в трилогии «Хождение по мукам».

Летом 1918 года Толстой вместе с семьей уехал из голодной Москвы в литературное турне по Украине. А в апреле 1919 года, когда красные войска подступили к Одессе, покинул Россию на корабле, направлявшемся в Константинополь. Так начался эмигрантский период в жизни А.Толстого.

Оказавшись в Париже, писатель много работает. Он принимает активное участие в организации первого «толстого» ежемесячного журнала русской эмиграции «Грядущая Россия», мессианское название которого отражает основную тему размышлений художника. Россия для Толстого была истоком и главной темой творчества. Его все больше привлекали проблемы русской государственности, национального характера, ярко раскрывающегося на переломе истории. Памятью о России освещена автобиографическая повесть «Детство Никиты», мыслями об ущербности эмигрантского существования и бессмысленности жизни вне родной земли — «Рукопись, найденная под кроватью» (1923). На новом материале революционной действительности написан остро сюжетный фантастический роман «Аэлита» (1922–1923)³¹².

В творческих исканиях писателя была своя собственная, не зависящая от одной лишь политической конъюнктуры или материальных обстоятельств жизни логика. Тоской по родной земле, по русскому языку, по читателю было вызвано все более крепнущее желание вернуться в Россию. «Не знаю, чувствуете ли вы с такой пронзительной остротой, что такое родина, свое солнце над крышей?» — выразил свои чувства А.Толстой в одном из писем этого периода³¹³.

Важным этапом на пути к возвращению стал Берлин, куда — поближе к России — Толстой переселяется в 1921 году. В этот период, оказавшийся очень непродолжительным, Берлин был центром общения между деятелями культуры России и эмиграции. А.Толстой

³¹¹ А.Н.Толстой: Новые материалы и исследования. — М., 1985. — С. 354, 355.

³¹² Толстой в эту пору был увлечен самой формой, очень популярной в Европе.

³¹³ Петелин В. Жизнь Алексея Толстого. — С. 557.

входит в редакцию ежедневной газеты сменовеховского направления «Накануне» и становится редактором ее Литературного приложения³¹⁴.

«Примиренческие» настроения Толстого вызвали негативную реакцию в эмигрантской среде, подвергавшей самой резкой критике в прессе (гнусной травле, как писал Горький) каждый его шаг³¹⁵. 14 апреля 1922 года в газете «Накануне» было опубликовано «Открытое письмо Н.В. Чайковскому» (одному из соредакторов

³¹⁴ Сменовеховство — течение общественно-политической мысли, название которому дал сборник «Смена вех» (Прага, 1921). Предшествовавшие ему идеи «культурного примиренчества» и отказа принимать сторону белых или красных появились в среде эмиграции еще в 1919 году (группа «Мир и Труд», основанная в Берлине В.Б. Станкевичем). Сменовеховство стало реакцией на решения X съезда РКП(б), состоявшегося в Москве в марте 1921 года. На нем был провозглашен отказ от политики военного коммунизма и переход к новой экономической политике. Это событие было воспринято эмигрантами как свидетельство демократизации новой власти, ее отказа от наиболее радикальных идей и методов. Не разделяя коммунистических взглядов и надеясь на постепенное идеологическое перерождение советской власти, сменовеховцы пришли к выводу о необходимости примирения с большевиками как единственной реальной властью в России. Авторы сборника Ю. Ключников, А. Бобрищев-Пушкин, живший в Харбине Н. Устрялов и др. стремились осмыслить в исторической перспективе развитие революционной мысли, итоги революции и Гражданской войны в России. Одной из объединяющих течение стала идея укрепления государственности как основы возрождения величия России. Поэтому сменовеховцы поддерживали усилия советского правительства по преодолению анархии, восстановлению экономики, призвали интеллигенцию обратиться лицом к России и внести вклад в общее дело ее возрождения. В этом и заключалась их «смена вех» (название полемически заострено по отношению к дореволюционному сборнику «Вехи», подвергнутому серьезной критике). Н. Примочкина отмечает, что к сменовеховцам примкнули, как правило, те писатели, кто уехал из России в самом начале революции. Их оптимизма не разделяли прибывшие из России в начале двадцатых годов (Примочкина Н.Н. Горький и писатели русского зарубежья. — М., 2003. — С. 96). Изменение позиции недавних противников большевиков вызвало раскол в среде эмигрантов. Сочувственный отклик сменовеховство встретило среди литераторов. В Берлине с 1922 года выходила разрешенная к распространению в России газета «Накануне», которая сыграла важную роль в диалоге между деятелями культуры метрополии и эмиграции. В воскресном Литературном приложении к «Накануне» были опубликованы произведения не только писателей-эмигрантов, но и С.Есенина, М.Шолохова, Б. Пильняка, М. Булгакова, М. Зощенко и др. Под влиянием сменовеховских идей многие деятели культуры вернулись на родину. Однако действительность не оправдала надежд реэмигрантов на возможность реформирования нового строя изнутри. Большинство из них, включая лидеров сменовеховства, в конце 1920-х — 1930-е годы были репрессированы.

³¹⁵ Н.Берберова в книге «Курсив мой» (М., 1996. — С. 207) высказала распространенное в среде эмигрантов мнение о сугубо материальных причинах поступка Толстого (работа в хорошо финансируемой из Москвы газете «Накануне» и возвращение в Россию, где известные писатели были гораздо лучше обеспечены, чем нуждающиеся эмигранты). Однако возвратившегося в Россию Толстого литературная среда встретила в штыки. Обвинения в белоэмигрантских настроениях, в непонимании событий посыпались со стороны рапповцев, лефовцев и многих других, кто отказывал известному русскому писателю в праве называться даже «попутчиком» революции. Разнужданная травля Толстого продолжалась несколько лет, еще в 1927 году рапповцы называли своей важной линией борьбу «против графьев Алексеев Толстых» (Налгеев А. Революция и родина в творчестве А.Н. Толстого. — М., 1968. — С. 124 — 129).

«Грядущей России»), в котором А.Толстой объяснил свою позицию. «В эпоху великой борьбы белых и красных я был на стороне белых, — писал Толстой. — Я ненавидел большевиков физически. Я считал их разорителями русского государства, причиной всех бед...», включая гибель многих близких людей, страдания собственной семьи. Но, вспоминая о «скорбном пути хождения по мукам». Толстой видит, что ситуация за несколько лет изменилась: «Представление о России как о какой-то опустевшей, покрытой могилами, вымершей равнине, где сидят гнездами разбойники-большевики, фантастическое это представление сменяется понемногу более близким к действительности. Россия не вся вымерла и не пропала, 150 миллионов живет на ее развалинах, живет, конечно, плохо, голодно, вшиво, но, несмотря на тяжкую жизнь и голод, — не желает все же ни нашествия иностранцев, ни отдачи Смоленска, ни собственной смерти и гибели. Население России совершенно не желает считаться с тем, — угодна или неугодна его линия поведения у себя в России тем или иным политическим группам, живущим вне России». Единственный, по мнению Толстого, выход — «признать реальность существования в России правительства, называемого большевистским», поскольку «никакого другого правительства ни в России, ни вне России — нет...». Разделяя понятия родина и революция, Толстой выбирал родину³¹⁶. Свою позицию писатель сформулировал и в нравственно-этическом аспекте: «... Все, мы все, скопом, соборно виноваты во всем совершившемся. И совесть меня зовет не лезть в подвал, а ехать в Россию и хоть гвоздик свой собственный, — но вколотить в истрепанный бурями русский корабль. По примеру Петра». Выбрав этот путь, в августе 1923 году Толстой возвратился в Россию.

«Да будет благословенно имя твое — Русская земля». Трилогия «Хождение по мукам». Россия и история ее государственности³¹⁷, судьба русского народа, загадка национального характера — такова основная тема творчества А.Толстого 20–40-х годов. Характеризуя роль революционных событий в личной и творческой судьбе Алексея Толстого, А.Варламов справедливо замечает, что революция стала для писателя «тем моментом, когда он окончательно обрел, почувствовал,

³¹⁶ «Ты за революцию, я за Россию...», — скажет в романе «Восемнадцатый год» Иван Телегин. Однако это различие и у самого А.Толстого, и у его героев мнимо, ибо в конечном итоге идея государственности совпадает с идеей революции: защищая государственность, герой защищает революцию. Вольно или невольно он подразумевает под государственностью не хаос и анархию, а социализм и советскую власть. Стало быть, само понятие государственности на практике становится вполне конкретным, а в теории — абстрактным и неопределенным.

³¹⁷ Идею государственности — одну из центральных в трилогии «Хождение по мукам» — В.Баранов характеризовал как «кровную, сугубо толстовскую идею»: «Без преувеличения можно сказать, что ни одного русского писателя так не волновала идея государственности, как А.Толстой. Ни в одном произведении герои так много не рассуждают о государстве, его типах, причинах распада, преимуществах одного строя перед другим, как в «Хождении по мукам» (Баранов В. Революция и судьба художника. — М., 1983. — С. 332).

пропустил сквозь душу, сердце и нервы свою тему — тему русского пути...»³¹⁸.

В самом начале эмиграции Толстой начал писать роман «Хождение по мукам». Позднее так будет названа трилогия, а роман войдет в нее под названием «Сестры» (1919–1922). Вторая часть трилогии — роман «Восемнадцатый год» — опубликована в 1927–1928 годах (отдельное издание — 1929). Третья часть — роман «Хмурое утро» — завершена в первые дни Великой Отечественной войны. Трилогия охватила почти целое десятилетие жизни России, вобравшее в себя величайшие исторические потрясения: Первую мировую войну, две революции, войну гражданскую, начало восстановления страны. «Хождение по мукам» — это хождение совести автора по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынию, взлетам — ощущение целой огромной эпохи...», — писал А. Толстой.

Одно из центральных «действующих лиц» трилогии, центр его социально-философской линии — Россия. В споре о ее судьбе сталкиваются разные точки зрения и раскрываются характеры героев — главных и второстепенных. Образ дороги, степи, бескрайних российских просторов, на которых происходят встречи с многочисленными действующими лицами произведения, становится символом России.

Жанровые особенности трилогии. После завершения «Хождения по мукам» в советском литературоведении утвердилась оценка трилогии как романа-эпопеи. Однако характеристика «эпопейности» произведения нуждается в конкретизации при рассмотрении входящих в его состав книг. «Эпическая тема судеб родины, русского народа составляет идейный и эмоциональный стержень трилогии, определяет ее композицию, конфликты, структуру образов», — справедливо отмечает Г.Смирнова³¹⁹. В романе «Сестры» авторский замысел раскрывается прежде всего через повествование о «хождении по мукам» главных героев — сестер Даши и Кати Булавиных и любимых ими мужчин, Ивана Телегина и Вадима Рощина. Роман утверждает излюбленную мысль Толстого о нетленной силе любви, спасающей и удерживающей на краю гибели. «... Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...», — произносит в финале Вадим Рощин.

Первая книга трилогии заканчивается, однако, не этим эпизодом счастливого объяснения, а изображением человека «с пристальными, ненавистью горящими глазами». «Всем! Всем! Всем! Революция в опасности!» — написано на афишке, которую только что наклеил неизвестный. Вся финальная сцена построена на контрасте. И этот призыв, и взгляд, брошенный на влюбленных случайным прохожим, словно вспышка, обозначили острый конфликт, раздирающий страну.

Таким образом, уже первая часть трилогии, при всей приоритетности личной линии, не была только семейно-бытовым романом. Камерный сюжет разворачивался на фоне событий, изменивших судьбу России: предвоенные годы, Первая мировая война, Февральская рево-

³¹⁸ Варламов А. Алексей Толстой. — С. 181.

³¹⁹ Смирнова Г. Трилогия А.Н. Толстого «Хождение по мукам». — Л., 1976. — С. 20–21.

люция 1917 года, канун Октябрьского переворота. Апокриф о хождении Богородицы по мукам дал название произведению, цитата из «Слова о полку Игореве» («О, Русская земля..!») стала эпиграфом к нему. Это придавало изображению историческую перспективу, оно стало осмысливаться как повествование о трудных испытаниях, не раз выпадавших на долю русских людей и сформировавших национальный характер. Тема исторического пути России усилена эпиграфами к двум другим романам трилогии.

Первый роман трилогии открывает написанная в публицистическом стиле картина Петербурга накануне войны 1914 года, ставшая символом гибнущего мира. В.Баранов точно отметил, что это не просто город, а столица империи, модель всего государства³²⁰. Образ несет в себе черты созданного в символистской традиции мифа Петербурга – возникшего из болот, туманного, живущего бредовыми видениями города-сна. Здесь все пропитано духом разложения – нравы, чувства, отношения, искусство, политика. «То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые, считались пошлостью и пережитком... Девушки скрывали свою невинность, супруги – верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, невращения – признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один сезон из небытия». Фигурой демонической, пророком всеобщей гибели показан поэт-декадент Алексей Алексеевич Бессонов, в котором угадываются шаржированные черты А.Блока (начиная с инициалов А.А.Б.). Как пояснял позже Толстой, в этом обобщенном образе представлены эпигоны великого поэта, отравлявшие юные души ядом зла³²¹. Еще более резко очерчены в романе нравы футуристов, характеристики которых подчеркнута снижены (Антошка Арнольдов, Сапожков, Жиров, Елизавета Киевна).

Смертельный диагноз поставлен также либеральной интеллигенции (адвокат Смоковников); дельцам, сколачивавшим из воздуха миллионные состояния; императорскому дворцу, куда «дошел и, глумясь и издеваясь, стал шельмовать над Россией неграмотный мужик с сумасшедшими глазами и могучей мужской силой». «Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бессильно-чувственными звуками танго – предсмертного гимна, – он (Петербург. – Л.Т.) жил словно в ожидании рокового и страшного дня».

Противостоянием декадансу, политической лжи и фальши стало изображение простых, нравственно здоровых людей, с их реальными, а не выдуманнами проблемами. Выбор имен и фамилий героев (Даша,

³²⁰ Баранов В. Революция и судьба художника. — С.331.

³²¹ О своеобразном заочном споре Толстого с Блоком пишет А. Варламов. По его мнению, два художника, для которых Россия стала основной темой творчества, по-разному трактовали и сам образ России, и революционные события. А.Толстому не мог быть близок символистский контекст темы, несущий в себе мотивы тьмы, тоски, торжества смерти, принятие «дикого посвиста» революции за музыку. Всеми этому в романе Толстого противостояли свет, любовь, жизнь, вера в воскресение России. Музыки Толстой не услышал, он увидел и признал первые шаги «устроения», спасения государства от полного распада. Именно в эмигрантском издании романа и было сказано это главное для писателя слово (Варламов А. Указ. соч. — С. 220 — 228).

Катя, Иван Телегин, Вадим Роцин) подчеркивает, что для автора они важны именно как русские люди, а не представители демократической интеллигенции. Любимые герои Толстого верят в возможность счастья «наперекор всему», в «отъединенную ото всех жизнь души», что отразилось, как заметила Л. Колобаева, в композиции романа³²². Любовная линия произведения развивается параллельно общественно-исторической: поездка Даши и Телегина на пароходе по Волге – и забастовка на механическом заводе; начало войны – их свидание в Крыму, признание в любви; Февральская революция 1917 года – и женитьба героев; критический этап революции – и встреча Роцина с Катей, их решительное объяснение. Но «кругом все было неясно, смутно, противоречиво, враждебно этому счастью». Разделяя мысль Даши о том, что «ничего на свете нет выше любви», Телегин не может не задать себе вопрос: «Но могу ли я, буду ли счастлив?» Логика развития сюжета делает возможным обретение личного счастья героев только на их пути к пониманию реальной России. Переосмысление собственной жизни, нравственный поиск, обретение себя в новой действительности – такова линия движения главных героев романа. Все чаще возникает в их размышлениях тема России. Как противостояние озлоблению и отчаянию звучит в итоге яростного спора с Роциным мысль Телегина о силе и исторической устойчивости родного народа: «Великая Россия пропала!.. Уезд от нас останется – и оттуда пойдет русская земля...».

Это утверждение стало итогом серьезной переоценки взглядов автора, которая началась осенью 1919 года и повлияла на концепцию создаваемого романа. В феврале 1920 года А.Толстой пишет письмо, в котором дает характеристику переживаемого периода как расплаты за прежнюю жизнь, как нового этапа истории: «Приходится жить, применяясь к очень непривычной и неудобной обстановке, когда создаются государства, вырастают и формируются народы, когда дремлющая колесница истории вдруг начинает настегивать лошадей, и поди поспевай за ней малой рысью». В письме звучит мысль о том, что «Россия снова становится грозной и сильной», хотя живет еще «очень не сладко и даже гнусно». Эти строки позволяют уточнить распространенное в литературоведении мнение о существенных идейных различиях двух редакций романа – эмигрантской (1922) и советской (1925). Такого взгляда придерживалось Русское Зарубежье (к примеру, И.Бунин, писавший о второй редакции как «приспособлении» романа к «большевистским требованиям»). В свою очередь, советские литературоведы акцентировали различие двух редакций, стремясь доказать постепенное преодоление «груза односторонних представлений» и «субъективных ошибок» автора в понимании революции³²³. Эта дискуссия продолжается и в современном литературоведении. Как антибольшевистскую по сути определил первую редакцию романа С.Кормилов³²⁴. А.Варламов, напро-

³²² Колобаева Л. Трилогия А.Н. Толстого «Хождение по мукам». // Толстой А. Хождение по мукам. – М., 1984. – С. 11.

³²³ Смирнова Г. Трилогия А.Н. Толстого «Хождение по мукам». – Л., 1976. – С. 13.

³²⁴ А.Н. Толстой. // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. – М., 1998. – С. 222.

тив, называет резкое противопоставление двух редакций устойчивой легендой³²⁵. Действительно, после возвращения в Россию автор изменит ряд акцентов в романе. Так, например, реакция Рощина в сцене у особняка Кшесинской, занятого большевиками, изменится с ненависти и прямой угрозы («На будущей неделе мы это гнездо ликвидируем») на растерянность («Не понимаю...»). По-другому будут обрисованы большевик Акундин и некоторые другие персонажи. Но это не изменит кардинально всей конструкции романа. Публицистически заостренное изображение предреволюционной эпохи, описание войны как «первого действия трагедии», напряженные размышления о судьбе России, взаимоотношениях интеллигенции и народа — все это присутствует в обеих редакциях романа. Принципиальным для произведения и неизменным остается поиск выхода из тупика, противостояние разрушению и отрицанию, опора на здоровое, нравственное начало народной жизни.

Второй роман трилогии — «Восемнадцатый год» — имеет очевидные отличия, свойственные историческому жанру. Эта разница зафиксирована в названиях произведений: первое («Сестры») акцентирует семейно-бытовое начало, а второе («Восемнадцатый год») — сюжет реально-исторический. В «Сестрах», по образному определению К.Федина, «шаги истории» были «сначала негромкими, потом ясно различимыми, настойчивыми»³²⁶, а в романе «Восемнадцатый год» «буря истории» определила сюжет произведения, полностью подчинив судьбы героев. Значительное место заняло изображение батальных сцен и картин быта времен Гражданской войны. Появились образы реальных исторических лиц, почти всегда взаимодействующих с героями вымышленными или данных в их восприятии (Распутин, батька Махно, Савинков, белые генералы Корнилов, Деникин, большевики Ленин, Сталин, Ворошилов, главнокомандующий Сорокин и др.). В повествовании присутствуют черты хроникальности (реальные — или стилизованные под них — конкретные даты, факты, документы), введены авторские публицистические размышления. Важной чертой романа стало наличие массовых сцен, что позволило передать полифонию народной жизни. Существенно дополнили картину времени новые для творчества Толстого образы рабочих, матросов, крестьян (Иван Гора, Чугай, Агриппина, Анисья, Красильников и др.).

Разделяя общую судьбу народа, пройдут свой путь испытаний любимые герои Толстого. В обрисовке образов Ивана Телегина и Вадима Рощина заметно влияние традиций Л.Н. Толстого. Герои соотнесены друг с другом по такому же принципу, как Пьер Безухов и Андрей Болконский в романе «Война и мир»: один (Телегин) ближе к простой повседневной жизни, воспринимает мир больше сердцем, а второй (Рощин) — разумом, склонен к анализу происходящего, постоянной самооценке. Эти особенности подчеркнуты в портретных характеристиках. При первом появлении Телегина акцентировано «загорелое лицо, бритое и простоватое, и добрые синие глаза, должно быть, умные и твердые, когда нужно». Здоровый, умный, добрый, честный человек — такие характеристики преобладают в изображении Ивана Ильича. Рощин

³²⁵ Варламов А. Указ. соч. — С. 215—216.

³²⁶ Федин К. Соч.: В 6 тт. Т. 6. — М, 1954. — С. 516.

охарактеризован как человек чести, долга, действия. Он жестче, резче, сдержаннее Телегина в проявлении чувств. Психологию Вадима Петровича, его внутреннюю боль, душевные противоречия передают развернутые внутренние монологи героя. Если путь к революции инженера Телегина, которого рабочие Балтийского завода называли «своим», сложен, но в целом с самого начала ясен, то бывшему офицеру Вадиму Рошину предстоит преодолеть глубокую внутреннюю драму, прежде чем он найдет свое место в новой России.

Образы Даши и Кати Булавиных, при всем различии их характеров и органическом неприятии героинями каких-либо политических категорий, также раскрываются не только в любви, но и тревоге за родную землю, в страстном желании найти свое место в реальной жизни, которой живет огромная страна. Духовный мир героинь Толстой раскрывает, пользуясь приемом «внутреннего жеста», обнаруживающего за точными деталями внешних проявлений (улыбка, взгляд, оттенок интонации, движение руки) динамику внутреннего мира.

На избранном пути художественного постижения исторической эпохи А. Толстой столкнулся с трудностями не только творческого плана. Вторая книга романа создавалась накануне десятилетия революции, и критика настоятельно требовала от бывшего эмигранта определить свое отношение к произошедшим историческим событиям, изображенным в романе, напоминая, что первый роман писался им «со стороны», «с того берега»³²⁷. В переписке с В. Полонским, главным редактором журнала «Новый мир», где публиковался «Восемнадцатый год», А. Толстой вынужден был публично подчеркивать любовь к революции. Одновременно он отстаивал право не делать из романа «агитплакат», говорить, «не боясь никого, не оглядываясь», показывать трагические испытания и «непомерные трудности», выпавшие на долю народа³²⁸. Но до конца следовать этой позиции А. Толстому не удалось. В годы, когда шла работа над второй и третьей книгами трилогии, реальная история Гражданской войны подверглась искажению, а многие ее активные деятели были репрессированы. В этом контексте замысел изобразить в третьей книге «крестьянское движение – махновщину и сибирскую партизанщину», резкое противостояние города и деревни приобрел особую политическую остроту³²⁹. Толстой, опасаясь прямых параллелей с разворачивающейся коллективизацией, отложил работу над романом с первоначальным названием «Девятнадцатый год» и взял за произведение о петровской эпохе³³⁰.

К завершению трилогии писатель вернулся в 1939 году. По сравнению с первоначальным замыслом он ограничил художественное про-

³²⁷ Переписка А.Н.Толстого. Т.2. — С. 36–37; 40–41.

³²⁸ Толстой А.Н. Соч.: В 10 тт. Т. 10. — С. 107–110.

³²⁹ Переписка А.Н.Толстого. Т. 2. — С. 68.

³³⁰ Прямым компромиссом с властью стала повесть «Хлеб» (1937). В ней Толстой по «подсказке» К. Ворошилова покажет оборону Царицына как одно из решающих событий Гражданской войны и поставит в центр изображения Сталина. «Попытка обработки точного исторического материала художественными средствами» А.Толстому в этом произведении не удалась.

странство романа, сосредоточил внимание на проблемах психологических, на изображении сложного перелома в сознании людей.

Начало «Хмурого утра» неожиданно. Если два первых романа открывались окрашенными в мрачные тона картинами опустошения и гибели, то здесь в первой сцене у костра в холодной степи сидят двое — мужчина и женщина. И хотя произведение изобилует политической проблематикой, Толстой вновь возвращается к теме личной судьбы. Образ маленьких женских ножек, исходивших много путей-дорог в поисках счастья, обращает читателя к заветной мысли Толстого о русской женщине, благодаря которой в жестоком мире не умирает любовь.

В финале мечта героев трилогии сбывается: после жестоких испытаний и мук они наконец-то находят друг друга. Мотив обретенного счастья подчеркнут пейзажными зарисовками весны, сменяющей суровую и ветреную зиму. Если в романе «Сестры» герои стремились убежать в личное счастье от окружающего их грозного и непонятного мира, то в заключительной части трилогии любовь делает их открытыми жизни, творчеству. Так обнаруживается еще одна грань пейзажного образа, давшего название роману. По мысли автора, в жизни России «хмурое утро» войны и разрухи сменяется днем созидания. Сюжет личный, прежде нередко противопоставляемый историческому, сливается с ним в кульминационной точке финала. Герои романа в холодном зале Большого театра на заседании съезда Советов слушают доклад об электрификации России. Они по-прежнему мыслят не политическими категориями: «Мир будет перестраиваться нами для добра...» Но их объединяет со всеми сидящими в зале жажда дела, понимаемого широко — творчеством новой жизни.

Нельзя не заметить искусственности, излишнего пафоса этой заключительной сцены, где в числе действующих лиц появляются Ленин и Сталин. Идеологическая заданность снизила художественные достоинства произведения. Завершив трилогию, Толстой провел редактирование текста, и результатом стали новые потери в глубине и объективности изображения. Это дало основание ряду исследователей (например, А.Варламову, С.Кормилову), не сомневаясь в талантливости Толстого, подвергнуть сомнению «эпопейные» качества трилогии. Показательно, что в новейших словарях напрямую не дается определение жанра «Хождения по мукам»³³¹.

Несмотря на очевидные уступки «социальному заказу», трилогия А. Толстого стала одним из наиболее значительных произведений о судьбах простых людей на суровых ветрах истории XX века.

Тема Петра I в творчестве А.Н. Толстого. Свыше четверти века А. Толстого интересовала личность Петра. Актуальность этой темы он особенно остро почувствовал в революционные годы. «На Петра Первого я нацеливался давно, — еще с начала Февральской революции, — писал Толстой. — Я видел все пятна на его камзоле, — но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане». Углубление в петровскую эпоху

³³¹ Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Био-библиографический словарь: В 3 тт. Т. 3. — М., 2005; Русские писатели XX в.: Биографический словарь. — М., 2000.

помогало писателю осмыслить современную действительность, которая была в его представлении созвучна реформам Петра по своему размаху, противоречиям, суровости. А.Толстой не раз говорил о тесной связи работы над петровской темой и раздумий о главных для писателя проблемах: «Должно быть, скорее инстинктом художника, чем сознательно, я искал в этой теме разгадки русского народа и русской государственности».

Трактовка образа главного героя в рассказе «День Петра» (1918) сложилась под воздействием Д.С. Мережковского. А.Толстой утверждал ненужность и пагубность петровских преобразований. В его изображении царь одинок, он «одной своей страшной волей» перестраивает государство, идя наперекор всем, разрушая вековые устои русской жизни. «Что была Россия ему, царю, хозяину, загоревшемуся досадой и ревностью: как это — двор его и скот, батраки и все хозяйство хуже, глупее соседского?» Каждая деталь пейзажа говорит об обреченности задуманного самодержцем: «Лихое, невеселое было житье в Питербурхе. Вдвух река била в бревенчатые набережные; качались, трещали крутобокие барки; снег и косой дождь наплюхивал целые озера на площадях и улицах... На черном пожарище выгоревшего в прошлый четверг гостиного двора... торчали четыре виселицы... В грязи, в желтом тумане, на забиваемых в болотный ил сваях возникали каждый день все новые амбары, длинные бараки, гошпитали, частные дома переселяемых бояр...

Строился царский город на краю земли, в болотах, у самой неметчины. Кому он был нужен, для какой муки еще новой надо было обливаться потом и кровью и гибнуть тысячами, — народ не знал»³³².

Характеристика дела Петра в прямых авторских отступлениях совпадает с мнением народа: «Но все же случилось не то, чего хотел гордый Петр; Россия не вошла, нарядная и сильная, на пир великих держав. А подтянутая им за волосы, окровавленная и обезумевшая от ужаса и отчаяния, предстала новым родственникам в жалком и неравном виде».

Пот, кровь, жестокость петровских преобразований будут позже показаны и в романе «Петр Первый», но авторское неприятие сменится на признание объективной необходимости реформ, что скажется в выборе конфликтов, расстановке персонажей, подборе средств изобразительности³³³.

Почти через десять лет после рассказа появится пьеса «На дыбе» (1928). По-прежнему Толстой подчеркивает трагическое одиночество Петра, воплощает мысль об обреченности его дела, страшных последствиях реформ. Но дело было не только во влиянии Мережковского, о котором неоднократно говорил сам Толстой. Нельзя не обратить внимания на название пьесы, написанной уже после того, как были созданы первые главы нового романа, посвященные детству Петра. Эта истори-

³³² Выделено нами. — Л.Т.

³³³ Для понимания изменений в авторской позиции можно сопоставить приведенное выше описание из рассказа «День Петра» с текстом романа «Петр Первый» (конец кн. 2 — со слов «кровавыми усилиями проход из Ладоги в открытое море был открыт»; кн. 3, гл. 2, подгл. 4 — со слов «желанное, возлюбленное здесь было место».

ческая аналогия позволила (явно или неосознанно) выразить отношение Толстого к современным событиям. Вызвавшая резкую критику за трактовку петровской эпохи, пьеса была в 30-е годы дважды переработана Толстым и поставлена на сцене под новым названием «Петр I». Переработка каснулась прежде всего исторической концепции произведения: изменилась оценка дела Петра. Это было, по определению Толстого, «вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски». На первый план выдвинулось изображение народа как активного деятеля истории, по-новому решалась проблема исторической личности, расставлялись акценты в изображении некоторых сословий, например, духовенства, купечества.

Роман «Петр Первый» (1929–1944) – классическое произведение исторической художественной прозы. Особенности исторического романа. Писатель приступил к созданию романа о Петре в период, когда искусство все чаще обращалось к образам сильных личностей, царей, укреплявших государство, прежде всего Ивана Грозного и Петра³³⁴. Этот интерес поощрялся и направлялся властью, озаботившейся привлекательностью образа вождя и самой идеи государственной власти. А. Толстой отдал дань образу Ивана Грозного, создав одноименную драматическую дилогию. Однако «социальный заказ» совпал с собственными настроениями писателя, для которого тема сильного государства, собирающего и укрепляющего Россию, была одной из центральных. Придя к сознанию закономерности происходящих в революционные годы событий, А. Толстой выбрал «единственно возможную в русской истории аналогию» – с эпохой Петра³³⁵.

Произведения исторического жанра, особенно крупной формы, отличается выраженное художественными средствами авторское представление о закономерностях истории, ее движущих силах и конфликтах. В отличие от романов 20–30-х годов, изображавших народные восстания и их руководителей³³⁶, А. Толстой поставил в центр произведения фигуру царя, деятеля исторического масштаба. В Петре I писатель на первый план выдвинул его преобразовательный гений, понимание необходимости коренных изменений в жизни страны («В России все нужно ломать – все заново»). Прогрессивность реформ в мыслимой

³³⁴ Д. Николаев обратил внимание на то, что в 1927 году вышла книга Г. Чулкова «Императоры: психологические портреты», в которой высказано мнение о возможности «писать не только страстные портреты против поверженных монархов, но и спокойно зарисовывать их личности». Это стало неким сигналом, позволившим отойти в исторической прозе от господствовавшей тенденции изображения дореволюционной истории как насилия и произвола, цепи непрерывных конфликтов с реакционным самодержавием. Чулков считал, что «изображаемые события и люди (в данном случае монархи. — Л.Т.) красноречивы сами по себе» (Николаев Д.Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза. — М, 2006. — С. 588).

³³⁵ Там же. — С. 591.

³³⁶ «Разин Степан» и «Гулящие люди» А. Чапыгина, «Салават Юлаев» С. Злобина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма и др. О тенденциях в советской исторической прозе рассматриваемого периода см.: Николаев Д.Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза. — М, 2006.

исторической перспективе уже не вызывает у автора сомнений. Смысл петровской эпохи в романе А.Толстого — это рывок из прошлого в будущее, от изоляции и патриархальности в число передовых держав мира, время резкого столкновения старого и нового. В этом Толстой видел созвучие между «трагической и творческой» эпохой Петра и революционной историей новой, советской, России. Если для традиционного исторического романа характерна сосредоточенность на изображении прошлого, то А.Толстой стремился воссоздать связь времен, раскрыть общие черты переломных исторических эпох. Такой подход стал принципиально новым явлением для исторической прозы.

«Становление личности в исторической эпохе» — так определил А. Толстой главный принцип изображения. Автор не просто воссоздает биографию Петра. Он стремится показать, с одной стороны, как эпоха влияла на формирование личности героя, а с другой, — каково было воздействие петровских преобразований на судьбу страны. С решением этой основной задачи связаны и все другие проблемы романа: вопрос об объективной необходимости и значении петровских преобразований; изображение острой борьбы нового со старым; «выявление двигающих сил эпохи», роль личности и народа в истории.

Замысел произведения обусловил и мотивировал особенности композиции и сюжета. Произведение отличается эпический размах в изображении жизни страны рубежа XVII–XVIII веков.

В основу сюжета легли реальные события краткого по продолжительности, но насыщенного содержанием периода с 1682 по 1704 год. Первая книга романа (1930) представляет собой предысторию петровских преобразований. Это период детства и юности Петра, жестокие жизненные уроки, учеба у иностранцев, начало создания флота, военные «конфузии», подавление Стрелецкого бунта. Вторая книга (1934) включает описание начального периода Северной войны и завершается строительством Петербурга. Апогеем изображения государственной деятельности Петра должна была стать третья книга, но роман остался незавершенным. В опубликованных главах третьей книги (1943–1944), в соответствии с духом военного времени, когда она создавалась, основным стал мотив славных побед русского оружия (взятие Нарвы).

В романе воссоздана живая, динамичная, многоплановая картина эпохи. Первая глава представляет собой историческую экспозицию, рисующую жизнь допетровской России. Здесь акцентированы отрицательные стороны патриархальной российской жизни: «нищета, холопство, бездолье», отсутствие движения («кисли столетние сумерки»). Всеобщее недовольство жизнью подчеркивают авторские отступления (начало главы 2; глава 5, подгл. 12; начало главы 7). В них сформулирован общий вывод: «Что за Россия, заклятая страна, — когда же ты с места сдвинешься?»

Создавая образ ждущей перемен России, автор использует кинематографический прием смены ракурсов. Действие, начавшееся в крестьянской избе Ивашки Бровкина, переносится в усадьбу Василия Волкова, оттуда в Москву, не один раз задержится на дорогах России, приведет в царские палаты, где у постели умирающего Федора Алексеевича реша-

ется, кому быть царем. Местом действия становятся кабаки на Варварке, где высказывается мнение простых людей о событиях, светлица Софьи, площадь, где бунтуют стрельцы. Далее события переносятся в Троицу, Переславль, Архангельск, на Дон, в Воронеж, Германию с Голландией, Нарву.

Многоплановая композиция дала автору возможность отобразить жизнь всех сословий и групп русского общества: от царской семьи, дворянства, торговых и военных людей, иностранцев, крестьян, раскольников до каторжников и беглых. Наряду с реальными фактами и персонажами истории в романе важную роль играют вымышленные события и герои. Можно особо отметить в этом плане тесно связанную с Петром историю семьи Бровкиных, на примере которой показаны конкретные изменения жизни русских людей.

Быт, нравы, обычаи, сам дух прошедшей эпохи созданы в романе с опорой на документы, исторические труды и другие источники. Важнейшим из них стала книга профессора Н.Новомбергского «Слово и дело государевы», в которой содержатся акты Тайной канцелярии и Преображенского приказа. В этих «пыточных записях» «рассказывала, стонала, лгала, вопила от боли и страха народная Русь». Простой и точный разговорный язык XVII века стал языковой и стилевой доминантой языка романа А.Толстого. Это позволило придать произведению исторический колорит, живость и образность, при этом сделав его доступным современному читателю. Язык произведения отражает дух петровских преобразований, в нем сочетаются народные слова и выражения, архаизмы, иностранные заимствования (см., например, речь Саньки Бровкиной – «московской Венус»). Исследователи едины во мнении о романе Толстого как вершине речевого и изобразительного мастерства художника.

Образ Петра I. Петр предстает в романе как ярчайшее воплощение русского национального характера. Особенность создания образа Петра в романе А.Н. Толстого состоит в том, что писатель изображает своего героя в развитии и изменении его личных и государственных качеств. Петр – не заранее сложившийся человек, государственный деятель, а становящаяся личность. Формирование царя происходит под влиянием исторических обстоятельств, причем наиболее значимые из изображаемых событий становятся вехами его взросления и мужания. Толстой делает юного героя свидетелем расправы стрельцов с его близкими, и эта память отзовется в дальнейшем непримиримым конфликтом с сестрой Софьей и боярами в борьбе за власть и жестокой расправой над стрельцами. Посещение немецкой слободы пробуждает у Петра интерес к европейскому образу жизни. Поездка в Архангельск и вид иностранных кораблей укрепляет в сознании Петра мысль о необходимости преобразований (кн. 1, гл. 5, подгл. 15). Автор неоднократно использует прием парных эпизодов, показывая быстрые изменения в характере героя, к примеру, два заседания боярской думы – до азовского похода (кн. 1, гл. 5, подгл. 20) и после него (кн. 1, гл. 7, подгл. 1) подчеркивают: Петр теперь «...другой человек: зол, упрям, деловит».

Рисуя образ Петра, автор широко пользуется контрастом: Петр – Софья, Петр – Василий Голицын, Петр – Карл XII и Август VI. В этих противопоставлениях раскрывается энергия и решительность главного героя, его готовность учиться у самых разных людей, извлекать уроки из поражений, его искренняя боль за нищету и отсталость страны, простота и отсутствие высокомерия.

У А.Толстого Петр – сложная и противоречивая личность (об этом свидетельствуют многочисленные сцены: крестный ход в Успенском соборе – кн. I, гл. 4, подгл. 2; подавление стрелецкого мятежа – конец первой книги; Петр у курфюрстин – кн. 1, гл. 7, подгл. 8; в кузнице у Жемова – кн. 2, гл. 1, подгл. 10; Петр под Нарвой – кн. 2, гл. 4, подгл. 3; кн. 3, гл. 4, подгл. 1; Петр в землянке – кн. 3, гл. 2, подгл. 5). А.Толстой, несомненно, помнил пушкинские слова – «рукой железной Россию поднял на дыбы». Таким – убежденным в своей правоте и непреклонным, жестоким – предстает Петр в своей многоликости в романе А.Толстого. Преобразования осуществляются за счет жестокой эксплуатации, ценой тысячей жизней, из отсталости страна вырывается через массовые казни, пытки, насильственное введение элементов европейской культуры. Но автор уравнивает острый драматизм ситуации вниманием к изображению результатов дела Петра (можно сравнить описание жизни крестьян в имении Волкова в годы правления Софьи (кн. 1, гл. 4, подгл. 1) и в имении Буйносова в период царствования Петра (кн. 2, гл. 1, подгл. 3); проследить за изменениями в жизни Ивашки Бровкина).

Авторская позиция в романе проявляется многообразно и представляет собой равнодействующую из скрещения разных голосов и точек зрения – повествователя, самого Петра, других действующих лиц. Петр нарисован глазами разных людей: матери, Софьи, бояр, соратников Меншикова, Бровкина, немца Лефорта, простых людей – кузнеца Жемова, художника Голикова, крестьян, строителей, солдат. Это позволяет передать полифонию мнений о главном содержании образа – деле Петра. Писатель запечатлел уникальное для изображаемой эпохи явление: изменение традиционных социальных характеристик, выдвижение людей не по знатности рода, а по уму, деловитости, приверженности новому (Меншиков, Алешка Бровкин и его сестра Санька, Демидов и др.). Определяя взаимоотношения между персонажами, писатель располагает их между двумя полюсами: сторонники и противники петровских преобразований. По отношению ко всем персонажам, даже второстепенным, действует принцип многогранности изображения (например, образ боярина Буйносова).

В раскрытии психологии героя Толстой широко использует прием «внутреннего жеста». Речь идет о передаче внутреннего состояния через внешнее проявление, через движение, жест (кстати, этот прием свойствен и Пушкину). Писатель был убежден, что «нельзя писать портрет героя на целых десяти страницах», «портрет героя должен проявиться из самого движения, борьбы, в столкновениях, в поведении...»³³⁷ Именно

³³⁷ «Вдруг, высоко вскрикнув петушиным горлом, Петр вскочил, бешено перегнулся через стол и Шеину: Вор, вор! Отшвырнув стул, выбежал» (кн. 1., гл.7, подгл. 20).

поэтому движение и его выражение – глагол – являются основой создания образа.

Народ в романе «Петр Первый». Образ Петра раскрывается в движении, в борьбе, в противоречиях. Поставив в центр произведения царя-реформатора, А.Толстой уделил особое внимание изображению активной роли народа в петровских преобразованиях. В произведении постоянно слышна оценка происходящего народом, и для автора это является важнейшим критерием исторической справедливости дела Петра.

В массовых сценах народ изображен не статично, в столкновении противоречивых настроений. Толстой мастерски пользуется полилогом, выделяет в обобщенном образе народа отдельные фигуры (см., например, кн. 1, гл. 1, подгл. 16; кн.1, гл. 4, подгл. 9; кн. 1, гл. 5, подгл. 9; кн.2, гл. 1, подгл. 2).

Во второй и третьей книгах автор показывает нарастание народного недовольства, свидетельство чему – частое упоминание имени мятежного Степана Разина. Движение раскольников также трактуется Толстым как одна из форм протеста против усиления гнета в петровскую эпоху. Воплощением конфликта стали данные крупным планом образы Овдокима, пегобородого Ивана и Федьки Умойся Грязью. Символически звучит финал второй книги романа: угрюмый, клейменый, закованный в кандалы мужик «Федька Умойся Грязью, бросая волосы на воспаленный мокрый лоб, бил и бил дубовой кувалдой в сваи...» Здесь подчеркнуты и кровавые усилия, которыми создается проход из Ладоги в открытое море, и акцентируется угроза, которую несет строительство новой столицы империи.

Рассказывая о жизни русского народа, А.Толстой подчеркивает не только его стремление к свободе, но и трудолюбие, талантливость [образы Кузьмы Жемова, Кондрата Воробьева (кн. 2, гл. 5, подгл. 3); палехского живописца Андрея Голикова (кн. 2, гл. 5, подгл. 3; кн. 2, гл. 2, подгл. 5)]. В сражениях, которые ведет Петр, ярко проявляются драгоценные качества русского народа – героизм, мужество, готовность жертвовать за други своя. Благодаря взаимодействию образов Петра и народа автору удалось показать бурное противоречивое историческое движение России и раскрыть судьбу нации в переломный момент, на многие века определивший ход ее истории. В этом произведении нашли художественное решение важнейшие линии творчества А.Толстого.

Роман «Петр Первый» – вершинное произведение Толстого, получившее признание и в России, и в русском зарубежье. Если историческую концепцию петровской эпохи приняли не все, то высочайшее мастерство изобразительности, живой язык, неиссякаемый юмор сделали роман классическим произведением русской литературы.

Основные понятия

Неореализм, роман, эпопея, исторический роман, фантастический роман, национально-исторический колорит, принципы изображения.

Вопросы и задания

1. Женские образы в произведениях А. Толстого.
2. Типы «уходящей эпохи» в произведениях «заволжского» цикла.
3. Ранние произведения А. Толстого как явление неореализма.
4. Подготовьте тезисы к устному ответу на вопрос «Петр Первый» А.Н. Толстого как исторический роман».
5. Структура конфликта в трилогии «Хождение по мукам» и романе «Петр Первый». Особенности художественной речи в романе «Петр Первый».
6. Тема Петра I в русской литературе (А.С. Пушкин, Д.С. Мережковский. А.Н. Толстой).
7. «Становление личности в эпохе» (по роману «Петр Первый» А.Н. Толстого).
8. Жанр фантастики в прозе Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина»).
9. Развитие эпических тенденций в прозе А. Толстого.

Литература

Соч.: Полн. собр. соч.: В 15 тт. – М., 1946–1953; Собр. соч.: В 10 тт. – М., 1982–1987.

Лит.: Алпатов А.В. Алексей Толстой – мастер исторического романа. – М., 1958; Баранов В.И. Революция и судьба художника. – М., 1987; Боровиков С.Г. Ясный талант: Критико-библиогр. очерк об А.Н. Толстом. – Саратов, 1986; Варламов А. Алексей Толстой. – М., 2006; Воронский А. Алексей Толстой (Журавли над Гнилопятами). // Воронский А. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи. – М., 1987; Воспоминания об А.Н. Толстом. – М., 1982; История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. – М., 1998; Крюкова А.М. Алексей Николаевич Толстой. – М., 1989; она же. А.Н. Толстой и русская литература. Творческая индивидуальность в литературном процессе. – М., 1990; Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза. – М., 2006; Петелин В. Жизнь Алексея Толстого. «Красный граф». – М., 2001; Петров С.М. Русский советский исторический роман. – М., 1980; Поляк Л.М. Алексей Толстой – художник. – М., 1964; Русские писатели XX века: Биографический словарь. – М. 2000; Скобелев В.П. В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого. 1907–1922. – Куйбышев, 1981; А.Н. Толстой: Материалы и исследования. – М., 1985; А.Н. Толстой: Новые материалы и исследования. – М., 1995; Трубина Л.А. Русская литература XX в. – М., 1999; Чарный М.Б. Путь Алексея Толстого. – М., 1981; Чуковский К. Алексей Толстой. // Русский современник. 1924. Кн. 1.



Поэты «Сатирикона». Саша Чёрный

Самым крупным сатирическим поэтом начала XX века был Саша Чёрный (псевдоним Александра Михайловича Гликберга; 1880–1932; другие псевдонимы — А. Чёрный, Сам-по-себе, Мечтатель и пр.; всего — до 30 псевдонимов и криптонимов)³³⁸.

³³⁸ Саша Чёрный не любил рассказывать о себе, и сведения, сообщенные им, весьма скупы. Известно, что он родился в еврейской семье одесского провизора. В 9 лет родители окрестили сына, чтобы вывести его за черту оседлости и чтобы он мог поступить в одесскую гимназию, в которой, по-видимому, проучился до 5 класса. В пятнадцать лет Саша Чёрный из-за невыносимой семейной обстановки покинул отчий дом и бежал в Петербург, где учился в 5 классе тамошней гимназии, но был исключен, не выдержав испытаний по алгебре. В это время какие-то связи с родителями сохранялись, потому что они помогали сыну денежными средствами. Однако раздосадованные провалом сына, родители перестали содержать его. Где он скитался и что делал с этого времени, до сих пор неизвестно. Известно лишь, что он оказался в Житомире. Положение его было бедственным. Помог ему молодой, впоследствии известный журналист А.А. Яблоновский, опубликовав заметку в газете «Сын отечества». На заметку откликнулся статский советник К.К. Роше, член житомирского Губернского присутствия по крестьянским делам, почетный мировой судья. Он только что потерял сына и приютил Сашу Чёрного, фактически усыновил его. К.К. Роше писал стихи и стал первым наставником юноши в поэзии. В 1899 году, Саша Чёрный, наконец, сдал экзамен по алгебре, но из 6-го класса из-за столкновения с директором был исключен без права поступления. Здесь настало время отбывать воинскую повинность, и в течение 1900–1902 годов Саша Чёрный служил вольноопределяющимся 2-го разряда, то есть рядовым, Галицкого полка Черниговской губернии, обучая солдат грамоте. После армии он служил на таможне в местечке Новоселицы Бессарабской губернии на границе с Австро-Венгрией, в Житомире, в I Обществе подъездных путей и в Петербурге, в Службе сборов С.-Петербургско-Варшавской железной дороги (1902–1905), куда поступил по рекомендации К.К. Роше. Его начальником стал отец будущего товарища Саши Чёрного по «Сатирикону», тоже поэта — Петра Потемкина, а его гражданской женой — Мария Ивановна Васильева, впоследствии Гликберг, вместе с которой в 1905 году Саша Чёрный побывал в Италии, а 1906–1907 годы провел в Гейдельберге, где слушал лекции в университете, в частности, знаменитого профессора Вильгельма Виндельбанда, читавшего на философском факультете. В Гельдейберге Саша Чёрный общался с немецкими и русскими философами, писателями, учеными (Ф. Степун, Е. Шмидт и др.). К тому вре-

Печататься Саша Черный начал с 1904 года в житомирской газете «Волинский вестник», а с 1905 года его стихотворения стали появляться в сатирических журналах «Зритель», «Альманах», «Журнал», «Маски», «Леший» и др. Первое стихотворение («Чепуха»), подписанное псевдонимом Саша Черный и принесшее поэту известность, появилось в журнале «Зритель» 27 ноября 1905 года. «Чепуха» — дерзкая и остроумная сатира на высших сановников, состоящая из частушек с так называемым перевернутым смыслом. Она пародирует известную детскую песенку («Баба ехала верхом в расписной карете...») с припевом («Все на свете чепуха, Остальное — враки»). Каждое частушечное четверостишие посвящено одному или нескольким лицам:

Витте родиной живет
И себя не любит.
Вся страна с надеждой ждет,
Кто ее погубит.

Стихотворение «Чепуха» вошло в первый сборник Саши Черного «Разные мотивы» (СПб, 1906), содержавший юношеские стихи и злободневные юморески, о котором поэт не любил вспоминать, хотя в него вошли стихотворения «От русского флота остались одни адмиралы...» и «Жалоба обывателя», в котором появляется комическая маска, характерная для последующего творчества («Я русский обыватель — Я просто жить хочу!»). Некоторые стихотворения поэта и сборник «Разные мотивы» подверглись цензурным репрессиям.

Настоящая слава пришла к Саше Черному в Петербурге, куда он возвратился из Германии и где стал сотрудником журнала «Сатирикон», сделавшись первым его поэтом. В журнале «Сатирикон» он печатался в 1908–1911 годах, поместив в нем множество юмористических и сатирических стихотворений. По словам А.И. Куприна, именно в «Сатириконе» Саша Черный «прибрел в несколько недель и громадную аудиторию, и широкий размах в творчестве, и благодарное признание публики». Его почитателей было не счесть, причем они относились к людям разных поколений и разных литературных вкусов — В. Буренин и В. Маяковский, Н. Гумилев и В. Набоков... К. Чуковский свидетельствовал, что, «получив свежий номер журнала, читатель прежде всего искал в нем стихов Саши Черного. Не было такой курсистки, такого студента, такого врача, адвоката, учителя, инженера, которые не знали бы их наизусть».

Вскоре Саша Черный объединил стихотворения, опубликованные в «Сатириконе» в поэтический сборник «Сатиры», который выпустил в 1910 году.

Этот сборник он считал своим истинным литературным дебютом.

Пресса, откликнувшаяся на сборник «Сатиры», была большой и в целом доброжелательной. Книга явно имела успех и никого не оста-

мени он уже вошел в литературу и выпустил книгу стихотворений под своим именем (Гликберг А.М. Разные мотивы. — СПб., 1906), изданную, как предполагают, на деньги К.К. Роше.

вила равнодушным. Писатель Б. Лазаревский записал в своем дневнике: «...Куприн с восторгом декламировал стихи Саши Черного. Действительно, и, по-моему, из всех современных поэтов больше всех Саша Черный». А среди молодежи Саша Черный стал подлинным кумиром: «Саша Черный — поэт едва ли не самый популярный среди прогрессивной молодежи того времени»³³⁹, — вспоминал Ю. Лебединский. «Я помню, — писал позднее И. Василевский (Не-Буква), — как в свое время в Томске полиция арестовала собрание молодежи, созданное по поводу реферата о Саше Черном, его произведениях и, уж конечно, его идеалах»³⁴⁰.

Критика верно почувствовала, поняла и угадала пафос сборника «Сатиры», своеобразие поэтической манеры и авторского лица Саши Черного.

Лишь авторы двух рецензий оценили «Сатиры» отрицательно. Так, по мнению Оскара Норвежского, содержание книги Саши Черного незначительно и не стоит внимания. Книгу приятно читать, но истина, в ней заключенная, невелика. С ним солидарен Г. Вяткин, резко, но несколько примитивно выразивший другую мысль: «Нет веры у Саши Черного, нет, к сожалению, и бодрости». Больше смысла содержит следующее утверждение того же автора, противоречащее предыдущему: «От смеха Саши Черного, — продолжал критик, — уничтожающего, беспощадного смеха становится иногда жутко. Саша Черный учит презирать существующую ложь жизни, от религиозных и государственных установлений до последней мелочи быта, — он делает это в высшей степени талантливо, и в этом его великая заслуга»³⁴¹.

Некоторые критики колебались в своих оценках: они чувствовали в Саше Черном поэта сильного и оригинального таланта, но принять целиком его сатиры не могли, пеняя поэту художественное несовершенство выражения и стиха. Замешательство рецензентов было связано с недопустимым, по их мнению, нарушением так называемого жанрового «канона», или «чистоты жанра». Проницательно заметив сплав сатиры и лирики в произведениях поэта, что составляло его исключительное своеобразие (кстати, такова была и общая тенденция русской сатирической поэзии и отчасти поэзии вообще — сатира становилась не отвлеченной, абстрактной, а личной и интимной, когда сатирик не отделял себя от обличаемого явления), критик порой останавливался в недоумении. «Какая странная сатира! Сатира — шарж, почти карикатура на современность, и вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника»³⁴², — удивлялась Е.А. Колтоновская, намекая на то, что законы жанра не соблюдаются, и видя в этом причину неудач сатирика. Иную, и более обоснованную точку зрения по сравнению с Е.А. Колтоновской, выразил С.О. Розенталь: «Вместо эпитетов нежных и легких, нарочито циничные, нарочито искромсанные слова, — утверждал он. —

³³⁹ *Лебединский Ю.* Современники. М., 1961. С. 166.

³⁴⁰ «Накануне», 1923, 27 мая, литературное приложение № 54.

³⁴¹ *Вяткин Г.* Сатира и юмор наших дней. — «Сибирские отголоски». — (Томск), 1910, 17 сентября.

³⁴² *Колтоновская Е.А.* Критические этюды. — СПб., 1912. — С. 189, 198.

Поэт не дает вам, не хочет дать фантазии, никуда не уводит, не отрывает от земли». В то же время критик считает, что именно этими качествами «Саши Черный ближе всех нам. Почему-то где-то потеряли непосредственность восприятий — он подглядел, зафиксировал, снял фотографию»³⁴³.

Наиболее пронизательные критики восторженно оценили книгу в целом и выделили главный объект сатиры: «Не всегда ровные, не всегда выдержанные, иногда даже излишне грубоватые, сатиры Саши Черного убеждают нас в том, что мы имеем дело с настоящим поэтом, овладевшим всеми тайнами стиха». Тот же рецензент отмечал, что Саша Черный «как будто до краев переполнен тем чувством здоровой жизнерадостности, которое одно таит в себе могучие ростки будущего». В отзыве был вскрыт главный мотив сатиры: в то время, когда «интеллигенты, вчерашние витии и борцы, врассыпную, как раки на мели, попятились к своим старым норам, Саша Черный обиделся и вознегодовал. Гнев свой он всю тяжестью обрушил именно на рядовую интеллигентскую массу, такую блистательную вчера и такую растерянную и раскисшую сегодня»³⁴⁴.

На другие стороны дарования Саши Черного обратил внимание Н.С. Гумилев в «Аполлоне»: «Он очень наблюдателен и в людях ищет не их пороки, а их характерные черты, причем не всегда его вина, если они оказываются только смешными. Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом». Гумилева, таким образом, не смущало сочетание сатиры и лирики в поэзии Саши Черного: «... его «Сатиры», — делал он вывод, — являются ценным вкладом в нашу бедную сатирическую литературу»³⁴⁵.

Некоторые критики не могли скрыть своего восхищения: «Дега по блеску красок, Хоггарт по смелости рисунка, Федотов по темам»³⁴⁶, — восторженно писал Некто.

Многие рецензенты, как и А. Амфитеатров, задумались о соотношении автора и его сатирического героя: кто такой «Саша Черный» — автор-сатирик, близкий к обывателю, или сатирическая маска, за которой скрывается лицо, от своих «героев» совершенно далекое? «... «Саша Черный», — прямо писал К. Чуковский, — не автор, а художественный образ, «тип», но если говорить об авторе «Саши Черного», то несомненно, что в его лице мы должны приветствовать новую литературную силу. Это талант неровный, с очень нешироким захватом, но у него есть свой стиль, свое лицо, — и какая увлекательность лиризма! и сколько неожиданных образов! и какие полновесные слова!»³⁴⁷.

Критика по-разному отнеслась к тому впечатлению, которое вызывало чтение сатир Саши Черного: одним, например, Г.Вяткину, станови-

³⁴³ Розенталь С. О Саше Черном // *Gaudeamus*. — (СПб.), 1911, 27 января.

³⁴⁴ *Кранихфельд В.* Литературная экскурсия // *Современный мир*, 1910, № 5, отд. II. — С. 84–86.

³⁴⁵ *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. — Пг., 1923. — С. 91.

³⁴⁶ *Черноморское побережье (Новороссийск)*, 1910, 18 апреля.

³⁴⁷ *Чуковский К.* Юмор обреченных // *Речь*, 1910, 17 апреля.

лось страшно и жутко, и он воспринимал результат воздействия сатир отрицательно; другим — Лоэнгрина (П.Т. Герцо-Виноградскому) и Н.Г. (Н. Геккеру) — сатиры представлялись большим достижением поэта. Первый из них писал: «...здесь поэт, настоящий и талантливый поэт смеется черным и желчным смехом». И продолжал: «Смейтесь, если хотите. Но вы не смеетесь? Это воля ваша... Вот я закрыл его книгу и не смеюсь. Смотрю в окно. Мимо меня плывет городская обывательщина, такая властная, настойчивая. Ряд иллюстраций к Саше Черному. Царство обывательщины. Протестуй, кричи!.. Ужас обывательщины»³⁴⁸.

Несмотря на то, что книга в целом была встречена благосклонно и даже восторженно, а Сашу Черного называли наследником Гейне, Щедрина, Чехова, поэтов журнала «Искра», несмотря на покоровшее читателей «изящество и совершенство формы» (Л. Войтоловский), великолепное знание поэтом русского разговорного языка (А. Амфитеатров), несмотря, наконец, на исключительную популярность поэта, в особенности среди молодежи, некоторые стороны поэзии Саши Черного вызвали либо тревогу, либо сомнение, либо принимались с трудом.

Большинство критиков, однако, понимало, что сборник «Сатиры» — выдающееся явление современной поэзии. И читатели, и критики не ошиблись: «Сатиры» выдержали несколько изданий. В связи с выходом сборника в 1922 году критик А. Филиппов писал: «Этот значительный поэт, мало оцененный при всей своей популярности, занимает совершенно особое место в литературе». И заключал: «Есть поэты, художники, не вооруженные, не облаченные броней. К таким обреченным на жизнь с обнаженной душой, которая каждое проявление безобразия, пошлости, дисгармоничности воспринимает как уколы иглой, как удары тесаком, принадлежит А. Черный»³⁴⁹.

В сборнике «Сатиры» Саша Черный расположил стихотворения по циклам сатир: «Всем нищим духом», «Быт», «Литературный цех» (первоначально — «Авгиевы конюшни»), «Невольная дань», «Послания», «Провинция», «Лирические сатиры» и др. Названия циклов выразительно подчеркивали ведущие мотивы творчества поэта. Не менее важными для понимания своеобразия поэзии Саши Черного были эпиграфы, которые сопутствовали циклам сатир.

Например, раздел «Быт» предварялся эпиграфом: «Избежать всего этого нельзя, но можно презирать все это. (Сенека. «Письма к Люцилию»); раздел «Литературный цех» («Авгиевы конюшни») — «Это может дойти до того, что иному, особенно в минуты ипохондрического настроения, мир может показаться с эстетической стороны — музеем карикатур, с интеллектуальной — сумасшедшим домом и с нравственной — мошенническим притоном. (Шопенгауэр. «Свобода воли»); раздел «Послания» — «Сладок свет, и приятно для глаз видеть солнце. (Екклезиаст, IX, 7)». Часто открывающие тот или иной цикл стихотворения играли роль эпиграфов, проясняющих авторский замысел.

³⁴⁸ Лоэнгрин // Одесские новости, 1910, 25 марта.

³⁴⁹ Воля России. 1923, № 6, 11 февраля. С. 221.

Современность и своевременность сборника «Сатиры» была почувствована сразу, как только книга вышла в свет. Сборник не мог появиться до революции 1905 года. Он возник в атмосфере послереволюционной России: «Саша Черный пишет после крушения революционной мечты, под влиянием душного сирокко тяжелой реакции»³⁵⁰.

К.И. Чуковский вспоминал: «Я хорошо помню мрачное время реакции — 1908–1912 годы»³⁵¹. Атмосфера реакции характеризовалась не только правительственным террором, цензурными гонениями, разгулом черной сотни и прочими репрессиями и крайними эксцессами. Русское общество, большей частью и главным образом интеллигенцию и так называемые «средние» слои — городское и провинциальное мещанство, учительство, разночинцев, студентов, учащуюся молодежь поразила «страшная болезнь, вроде чумы или оспы». Ею «заболели тогда тысячи русских людей». К.И. Чуковский назвал эту болезнь «опошление, загнивание души, ибо наряду с политической реакцией свирепствовала в ту пору психическая; она отравила умы и чудовищно искалечила нравы. Тяжелее всего поразила она так называемых «культурных людей» — тех самых, кого в девятьсот пятом году взметнуло кверху революционной волной, а теперь бросило в глубь «обывательщины», к «мелким помыслам, мелким страстям».

Интеллигенция оказалась в известной ситуации, когда старые идеалы были разрушены, а новые еще не народились. В этот исторический момент снова возникло острое и болезненно переживаемое ощущение пропасти между народом и интеллигенцией, ощущение, в значительной мере породившее ее тогдашнюю общественную психологию.

В этот-то период и провозгласил Саша Черный свои знаменитые слова:

Отбой, отбой!
Окончен бой!

Эти слова Саши Черного «на все лады, — вспоминал К.И. Чуковский, — повторяли они (интеллигенты. — В.К.) про революцию девятьсот пятого года, и многими из них этот отбой ощущался как жизненный крах». Дело доходило до повальных самоубийств: «что ни день — в одном лишь Петербурге — люди стали десятками вешаться, стреляться, топить, и это сделалось бытовым, заурадным явлением, ежедневной рубрикой газет. Смерть оказалась излюбленной темой тогдашних повестей и романов, ее воспевали в восторженных гимнах, из нее создавали культ». «Наряду с этим — как проявление того же отрыва от идеалов «гражданственности» — небывалый расцвет порнографии, повышенный интерес к эротическим, сексуальным сюжетам», оккультным наукам, всевозможным суевериям, всегда, кстати, особенно живо и мощно сопровождающим темное, межеумочное, выморочное время.

³⁵⁰ Амфитеатров А. Записная книжка: о Саше Черном // Одесские новости. 1910, 29 июня.

³⁵¹ Чуковский К.И. Саша Черный // Саша Черный. Стихотворения. — СПб., 1996. — С. 7.

«Против этой-то мрачной эпохи и восстал тогда в своих сатириконских стихах Саша Черный»³⁵².

На фоне лицемерия, двоедушия, трусости, политической наивности и благостного утопизма легко развернулись разрушители государства вообще и всех общечеловеческих ценностей. Подобные типы стали функционерами различных партий, в том числе партии анархистов, и не несли ничего, кроме грубости, мордобоя и откровенного разбоя. Саше Черному важен не общий смысл партийной программы анархистов или какой-либо другой партии, ему безразличны люди как представители партий. Его занимают те человеческие экземпляры со всеми их пороками, из которых состояла та или иная партия. Он хочет сказать, что недостатки людей определяют лицо, программу и политическое поведение партии. С этой точки зрения, анархист в одноименном стихотворении — здоровый детина, откровенный садист, не имеющий никаких моральных устоев и воплощающий собой грубую и все отрицающую бездуховную силу. А.Куприн в статье «Поэт-одиночка» отметил этот обобщающий смысл сатир поэта: «Саша Черный чувствует и мыслит более глубоко, и жертвы его сатиры — не господа А, В, С и Д, а типичная пошлость, скука, лень, равнодушие и тихое оподление современной жизни»³⁵³.

Таково скудное, несчастное время, вина за которое падает, главным образом, на рядового русского интеллигента. Опошление и «оподление» русской жизни — следствие его отступничества, трусости, вранья, несбыточных иллюзий и утопий, которые обнаруживают свою несостоятельность при мало-мальски суровом ветре истории. Тем самым круг сатиры Саши Черного невелик — русская интеллигенция в своей массе, наиболее культурный слой, обнаруживший свои коренные слабости и пороки, достойные ядовитой и злой насмешки. Острота критики Саши Черного объяснялась несколькими обстоятельствами.

Поскольку интеллигенция взяла на себя заботу о народном процветании и народном благе, но оказалась недостойной этой миссии, поскольку она выдвинула идеи, в которые общество поверило, вселила надежды, но не оправдала их, то сатиру Саши Черного выделяет среди других сатириконцев сплав двух страстных эмоций — общественной и личной обиды, общественной и личной вины. Саша Черный предъявляет интеллигенции двойной счет — и за общество, и за себя, одновременно обвиняя и себя, и общество. Он выступает и жертвой, и несостоятельным должником. Сатира в этом случае становится излитием ядовитой и беспощадной иронии и одновременно общественным и личным оправданием противодействия унижающей обывательщины и пошлости жизни.

Каждый новый год не приносит облегчения ни в общественной, ни в личной жизни, все гниет, и страна превращается в огромный сумасшедший дом («Желтый дом»), из которого нет исхода, кроме как «Брякнуть вниз о мостовую одичалой головой...». И в столицах, и на окраи-

³⁵² Чуковский К.И. — С. 8.

³⁵³ Журнал журналов, 1915, № 7. — С. 4.

нах столиц, и в провинции время в любой период года течет одинаково бессмысленно, а все нравственные ценности опошлены и извращены. Символами беспросветного уныния и всеобщей пошлости становятся мелкий моросящий дождь и хриплый граммофон.

Своеобразие эстетической и художественной позиции Саши Черного, презиравшего хныкающую, трусливую послереволюционную Россию, интеллигентскую психологию и интеллигентский быт, клеймившего интеллигента самыми грубыми, самыми издевательскими словами, заключалась в том, что оборотными сторонами этого святого презрения и справедливой язвительной ненависти, доходящей до гротеска и шаржа, были молодой, юношеский максимализм, верность общечеловеческим ценностям, которые переросли в истинный, подлинный идеализм, и замеченную в нем всеми знавшими поэта «требовательную, суровую честность, не знающую никаких компромиссов». Чем сильнее была в Саше Черном жажда идеала, тем больнее ранила его пошлость, тем экспрессивнее, резче, острее, грубее оказывалась словесная реакция на нее.

Здесь, однако, надо различать два вида идеализма — идеализм простой, естественный, основанный на общечеловеческих ценностях, и идеализм искусственный, «теоретический», доктринерский, всегда оказывающийся наивно-утопическим, прекраснодушным, ложным, нежизненным, и, с этой точки зрения, вполне укладывающимся в то понятие «интеллигентской пошлости», которое столь уязвляло душу Саши Черного.

Первый вид идеализма выразился в твердых и стойких нравственных принципах, которые сводились к самым простым желаниям. Вторым — в искусственных, утопических: убежать от действительности и проснуться в предполагаемом раю. Так возникло стихотворение «Два желания», состоящее из двух четверостиший, в котором сопоставлены оба идеализма:

1

Жить на вершине голой,
Писать простые сонеты...
И брать от людей из дола
Хлеб, вино и котлеты.

2

Сжечь корабли и впереди, и сзади,
Лечь на кровать, не глядя ни на что,
Уснуть без снов и, любопытства ради,
Проснуться лет через сто³⁵⁴.

Казалось бы, «два желания» — слишком скудная пища для духа, но Саша Черный еще более скромн: ему достаточно первого, а второе и во-

³⁵⁴ По поводу «Двух желаний» один из критиков писал: «И спрашивается: откуда возьмется смелый и бодрый смех, настоящее, беззаботное веселье или, по крайней мере, стремление уязвить, облить кого следует презрением, когда есть всего «два желания»...» (Н.Г. Наша юмористика. Одесские новости, 1910, 14 марта).

все не приемлемо. «Два желания» не только сопоставлены и противопоставлены между собой, но первое желание неосуществимо в реальной жизни («Ламентации»):

Хорошо при свете лампы
Книжки милые читать,
Пересматривать эстампы
И по клавишам бренчать, —

Щекоча мозги и чувство
Обаяньем красоты,
Лить душистый мед искусства
В бездну русской пустоты...

Парадокс состоит в том, что искусственные создания — книги и эстампы — наполнены жизнью, там развернут ее широкий пир, а самая настоящая реальность мелочна и пуста:

Где события нашей жизни,
Кроме насморка и блох?
Мы давно живем, как слизи,
В нищете случайных крох.

Стало быть, истинный идеал, которого жаждет поэт, не находит воплощения в действительности, и она остается непоэтической, антиэстетичной и тусклой³⁵⁵.

Было бы, однако, неверно думать, будто Саша Черный рожден пессимистическим сатириком и неспособен, подобно Аверченко, к простому и искреннему веселью. Нет, он мог безотчетно радоваться жизни и ее проявлениям. Вот, например, стихотворение «Пробуждение весны»³⁵⁶:

Вчера мой кот взглянул на календарь
И хвост трубою поднял моментально,

³⁵⁵ Саше Черному пытался возразить Оскар Норвежский: «...поразмыслите внимательно, — обращался он к читателям, — и вы наверное вспомните, что, кроме насморка и блох, у нас есть другие события, что далеко не все спят и хнычут, что некоторые ищут Бога не в виде спорта и пр.» («Раннее утро», 1910, 8 июня). Однако большинство критиков не согласились с ним. Так например, Г. Вяткин утверждал, что в этом стихотворении заключена «вся квинтэссенция современного безвременья, политической и общественной реакции, беспочвенных метафизических шатаний, малых дел... Все это чувствуется тем более острее и мучительнее, чем живы еще воспоминания о смелых дерзаниях, могучих взлетах, многотрудной борьбе и радужных надеждах на иную жизнь, свободную, светлую, изящную» (Вяткин Г. Сатира и юмор наших дней // Сибирские отголоски, 1910, 17 сентября).

³⁵⁶ Название «Пробуждение весны» — ироническое использование заглавия скучной порнографической пьесы немецкого писателя Ф. Ведекинда, поставленной В.Э. Мейерхольдом в театре В.Ф. Комиссаржевской. В отличие от Ф. Ведекинда стихотворение Саши Черного искрится весельем и юмором, хотя две последние строфы переводят тему в сатирический план, а третья намечает лукавый выход.

Потом подрал на лестницу, как встарь,
И завопил тепло и вакханально:
«Весенний брак! Гражданский брак!
Спешите, кошки, на чердак...»

Даже в сугубо сатирических стихотворениях (например, «Всероссийское горе») подчас возникают внезапные комические образы. О себе он говорит: «Как семьсот аллигаторов зол», о своем знакомом, зашедшем к поэту утром, замечает: «Чужой, как река Брахмапутра». Саше Черному всегда удавались смелые, чеканные, лаконичные, афористичные, меткие, колоритные, динамические и выразительные лирические образы. Он, по словам К.И. Чуковского, был мастер быстрого рисунка. Вот убедительные примеры, приведенные его биографом. Например, зарисовка цветущей черемухи: «Черемуха пеной курчавой покрыта...», дачного куста при дороге: «Измученная пыльная сирень...», морского прибоя на острове Капри: «...новые волны веселыми мчатся быками...». Он тонко подмечает, как одинокие посетители на выставке картин бродят «с видом слушающих птиц...», а дирижер, управляя оркестром, «талантливо гребет обеими руками...». Или он подметил, что на петербургских кустах и деревьях во время изморози висят «кисти страусовых перьев...». По воспоминаниям К.И. Чуковского, Маяковский любил повторять такие — действительно, очень экспрессивные — строки:

Губернатор едет к тете.
Нежны кремовые брюки.
Пристяжная на отлете
Вытанцовывает штуки.

Острые и веселые характеристики рассыпаны в поэзии Саши Чёрного. Вот, например, сочный юмористический портрет одного из присяжных поэтов «Сатирикона» Александра Степановича Рославлева:

Без галстука и чина,
Настроив контрабас,
Размашистый мужчина
Взобрался на Парнас.
Как друг, облапил Феба,
Взял у него аванс
И, сочно сплюнув в небо,
Сел с музой в преферанс.

Все эти неожиданные, озорные и энергичные строки неотделимы от юмора, который издавна признан могучей жизнеутверждающей силой, несовместимой с душевной депрессией. И это не позволяет ни в коей мере отождествлять Сашу Черного с его героями — «слизняками и мокрицами».

Конечно, жизнерадостных, юмористических стихотворений в творчестве Саши Черного немного, но они очень важны для понимания сущ-

ности его поэтической личности: его злость — оборотная сторона его веселья. Он хотел воспевать радости жизни, поэтичность бытия, красоту мира, смеяться открытым и чистым смехом, а вынужден был бичевать пошлость и проклинять окружавшую и собственную, как ему казалось, никчемную жизнь, которую он не мог исправить. И оттого он испытывал невыносимую душевную боль.

В чрезвычайно остром и актуальном до сих пор стихотворении «Потомки» он сатирически изобразил ходячую ложь, будто предки должны жертвовать собой и унавоживать почву для счастливой судьбы будущих поколений. Он хотел жить здесь и сейчас.

В стихотворении «Потомки» он решительно отверг эту пошлую мысль:

Наши предки лезли в клетки
И шептались там не раз:
«Туго, братцы... Видно, дети
Будут жить вольготней нас».

Прекраснодушная, а потому пошлая и вредная сказочка не соединяет предков и потомков, а напротив, разъединяет их, делая человека бесконечно одиноким, отрывая от живой жизни, от духовной борьбы, превращая в жалкого созерцателя падения ложных надежд, ложных идолов и делая мертвецом, не способным дать жизнь новым поколениям:

Я, как филин, на обломках
Переломанных богов³⁵⁷.
В неродившихся потомках
Нет мне братьев и врагов.

Душный смрад опустил над Россией, и Саша Черный ощущал его во всем: в политической и общественной жизни, в быту, во всех сословиях населения, но, главным образом, как уже было сказано, в том культурном слое, который был ответствен за духовную жизнь страны. И Саша Черный создает портрет пошлости в «пастельных» тонах. Такой портрет на самом деле достоин иных, более резких, более грубых и даже вульгарных красок, а поэт значительно смягчил их. Тут нужны иные интонации, иные слова. Кроме того, это собирательный портрет пошлости в облике женщины только потому, что категория «пошлость» женского рода. Стихотворение было

³⁵⁷ О непреходящей актуальности стихотворения Саши Черного уже в наши дни хорошо сказала знаменитая певица Галина Вишневская, исполнявшая вокальный цикл Д.Д. Шостаковича на слова поэта: «Когда я запела «Потомки», я увидела, как замерли в напряжении сидящие в зале люди. Это было уже после разоблачения сталинских и бериевских преступлений, и стихи били прямо в цель. «Я, как филин, на обломках / Переломанных богов...». Одни боги были свергнуты, но другие уже заняли их места. Когда я закончила, в зале поднялся не крик, а рев — требовали повторения, и мы повторили. А после окончания всего цикла публика не хотела уходить, и мы целиком исполнили его еще раз» (Вишневская Г. Галина: История жизни. — М.—СПб., 1993. — С. 167).

помещено в специальном номере «Сатирикона», посвященном Пошлости. Именно так восприняли стихотворение современники. Например, А.В. Амфитеатров писал, что стихотворение — «один из самых резких по общему тону бесцеремонности образов, ямбов Саши Черного...»³⁵⁸. Кстати, здесь есть отрицательная, контрастная параллель с Ломоносовым: у Ломоносова Россия изображалась в виде дородной и прекрасной женщины, наделенной в изобилии всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами; в этом изобилии чувствовалось ее торжество, могущество и огромная любовь к ней; у Саши Черного то же изобилие отвратительных черт, то же торжество и могущество пошлости, та же монументальность образа, но только «концентрированной, страстной ненависти» к омерзительно наглому и уродливому явлению. Саша Черный рисует шаржированный женский портрет-символ дородной, безвкусно одетой и развращенной блудницы. Именно так, не прямо, как Ломоносов, а через отрицание, через ненависть господствующей в стране пошлости он выражает огромную любовь к прекрасной и дорогой ему России. Впрочем, он кратко воплотил общий со всеми сатириконцами идеал, сказав, что пошлости «не знают, к счастью, только... Кто же? Конечно — дети, звери и народ» с теми, однако, условиями, когда

Одни — когда со взрослыми не схожи,
А те — когда подальше от господ.

Отвратительные черты Пошлости, которую поэт хочет заклеить и вытравить из сознания и из «тела» русских людей, Саша Черный находит везде. Вот, например, шарж «Мясо», в котором все выведенные персонажи представляют собой куски мяса, без какого-либо присутствия ощущений, чувств, сознания, словом, без личности, без индивидуального лица. Саша Черный — мастер издевательских слов — не скупится на ругательства и крепкие выражения: «брандахлысты», «жирные зады», «крутобедрые Астарты», «в лакированных копытах», «ржут пажи», «На раскормленных досыта Содержанок, в модной славе, Щуря сальные глаза». Его описания поражают своей живописью, создающей отвратительные образы:

Щеки, шеи, подбородки,
Водопадом в бюст свергаясь,
Пропадают в животе...

Городская жизнь и городская любовь имеют свои «прелести». В знаменитом стихотворении «Обстановка» Саша Черный изобразил семейный быт:

Ревет сынок. Побит за двойку с плюсом.
Жена на локоны взяла последний рубль.
Супруг, убитый лавочкой и флюсом,
Подсчитывает месячную убыль.

³⁵⁸ Одесские новости, 1910, 29 июня.

И дело тут не в бедности и скудости быта, а в его бессодержательности и безысходности: и ревущий сынок, и дочурка, ставящая кошке клизму, и орущая от экзекуции кошка, и одинокий чижик, и даже кислый рыжик, застрявший со вчерашнего дня на блюде, и выпитая до капли водка, и «безбровая сестра», насилующая рояль, и певичка-белошвейка, и сами хозяева бесконечно разобщены, хотя, казалось бы, составляют общий быт и являются его частями. Каждый из взрослых и детей погружен в свое эгоистическое, глупое, ненужное или извращенное занятие, а в целом картина производит гнетущее впечатление всеобщей, беспросветной скуки и жалкого уныния, от которого хочется выть и плакать горькими слезами («И сырость капает слезами с потолка»).

Такова городская жизнь, воспроизведенная Сашей Черным прозаически просто, обыденно, как будто, так и должно быть. А между тем многие зарисовки, например, в стихотворении «Жизнь» убийственны по своему смыслу:

У двух проституток сидят гимназисты:
Дудиленко, Барсов и Блок.

Подобным образом молодые люди знакомятся с первыми чувствами влюбленности, их занятия пока еще невинны («Как будто без взрослых здесь сестры и братья в тиши коротают часы»). Но по заведенному порядку, в назначенный час к проституткам приходят «гости», и молодые люди «Встают, торопясь, и без желчи и злости Уходят готовить урок». Саша Черный описал сцену без всякого возмущения, как вполне обычную, и читатель понимает, что в этом отсутствии «желчи и злости» со стороны молодых людей заключена горькая правда. Они приходят к проституткам как на работу, развращаются словно по должности, у них остыли все чувства, и они вряд ли ощутят в жизни высокое чувство любви. Вот эта опустошенность душ выражена с такой потрясающей обыденностью, как будто она и есть норма настоящей жизни.

Не менее впечатляющи и другие сцены. Например, в стихотворениях «В гостях» или «Мухи».

В стихотворении «В гостях (*Петербург*)» — иная обстановка и иные нравы. Здесь солидная интеллигентная публика: адвокаты, доктор, инженер, здесь не составляют скромный «банчик», как в стихотворении «Жизнь», а говорят о Метерлинке, играют на рояле, на скрипке, но всюду царствует ложь чувств и фальшь отношений. Хозяйка, как и доктор, готова всегда поддержать интрижку, дочка уже научилась «стилизованно молчать». И это происходит изо дня в день. Люди собираются в гости, но им не о чем говорить, и лирический герой, оказавшийся в этой компании, страдает от скуки: «И зеленую тоску Заедаю колбасой».

Та же тоска охватывает дачников («Мухи»). Выведенный в стихотворении писатель груб и вульгарен («Налезла огромная банда! Пожалуй, на столько баранов Не хватит ножей и стаканов»), он, «Не видя своих сочинений, Подумал привычно и колко: «Отсталость!» и стал в от-

даленье...», приняв презрительную позу; курсистка прожорлива («Курсистка упорно жевала») и скоро на приговоры («Буржуйка последнего сорта»), «Девушка с азартом макаки Смотрела писателю в баки», провизор волочился за хозяйкой и вождественно «исследовал» ее шею, употребляя при этом довольно пошлое сравнение «Ей-богу, совсем как из лайки!..» и не забывая в любовном азарте цинично чистить вилкою свой ноготь, певица, не имевшая успеха, во всем обвинила компанию: «Не просят! Невежи... Мещане без вкуса и чувства! Для них ли святое искусство?» Каждый презирает друг друга и все вместе хозяйку, которая также не остается в долгу («В глазах умирающей Ванды Любезность, тоска и презренье»). Символами дачного отдыха стали «измученная пыльная сирень» и «бенгальская красная спичка», потому что собравшиеся испытывали поистине душевные муки в искусственной атмосфере, отравленной ложью.

Какого бы предмета или явления ни коснулся Саша Черный, он всюду вскрывает ту же пошлость, то же торжество обывательщины, которое господствует в обществе. Самые высокие и чистые чувства превращаются в свою противоположность. Казалось, что может быть естественнее, возвышеннее, светлее любви? Стихотворение «Городская сказка», построенное на резком и до конца выдержанном контрасте образов при однородности настроения, сюжета и ритмики, лишь подтверждает тезис о несовместимости любви, поэзии, с одной стороны, и практицизма, профессионального цинизма, с другой. Это стихотворение о том, как неуместное внедрение прозы убивает любовь.

Городская и провинциальная публика, интеллигентная и рядящаяся в интеллигентную, еще и требует к себе не только особого внимания, но и претендует на бессмертие. Саша Черный в стихотворении «Бессмертие» хлестко отстегал брезгливыми эпитетами и грубыми словами трусливое и погрязшее в житейских мелочах обывательское болото:

Бессмертье? Вам, двуногие кроты,
Не стоящие дня земного срока?
Пожалуй, ящерицы, жабы и глисты
Того же захотят, обидевшись глубоко...

Как и в других сатирах-инвективах, Саша Черный строит стихотворение на густом скоплении отрицательных эпитетов и нарочито «неэстетичных», грубых слов. Он не жалеет красок, чтобы вызвать отвращение у читателя к тому явлению, которое клеймит (двуногие кроты, ящерицы, жабы и глисты, мещане с крылышками, жрали, подай рабам, Тюремщики своей земной тюрьмы, Грызущие друг друга в каждой щели, Украли у пророков их псалмы, Чтоб бормотать их в храмах раз в неделю, бездарны и убоги, сгниете, падаль)³⁵⁹.

³⁵⁹ Ср. также следующие примеры: *Безбровая сестра в облезлой кадавейке Насилует простуженный рояль; Навстречу старухи, мордатые, злые, Волочат в песке одеянья суконные, Отвратительно старые и отвисло-утробные, Ползут и ползут, словно оводы сонные; На улице сморкался дождь слюнявый...; Как пальцы мертвецов, бряцают счеты...*

Саша Чёрный в это время говорил, что ему

Словами свирепо солдатскими
Хочется долго и грубо ругаться.

Он обзывал многих своих современников «жабами», «гиенами», «макаками», «кастратами», «гадами», «прыщами», «шулерами», «кретинами», «тупицами», «баранами», «кильками», «ящерицами», и эта избыточная брань, писал К.И. Чуковский, лишь потому не казалась безвкусным излишеством, что вся она была художественно подкреплена и оправдана горячей эмоциональностью автора. Создавалось впечатление, что ненавистные ему «гиены» и «кастраты» своим физическим и духовным уродством беспощадно терзают его и что он нигде не находит спасения от них. «О чем бы он ни писал в своей книге — о «Петербургской даче», о базаре «На Вербе», об «Окраине Петербурга», о «Службе сборов», о «Редакции «толстого» журнала», о трамвае, о ресторане, о театре — всюду преследовали его эти «мясомордые» монстры.

Это было в порядке вещей. Ведь для той маски обанкротившегося интеллигента, от имени которой Саша Черный написал свой сатирический цикл, чрезвычайно характерно представление о мире как об отвратительной и грязной дыре, где копошатся какие-то «гады» и «жабы»³⁶⁰.

Пошлость, ненавистную Саше Черному, он ощущал не только как нечто от него отстоявшее, как внешний раздражитель. Она была для него собственной болью, разъедающей его тело и душу, к которой он не мог отнестись ни объективно, ни беспристрастно, ни даже по-человечески сострадательно. И тут сатира неизбежно срачивалась с лирикой, а сатира становилась не только желчной, но и мучительной, и саморазрушительной. Когда Сашу Черного упрекали в том, что он отступает от чистоты жанра, то имели в виду одно обстоятельство: сатирик принципиально отстранен от обличаемого им явления, он находится от него на достаточной эстетической дистанции, чтобы читатель мог ясно представлять себе разницу между идеалами сатирика и повседневными отрицаемыми им нормами реальной жизни. На такие обвинения поэт резонно отвечал: «Я имел смелость думать, что если даже в одном стихотворении сольются юмор и сатира и лирика, то и пусть (в жизни это на каждом шагу), не писать ведь не «Теории словесности» Житецкого: досюда лирика, отсюда сатира, отсюда юмор. Как развернуться дарованию индивидуально и полно, когда будут ставить ему рогатки и приговаривать в нем только то, что звучит «как у всех». Ведь это к «благонадежности» стиля какой-то сведется. Зачем тогда и писать?»

Сращение сатиры с лирикой — не индивидуальная черта Саши Черного: до него этот сплав жанра уже осуществил, например, Г. Гейне, которого Саша Черный и любил, и переводил. У них, действительно, много общего. Но каждый по-своему решал, как через сплав сатиры и лирики донести свой идеал, ту меру эстетической и нравственной непререкаемости, которая остается постоянной и неугасаемой.

³⁶⁰ Чуковский К.И. Саша Чёрный // Чёрный Саша. Стихотворения. — СПб., 1996. — С. 12.

Между тем проблема донесения до читателя идеала в сатирической литературе становится едва ли не самой трудной и существенной. Для писателя-сатирика выразить свой выстраданный идеал — сложная и трудная задача. В стихотворении «Мы сжились с богами и сказками...» поэт рисует этот идеальный мир, некогда прочно вошедший в сознание:

Мы сжились с богами и сказками,
Мы верим в красивые сны,
Мы мир разукрасили красками
И душу нашли у волны...

Но каков же выход из сознания того, что современный мир и идеал несовместимы? И тут неожиданно Саша Черный предлагает писателю снова возвратиться к тем сказкам, которые только что красноречиво отверг:

Так будем же смело и страстно
Прекрасные сказки творить!

Такая непоследовательность не могла не привести к кризису, ибо несовместимость идеала с жизнью означает, что и прежние формы искусства, поэзии также несовместимы ни с сатирой, ни с лирикой. Нужны новые принципы поэтики, новые способы выразительности. При этом Саша Черный вовсе не призывал своего читателя и своих героев покорно следовать общему течению жизни, но его совет «Быть упорным и искать» («Утешение») тоже выглядит иронической сказкой, переходящей в отчаяние, потому что носителя идеала невозможно сыскать.

Утрата прежней веры в идеалы оказывает пагубное влияние на состояние современной сатиры, которая в силах всколыхнуть общество, чтобы вернуть ему убежденность в неодолимости добра. Стало быть, и сатира не только изменилась, но и нуждается в возрождении и обновлении. Поэтому Саша Черный не перестает писать о своей профессии, о литературе, поэзии, сатире и лирике.

Для того чтобы читатели невзначай не приняли вымышленное им лицо, созданную литературную маску за настоящего автора, то есть за Сашу Черного, поэт предварил книгу «Сатиры» стихотворением «Критику», выделив его особым набором:

Когда поэт, описывая даму,
Начнет: «Я шла по улице. В бока впился корсет...» —
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо —
Что, мол, под дамою скрывается поэт.
Я истину тебе по-дружески открою:
Поэт — мужчина. Даже с бородою.

В этом состояла главная творческая находка Саши Черного, придавшая оригинальность и «необщее выражение» облику его поэзии. Саша Черный не только стал проклинать обывателя, мещанина и пошлого человека, не только издевался над ними, как это делали другие сатирики, но нашел более

действенный, более выразительный способ их изобличения. По словам К.И. Чуковского, он «надел на себя самую маску ненавистного ему обывателя и стал чуть не каждое стихотворение писать от имени этой отвратительной маски». Вся поэзия, на поверхностный взгляд, превращалась в своеобразный дневник, написанный «растленным интеллигентом», который, не стесняясь, рассказывал в мельчайших подробностях о гнусностях и мерзостях своей жизни, обо всем ее укладе и обиходе.

Сатирическую маску вообще придумал не Саша Черный, ее придумали задолго до него. В русской литературе можно назвать несколько литературных сатирических масок: Козьма Прутков, созданный А.К. Толстым и братьями Жемчужниковыми, Аполлон Капелькин, Конрад Лилиеншвагер, изобретенные поэтом и критиком Николаем Добролюбовым, генерал Дитятин, рожденный писателем Иваном Горбуновым, Алексис Жасминов — плод воображения Виктора Буренина и др. Однако у всех перечисленных авторов подлинная личность писателя заслонена их сатирическими героями. Каждый созданный ими образ имел собственное имя, объективирован и отделен от авторов, так что никак нельзя сказать, что Козьма Прутков тождествен А.К. Толстому и братьям Жемчужниковым или хотя бы одной чертой похож на своих литературных родителей, а генерал Дитятин — полная противоположность Горбунова.

Саша Черный создавал свою маску совсем иначе, чем создавались такие же маски Жемчужниковыми, Алексеем Толстым, Горбуновым.

Во-первых, литературная маска Саши Черного безымянна. Это маска, под которой скрыто типическое лицо обывателя, но оно не названо. Стало быть, Саша Черный намеренно не отъединял своего героя от себя. И это означает, во-вторых, что в нем было много такого, что роднило с ним его героя.

И хотя тот образ обывателя, который встает со страниц книг Саши Черного, не есть подлинный Саша Черный, все же между маской и поэтом существует такая степень близости, какой не было у других поэтов. Саша Черный укоротил расстояние между собой и своим героем, ощутив, что у него, как человека и поэта, и у литературной маски, от лица которой он писал, есть немало общего. Литературная маска Саши Черного не только сатирична, но и лирична.

Вот, например, стихотворение «Все в штанах, скроенных одинаково...», которому предпослан эпиграф из рассказа Л. Андреева «Проклятие зверя»: «Это не было сходство, допустимое даже в лесу, — это было тождество, это было безумное превращение одного в двоих»³⁶¹.

Тема стихотворения — убийственное безличие города:

³⁶¹ По поводу этого стихотворения А.В. Амфитеатров писал: «Но, в сущности, вся книжка Саши Черного — своеобразное «Проклятие Зверя», проклятие жизни, раздавленной городом, городу, ее раздавившему, — проклятие Петербургу». Критик увидел в Саше Черном потомка «несчастливого, обезумленного петербургским наводнением» пушкинского Евгения, когда-то угрожавшего «Медному Всаднику»: «Правнук его, петербургский интеллигент Саша Черный» допекает мрачную песню предка...». «И этого страшного поэта иные провозглашают смешным забавником?» — вопрошал Амфитеатров. И отвечал: «Да, он смешон и забавен... Только смеху этому не обрадуешься...» (Одесские новости, 1910, 29 июня).

Все в штанах, скроенных одинаково,
При усах, в пальто и в котелках.
Я похож на улице на всякого
И совсем теряюсь на углах...

При такой неразличимости людей нет ничего удивительного, если они вдруг обменяются личностями и, стало быть, каждый утратит себя.

Читая стихотворения Саши Черного, нам нередко является лицо самого поэта, либо неприкрытое никакой маской, либо проступающее сквозь маску, которая становится прозрачной. Но часто маска полностью скрывает лицо поэта. И такое отношение поэта к герою необходимо учитывать.

Например, высмеивая своего основного героя — либерального интеллигента, во время первой русской революции одетого в тогу трибуна, а после революции облачившегося в домашний халат, — Саша Черный говорит от себя. Тут он зол и ядовито ироничен («Интеллигент»):

Повернувшись спиной к обманувшей надежде
И беспомощно свесив усталый язык,
Не раздевшись, он спит в европейской одежде
И храпит, как больной паровик.

В этих стихах — портрет интеллигента, данный от лица поэта. Все нелестные определения, адресованные интеллигенту, принадлежат автору. Но вот поэт обращается к интеллигенту: «Дорогой мой...». И это не фигура приличия, не фигура традиционно принятого обращения. Сколько бы не клеймил Саша Черный презируемого и ненавистного ему интеллигента, ставшего обывателем, в этом же интеллигенте для него сосредоточена и надежда на будущие перемены. Чем сильнее была любовь, тем отвратительнее выглядит отступничество, тем яростнее оно осуждается. Саша Черный предлагает интеллигенту самому рассказать о своем нынешнем душевном состоянии.

Интеллигент тоже не щадит себя, и его сознание собственного теперешнего положения совпадает с мнением поэта. При этом он называет критикующего его поэта «братом». Значит, поэт и его герой-интеллигент одинаково страдают. Сатира принимает форму лирической исповеди, интимной жалобы сердца. Больше того. Поэт в заключительном четверостишии тоже называет интеллигента «братом», признавая и над собой всевластие быта и обывательской стихии:

Смолк. А буря все громче стучалась в окошко.
Билась мысль, разгораясь и снова таясь,
И сказал я, краснея, тоскуя и злясь:
«Брат! Подвинься немножко».

Стало быть, между Сашей Черным и его героем нет непроходимой пропасти, и многими чертами герой и поэт очень близки. Поэтому, читая Сашу Черного, нужно всегда помнить, что на первый план может выступать то лицо поэта, то его маска. В целом между поэтом и героем

всегда сохраняется хотя бы малая частица общности (например, когда он признавался, что его голова — «Темный фонарь с перебитыми стеклами», что он — «Как филин на обломках Переломанных богов», «Худосочный, жиденкий и гадкий», «В зеркало смотрю я, злой и невеселый», «Я живу как темный вол», «У меня голова как из олова», «Зачем я, сын культуры, Издерганный и мудрый?», «Как молью, изъеден я сплином... Посыпьте меня нафталином...» или обращался к месяцу: «Старый месяц! Твой диск искривленный Мне сегодня противен и гадок»). Иногда эти «я», «мы», «мне» принадлежат поэту, иногда — созданному им персонажу, но чаще — и тому, и другому. При этом критика пронизана мотивами гнева, сарказма и тоски: «Есть парламент, нет? Бог весть, Я не знаю. Черти знают. Вот тоска — я знаю — есть, и бессилье гнева есть... Люди пьют, разлагаются, дичают, а постылых дней не счесть». В сборнике «Сатиры» господствовало одно настроение, один лирический мотив — жалоба на пошлость, мелочность и пустоту окружающей жизни, и они принадлежали автору и его герою. Так как жалобы героя сливались с лирическими признаниями самого поэта, то в речи осмеянного интеллигента так или иначе звучала исповедальная нота. Она не только усиливала насмешку над обывателем, но и придавала сатире оттенок лирической интимности. Точно так же едкая насмешка сочеталась с саморазоблачением, и это создавало неповторимый сплав сатиры и лирики. Можно сказать, что сатира была пронизана лирикой, а лирика насыщена сатирой.

Итак, в стихах Саши Черного возник особый персонаж, самобытный лирико-сатирический образ, в котором выразились тревоги и боль читателей. Именно с этого времени к поэту пришла всероссийская слава. Он коснулся нерва эпохи, и «эпоха закричала о себе его голосом», который нельзя было спутать ни с каким другим. Саша Черный не только издевался над пошлостью и обывательским образом жизни, над унынием, усталостью, беспросветной хандрой своего героя, но и сам поддавался соблазнам мрачного восприятия жизни, свойственного людям той эпохи. К.И. Чуковский, бывший одно время чрезвычайно близок с Сашей Черным, вспоминал: «Как-то зимою, в морозный и ветреный день, он, возвращаясь в Питер после поездки в Финляндию, иззябший, усталый и как будто больной, заехал ко мне в Куоккалу и, греясь у печки, признался, что водопад Иматра нагнал на него смертельную скуку и что бывали минуты, когда ему страшно хотелось броситься туда вниз головой».

Вскоре он недвусмысленно выразил те же самые чувства в стихах:

Был на Иматре, — так надо.
Видел глупый водопад.
Постоял у водопада
И, озлясь, пошел назад.

Мне сказала в пляске шумной
Сумасшедшая вода:
«Если ты больной, но умный —
Прыгай, миленький, сюда!»

И тогда я увидел, что это нисколько не маска, что это — он сам, Александр Михайлович, говорит о себе, о своем. И в других стихах, где он с язвительной брезгливостью пишет:

Васильевский остров прекрасен,
Как жаба в манжетах, —

тоже слышится его собственный голос — тот, какой мы нередко слышали тогда у него самого»³⁶².

Во многих стихотворениях Саша Черный выражал те же чувства и мысли, какие выражал от лица своей маски. «То, что мы считали пародией, — продолжал К.И. Чуковский, — не раз оказывалось его собственной, подлинной лирикой». Как писал Г. Гейне, «И что я поддельною болью считал, То боль оказалась живая. О Боже! Я, раненный насмерть, играл, Гладьатора смерть представляя». Маска, которую Саша Черный надел на себя, бывала в иные минуты прозрачна, и тогда сквозь нее просвечивало его «собственное изнуренное хандрою лицо».

Здесь, однако, нужно повторить, что полного тождества поэта и созданного им персонажа, конечно, не было. И прежде всего потому, что расслабленные, испуганные, вялые чувства, настроения и переживания своего героя, а в его образе — своих современников, Саша Черный выразил смело, афористично, напористо, метко и находчиво.

Молодой максималистски задиристой романтике, не знающей никаких компромиссов и питающей сатиру поэта, соответствовал и душевный облик поэта Саши Черного, который не принадлежал, в отличие от его героев, к числу нравственно шатких и податливых людей. В частности, это сказалось в том, что Саша Черный часто покидал редакции по строгим принципиально литературным соображениям. Так случилось и с «Сатириконом», который Саша Черный оставил в 1911 году, разойдясь с Аверченко. Одной из причин, судя по воспоминаниям, была недостаточная, по его мнению, острота критики действительности.

Уйдя из «Сатирикона» в апреле 1911 года, Саша Черный стал сотрудничать в журналах «Солнце России», «Современник», «Современный мир», «Аргус», в альманахе «Шиповник», в газетах «Киевская мысль», «Русская молва», «Одесские новости» и др. Он выступал как прозаик, переводчик с немецкого языка, детский писатель («Тук-Тук», 1913; «Живая азбука», 1914).

На следующий год после выхода сборника «Сатиры» Саша Черный выпустил новый сборник «Сатиры и лирика» (1911), появившийся в издательстве «Шиповник».

Книга «Сатиры и лирика», как и книга «Сатиры», включает несколько разделов: «Бурьян», «Горький мед», «У немцев», «Хмель». В первых двух разделах преобладает сатира, в третьем — лирические и пейзажные зарисовки, в четвертом — чистая лирика. Таким образом, роль лирики заметно усилена. Еще в стихотворении «Под сурдинку», от-

³⁶² Чуковский К.И. Указ соч. — С. 12–13.

крывшем раздел «Лирические сатиры» в сборнике «Сатиры», Саша Черный признавался:

Хочу отдохнуть от сатиры...
У лиры моей
Есть тихо дрожащие легкие звуки.

Но в «Лирических сатирах» от сатиры он не отказался: в лирику вторгались сатирические образы («Васильевский остров прекрасен, Как жаба в манжетах», «Как молью изъеден я сплином, Посыпьте меня нафталином...»). В книге «Сатиры» лирика освобождается от сатиры, но при этом сарказм и насмешка в сатирических стихотворениях становятся все более злыми и язвительными, а язык нарочито грубее и ожесточеннее к нетерпимым поэтом явлениям.

Критика встретила новую книгу Саши Черного менее восторженно. Отзывов на нее было значительно меньше. Причину этого Л. Войтловский увидел в том, что самобичевание приелось обществу: «...от Саши Черного отворачиваются, как от наскучившего сюжета...». И критик задавал вопрос: «Отчего же иссякает любовь к его разъедающей сатире? Отчего даже в маленьких провинциальных газетах уже сочиняют ей надгробные эпитафии?» И отвечал: «Мы пресытились собственным озлоблением и собственной разочарованностью ... Покорные духу времени, мы растолстели и стали такими благовоспитанными, что едва не задыхаемся от нравственности, учености и боязни полиции. А Саша Черный — все тот же певец, трагический певец российского Katzenjammer'a». Пафос поэзии Саши Черного, писал рецензент, остался тем же: «С той же неподдельной злобой он волочит по грязи всю доступную ему обывательщину, всю ее нудную мещанскую душу и по-прежнему швыряет в лицо ей всю свою ядовитую ненависть...». В то же время рецензент отмечал: «Но мысль его стала острее, глубже и пронизательнее»³⁶³.

Одним из самых восторженных был, пожалуй, отзыв И.Ф. Василевского (Не-Буквы): «Мы все истосковались по ласковому солнышку поэзии, и как же не радоваться тому, какой большой и серьезный шаг вперед сделал Саша Черный во 2-м томе по сравнению с 1-м. Чувствуется мудрость новых постижений, распускаются прежние почки, намечаются новые будущие ростки». Критик свидетельствовал, что в новом сборнике Саша Черный предстал «предвестником некоей революции в поэзии», что знатоки в его книге «почуяли новые возможности, новый строй поэтической лиры, умение вне шаблона видеть мир так, как будто он все вокруг видит в первый раз»³⁶⁴.

³⁶³ Киевская мысль, 1911, 26 ноября. Katzenjammer'a (нем.) — похмелья.

³⁶⁴ Одесские новости, 1911, 30 декабря. На второе издание книги «Сатиры и лирика» появилась рецензия В.Т.: «Глубоко, хлестко, но оригинально, смело и умно. — Вот впечатление, которое выносишь даже при самом поверхностном знакомстве с сатирами Саши Черного. Он ярко и своеобразно отражает уродливую и пошлую сторону жизни, в особенности — городской, и, не стесняясь, включает в свой лексикон те слова, которые не встретишь в чопорном и приглаженном интеллигентском языке» (Новый журнал для всех, 1914, № 6. — С. 59).

Как и сборник «Сатиры», новый сборник «Сатиры и лирика» начинался с полемики эстетического свойства. Саша Черный был уязвлен тем, что критика не всегда ясно понимала сущность его сатиры и, главное, оригинальность его мировоззрения. Даже те, кто хвалил поэта, отказывали ему в каком-либо положительном взгляде на жизнь. Так, глубоко ценивший его поэзию Н.С. Гумилев писал: «...у него есть своя философия — последовательный пессимизм»³⁶⁵. Другие рецензенты пошли еще дальше. Журнал «Русское богатство» утверждал: «Сатиру Саши Черного губит мелкий, беспочвенный пессимизм»³⁶⁶. Почти в тех же словах характеризовала музу поэта Е.А. Колтоновская: «Пессимизм нашего поэта поражает беспочвенностью и абстрактностью»³⁶⁷. Л. Войтоловский также писал, что в иронии Саши Черного «звучат одни погребальные мотивы — без благовеста, без веры...»³⁶⁸.

Таким образом, убеждение, что Саша Черный — законченный пессимист и что его сатира не исходит из положительного начала, стала общим местом в тогдашней русской критике. В опровержение этого несправедливого и обидного для себя общезначимого тезиса и выступил Саша Черный в стихотворении «В пространство», открыв им раздел «Бурьян». В нем ясно и твердо определены именно положительные философские истоки его поэзии. «Так называемый пессимизм, — писал Саша Черный М. Горькому в октябре 1912 года, — ведь самый нестерпимый род голода на свете», понимая под «голодом» свой идеал и его высоту.

Стихотворение начинается с передачи общего критического суждения:

В литературном прейскуранте
Я занесен на скорбный лист:
«Нельзя, мол, отказать в таланте,
Но безнадежный пессимист».

Сатирик, как всякий человек, пришел в мир за счастьем, но сделался сатириком из-за того, что мир не совершенен («много рухляди людской») и полон страдания:

Я в мир, как все, явился голый
И шел за радостью, как все...
Кто спеленал мой дух веселый —
Я сам? Иль ведьма в колесе?

Насколько болезненно воспринимал Саша Черный упреки критики в пессимизме, ненависти к человечеству, отсутствии положительного начала в его поэзии, свидетельствует стихотворение «Безглазые глаза

³⁶⁵ Аполлон, 1910, № 5–6. — С. 90.

³⁶⁶ Русское богатство, 1910, № 5, отд. II. — С. 122.

³⁶⁷ Колтоновская Е.А. «Критические этюды». — СПб., 1912. — С. 193.

³⁶⁸ Киевская мысль, 1910, 30 мая.

надменных дураков...», в котором рядом с сатирой на окружающий мир пропет гимн великому Искусству, содержащему гуманистические ценности и безумному в своем стремлении исправить человечество и сделать его лучше и чище.

В других стихотворениях Саша Черный вновь и вновь возвращается к нетленным христианско-гуманистическим ценностям, к благодатному влиянию природы, к очищающему воздействию красоты, любви, искусства, к переживанию первозданной и наивной прелести бытия.

Обращаясь к своему нравственно больному современнику в стихотворении «Больному», он восторженно и убежденно пишет:

Есть горячее солнце, наивные дети,
Драгоценная радость мелодий и книг.
Если нет — то ведь были, ведь были на свете
И Бетховен, и Пушкин, и Гейне, и Григ...

Есть незримое творчество в каждом мгновенье —
В умном слове, в улыбке, в сиянии глаз.
Будь творцом! Созидай золотые мгновенья.
В каждом дне есть раздумье и пряный экстаз...

Сам Саша Черный тоже ищет убежище от хандры и все чаще подумывает об оазисе искусства или нирване природы. Таким убежищем может оказаться веселый смех, который, как алкоголь, на время утишает боль сердца. Стихотворения, посвященные таким раздумьям, обычно лишены сатиры и наполнены юмором, слитым с печалью. В них высокий стиль иногда контрастирует с низким, и авторское вступление предвещает повествование об обычном случае, например, поездке на дачу. Так, стихотворение «Оазис», которому предпослан эпиграф из Корана («Они войдут в сады эдемские, по которым текут реки: там для них все, чего ни захотят». Коран, гл. 16, ст. 33) начинается «восточным стилем», но затем включает в себя античные реалии и самые обыкновенные понятия.

Все чаще Сашу Черного преследуют мысли о деятельном покое, о творческом отдыхе на лоне природы, которые перемешиваются с мыслями о смерти. В таких стихотворениях юмористические и печальные зарисовки природы окрашиваются печальными, но светлыми чувствами и настроениями. В стихотворении «Нирвана» точные пейзажные картины зимней природы совмещаются с чувствами свободы, тревоги и одновременно ощущением безмятежности.

Все эти «идеальные» мотивы не мешают Саше Черному видеть темные стороны реальной действительности, и он не склонен отдать предпочтение веселью и мечтам перед негодующей и обличающей сатирой. Особенно свирепые и жгучие чувства в нем вызывает совет сочетать сатиру с весельем, пойти на компромисс со своей совестью поэта, который видит и знает, что современная жизнь бесконечно далека от воплощения дорогих ему идеалов. В стихотворении с ироническим названием «Бодрый смех» он высмеял наивность «киевских медичек», которые обратились к нему с письмом, в котором просили «песню пропеть», «Где злость

не глушила бы смеха...» Саша Черный усмотрел в этом призыве те же упреки, какие адресовали ему критики, обвиняя в тотальном пессимизме и требуя веселого юмора, а не сатирического отрицания. Он ответил «киевским медичкам» остро, иронично и саркастически нелюдуприятно, отстаивая свое право на полное неприятие не жизни вообще, а темных ее явлений, свойственных современности. Он объяснил своим корреспонденткам («группе божьих коровок»), которые еще не встретились с суровой жизнью и не ощутили ее мертвящего холода, что другого смеха, кроме злого, *«сейчас»* у него «не нашлось». И предупредил:

Но когда вашу лампу потушат,
И когда вы сбежите от всех,
И когда идиоты задуют
Вашу мысль, вашу радость и смех, —
Эти вирши, смешные и странные,
Положите на ноты и пойте, как пьяные:
И тогда — о, смею признаться —
Вы будете долго и дико смеяться!

Таким образом, Саша Черный в новой книге вступает за сатиру и не отказывается от нее, развивая мотивы предыдущего сборника. Его врагом остается самодовольный, ограниченный, безликий, соблюдающий принятые в обществе приличия человек интеллигентного типа, которым по-прежнему движет пошлость, но который, к ужасу поэта, силой обстоятельств первенствует на жизненном пиру. Этот «средний человек» так рекомендует себя в стихотворении «Человек в бумажном воротнике»:

Позвольте представиться: Васин.
Несложен и ясен, как дрозд.
В России подобных орясин —
Как в небе полученных звезд.

Основной его «принцип» — быть послушным на службе, чтобы получить прибавку к жалованью, а главное из занятий — фланирование по проспектам Петербурга. С подобными господами Саша Черный встречается всюду: на выставке («Стилисты»), в магазине («В Пассаже»), на прогулке («Басня»), в редакции газеты («Во имя чего»).

В отличие от книги «Сатиры и лирика» в новой обобщенность основного типа интеллигента-мещанина заметно усилена. Здесь почти нет конкретных и исторически узнаваемых лиц, но зато масштабно и вместе с тем в подробностях обрисован ненавистный поэту образ обывателя и обывательщины. Он вписан в атмосферу большого города, и урбанистические мотивы стали особенностью нового сборника. В этом проступает несомненное влияние французских символистов и «проклятых поэтов» (Ш. Бодлер, П. Верлен и др.). Как и они, Саша Черный проявил художественную смелость в гротескной передаче зловещего и угарного чада большого города. Характеристика интеллигента и города стала бо-

лее грубой, чем в предыдущем сборнике, и более физиологичной («На встречу шел бифштекс в нарядном женском платье», «пестрые хари щелкают громко зубами», «Как наполненные ведра, Растопыренные бюсты Проплывают без конца — и опять зады и бедра... Но над ними — будь им пусто! Ни единого лица!»)

Физиологически-гротесковые, грубые детали и определения, однако, оправданы художественным замыслом. Так, Санкт-Петербург — средоточие смрада и спертого, затхлого воздуха — рисуется в отвратительных, вызывающих отторжение красках, запахах и раздражающих звуках («Белые хлопья и конский навоз Смесились в грязную желтую массу и преют. Протухшая, кислая, скучная, острая вонь... Автомобиль и патронный обоз. В конце переулка желтый огонь...», «Сверху сочится какая-то дрянь... Из дверей извозчичьих чадных трактиров Вырывается мутным снопом Желтый пар, пропитанный шерстью и щами... Слышишь крики распаренных сиплых сатиров?»). И каждый угол города, каждое место в нем по-своему безобразно. «В Пассаже» собирается торжествующая, подчеркнуто бездуховная пошлость:

Портрет Бетховена в аляповатой рамке,
Кастрюли, скрипки, книги и нуга
Довольные обтянутые самки
Рассматривают бусы-жемчуга.

Безобразие предстает в трудной и изящной, издревле изощренной форме сонета, и его контраст с содержанием усиливает впечатление безвкусы и нелепости.

Другие места Петербурга, описанные в стихотворениях «Тучков мост», «У канала ночью» и в сонете «Вид из окна», создают ощущение мертвечины, пустоты, подавленности, беспросветной тоски («Крышки свай безжизненно наги, Друг на друга смотрят как враги», «Фонари пустынно встали в ряд и в отчаянье и в ужасе горят. Одичалый дом на островке Бродит стеклами слепыми по реке. Снег валит. Навеки занесло Лето, розы, солнце и тепло», «Тихо. Густо. Пусто, пусто... Месяц хлынул в переулок. Стены стали густо-густо. Мертв покой домов-шкатулок. Черепных безглазых впадин Черных окон — не понять. Холод неба беспощаден, и дневного не узнать. Это дьявольская треба: Стынут волны, хмурясь ввысь, — Стенам мало плена неба, Стены вниз, к воде сползлились. Месяц хлынул в переулок... Смерть берет к губам свирель. За углом, угрюмо-гулок, Чей-то шаг гранит панель», «Упитанные голуби в карнизах, Забыв полет, в помете грузно спят. В холодных стеклах, матовых и сизых, Чужие тени холодно сквозят»).

На этом фоне даже весна, дающая о себе знать не только вне стен дома, но и в комнате («Комнатная весна»), выглядит не радостной и цветущей, а блеклой и выморочной: лук «выбросил султан зелено-блеклый», по комнатам залетала «проснувшаяся моль», «Из-за мурильевской Мадонны на стене Прозрачные клопенки выползали...», «В вазончике по треснувшей земле Проворно ползали зелененькие вошки. Гнилая сырость вывела в углу Сухую изумрудненькую плесень...»,

«У хламной этажерки на ковре Сидело чучело в манжетах и свистало, Прислушивалось к гаму на дворе и пыльные бумажки разбирало».

Не мудрено, что окунувшаяся в эту обстановку Россия пьет, но пить при этом не умеет. Застарелая беда русских — повальное и безобразное пьянство — охватило всех: «Сутенера от доцента в этот миг не отличишь!» И при этом в хмельном угаре («Пальцы тискают селедку... Водка капает с усов...») пьяные рассуждают о высоких материях («Не умеют пить в России! Спиртом что-то разбудив, Тянут сиплые витии Патетический мотив о мещанском духе шведа, о началах естества, о бездарности соседа и о целях божества»), вспоминают свою героическую историю («Не умеют пить в России!.. Под приборой пустых минут, Как взлохмаченные Вии, *Одиночки* молча пьют. Усмехаясь, вызывают Все легенды прошлых лет И, глумясь, их растлевают, Словно тешась словом: «Нет!» в перехваченную глотку, Содрогаясь и давясь, Льют безрадостную водку и надежды топчут в грязь. Сатанеют равнодушно, Разговаривают с псом, а в душе пестро и скучно Черти ходят колесом»).

Пошлость и обывательщина стали сутью общественной жизни современной Саше Черному России, в которой сложилась даже циничная философия («Борьба»):

Сползаются тучи,
Все острее мечта о заре...
А они повторяют: «Чем хуже, тем лучше» —
И идут... в кабаре.

В этой замшелой, скучной и мертвенной атмосфере оживают мелкие корыстные типы («Мертвые минуты»). Большое общество рождает большое искусство («Рождение футуризма», «Трагедия»), о чем Саша Черный писал, смеясь и издеваясь. В стихотворении «Трагедия» он изобразил бездарного художника-футуриста, который изо всех сил старался быть оригинальным и под видом битвы с пошлостью придумал новый способ «левого» искусства, не подозревая, что его изыскания и есть пошлость наизнанку.

Столь же весело поэт написал о любви в стихотворении с внутренними рифмами «Современный Петрарка», лирический герой которой жаждет ответного чувства и, вдохновленный своей платонической любовью, слагает вирши для равнодушной возлюбленной, неспособной испытывать страсть:

Говорите ль вы о Шелли иль о ценах на дрова,
У меня, как в карусели, томно никнет голова,
И под смокингом налево жжет такой глухой тоской,
Словно вы мне сжали сердце теплой матовой рукой...

Однако в конце концов оказывается, что герой-поэт «шутил — и только...», что он отвергает «сладкий плен... Ведь фантазия поэта — как испанский гобелен!»

Лирический герой Саши Черного способен на большие чувства и большие свершения, но ощущает себя опустошенным. Жизнь предста-

ла ему в мрачном свете, и в этом состоит разрушающее его несчастье, как об этом сказано в стихотворении «Анемоны»:

Сорвавши белые перчатки
И корчась в гуще жития,
Упорно правлю опечатки
В безумной книге бытия.

Пожалуй, самое обидное, заключается в том, что у человечества исчезло или извратилось чувство любви. Этой теме Саша Черный посвятил раздел «Горький мед»:

К ногам Прекрасной Любви
Кладу этот жалкий венок из полыни,
Которая сорвана мной в ее опустелых садах...

Но любовь, о которой пишет Саша Черный, — жалкая и безрадостная. Она противоположна истинной, подлинной любви:

Любовь должна быть счастливой —
Это право любви.
Любовь должна быть красивой —
Это мудрость любви.

Такой любви в современном мире, по наблюдениям поэта, нет. В стихотворении «Амур и Психея» чистая, нежная, благородная девушка, полная самоотверженной и горячей любви, пришла в военный лазарет, но ее возлюбленный, корнет, жаждет немедленного физического наслаждения и только. Он, помещенный в венерическую палату, искушен в страсти и развращен, но девушка, ослепленная любовью, не замечает порока. Между тем корнет хвастается своей мнимой победой, и «зычный смех», «басистый вой» сопровождают гнусные и циничные предположения его друзей. Но любовь девушки не исчезает. Столкновение истинного и ложного чувств помогает Саше Черному, с одной стороны, изобличить растленную, извращенную любовь, а с другой, — сказать о вечной и победной силе настоящей силе, которая в своей красоте и чистоте часто оказывается, однако, наивной и незрячей.

Жизненные ситуации, о которых пишет Саша Черный, в большей своей части трагичны. Знаменитое стихотворение «Колыбельная» представляет собой монолог отца, обращенный то к сыну, то к себе. При этом отец не знает, его ли ребенок или чужой, от парижского любовника матери, не скрывающей своей страсти, афиширующей ее и не щадящей чувств мужа:

Мать уехала в Париж...
И не надо! Спи, мой чиж.
А-а-а! Молчи, мой сын,
Нет последствий без причин.

Это стихотворение, состоящее из намеков и недомолвок, полно такой отчаянной грусти, такой самоотверженной любви, такой нежной заботы о маленьком — неизвестно, родном или не родном существе — и такого чувства ответственности перед его судьбой, что в нем как бы сконцентрирована вся сила любви, причем не только к сыну, но и к его беспутной матери. Эта сила любви выражена и в том, что брошенный отец готов принять и воспитывать нового ребенка, когда мать родит, вернувшись на родину. Человеческие трагедии возникают в стихах Саши Черного из редких, поистине смешных и даже анекдотических, но жизненных ситуаций, богатых случайностями, в которых и может проявиться человечность или бесчеловечность.

Большей частью такие ситуации характеризуют пошлость жизни, ее темные стороны, ее бездушие. Показательным является в этом отношении стихотворение «В Александровском саду», написанное в разухабистом ритме и стиле «камаринской».

Помимо сатирических и лирико-сатирических разделов «Бурьян» и «Горький мед» в книге «Сатиры и лирика» были разделы «У немцев» и «Хмель», в которых Саша Черный поместил стихотворные зарисовки немецких городков, быта и лирические пейзажи с философским подтекстом.

Особенность пейзажной лирики Саши Черного состоит в том, что в ней явно обнаружилась тенденция к философствованию, но при этом глубокие мысли не теряют своей шутилой, легкой формы выражения. Например, в стихотворении «Качаются томные листики...» лирический герой говорит о предстоящем уходе из жизни как о переселении в красочный неземной мир. Будущее «новоселье» и манит, и страшит его.

В таких стихотворениях явственнее оживают традиции русской классической лирики, стих обретает мерность, лишаясь перебоев, нарушений ритма, а стиль теряет характерную для поэта контрастность и грубость, не выбиваясь из нормы литературного языка.

Таким образом, сборник «Сатиры и лирика» продолжает по тематике, проблемам и мотивам сборник «Сатиры». В нем снова появляется знакомый образ интеллигентного обывателя, нищего духом. Он остался в быту тем же, каким был и раньше. Не изменилось и его отношение к любви, к политике, к искусству. Этого-то, теперь уже закоснелого в своем обывательском мире интеллигентного мещанина, Саша Черный сделал предметом своих ядовитых насмешек, выставив на всеобщее обозрение «его печали и радости, его измены, объятия, поцелуи и дружбу, его притворство, пороки и добродетели, и тупое веселье, и ночные похождения в харчевнях и публичных домах, и холодную, мертвую беспробудную лень»³⁶⁹. Критики увидели в новой книге Саши Черного открывшиеся широкие возможности для дальнейших поисков в области стиля и тонического стиха, отметив зоркую наблюдательность поэта, проявившуюся в умелом подборе выразительных и изобразительных эпитетов, в блеске метафор, в юморе и смехе, в смене ритмов, в новизне желчной интонации и стихового темпа: «Улыбка слов, блестяще ска-

³⁶⁹ Войтоловский Л.Н. Саша Черный // «Киевская мысль», № 327, 1911, 26 ноября.

чуший ритм и порывистые темпы съедают неточности созвучий, которые позволяет себе Саша Черный, звуковыми обманами, почти чудотворными»³⁷⁰.

Вместе с тем в новом сборнике Саша Черный усиливает сатирическую линию в своем творчестве. Его образы становятся более отвратительными, антиэстетичными, чем прежде, вследствие нарочитых физиологических и натуралистических подробностей, гротесковых деталей (серая изба «с очами тифозного сфинкса», «пьяный беззубый забор», лошадь — «рахитичная ворона»). В ряде стихотворений «эстетика безобразия» торжествует.

Поэт хотел бы преодолеть мрачные настроения и желал, чтобы «растаял лед скептического зелья», сковавший его душу. Так наметился выход к философской и философско-пейзажной лирике. В Саше Черном рождался большой лирический поэт, которого тревожили трагические вопросы бытия и судьба человека. Однако этому помешала война 1914 года, и творческим замыслом Саши Черного не удалось сбыться. Война, а затем и две революции — Февральская и Октябрьская — направили развитие дарования поэта в ином направлении, хотя к тому времени он уже справлялся с духовным кризисом.

Свидетельством тому стала его поэма «Ной», опубликованная в альманахе «Шиповник» (1914, № 23). Она посвящена размышлениям о природе человека, судьбах России и участии поколения, к которому принадлежал поэт

В основу сюжета поэмы легла библейская легенда о всемирном потопе. Образы Библии в значительной мере переосмыслены и отчасти приближены к современности. Так, всемирный потоп представлен в символическом и метафорическом планах как революционная стихия, а ковчег Ноя знаменовал предстоящее обновление и очищение жизни. Из ковчега должна родиться новая жизнь, выйти на землю будущие поколения людей в сиянии красоты, нравственности и благородства. Но там одновременно «уже зарождаются все пороки и преступные страсти старого мира: зависть жен, разврат, свирепая злоба Хама, измена Иафета и скопидомство алчного Сима»³⁷¹. Ноя охватывает отчаяние, и он, воплощающий высшую мудрость и справедливость, решается уничтожить ковчег той самой секирой, какой его строил. Он не может допустить, чтобы земля опять наполнилась злом, грехом и страданиями.

Возложив надежды на будущие поколения, на детей, свободных от нравственной порчи и чистых душой, Саша Черный стал отходить от сатиры, от лирики в мир детства. Война 1914 года и русские революции, следовавшие одна за другой, только укрепили его в новом направлении творчества. Поэт отказался от философии в лирике и обратился к детским переживаниям, к тем сферам жизни и слоям народа, где, по его мнению, сохранилась наивность и «естественность». От сцен обыва-

³⁷⁰ Амфитеатров А. Собр. соч. Т. 37. — М., 1916. — С. 300.

³⁷¹ Евстигнеева Л. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконицы. — М., 1968. — С. 191.

тельской жизни, от «образованных» интеллигентов он уходил в мир детей, зверей и солдат, все чаще «поселялся» на «детском острове», не знаящем пороков. Он стал дышать воздухом беспечности, счастья, безмятежности.

Первая мировая война изменила жизнь и творчество Саша Черного. Ушедший в армию добровольцем, он служил в санитарной части 5-й армии как «рядовой из вольноопределяющихся». Впечатления войны отразились в стихотворном цикле «Война», написанном в 1917–1918 годах в Пскове (затем они вошли в книгу «Жажда»). Там его застала февральская революция. В марте 1917 года он был назначен заместителем комиссара Северного фронта.

Октябрьский переворот Саша Черный отверг и сотрудничать с новой властью отказался, хотя большевики предлагали ему возглавить газету в Вильно. Осенью 1918 года поэт с женой уехал в Литву, поселился там и прожил два года. Здесь он написал стихи о Литве, цикл «Русская Помпея», но они вошли уже в эмигрантскую книгу «Жажда». В марте 1920 года Саша Черный не пожелал возвратиться в «Не-Россию» («Никогда я не забуду, Никогда я не прощу») и вместе с женой уехал в Берлин. Там начался новый, эмигрантский, период творчества большого русского сатирического, лирического и детского поэта.

Рядом с Сашей Черным в «Сатириконе» жила и творила целая плеяда молодых талантливых сатириков. Среди них видное место занимал поэт и художник А.А. Радаков (1879–1942), придумавший журналу имя — «Сатирикон». Он считался крестным отцом «Сатирикона», тип которого был выработан им с помощью немецкого журнала «Симплициссимус». Но А.А. Радаков просмотрел и изучил также все европейские и американские журналы. Он был талантливым художником «быта», европейски образованным человеком.

Литературная деятельность А. Радакова началась в качестве сатирика в журналах 1905 года: в журнале «Шут» он опубликовал стихотворение «Наши деды», в котором следовал традициям некрасовской гражданской поэзии. В том же демократическом духе были написаны и сатиры, помещенные в «Стрекозе» в 1907 году («Из выборных настроений», «Влюбленный немец», «Злобный рок» и др.).

Главная тема, которую Радаков развивал в своих стихотворениях, опубликованных в «Сатириконе», — протест против буржуазной морали. Он напечатал цикл иронических «гимнов», посвященных быту и образу жизни «господина всероссийского обывателя»: «Гимн двуспальной кровати», «Гимн скамье подсудимых», «Гимн шпаргалке», «Гимн весне» и др. Излюбленный прием Радакова — травести. Нарочито торжественным, комически приподнятым стилем он описывал низкие явления и чувства, высмеивая мещанина, самое дорогое для которого — дубовая пружинная кровать. Она представляет собой для обывателя целый мир. Радаков — враг косности, духовной спячки, беспробудного пьянства, царящих в уездной России («Провинция»).

Как и другие сатириконтцы, он не щадит своих героев, сравнивая их со слизнями и прочими неразумными тварями. Он называет их распространенными именами и фамилиями, символизирующими обезличен-

ность и глупость обывательского болота, ставшего миллионной опорой торжествующей реакции в годы между первой и второй русскими революциями.

Вместе с тем Радаков отличает «маленького» человека, обделенного на пиру жизни, от мещанина и обывателя. В «Гимне уксусной эссенции» автор со зловещим смехом пишет о том, как его «маленький» герой выпил отраву и затем пояснил:

Судьба, накрывши стол, дала обед другим,
А нам, как видите, оставила приправы.

Как и другие сатириконцы, Радаков мечтает о наполненной духовностью и красотой жизни, осуждая нытиков, расслабленных и индифферентных мещан, далеких от интересов общества и живущих по инерции старыми понятиями и привычками («Домашнее», «Весеннее», «Неврастеник», «Схема» и др.).

Постепенно в сатире Радакова выделяется основной образ — Жирный, сосредоточенный на деньгах, на биржевых и прочих сделках. Сугубо корыстные, чисто утилитарные интересы Жирного отгораживают его от духовного и нравственного богатства мира, от наслаждения любовью, добром, красотой.

Тема Жирного присутствует во многих стихотворениях («Жирный», «Золото» и др.) Радакова, изобразившего этот современный ему персонаж в сатирическом свете.

Главная причина социальных бедствий, насилия, произвола, пронизывающей общество бездуховности состоит, по мнению Радакова, в диктатуре денежного мешка. Герой Радакова — не только мещанин, обыватель, утилитарист, но и приобретатель. В стихотворении «Золото» поэт иронически восславил звенящую золотую реку, несущую гибель всем, радующую уши Жирного. Эти антибуржуазные мотивы, общие с мотивами других сатириконцев, окрашенные трагизмом, дополняются еще и тем, что царство капитала, голого чистогана с неизбежностью превращается в царство бездушия, нагого расчета, механическая, машинизированная власть которого управляет живыми людьми.

Радаков, подобно другим сатириконцам, не видит выхода и не знает, как победить царство стяжания материальных благ, лишенное героев, подобных Прометею, и страдающих ради людей.

Радаков иронически относится к своему герою — «маленькому» и незначительному человеку — и вместе с тем понимает трагизм его положения. В стихотворении «В лабиринте мысли» поэт снова обращается к тем героям человечества, которые шли на костер ради людей и ради искания истины. В запутанном лабиринте мысли он надеется найти своих героев. Однако оказалось, что сами герои блуждали в потемках мысли, так и не сумев ее найти. Стало быть, и подвиги их были напрасны, и поиски истины бесперспективны. Так поэт невольно приходит к пессимистическим выводам относительно пути человечества. Для него одинаково неприемлемы и страшны «умный Дон Кихот» и «глупый Санчо Панса». Не видя исхода из тупика, Радаков, как и другие сатириконцы,

словно не находя достаточно выражающих меру его презрения к обывателям слов литературного языка, использует грубую лексику, «физиологические» образы, которые только и могут передать звериную мораль **Жирных**.

В кругу поэтов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», при всей общности некоторых взглядов и эстетических принципов, художественные позиции не были одинаковыми или тождественными. В журналах были умеренные поэты, которые держались либеральных убеждений, радикально настроенные авторы и поэты, избегавшие политики и злободневности и тяготевшие к чистой юмористике.

К числу поэтов-сатириков, принадлежавших к радикальному крылу сатириконцев, относились **Красный** (псевдоним Константина Михайловича Антипова (1882/1883–1919); другие псевдонимы — Зарницын А., Краб и пр.) и **Василий Васильевич Князев** (1887–1937).

Красный (К.М. Антипов) — поэт, переводчик, журналист — происходил из дворян и был сыном надворного советника. Образование получил сначала в Златопольской, Черкасской, Уманской гимназиях Киевской губернии, а затем в 1901–1903 годах — в Киевском университете на физико-математическом, затем юридическом факультетах. Во время обучения ему пришлось сделать перерыв из-за участия в студенческом движении. Судя по сведениям Киевского охранного отделения, состоял членом РСДРП. Неоднократно арестовывался. В 1903 году перевелся в Петербургский университет.

В сатирических журналах («Стрелы», «Час полуденный» и др.) Красный впервые выступил в 1905–1906 годах. Впоследствии печатался в «Стрекозе», «Будильнике», «Синем журнале», «Солнце России», «Лукоморье», «Божьей коровке» других изданиях и постоянно сотрудничал в «Сатириконе». В середине 1910-х годов Красный печатался в «Свободном часе», где в каждом номере помещал сатирическое обозрение «Венок из крапивы», и в «Вечернем времени».

Современники отмечали, что, «легко владея рифмой, остроумный, веселый, жизнерадостный, он скоро снискал себе широкую популярность...».

Красный зарекомендовал себя и как переводчик: ему принадлежит антология «Молодые немецкие поэты» (СПб., 1910), куда вошли его переводы произведений Демеля, Лилиенкрона, Гофмансталя, Ведекинда и других немецких поэтов. Впоследствии переводил Генкеля, Вилле, Рильке и опубликовал цикл статей — «Вяние социализма в немецкой поэзии». 30 мая 1919 года в «Известия» напечатали его перевод «Интернационала», близкий к оригиналу.

Сатирические стихи Красного отличались злободневностью и остротой. Он много писал на современные темы: смеялся над Думой, шутил над шпиками, досадовал, что революционная волна схлынула, издевался над теми политическими деятелями, которые требовали от правительства ужесточения репрессий и призывали диктатора, «сильного» человека, способного навести порядок и остановить не только массовые выступления и бунты, пресечь протесты, но и удушить всякую демократизацию страны.

Красный коснулся темы рабского молчания не только применительно к депутатам Думы, но и по отношению к самому себе и к любому оппозиционному автору «Сатирикона» или какого-либо другого печатного органа. В стихотворении «Песенка некоей птички» горько жаловался на засилье цензуры.

При полном бездействии и неспособности Думы (о ней Красный издевательски писал в стихотворении «Перед четвертой сессией») многие консерваторы, напуганные революционными брожениями, всерьез задумывались и даже тосковали о диктатуре «сильной руки». Так, публицист «Нового времени»³⁷² М.О. Меньшиков произнес слова: «Нужен человек, может быть, менее, чем Столыпин, увлекательного благородства духа, но большей силы». Красный иронически обыграл их в стихотворении «Рецепт сильного человека (На мотив из Меньшикова)»

Мудро Меньшиков изрек:
Нужен сильный человек,
Стойкий, твердый как металл,
Чтобы рвал он и метал...

Мечта консерваторов сходна с мечтой думцев: не очень уверенные в том, что и диктатор успокоит народ, они уповают на чудо, вследствие которого в стране ничего бы не поменялось, свободы так и не были бы даны, а бунты и возмущения прекратились бы. Оторванные от реальности, депутаты легко поддаются прекраснодушным иллюзиям. Красный издевается над депутатскими надеждами в басне «Депутат и мирная идиллия». Наслышанный о народном буйстве, некий депутат из октябристов поехал, боясь народного гнева и дрожа как лист, на отдых в деревню. Там он решил засесть в избе, но не выдержал добровольного заточения и вышел за ворота. Каково же было его удивление, когда деревня встретила его полным молчанием («Не слышно лая, блеянья, мычания...», «онемели Божьи все создания», «Мужик торчит, Ломает шапку и... молчит», «Телега едет — не стучит...», «И даже малыши на цыпочках обходят, Но речи с депутатом не заводят»). «Тишина, как на погосте» — вот предел мечтаний депутата. Такой идиллии он не ожидал.

Наступившая после революции 1905 года реакция отбросила, по мнению Красного, Россию «в сторону» от главных путей мирового развития («В стороне»). Это чувство исторической остановки усугублялось тем, что Красный уже не видел в стране богатейшей, место которых оккупировал обыватель-мещанин: «Торжествующего хама Вижу всюду и везде».

³⁷² Красный написал также с намеком на «полицейский» характер мировоззрения юбилейный гимн («Жрец рака»; под раком подразумевался черносотенец) редактору «Нового времени» А.С. Суворину, 50-летие которого отметил «Сатирикон»:

Источник мой — зловонная клоака,
Священная скала — терпенье Дурака,
Я — скромный жрец египетский, однако,
Я — фараонов правая рука.

Красный откликался и на международные события: например, он написал саркастическую «Сказочку» по поводу переделки мира могущественными империями, которые перед Лондонской конференцией успели насытить свой аппетиты.

Как и другие сатириконтцы, Красный умело использовал в сатире афоризмы, крылатые, меткие выражения русских классиков, применяя их к новым обстоятельствам. Так, передавая разговор социал-революционеров и социал-демократов, Красный вспомнил Крылова:

Ты — сер, а я, приятель, сед³⁷³
И буржуазную натуру вашу знаю...

А в стихотворении «1905–1909» возникли гоголевские образы, с помощью которых воссоздавалась обстановка полицейского террора:

И стало хмуро. Спит в пыли
Герой, казавшийся колоссом,
А мы — остались на мели
С *Пропавшей грамотой и с... Носом.*

Подобно другим сатириконтцам, Красный был мастером мгновенного отклика, находчивого короткого стихотворного ответа. Ему легко давались импровизации и экспромты сатирического или юмористического свойства. Вот один из таких экспромтов — «Редактору, читающему рукописи»:

Ты читаешь. И в осанке
И в лице твоём — бесстрастье,
Ты — что птичка на шарманке,
Вынимающая счастье...

Февральскую революцию Красный в согласии со всеми сатириконтцами воспринял восторженно³⁷⁴. В стихотворении «К родной Руси» он писал:

³⁷³ Каламбурь: сер — эсер, сед — социал-демократ.

³⁷⁴ Справедливости ради, надо сказать, что отнюдь не все писатели приняли Февральскую революцию. Некоторые, например В.П. Крымов, увидели в ней начало конца России. Роман Гуль вспоминал о нем: «Провидчество В.П. Крымова состояло в том, что *в первый же день февральской революции*, когда во всей России царил *всенародное ликование* («Пойдем на весенние улицы! Пойдем в золотую метель!»), — писала Зинаида Гиппиус; Конст. Бальмонт вприсест создал гимн Свободной России, а Александр Тихонович Гречанинов положил его на музыку; даже идеолог русской контрреволюции в Зарубежье Петр Струве в феврале был среди «приявших»), а Владимир Пименович (как он рассказывал) понял сразу, что «всему конец!» и «все обрушится!» и тут же сделал практические выводы: весь свой капитал быстро перевел в Швецию, а сам (с женой) выехал из России. Так как покинуть Россию можно было лишь в восточном направлении, В.П. в первом классе сибирского экспресса пересек всю Сибирь и через Японию, не торопясь, отправился в кругосветное путешествие (*Гуль Роман. Я унес Россию. — Т. 2. — М., 2001. — С. 38*).

Свалилась власть, гнила и ржава,
При ликованье вешних струй...
Гордись, мужицкая держава,
И никого не коронуй!

Когда, однако, убежденные либералы, в том числе и сатириконцы, разделявшие в полной мере европейские христианско-гуманистические общечеловеческие ценности, добились, казалось бы, осуществления своих чаяний — политических и иных свобод, они вдруг почувствовали страшную душевную пустоту, как будто достигли искомым идеалов и общество в этом случае больше уже не нуждается в сатире. Конечно, это было не так, и «Сатирикон» прекрасно понимал, что демократические преобразования не начинались, а дни демократической республики не наступили. Тем не менее ощущение творческой истощенности, наступившей творческой паузы характерно для сатириконцев. Их и свое состояние выразил Красный в стихотворении «К музе»:

Ты обезумела от счастья:
Народ мечту твою свершил,
И треск твердыни самовластья
Тебя как громом оглушил.

Дальнейшая жизненная и творческая судьба Красного была связана с октябрьским переворотом и советской властью. Он, не раздумывая, будучи одним из самых радикальных поэтов «Сатирикона», в отличие от своих друзей по журналу, встал на сторону нового строя. Сначала он работал заведующим литературным отделом «Бедноты» и «Коммунара», а затем перешел в РОСТА. Прожил недолго: заболев в декабре 1919 года сыпным тифом, он умер на станции Раевка.

Другим известным радикалом в составе «Сатирикона» был **Василий Васильевич Князев**, известный как поэт-сатирик, детский поэт и собиратель фольклора. Он происходил из купеческого сословия, не чуждого культурных интересов³⁷⁵. Учился Князев в Екатеринбургской гимназии, но ему пришлось из-за нервного заболевания уйти из 2-го класса и два года лечиться в больнице. В 1904 году он поступил в Земскую учительскую семинарию (Петербург), а вскоре, в 1905–1907 годах, включился в революционную деятельность (вел политическую пропаганду, мастерил на гектографе листовки и журналы). Все это не прошло мимо внимания властей (по сведениям Департамента полиции, он был членом Тюменской организации РСДРП), и Князев был исключен из семинарии «за политику». С тех пор он переключился на литературную работу, но средств ему постоянно не хватало, он всегда сильно нуждался.

Побудительной причиной стать сатириком, как шутливо писал Князев, послужил случай: в 1905 году он попытался опубликовать свое лирическое стихотворение в «Журнале для всех». Стихотворение приня-

³⁷⁵ Князев с гордостью писал о демократических семейных традициях: «отец — поэт, в молодости член коммуны, устроенной моим дедом в Тюмени в 70-х гг., впоследствии — коммерсант. Мать — обрусевшая полька из ссыльного рода»

ли, но не оттиснули, и это обстоятельство, свидетельствовал поэт, «столкнуло» его «с дороги лирического творчества на дорогу сатиры».

С августа 1905 года Князев начал печататься в сатирических листках и журналах («Дятел», «Клюв», «Водолаз», «Застрельщик», «Водоворот»). В 1906–1907 годах он редактировал множество петербургских журналов, которые то внезапно возникали, то, после запрещения цензурой, тут же исчезали («Скандал», «Застрельщик», «Сатир», «К свету», «Овод», «Булат», «Серый волк», «Гном», «Маски», «Поединок»). Князев (под различными псевдонимами: К.Н. Язев, Буревестник, Одинокый Буревестник, В. Серый, Базиль, Смиренный Василий и др.) писал для этих журналов и сатирические стихи на злобу дня, и эпиграммы, и политические пародии весьма радикального содержания. Темы его стихотворений те же, что и у большинства тогдашних сатириков («Песнь черной сотни», «В альбом С.Ю. Витте», «Девочка Дума» и др.). В журнале «Поединок» он опубликовал «Народный марш» («По фабрикам душным, по тюрьмам холодным...», ставший популярным в революционной среде (положен на музыку Г. Мурденгофом)³⁷⁶, «Песню Буревестника» и «Песню свободных» (последние две — переложения-перепевы горьковской «Песни о Буревестнике»). В те же годы его стихи печатают на своих страницах журналы «Серый волк», «Стрекоза», «Будильник», «Осколки», «Нива» и др.

В сатирических изданиях 1905–1907 годов Князев высмеивал деятелей черной сотни, кадетов и октябристов. Характерная черта его раннего творчества — умение быстро откликаться на злободневные текущие события. Тогда же проявилась и еще одна особенность стихотворений Князева, которую можно было бы считать ученической, если бы она не осталась свойственной творчеству поэта вообще: переимчивость. Князев не был самостоятелен в ритмах, в интонациях стихов, в словесных выражениях, используя готовые стиховые формы и «поэтизмы», не стесняясь употреблять стершиеся метафоры, эпитеты, риторические фигуры.

В стихотворениях досатирикского периода Князев остро чувствует и передает порубежную атмосферу — переход от революции 1905 года к последующей реакции. Он еще не отказывается от революционного пафоса («Вперед, творец живого слова!») и призывает поэта: «Иди на бой!», но уже понимает, что подобные призывы звучат не к месту, ибо политическим свободам и надеждам на демократическое устройство общества пришел конец:

Коли вспомнишь подчас,
Что творится у нас, —
Удивительно!
От октябрьских свобод
Чешет спину народ...
Отвратительно!

³⁷⁶ Впоследствии, в 1918 году, Князев написал знаменитую «Песню коммуны» («Никогда, никогда, никогда коммунары не будут рабами...»), перепев собственного перевода английского государственного гимна «Никогда, никогда, никогда англичане не будут рабами...».

Сотни разных газет
Получили запрет...
 Убедительно!
Тюрьмы полны людей;
Их как в бочке сельдей...
 Положительно!
От свобод, господа,
Не осталось следа
 Окончательно!
Но...кончаю рассказ:
Будет Дума у нас
 Обязательно.

Наибольшая известность Князева как сатирического поэта связана с журналом «Сатирикон», постоянным автором которого поэт стал с момента основания журнала (1908) и до его прекращения (1913). Князев был одним из немногих сотрудников, которые не оставили «Сатирикон» после раскола и не перешли в «Новый Сатирикон». Причиной тому были не только верность старому изданию и солидарность с прежними сотрудниками, но и неудовлетворенность беззубой, по мнению Князева, сатирой («животный смех»), за которую ратовал А.Т. Аверченко и которого Князев спустя некоторое время сатирически изобразил в напущенном скандальном стихотворении «Аркадий Лейкин»³⁷⁷.

В «Сатириконе» Князев поначалу не был «своим» и не пришелся ко двору, хотя его и печатали. Сатириконцы понимали, что Князев — не поэт-новатор, подобно Саше Черному или Потемкину, что он — удачный подражатель старым мастерам, мастер стихотворного перепева. Сильная черта Князева — чувство времени. Однако взгляды Князева в ту пору не были устойчивыми и сколько-нибудь определенными. Если сатириконцы-«устроители» заняли крепкие либерально-демократические и общечеловеческие позиции, то Князев еще не вполне мировоззренчески определился, склоняясь то влево, то вправо. Поэтому его положение в редакции не было твердым, и он чувствовал свою обособленность. Вместе с тем ему отчасти был близок общий тон журнала, который он искренно хотел усвоить: смех над проявлениями политической и иной реакции, ненависть к обывателю и новым хозяевам жизни — буржуа. Пожалуй, Князев разделял и убеждение сатириконцев, которое они прямо не высказали, но которое, безусловно, подразумевали — об утрате интеллигенцией ведущей роли в революционном движении и в интеллектуально-культурном руководстве обществом. Так, на современников произвело сильное впечатление стихотворение Князева «Мы и они», которое выявило основное содержание произошедших перемен. Через все первое стихотворение цикла, состоящего из двух стихотворений, проходит риторический и аллегорический рефрен:

³⁷⁷ См. об этом раздел о «Сатириконе» и творчестве А.Т. Аверченко настоящего издания. Справедливости ради, надо сказать, что Князев редко, но все-таки печатался в «Новом Сатириконе», иногда в соавторстве с П.П. Потемкиным.

Скоро стукнет восемь лет,
Восемь лет, как солнца нет...

Здесь намечается тема, которая станет главной во втором стихотворении:

Время подлое и злое
Завалило к солнцу дверь,
И недавнее былое
Сказкой кажется теперь.

Ностальгические ноты по прежним революционным временам звучат все громче и безнадежнее, но неожиданно герой-интеллигент и певец (бард) «слышит громкий голос», взывающий к бодрости. Громкий и бодрый голос — это голос народа, объясняющий поэту-интеллигенту, что некогда народ и интеллигенция шли вместе, но затем их пути разошлись, и интеллигенция сейчас только ноет, хнычет и мешает народу штурмовать твердыни самодержавия, выражаясь тогдашним языком. Поэтому народу она в нынешних условиях не нужна. Однако голос народа тут же подвергается сомнению. Перемена в положении народа и интеллигенции констатируется во второй части. Если теперь народ — ведущая сила, а интеллигенция отброшена на обочину современной истории, то раньше интеллигенция представляла собой ведущую силу, а народ — ведомую. Беда и несчастье всего общества состоят в том, что народ лишился своих вождей, а вожди — преданного войска. Иронически пишет Князев о том, как утратившая духовную власть над народными массами интеллигенция пытается снова начальствовать, но на ее претензии народ отвечает грубым смехом. Интеллигенцию ожидает позорный итог.

Мысль Князева состояла в том, что в трагическом положении оказались народ и интеллигенция: народ — без вождей, интеллигенция — без народа. Поэтому ожидать новой вспышки революции не приходится. Главный же вывод заключается в полной оторванности и разобщенности интеллигенции и народа, у которых отныне обозначились разные пути. Смешны потуги теперешней интеллигенции на руководство народом, но смешон и народ, уверенный, что он обойдется без вождей. Однако, интонация и финал стихотворения таковы, что основное осуждение касается народа, который не понимает, что без вождей, без интеллигенции он не сможет противостоять режиму. Успех революции 1905 года Князев объясняет тем, что

Мы были вождями в те бурные дни,
Безропотным войском — они.

В этом заключается, согласно Князеву, трагедия русского общественного движения, современного состояния русского общества. Отсюда проистекают два мотива — скорбь об обывательском, мелком, негероическом настоящем и язвительная критика интеллигента во имя возрождения общественной активности нации.

Из стихотворения в стихотворение повторяются на разные лады одни те же мотивы: вокруг лирического героя раскинулась щедрая, прекрасная, ликующая природа, но он погружен в печаль и тоску.

Призванный воспевать прекрасное и звать к лучшей, свободной и духовно насыщенной жизни, лирический герой, ощущающий себя частью поколения, мучится одиночеством:

Мы — дети веселого смеха.
Мы — солнечной сказки пророки.
Как мы одиноки!..

Эти настроения отчетливо выразились в аллегорическом стихотворении «Реквием».

Другой характерной для Князева стороной творчества была сатира. Поэту были по душе беспощадные и едкие насмешки сатириконцев над обывателем, над интеллигентом, над всевозможными партиями. В сатириконском духе он смеялся над кадетами («О ка-детках. Детская песенка»). Князев разоблачал лицемерных либералов, всевозможных лживых радетелей за народное благо, мнимых защитников народа, будто бы пекущихся о нем («С натуры»).

Как и другие сатириконцы, он высмеивал модернистов («Признание модерниста»). Подобные темы и подобное их резкое освещение с общедемократических позиций в стихотворениях Князева, конечно, было близко сатириконцам, особенно Саше Черному, который также отличался этими качествами. Неудивительно, что Князев подражал Саше Черному хотя бы в нарочитой грубости выражений и в самой технике стиха. Например:

Похотлив и сален,
Идеалы спален
Восхваляет нам
На всю Русь гремющий
Господин Смердящий,
Развращенный Хам!

И все-таки сатира на интеллигента-обывателя, ностальгия по революционным временам и тоска лирического героя в настоящем носят у Князева, по сравнению с подобными настроениями и мотивами у сатириконцев, несколько иной характер. Одни сатириконцы считали, что жизнерадостный смех вносит духовный свет в души и излечивает их, другие — что беспощадный смех способен преобразить или, по крайней мере, исправить людей и вырвать их из того обывательского болота, в котором они вынуждены жить по своей и чужой воле. Но почти все авторы «Сатирикона» стремились так или иначе, противопоставляя смех унылому и пошлому быту, повысить духовную культуру общества, поднять ее на более высокий уровень, чем тот, на котором она оказалась после спада общественной активности. Князев ставил перед собой более

конкретные задачи, непосредственно связанные с оживлением радикальной и даже революционной деятельности, способствующей расшатыванию и в конечном итоге гибели режима.

При этом многие художественные установки «Сатирикона» Князев принять не мог. В частности, он, как правильно было отмечено в литературе о поэте, уже к 1912 году разошелся с сатириконцами (Аверченко, Саша Черный), осуждая мелкотемье, «беспартийность», незлобивость, расчет на развлекательность сатириконской поэзии. Князев выступил за социально направленную и значимую сатиру и с этой позиции открыл задиристую полемику с Сашей Черным («У пейзажа», «Елка», «Письмо из деревни», «У жизни в лапах», «Медички и лягушки», «Жизнь хороша, как скумбрия в томате...», «Месяц в деревне», «Басня»)³⁷⁸ и Аверченко. Однако, несмотря на то, что Князев написал множество стихотворений, в которых так или задевал Сашу Черного, сам выбор адресата критики по меньшей мере странен. К Саше Черному никак нельзя отнести претензии, которые Князев предъявлял к сатириконцам, поскольку Саша Черный отнюдь не был апологетом развлекательной сатиры и жизнерадостного, «животного» смеха. В этом отношении у поэтов было больше сходства, чем различий. Именно вследствие неудовлетворенности мелкотемьем и характером сатириконской сатиры Саша Черный гораздо раньше Князева, еще в 1911 году, покинул «Сатирикон» и затем печатно поставил в известность об этом литературную общественность.

Близки были признания Князева о бесполезности его творчества и бесплодности сатириконской критики из-за всесилья и торжества зла с аналогичными признаниями Саши Черного. Нет никакого сомнения и в том, что антиэстетизм Саши Черного сильно повлиял на поэтическую манеру Князева. А некоторые стихотворения Князева, что уже было отмечено в научной литературе, были прямыми перепевами стихотворений Саши Черного³⁷⁹.

Тем не менее нельзя не признать, что Князев напечатал в «Сатириконе» обратившие на себя внимание политические стихи «Мы и они», «Итоги», «На сторожевой вышке». Надо также учесть, что не все стихотворения Князева были опубликованы в «Сатириконе» и других изданиях. Часто либо сама редакция, либо цензура оставляли стихотворения ненапечатанными, о чем с горечью сообщал поэт³⁸⁰.

Кроме «Сатирикона», Князев робко печатался в большевистских изданиях (например, «Вчера не мог заснуть я до рассвета...») и выступал

³⁷⁸ Полемика началась с пародии «У пейзажа» на стихотворение Саши Черного «В деревне», в которой Князев, не понявший Сашу Черного, обвинил его в презрительном и небратском отношении к крестьянам, тогда как Саша Черный сожалел о темноте деревни, сочувствуя крестьянам и обвиняя власти в том, что они не содействуют их просвещению.

³⁷⁹ Ср., например, такие стихотворения, как «Больному» Саши Черного и «Озимь» Князева, «Театр» и «Елка» (Театр), «Лаборант и медички» и «Медички и лягушки».

³⁸⁰ Известна помета Князева на полях книги «Двуногие без перьев»: «Вообще мне часто приходилось туго из-за того, что Аверченко выбраковывал самое лучшее, что я писал».

(1908–1910) как детский поэт в журналах «Задушевное слово», «Искорки», «Игрушечка», «Красные зори» и в детских сатирических журналах, издаваемых «Сатириконом»³⁸¹.

Подводя итог своим ранним сатирическим сочинениям, Князев выпустил в 1910 году первый сборник, вышедший в Петербурге и названный «Сатирические песни». В него вошли юношеские стихи и стихотворения, опубликованные ранее в «Сатириконе». Сборник включил три раздела: «Ненаписанные песни Беранже», «Этюды» и «Поэмы».

Критика не прошла мимо книги Князева. Ее мнения были в целом почти одинаковы: рецензенты отметили, что в сборнике поэта нет серьезной политической сатиры, нет и широкого размаха сатирического бича, но есть несомненный и устойчивый сатирический гнев³⁸².

Критика сразу почувствовала, что Князев наделен талантом подражателя, юмористического имитатора, удачно схватывающего и воспроизводящего готовые стиховые и словесные формы, ритмические ходы и ставшие ходячими обороты речи, употребленные русскими поэтами. Князев широко использовал также традиции русской сатирической поэзии времен «Искры» и «Свистка», в частности В. Курочкина и других поэтов. В свою очередь, В. Курочкин испытал сильное влияние французского народного поэта П.Ж. Беранже, которого успешно переводил. Князев последовал его примеру и также перелагал Беранже на русский лад. Таким образом, на поэтический стиль Князева и этот поэт оказал ощутимое воздействие. В цикле «Ненаписанные песни Беранже» можно уловить явную переключку между стихами В. Курочкина, Беранже и Князева. Имея в виду эту особенность творчества поэта, с наибольшей выразительностью проявившуюся во втором сборнике «Двуногие без перьев», А.В. Амфитеатров писал о Князеве как «прямом и законном потомке русских беранжеровцев» (Курочкина и Г. Жулёва)³⁸³.

Второй сборник стихотворений Князева «Двуногие без перьев» (само название его метафорично: оно говорило о том, что главным его героем был бескрылый обыватель, человек, не способный взлететь и подняться над действительностью, целиком погруженный в сор и дразги современной ему жизни) встретила больше интереса в обществе, чем «Сатирические песни», хотя суждения критиков не были единодушны. Книга «Двуногие без перьев» замкнула сатириконский период творчества поэта. «Двуногие без перьев» Князева перекликались с названиями и тематикой книг, фельетонов и рассказов других сатириконцев, в частности Тэффи («Человекообразные») и Аверченко («Веселые устрицы»). В сатирических разделах книги («Двуногие без перьев» и «К позорному столбу»), встречаются те же типы, которые подвергались насмешкам и остальными сатириконцами (хныкающие интеллигенты, пошлые обы-

³⁸¹ В 1912 году он написал вместе с П.П. Потемкиным и выпустил книгу детских стихов «Боба Сквозняков», а в 1915 году опубликовал сборник «Нинкины сказочки».

³⁸² Новое слово, 1910, № 4. — С. 150; Всеобщий ежемесячник, 1910, № 9. — С. 158; см. также: Новая Русь, 1910, 9 марта; Новые люди, 1910, 22 марта; Северный мир, 1910, 26 марта; Биржевые ведомости, 1910, 22 апреля и др.

³⁸³ Одесские новости, 1914, 13 апреля.

ватели, закосневшие мещане). Князев пытается вселить в читателя бодрость, побуждает его любить природу и красоту, он славит жизнелюбие и широкий, открытый взгляд на мир. Однако вряд ли можно сказать, что сам Князев сохраняет те же качества: его жизнелюбие, риторически провозглашенное в одних стихотворениях, в других оказывается сомнительным. Об этом свидетельствуют стихотворения и циклы как вошедшие в сборник «Двуногие без перьев», так и не включенные в него, но написанные раньше или в то же время. Пожалуй, наиболее искренним Князев был в стихотворениях, составивших циклы «Озимь», «Волчьи песни», в которых выразились его колебания между оптимистическими и пессимистическими настроениями. Как раз в это время поэт не знает, к какому лагерю — либерально-демократическому или большевистскому — ему примкнуть.

Двойственная позиция в середине 1910-х годов не была последовательной, и это отразилось как на книге «Двуногие без перьев», так и на других произведениях и циклах. С одной стороны, Князев всячески прославлял радости жизни, наслаждение природой, красотой, причем иногда совершенно бездумное приятие жизни и ее радостей, смеясь над теми, кто не верил в мечту о лучшей доле, не раз пытался заняться чистым творчеством, свободным от каких-либо политических пристрастий, а с другой, проникался мыслью о нескончаемости мрака и безнадежности светлых устремлений.

Неустойчивость, неопределенность литературной позиции становится характерной приметой творчества поэта вплоть до 1916–1917 годов. Причина ее состоит в том, Князев нигде — ни среди правых, ни в стане умеренных, ни в кругу левых — не чувствовал себя «своим» и всегда держался несколько особняком. Кроме того, обстановка реакции оказывала воздействие и на поэта, радикальность которого то вспыхивала, то угасала. Князев откровенно признавался, что его критика начавшейся уже разлагаться «поумневшей», то есть отошедшей от былой революционности или оппозиционности публики и смех над ней имели предел, так как поэт «сам был из этой публики». Он «сочувствовал всему, чему она сочувствовала, болел ее болезнями, страдал ее пороками...». Такая непоследовательность проявлялась в одновременном сотрудничестве Князева в либеральных оппозиционных сатирических журналах и в довольно бесцветных, развлекательных и рассчитанных на того самого обывателя-мещанина, пороки которого поэт всячески высмеивал.

Таким образом, сатирическая часть сборника, хотя в ней было много интересного и ценного, например, образ поэта-сторожевого, предчувствующего будущие революционные потрясения, оставляла противоречивое впечатление.

Критика сразу отметила свойственную сатирическим стихотворениям «прямолинейность... наскоков», «жестокость и бессознательное резонерство»³⁸⁴. Резонерство и подражательность стиха и стиля Князева обусловили нелицеприятную оценку Н.С. Гумилёва: Князев, по его мне-

³⁸⁴ День, № 341, 16 декабря 1913 года; хотя сборник «Двуногие без перьев» помечен 1914 годом, он вышел в конце 1913 года.

нию, «...из двух элементов сатиры, презрения и негодования, выбрал последнее» (иначе говоря, в его стихах мало смеха, мало иронии, а господствуют ненависть и злоба); что же касается стиха, то суждение рецензента о нем таково: «стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен»³⁸⁵.

Последние разделы сборника («Веснянки» и «Цветы безделья») написаны в исключительно юмористическом духе, в них передается дух народного, отчасти бесшабашного и бездумного, веселья. Несмотря на пестроту и невыдержанность стиля, критика в целом оценила эти стихотворения доброжелательно. Во-первых, во многих стихотворениях, особенно в циклах «Стихи из деревни» и «Веснянки», Князев представил колоритные типы деревенских людей («Настенька», «Митрошкина любовь», «Хороводная», «Кухарочка», «Дворницкая частушка», «Молодь»). Во-вторых, ему удалось передать подлинный язык деревни Петербургской губернии. Примером можем служить выразительное стихотворение «Кухарочка»:

Жила у бар кухаркою,
Томилась день денской
Над жаркою, над яркою,
Горячею плитой.
Вдруг как те, свет, пондравится? —
Удалой молодец:
Ты Марфа, гыт, красавица;
Валим, гыт, под венец?!

Ой, чарочка, ты чарочка
Зеленого вина!
Кухарочка-сударочка
Как есть — пьяным пьяна!

В рецензии на второй сборник стихов Князева один из критиков отдал предпочтение именно юмористическим, а не сатирическим произведениям поэта, считая, что такова природа таланта поэта. «Особенно интересно в сборнике, — писал он, — что автор, с большим успехом собравши и издавши деревенские песни, вводит в стихотворения красочные мужицкие слова и целые обороты. Это сообщает им особую оригинальность»³⁸⁶.

Знание и умелое использование живой народной речи преимущественно сказалось в частушках, поэтику которых Князев досконально изучил. Другой критик восхищался «вульгарно-певучей... словесной полькой», «очищенным от грубости и неуклюжести» раешником, особенно подчеркивая «русскость» живого народного языка Князева, в полной мере проявившуюся именно в частушках³⁸⁷. Отмечая эти особенности

³⁸⁵ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 103.

³⁸⁶ День, № 341, 16 декабря 1913 года.

³⁸⁷ Весна, 1914, №1, стлб. 107–111.

поэтического сборника, критика назвала Князева «наирусским Беранже»³⁸⁸.

После 1914 года, когда Князев напечатал памфлет, направленный против Аверченко («Аркадий Лейкин»), дорога в «Новый Сатирикон» ему была закрыта, а стихотворение «Итоги» того же года, в котором большевицкая печать усмотрела критику своих идей («вождизм» партийных руководителей, безропотность и почти рабская покорность народных масс), закрепило для него двери большевистских изданий. Поэт остался не у дел. У него не было другого выхода, как стать постоянным сотрудником более умеренных и менее престижных изданий, чем «Сатирикон».

Князева приютила либеральная газета «День» где он подрядился вести в каждом номере «Маленький фельетон».

Переход в умеренно-либеральную газету «День» и сотрудничество в «Русской воле» оказало на творчество Князева двойственное воздействие.

Совершенно очевидно, что с 1915 года в творчестве Князева наметился резкий спад, который преодолевался поэтом с большим трудом. Он выражался в снижении художественного уровня его стихотворений. Приспосабливаясь к требованиям редакции, Князев писал веселые куплеты о мелких событиях дня. Чтобы обеспечить себе литературный заработок, Князев печатался также в «Солнце России», «Будильнике» и других изданиях (А.М.Горькому он писал, что работает «за гроши, где попало»), которые никак не были близки ему по духу и направлению. Вследствие этого у Князева часто случались конфликты с редакциями. Такая поденная изнуряющая работа не только не удовлетворяла поэта, но творчески истощала его, и он понимал, что содержание его стихотворений становилось все менее острым, а качество их — художественно невысоким.

В эту пору Князеву пришлось особенно туго. Он принужден был потакать вкусам редакции газеты и писать совершенно пустые, но веселые куплеты на злобу дня, потешая невзыскательную публику. Как-то несколько раньше Князев назвал себя «газетным невольником» и обрисовал свое положение в одноименном стихотворении. С глубокой горечью и искренней грустью он писал:

Поденщик злой, невольник черни праздной,
Производитель однодневок-строк,
Он праздно льет свой стих однообразный
В мгновенно высыхающий поток.

³⁸⁸ Надо сказать, что к народному языку Князев проявил с середины 1910-х годов пристальный научный интерес и увлекся фольклором. По воспоминаниям поэта, он с весны 1906 года вместе с П.Потемкиным «проводил в деревне, изучая и собирая частушки», которые затем систематизировал и проникал в их поэтику. Князев напечатал несколько подборок частушек и написал о частушках ряд статей («Припевки», «Народная сатира и юмор», «Любовь детей природы», «Современная деревня о себе самой», «Частушка поцелуйная», «Весна в петербургской деревне», печатая их в различных журналах. В 1913 году он выпустил книгу «Жизнь молодой деревни. Частушки-коротушки С.-Петербургской губернии», которая была удостоена почетного отзыва Академии наук. Впоследствии Князев не оставил своего увлечения и после революции выпустил издание «Современные частушки», а также два сборника русских пословиц.

Теперь он признается, что вынужден даже петь гимн войне. А в более позднем стихотворении «Защитные строчки» с беспощадной откровенностью, с иронической и язвительной издевкой писал о себе как о шуте, сочиняющем на потребу той же обывательской публики, какую он сатирически высмеивал. Редакции газет требовали от сатирического поэта беззубого, пустого юмора, бездумного и ни к чему не обязывающего смеха или, в лучшем случае, воспевания красот и прелестей природы.

Все эти факты свидетельствовали о творческом кризисе Князева.

Вместе с тем поэт искал выход из этого состояния, предприняв несколько шагов, чтобы ослабить давление второсортной журналистики. Он пытался сблизиться с горьковской «Летописью», в издательстве «Парус» собирался издать сборник стихов, но его постигла неудача, в 1915 году составил книгу «Русский смех. Сборник сатиры и юмора от А. Пушкина до А. Амфитеатрова», в газете «День» задумал сатирический отдел «Щелчок», но замысел не был осуществлен.

Сотрудничество в газете не повлекло за собой полного падения таланта Князева. С одной стороны, поэт овладел навыками быстрой реакции на злободневные или курьезные события. Следуя «сатире факта», он писал стихотворные фельетоны, имевшие случайный характер, о чем говорили их названия («Однодневки», «Отрывной календарь», «Летучие строчки», «Вскользь (Иголки с елки)», «Литературная вермишель», «Наивные вирши»), а также часто предпосланные им эпиграфы, взятые из газет. С другой стороны, тот же прием он применял и в стихотворениях, относимых к «серьезной сатире», особенно в своих антиурбанистических стихотворениях и циклах.

В это же время Князев не перестает спорить с «правой» прессой, к которой он относил и официозную «Россию», и кадетскую «Речь» («Над страшной телеграммой», «Бьют волны сурово», «Ну, конечно, нелогично» и т. д.). Не оставлял он в покое и своих бывших сотрудников по «Сатирикону». Так, о Красном (Антипове), ставшим печататься в суворинском «Лукоморье», он писал, предварив адресованные этому поэту ядовито-укоряющие строки замечанием: «Из прогрессивного «Сатирикона» в «Лукоморье» перекочевал сатирик Красный».

Семь лет был Красным он: не шутка!
И вдруг стал — черен, лицедей!
От несварения желудка:
Поел не в меру желудей.

Хотя Первая мировая война и не оказала на Князева заметного воздействия в творческом отношении, он откликнулся на нее в памфлетах, высмеяв «паразитов войны» — шовинистические издания и их сотрудников.

Наиболее заметным в газете «День» были циклы «Проклятый город», «По Петрограду», впоследствии вошедшие в раздел «Санкт-Петербург». В них Князев нашел новую для себя тему, связанную, говоря сегодняшним языком, с экологией («В Питере два миллиона», «Бедные дети столицы», «Наводнение», «Городская лирика» и другие). Но

экология «проклятого города» включается в социально-сатирический план. Для Князева Петроград предстает городом империи, таким же неизлечимо больным, как и она сама. В его атмосфере, как и в атмосфере империи, гибнут удушенные ими люди.

В 1915 году поэт был призван в армию, но служба закончилась через полтора месяца. Князев уже в начале 1916 года вернулся к издательской и литературной деятельности. В это время он в значительной мере преодолел духовный и творческий кризис. Сразу после демобилизации поэт приступил к изданию сатирического журнала «Бич», которому придавал большое значение. К работе в журнале он привлек А.И. Куприна, А.С. Бухова, В.И. Горянского и др.

Главным и новым предметом стихотворной сатиры в «Биче» был капитализм с его божком и кумиром — золотом, несущим гибель духовным запросам и потребностям русского человека вообще и бедному люду в частности. Наиболее острая критика прозвучала в стихотворениях «Соборная молитва», «Верую», «Акафист проценту», «Скрижали завета» (см. цикл «Требник капиталиста»).

В «Скрижалях завета», состоящих из трех стихотворений, по форме воспроизводящих богослужебные молитвы, читаемые при крещении, венчании, на исповеди и на панихидах, Князев создает мрачные гимны золоту и столь же мрачные акафисты (восхваления) в его честь. Рабы золота — все живущие, ибо для него нет богатых и бедных, белых и черных, нет наций, нет народов, — обязаны покорно исполнять его волю и нести ложную «религию» в свет («Моих заветов благостные зерна»), дабы извратить все духовные понятия и все христианско-гуманистические общечеловеческие ценности (родина, честь, благородство, сострадание, любовь, красота и пр.), сделав из человека «бездушную машину». В этом смысле характерен адрес обращения — «слабый духом», заблудившийся в «темной житейской пуще». Золото сулит ему новый светильник — капитал. Этими мотивами Князев оказался близок В.В. Маяковскому и В.И. Горянскому.

«Требник капиталиста» с его конкретным социальным сатирическим адресом свидетельствовал о преодолении кризиса и о том, что Князев вступил в новую пору своей писательской деятельности, что его взгляды стали более «левыми», чем были прежде.

Тогда же, в 1916 году, Князев стал сотрудничать в радикальном сатирическом журнале «Божья коровка». Вместе с ним авторами «Божьей коровки» были П.П. Потемкин и О.Л. Д'Ор. Редакция провозглашала, что «Божья коровка» красного цвета, что она крылата и умеет летать, что у нее есть рожки и она бодается. Предполагалось, что журнал призван приветствовать и славить надвигающуюся революцию, аллегорически запечатленную как восход солнца, которого нельзя прозевать сознательному гражданину. Редакция, однако, сумела выпустить только три номера журнала, так что он не успел творчески развернуться.

В том же, 1916, году осенью Князев получил приглашение от А.В. Амфитеатрова стать автором газеты «Русская воля». Там Князев до середины апреля публиковал стихотворные фельетоны политического содержания.

Февральская революция не вызвала в Князеве пламенного восторга. В отличие от большинства сатириконцев (в начале 1917 года Князев стал печататься в «Новом Сатириконе») он встретил ее критически. В стихотворении «Наследство» он писал:

Пал тиран. Придавлен с детства,
Встрепенуться б мог народ,
Да проклятое наследство
Душу вольную гнетет.

Как видно из текста стихотворения, Князев уверен, что Февральская революция не рассеет мрак и не уничтожит трехлетний кошмар, то есть кошмар войны и продолжающегося гнета, что впереди народ ждут новые мятежи и новые испытания. Поэт не ошибся.

В этот период — от Февральской революции до октябрьского переворота — основным «героем» сатиры Князева снова становится либеральный интеллигент, который, радостно встретив Февраль, был явно напуган народными выступлениями, бунтами, мятежами и разгулом народной стихии («Ариянового Лазаря», «Паника», «Народи интеллигенция», «Песенка о русском интеллигенте»). Князев же, со своей стороны, полагал, что интеллигенты хоронят народ и не видят в его пробуждении созидательных сил, ведущих к становлению подлинно народной власти, преувеличивая силы разрушительные. В «Новом Сатириконе» Князев напечатал стихотворение «Нищим духом», в котором убеждал сатириконцев и всех либеральных интеллигентов в том, что Русь жива и ее духовные силы не угасли и не умерли.

Поэт зло смеялся над интеллигентами, укоряя их в непоследовательности, лицемерии, в незнании народа. В сатире Князева тех лет был резон: либеральные интеллигенты, как они потом признавались, идеализировали народ, строили на этой основе всевозможные иллюзии, плохо представляли себе, как поведет себя народ в грядущую эпоху мятежей и бунтов, в эпоху поощрения его стихийной разнузданности, спровоцированный множеством подстрекательских лозунгов. Князев был прав, сатирически изображая интеллигента, который представлял себе революцию по брошюре «Екатерининский канал в минуты гроз и бури». Он был прав и тогда, когда упрекал интеллигента в кабинетных теориях, когда он мыслил себе народ кротким и богобоязненным. Нет ничего удивительного, писал Князев, что интеллигент не узнал собственного народа, разъяренного мужика «при блеске молний», и запросил помощи от некогда унижаемого и оскорбляемого едва ли не всеми сатириками их дежурного персонажа — городского: «Городовой, спаси от печенег!»

В стихотворении «Паника», напечатанном в «Новом Сатириконе» накануне Октября, Князев писал:

Они народ знавали туго,
Отгородившись от села, —
Их безответная прислуга
Для них народом не была.

Рисуя такие картины, поэт, однако, делает опрометчивый вывод: остроумно высмеивая интеллигентские иллюзии относительно смирения, богобоязненности и кротости народа, он вместе с тем сам впадал в иллюзии, напрасно думая, что интеллигентам нечего опасаться, что их страхи — плоды промахов их собственной мысли. Как вскоре оказалось, это далеко не так. Интеллигенция не случайно была встревожена бунтами, грабежами, разбоями и другими эксцессами народа, переставшего быть народом и превращенного в бессмысленную и беспощадную толпу, обрушившую подогреваемый радикалами гнев на тех, кто всегда желал простым людям только добра. Поэтому, когда Князев смеялся над представлениями интеллигента о толпе («Бегут, режут стада бараньи»), о том, что «меньший брат» погубит «старшего», бывшего некогда «львом», а ныне превратившегося в «зайца», он объективно оправдывал вспышки насилия.

Октябрьский мятеж Князев сразу же воспринял «своим» и весь отдался работе в советской печати. Он стал ведущим сотрудником «Красной газеты», автором ряда сатирических журналов, выпускавшихся в первые годы советской власти. Некоторые из них (еженедельник «Гильотина») создавались не без его деятельного участия. Большевики сразу признали Князева близким себе художником слова и нарекли его «пролетарским поэтом», но он благоразумно от этого высокого звания отказался, согласившись, однако, с тем, чтобы его называли «поэтом пролетарской эпохи». Он участвовал в агитаторских кампаниях, разъезжал вместе с другими писателями (например, бывшим сатирик-концом О.Л. Д'Ором) по городам и весям, в том числе бывал на фронте, организуя то фронтовую газету, то окопный фронтовой театр, то концерты и митинги. В дни наступления Юденича Князев вступил в партию большевиков.

Нет сомнения, что в Октябре и в советской власти Князев обрел подлинную опору для своего творчества. Ушел в прошлое скептик и пессимист, и на свет явился, что ранее ему не было свойственно, глубоко уверовавший в царство коммунизма исторический оптимист, который, используя, в чем прежде опять-таки не был замечен, революционную патетику, убеждал других писателей непременно встать на сторону советской власти и отдать ей свои перья. Так, он призывал колебавшегося Куприна посвятить свой талант народу.

Князев не скрывал, что время наступило страшное и жестокое, но, очевидно, искренне считал, будто свирепое насилие над народом, в том числе над интеллигенцией, оправдано.

Так или иначе, но с началом революции и вплоть до 1937 года Князев пережил большой творческий подъем и оказался весьма плодовитым писателем, выпустив книги: «Красные звоны и песни», «Красное евангелие», «Песни Красного Звонаря», «О чем пел колокол», «Первая книга стихов», «Красная ленинская деревня», «Глупая лирика» и др. Князев написал также сатирическую повесть «Фома Царьков», роман «Деды», в котором отразилась жизнь сибирского купечества, работал над сборниками частушек и пословиц («Энциклопедией пословиц», продолжая дело деда и отца), трудился над критическим сочинением «Ржаные апо-

стола. Клюев и клюевщина»). Многие из этих произведений не имеют никакой художественной ценности, а служат лишь свидетельствами бурной и страшной эпохи.

Наиболее значительными оказались произведения, в которых Князев издевался над оставшейся в России интеллигенцией, не принявшей, однако, октябрьский переворот и не спешившей идти в услужение к большевикам. Поэт снова обратился к давнему объекту своей сатиры и всячески смеялся над ним из-за того, что интеллигент, этот «слепой крот», никак не мог взять в толк, что насилие над ним не только оправдано, но и необходимо, что чем свирепее его преследование и уничтожение, тем ближе царство светлого будущего. Так, в «Красном евангелии» Князев писал о том, что нищие духом — читай: интеллигенты — должны неминуемо погибнуть, и это справедливо, как справедливо и то, что «в красную грозу» выживают жестокие, свирепые и наглые, а смиренным, чувствительным и кротким в создаваемом обществе нет места. Тем самым Князев оказался в стане тех, кто стоял за преступное насилие. Его прогноз, к сожалению, оказался точным и в оправданную им мясорубку, к несчастью, вполне закономерно попал он сам: в 1937 году, осужденный за «антисоветскую пропаганду», поэт погиб в лагере.

Среди постоянных сотрудников «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» были В.В. Воинов, Иван Козьмич Прутков (псевдоним Бориса Владимировича Жирковича), Сергей Горный (псевдоним Александра-Марка Авдеевича Оцуца), Евгений Венский (псевдоним Евгения Осиповича Пяткина), В. Горянский (псевдоним Валентина Ивановича Иванова) и Петр Петрович Потемкин. Последние три стали ведущими поэтами «Нового Сатирикона», а место Саши Черного, покинувшего «Сатирикон» в 1911 году, по праву занял П.П. Потемкин. Все эти поэты держались оппозиционных, но умеренных либеральных идей.

Владимир Васильевич Воинов (1882–1938; иногда печатался под псевдонимами: В. В., В. В. В., Тривэ, Бударин) был родом с Дона, из семьи дворянина, казачьего офицера, разжалованного за вольнодумство и ставшего горным инженером; мать его была сельская учительница, калмычка по происхождению. Отец рано ушел из семьи. Воинов сначала продолжил судьбу отца и поступил в Новочеркасское юнкерское училище, но жестокое обращение ротного командира вынудило его принять участие в волнениях, и он был изгнан из училища. Он попытался получить образование в Екатеринославском высшем горном училище, однако его не закончил. Стал работать горным мастером на шахтах Донбасса.

Первые произведения Воинова, а писал он стихи и прозу, стали появляться в местной екатеринославской газете «Приднепровский край» с 1904 года. Его публикации заметил А.С. Серафимович и в 1906 году пригласил в новочеркасскую газету «Донская жизнь», где Воинов и напечатал свое первое художественное сочинение — басню «Три казака». Здесь он стал печатать заметки о жизни разных сословий, населяющих донской край, и пробовал себя в пародиях. Некоторые из них он решил отослать в «Сатирикон». Здесь к нему повернулась лицом удача, и он

получил приглашение А.Т. Аверченко сотрудничать в журнале. Первое произведение, напечатанное на страницах «Сатирикона», называлось «В кулуарах» (1909, № 10). С тех пор вплоть до 1913 года почти в каждом номере публиковались его басни, пародии, юмористические миниатюры и рассказы.

Читателям запомнились его политически острые стихотворные фельетоны, написанные на злобу дня («Россия в кавычках (Под Бальмонта).», «Миропонимание и мироощущение», «Политическая шагистика», «Взгляд со стороны», «Громовержцам» («Вы, Хвостовы и прочие...»). Обычно Воинов обращался к каким-либо известным стихотворениям, не обязательно одному, или уже встречавшимся ритмам и, пародируя их, строил свои произведения. Как и другие сатириконцы, он смеялся над пошлостью в жизни и литературе, преследовал стихами обывателя. В его стихотворениях уживались басня, притча и литературная пародия. Это особенно характерно для таких стихотворений, в которых Воинов осмеивал своего героя его собственными словами, предоставляя ему как бы «изнутри» выявлять свою сущность. Таково стихотворение «Моралист и суетная толпа» (1912), в котором автор выступил против последователей и эпигонов Л.Н. Толстого, продолжавших проповедовать теорию «непротивления злу насилием» в ту пору, когда уже завершилась первая русская революция и затем достигнутые ею свободы были по существу аннулированы. Автор противопоставил сытое теоретизирование и беспечную «древесную» жизнь без каких-либо стремлений и идей живому и заинтересованному личному участию каждого человека. Но это подразумеваемое общественно активное поведение тут же отвергается «непротивленцем», который готов сидеть в каземате, поедаемый блохами и клопами, и даже принять мученическую смерть, чтобы затем стать пищей для червей, лишь бы не проявить своей воли и не оказать сопротивления своим преследователям. Однако его страдание и жертвенность не нужны властям и вызывают у них смех, потому что он для них неопасен.

После раскола «Сатирикона» Воинов перешел в «Новый Сатирикон» и в 1913 году вошел в состав редакции, переехал в Петербург. Здесь он занялся прозой и опубликовал несколько рассказов («В заповедных водах», «В степи», «На заре жизни», «Мадонна», «Красивая печаль» и др.). На следующий год в издательстве «Сатирикон» вышел в свет его сборник «Солнечные рассказы», посвященный жизни простого люда южной России, а в 1915 году в том же издательстве вышла книга фельетонов «Нехорошие положения». Она была сочувственно встречена читателями и критикой. А вот третий сборник — «Сильные духом» (П., 1915) — напротив, получил снисходительно-отрицательные оценки. Рассказы о Первой мировой войне были написаны в официально-патриотическом духе и, хотя некоторые эпизоды правдиво передавали фронтовой быт и психологию солдат, в целом был значительно хуже первых двух сборников. Если в первом сборнике критика заметила признаки истинного таланта, то такие, написанные впоследствии, рассказы, как «Ки-ка-пу» с надуманным и неправдоподобным сюжетом о героическом международном воре, были оцене-

ны отрицательно. Неудача постигла Воинова и с романом «Чертовое колесо» (М.-Пг., 1916), отличавшимся мелодраматическими эффектами и несостоявшейся попыткой объединить жанр детективного романа с нравственным и социальным.

Вместе с тем переезд в Петербург сказался на писательской активности Воинова, который стал печататься, помимо «Нового Сатирикона», в различных журналах («Аргус», «За 7 дней», «Нива», «Северный луч», «Лукоморье», «Отечество», «Ежемесячный журнал», «Синий журнал», «Северные записки», «Красный смех» и др.). Тогда же заметно обогатилось и сатирическое творчество Воинова. Он ставит перед собой задачу объяснить себе и читателям необходимость и важность смеха, разницу между пустым и развлекательным смехом и «осмеиванием», осуществляемым ради добра и в целях изгнания зла («Смех»). В связи с этим он задумывается о призвании и драматической участи сатирического поэта в стихотворении «Рыцарю скорби и гнева»:

Мы — дети шутки, дети смеха,
Наивны наши голоса,
Как перепев лесного эха,
Легко плывущий в небеса.

Держась убеждения, что «смех на кладбище» предпочтительнее «над «живым» надгробного воя», Воинов зло смеялся над многочисленными политическими партиями в промежуток между Февралем и Октябрем. Его умеренно либеральные взгляды, отразившиеся в сатирических стихотворениях, были затем продемонстрированы и в книге «Политические сказки и басни» (Пг., 1917).

Октябрьский переворот он сначала встретил настороженно, но затем, после встречи с М. Горьким, изменил свою политическую ориентацию и стал сотрудничать в советских журналах и газетах, сначала в журнале для детей «Северное сияние», а потом в «Окнах РОСТА», в газете «Красная звезда», в юмористических журналах «Мухомор», «Бегемот», «Смехач», «Дрезина», «Красные огни», «Красный ворон», «Пушка» (в этом журнале в 1926–1929 годах он заведовал редакцией) и «Бегемот». Тогда же, в 1920-е годы он написал четырехактную комедию, театральные обозрения, роман с сюжетом из жизни цирка, выпустил сборники «Ламца-дрица», «Головотяпы», детские книги («Петроградские чудеса», «Вертунок», «Песик — золотой носик», «Алешкина шахта» и др.), а в 1931 году сочинил либретто для оперы-оратории «Фронт и тыл».

Еще один постоянный автор и сотрудник «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» — **Иван Козьмич Прутков** (1888–1943; псевдоним Бориса Владимировича Жирковича). Он родился в Смоленске. Его первые произведения появились в «Ниве» в 1909 году.

В «Сатириконе» и «Новом Сатириконе» Жиркович сразу заявил о себе как о наследнике сатирической и юмористической поэзии 1850–1860-х годов, назвавшись Иваном Козьмичем Прутковым, сыном Козьмы Пруткова и тем самым присвоив себе знаменитое имя. Насле-

довав комическую маску Козьмы Пруtkова, писатель сосредоточился, как и полагалось преемнику, на жанрах басни, баллады и литературной пародии, послужившие ему формами для сатирических разоблачений.

В центре внимания И.К. Пруtkова (Жирковича) — пошлые претензии обывателей, мечтающих о чем-то «красивом» и заранее несбыточном. В духе пародий Козьмы Пруtkова, но на новый лад, он изъясняет свои «романтические» желания, не лишённые остроумной литературной игры, полной иронии над современной лирической поэзией. Таково его стихотворение «Интимное. О том, чего бы я хотел»³⁸⁹:

Хотел бы я нектар прохладный
Черпать из Стиксовой реки.
Хотел бы я носить чулки
Из тонких нитей Ариадны.
Испечь хотел бы я пирог
Из нежных яблоков раздора,
Хотел бы изобилья *рог*
Узреть на телке, у забора.
Роскошный дом хотел бы я
Сложить из *камня* претковенья.
И чтоб пред ним, струи лия,
Журчали *волны* вдохновенья,
Чтоб красноречия *фонтан*
Играл брильянтами налево,
А справа высился титан —
Генеалогическое *древо*.
Хотел бы, чтобы ты, дружок,
Прелестна стала, как лилея, —
Тогда б, прелестницу лелея,
Тебя я посадил в горшок.

Совершенно естественно, что И.К. Пруtkову была не по нутру всякая претенциозность, манерность мысли и ее изложения. Поэтому в его творчестве занимает большое место не только политическая басня, сатирическая и юмористическая насмешка над обывательскими вкусами, но литературная пародия на стихотворения символистов и баллады акмеистов. Чрезвычайно любопытны его пародии «Африканские впечатления» на К.Д. Бальмонта, в которых чрезмерное увлечение экзотикой, отраженное в сборнике «Песни Озириса», навеянными путешествием в Египет, предстает в разных эмоциональных и при том намеренно аффектированных состояниях («Восторженное», «Страстное», «Сдержанное», «Одна печаль светлая»), Однако соль пародийного цикла состоит в том, что в конечном итоге от экзотических картин остается одна нарочито декларируемая усталость:

³⁸⁹ По форме стихотворение напоминает пародию Козьмы Пруtkова «Желания поэта» («Хотел бы я тюльпаном быть...») на стихотворение А.С. Хомякова «Желание» («Хотел бы я разлиться в мире...»).

Сдержанное

Надоели мне Сахара,
Нил, пантеры, львы, песок...
Крокодилов диких пару
Захватил с собой в мешок.

Взгромоздился на верблюда.
Ходра, милая, прощай!
Удаляюсь я отсюда
Навсегда в родимый край...

Вот и дом. Вхожу уныло,
Всё, что видел, сном зову.
Но... со мною крокодилы
Не во сне, а наяву!

После Октября И.К. Прутков (Жиркович), как и Воинов, сотрудничал в советской печати — «Красной газете», «Пушке», «Бегемоте», «Гудке», «Смехаче», «Ревизоре» и оказался очень плодовитым автором. В 1920-х годах он выпустил несколько сборников юмористических рассказов и стихотворений («Взгляд в корень», «Всякое такое», «Веселая путаница», «Для потомства» и др.). Вместе с художником Б. Антоновским он создал новую комедийную маску — советского обывателя Евлампия Карпыча Надькина («Приключения Евлампия Карпыча Надькина». — М., 1928), которая пользовалась некоторым успехом. В 1930-е годы Жиркович, работая в «Крокодиле», взял новый псевдоним (Б. Владимиров), которым подписывал эстрадные обозрения и скетчи. Смерть застала его в Сталинграде, в конце 1943 года.

Из четырех братьев **Оцупов** (Александра, Михаила, Николая и Георгия), все, кроме Михаила, обладали литературным талантом: Николай Авдеевич Оцуп — поэт, прозаик и мемуарист, верный сподвижник и последователь Н.С. Гумилева, сохранивший на всю жизнь преданность учителю и блестяще защитивший о нем докторскую диссертацию в Сорбонне; он входил во второй «Цех поэтов», а впоследствии в Париже редактировал журнал «Числа» и издал в эмиграции несколько книг; Георгий Оцуп — очень известный эмигрантский русский поэт, писавший под псевдонимом Г. Раевский; старший же — **Александр-Марк Авдеевич Оцуп** (1882–1949) — поэт-юморист, пародист, прозаик, взявший себе литературный псевдоним «Сергей Горный» не из литературной, а из другой своей «профессиональной» жизни (он получил образование горного инженера). Братья и их единственная сестра Надежда (ее путь и дороги братьев разошлись — после Октября Надежда стала чекисткой, щеголяла в кожаной куртке и впоследствии погибла, обвиненная в очередном «уклоне») родились в семье придворного фотографа и получили прекрасное воспитание и образование в Царском Селе. Впоследствии Н. Оцуп восторженно вопрошал: «А Царское Село, воистину город Муз,

город Пушкина и Анненского, не это ли идеальное место для будущего поэта?»³⁹⁰

Братья учились преотлично, и Сергей Горный, тогда еще Александр Оцуп, окончил Николаевскую Царскосельскую гимназию с золотой медалью. «И золотые медали срывали один за другим бесконечные Оцупы», — с некоторой долей иронии писал Э. Голлербах в книге «Город муз». Как вспоминал впоследствии С. Горный, его рано интересовала литература, и он посещал Пушкинский семинарий профессора С.А. Венгера. В 1908 году будущий сатирик получил диплом с отличием при окончании Горного института Императрицы Екатерины II в Петербурге. Несколько раньше, в 1906 году, там была напечатана, а затем арестована и уничтожена его первая книга «В октябре (эюд). Рассказы из жизни рабочих». Тогда же он стал печататься в сатирических изданиях («Русь», «Свобода и жизнь», «Русское слово», «Родная земля», «Сказки», «Момент», «Обозрение театров», «Эпоха», «Последние новости», «Волны», «Солнце России», «Журнал журналов», «Свободные мысли», «Вечер», «Межа» и др.). Вскоре С. Горный был уже постоянным сотрудником журнала «Серый волк» и публиковал там произведения из «Альбома пародий» (некоторые из них — под псевдонимом А. Авдеев). Отдельные пародии вошли в антологию Авеля (Л.М. Василевского «Незлобивые пародии»). Вскоре С. Горный, к которому пришла широкая известность, стал постоянным автором сначала «Сатирикона», а потом и «Нового Сатирикона»³⁹¹.

В сатирических и юмористических изданиях, где печатался С. Горный, оттачивалось его мастерство в разных формах — поэтических, прозаических, критических. С. Горный прославился как умелый стилизатор, который точно схватывал манеру пародируемого автора, и как культурный пародист, избегавший грубости и обладавший хорошим литературным вкусом. Читателям запомнились его стихотворные фельетоны «Поэты на “Весенней выставке”», «О войне на Ближнем Востоке», «Отклики поэтов на злобы дня», а также пародии на А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, С. Городецкого и др.

С. Горный довольно часто пользовался нехитрым, но удачным способом передать своеобразие поэтического стиля того или поэта с помощью своеобразной «анкеты». Поэт-пародист словно бы предоставляет нескольким авторам высказаться по поводу того или иного события. Манера пародируемого автора в этом случае не только проступает в отдельном пародийном освещении, но и в сравнительном, сопоставленная с манерами других поэтов. Так она прочерчивается резче и становится яснее. Им, например, в «Анкете о войне на Ближнем Востоке» схвачена характерная для Бальмонта бравада, который уже как будто мнит себя победонос-

³⁹⁰ Впоследствии, в 1925 году, в эмиграции С. Горный с ностальгической тоской вспомнил Царское Село в одноименном стихотворении, вспомнил озеро, черного лебедя, грот и знаменитые статуи Царскосельского парка.

³⁹¹ Издательство «Сатирикон» выпустило его книги: «По-новому (и другие юмористические рассказы)» (1912), «Почти без улыбки. Парадоксы. Силуэты» (1914–1915), «Узоры по стеклу» (1914). Последняя книга С. Горного, вышедшая в России, — «Ржавчина духа» (1917).

ным флотоводцем, отдающим своим судам — баркасам — приказы в ресторане «Вена», что само по себе смешно, но идущая война представляется ему эротической, даже альковной, потому что тайная цель — одержать победу над султаном ради проникновения в гаремы и завладения прекрасными одалисками. И это тайное желание, окруженное вязью ничего не значащих слов, закреплено в композиционном кольце.

Иначе «думает» о войне на Ближнем Востоке С.М. Городецкий. Как известно, он прославился сборником «Ярь», в котором проявились праславянские мотивы. Но Городецкий находится в плену созвучий, повторений, диких криков, древних заклинаний, чар кудесников, и он, конечно, с точки зрения С. Горного, не может упустить эту игру словом и звуком. Но в этой игре тоже проступает эротика и наступает полная неразбериха.

В пародии на А.А. Блока возникает урбанистическая и трагическая для Блока тема, которая совмещается с другой трагической темой — войны и страданий. Она разрешается не только грозящей династии гибели, но и трогательной заботой о пленницах Османа, из-за которых, оказывается, и развязана война. В соответствии с этим в пародии напряженность стиха, серьезность и «высокость» тона сопряжены с легкостью предлагаемого исхода:

Я вижу камни. Вижу город.
Здесь были клики медных труб.
Смотри, штыком один распорот.
Смотри на бледность мертвых губ.
Я мрамор. Холодность поэта
Тебя венчает, Тирсофор.
Потомок гордый Магомета,
Властитель царственный Босфор.
Мечети в облаках тумана.
Вдали сражение гремит,
Бегите, пленницы Османа,
Пролив закрыт, Абдул Гамид.

Большое мастерство проявлено С. Горным и в пародии на И.А. Бунина. Пародист воспользовался стихотворениями Бунина, которые отразили его впечатления от поездки на Восток. Здесь война отодвинута на задний план и о ней дают знать только отдельные приметы («Патрули дальние ногами топали...», «Над светлой заводью холодный штык»), а вся пародия посвящена описанию ночного Константинополя и навеянной ночным пейзажем изощренной мелодии. На этом воспроизведении раннего бунинского эстетизма и строится комический эффект:

Как четки тополи в Константинополе!
Над старой мечетью дрожит луна.
Патрули дальние ногами топали,
Заснули тополи. Блестит волна.
Аллеи дальние. Дворцы хрустальные.

Над светлой заводью холодный штык.
(Стихи ажурные, стихи печальные,
Ко всяким случаям писать привык.)

Первый и пятый стихи в восьмистишии («Как четки тополи в Константинополе», «Аллеи дальние. Дворцы хрустальные») богаты внутренними рифмами и всюду поддержаны другими сходными созвучиями, причем рифмы одной строки подхватываются в другой строке («Патрули дальние ногами топали. Заснули тополи...»). В стихотворении выдержано чередование шестистопного и пятистопного ямба с обязательной, строгой цезурой после третьей стопы («Как четки тополи в Константинополе! Над старой мечетью дрожит луна»), а также чередование нечетных дактилических и четных мужских окончаний (стихи печальные — писать привык). Эта искусная, но словно бы механически отработанная техника стиха, воспроизведенная в пародии, иронично намекает на стиховой шаблон, способный с одинаковой мастерovitостью равно вмещать разное содержание.

Подобным же образом построен цикл «Из альбома автографов», которому автор предпослал следующее предисловие: «Мы обратились к некоторым из современных поэтов с просьбой снабдить нас автографами. В нашем альбоме находятся теперь следующие автографы... Заведующий отделом автографов *Сергей Горный*». И далее были помещены пародии на И. Бунина, А. Блока, С. Городецкого, Ив. Рукавишникова.

Особенность изящных пародий и шутливых стихотворений С. Горного состояла в том, что он был, по собственному позднему признанию, «пересмешиком и пародистом»: «Что-то схватывал, прищуривался и той же хваткой, зеркально подражал. Потом прошло». Иначе говоря, С. Горный стремился выглядеть подражателем пародируемого автора, его учеником, который намеренно и робко идет по следам мэтра-учителя. Как и подобает ученику-эпигону, он влюблен в мастера-поэта, но эта влюбленность и это ученичество обманчивы. За маской ученика и подражателя скрывается наблюдательный, ироничный и тонкий пародист, наделенный зорким зрением и художественным чутьем, который не прощает промахов стиля и провалов вкуса. Вот, например, пародия С. Горного на целую поэтическую школу — школу В. Брюсова, которому в те годы подражало несметное множество начинающих, да и не только начинающих, поэтов. С легкой руки Брюсова в моду вошла урбанистическая тема:

Школа Брюсова
Мне давит *шею* узкий ворот,
И жгут удары каблуков...
Я твой поэт, кошмарный город,
И рву сплетения оков³⁹².

³⁹²См. также пародию на сатириконеца А. Рославлева, помещавшего в «Сатириконе» и «Новом Сатириконе» сказки, стилизованные под народные, и одновременно являвшегося эпигонном символизма. Его книга «В башне» была написана под очевидным влиянием Брюсова и являлась откровенным подражанием ему:

Я друг весенних тротуаров.
Мои стихи — пролеток стук...

В пародии собраны характерные приметы стиля Брюсова и его эпитогонов: «кошмарный город» с его омерзительными запахами, протест против цивилизации и технического прогресса, стремление припасть к природе, восхваление женщины и в то же время очевидные грешные эротические намеки с легкими литературными ассоциациями, причем сам поэт неожиданно превращается в Дон-Жуана («Один, в мантилье, на кладбище Я замолю свои грехи»), выхватываемые черты действительности с повторяющимся непременным побудительным обращением к читателю: «Смотри...». И, наконец, удалившись из проклятого города и перестав пить «жуткий яд», городскую отраву, поэты-эпитогны из школы Брюсова в полном соответствии с художественными установками своего учителя всю ночь предаются мыслям о своем избранничестве в модном ресторане. С. Горный потешается над литературностью и эстетизмом излюбленных Брюсовым и его учениками поэтических мотивов.

Вообще всякая искусственность, надуманность, неестественность, в конечном итоге, — оторванность от реальности, от живой жизни — находит в С. Горном непримиримого критика.

Искусственность, фальшь и эстетизм могут принимать самые различные формы — от простых, сразу бросающихся в глаза, до довольно сложных.

Своеобразным итогом критических наблюдений С. Горного над русской поэзией стало знаменитое юмористическое стихотворение «Надоели все тонкости», в котором собраны воедино многие идейные промахи, вкусовые провалы и поэтические грехи русской лирики того времени, в особенности позднего модернизма (образцом для пародиста послужила манера М.А. Кузмина, например, в стихотворении «Любовь этого лета»):

Надоели все тонкости, яркости, меткости...
Надоели слова о «ступенях агата»,
По которым спускаемся к Женщине, к Редкости,
Что движеньями, -женьями ярко богата...

Боже мой! Надоели все умности, шумности,
Разговоры о «линиях жутких подходов»,
Под Бердслея и Ропса (mon Dieu!) многодумности,
Надоел сологуловский тихий Триродов.

На мне следы своих ударов
Оставил брюсовский каблук.
Весенней радостью мы пьяны
(Мне узок брюсовский наряд),
Смотрите, стекла «Квисисаны»!
Смотри, смотри, Апраксин ряд!
Смотри, как мокры тротуары...
Смотри, смеясь, кричит стена:
«Пилюли Ара!.. Ара!.. Ара!..»
И в глыбе тающей весна,
И в четком воздухе повисли
Твои гудки, автомобиль...
«На башне» брюсовские мысли
Уткнули в небо острый шпиль.

Все рисунки заведомо, ведомо тонкие
Надоели, доели, заели до плача...
(«Тело алое вижу сквозь розовость пленки я!»)
Я устал. Я устал, как последняя кляча.

Пощадите. Уйдите. Придите попозже вы.
Я посплю. Отдохну. От ума. От Бердслея.
А хотите, возьмите опять эти вожжи вы
И стегайте, стегайте меня, не жалея.

Проводите рисунок, как «легкое кружево»,
Утончайте «подходы». Не бойтесь. Валите.
Ах, Сережа, своих достижений не суживай —
Проводи, разводи эти тонкие нити.

Замирающий голос... Слова в отдалении...
О призывности, яркости, меткости... Боже!
«Я — как стебель. В рисуночной, ласковой лени я.
Я на кружево странно, туманно похожа».

Да. На всё, что угодно, похожи, похожи вы,
И на кружево, -ружево, -ужево даже...
Но опять попрошу вас: возьмите-ка вожжи вы
И стегайте меня, словно лошадь с поклажей.

Почему нынче все говорят про напевности,
Про томительный, длительный запах левкоев,
Про «Телесного Дьявола», оргии, гневности,
Про греховность, -реховность, -еховность покоев?

Почему эти дамы все умные, умные, —
Почему они знают про кружево мысли?
Прежде пели влюбленные «Ночи безумные»,
Нынче: «Дьяволы ночи гирляндой повисли».

Почему нынче блюда все пряные, пряные...
Или умный рокфор с передержанным элем,
Или честер и фиги, бесстыдно медвяные,
И макрели — и той уже нет в naturel'e.

Попрошу вас, mesdames, отойдите в сторонку.
Я в отчаянии страшен, мои мысли свирепы.
Закричу я, mesdames, вам голодный вдогонку:
«Подавайте мне репы, захряпанной репы».

Пусть я буду, пусть буду, пусть буду я тощий,
Без рокфора, без умных, без тонких наитий,
Я хочу жить попроще. Попроще. Попроще.
Не хочу я сучить светозарные нити,

Я с какой-нибудь Феклой уеду на Волгу,
Фекла нитей не знает. Фекла просто кухарка.
Целовать ее молодость буду я долго,
И поверьте, так жарко, упоительно жарко.

Я уверен; у этой прекрасной крестьянки
 Вы могли бы, mesdames, поучиться науке.
 Как без нудной, бердслеевски умной шарманки
 Оббивать вокруг шеи задрожавшие руки.

Помимо пародий и юмористических стихотворений С. Горный писал и прозу. В 1911 году вышла его первая книга сатирических рассказов, а в 1912 году — книга «По-новому (и другие юмористические рассказы)». Стихотворные и прозаические сборники издавались С. Горным, в том числе и в издательстве «Сатирикон», почти каждый год («Почти без улыбки. Парадоксы. Силуэты» (1914, 1915), «Узоры по стеклу» (1914), «Ржавчина духа» (1917).

Октябрьский переворот С. Горный не принял. Сначала, в 1917 году, он работал в екатеринославской газете «Приднепровский край», затем, в 1918 году, переехал в Киев, а оттуда, спасаясь от петлюровцев, переехал в Одессу. Здесь весной 1919 года он связал свою судьбу с Белой армией, служил под командованием Деникина на черноморском флоте. Вместе с войсками Деникина снова оказался в Екатеринославе, но попал в плен к махновцам и был тяжело ранен. Впоследствии англичане эвакуировали его на остров Кипр, где он прожил полтора года.

В 1921 году С. Горный приехал в Берлин, и здесь началась его новая жизнь³⁹³.

³⁹³ В эмиграции С. Горный отошел от юмористического жанра и никогда больше не писал юмористических и сатирических произведений. Эпоха смеха и озорства закончилась в его творчестве с наступлением Октября. Литературу, однако, он не оставил: в Берлине был участником литературного объединения «Веретено», сотрудничал в журнале «Веретеныш», тогда же посещал литературный кружок «Братство Круглого Стола», редактировал газету «Свободные мысли» и журнал «Театр и жизнь». Там же в 1920–1930-е годы выпустил психологические этюды «Пугачев или Петр? (Душа народа)», сборники рассказов «Всякое бывало», «Ранней весной», книги «Янтарный Кипр», «Санкт-Петербург», «Только о вещах». В основном в них были помещены короткие лирические рассказы, небольшие новеллы с постоянно звучащей ностальгической нотой. В них поэтизировались воспоминания детства, с любовью описывались предметы, мелочи, детали и привычки старого быта. Примером может служить стихотворение «Исаакий» (1925):

Я вижу твою строгую походку,
 Разглаженный девический пробор —
 Ты под венец так ласково и кротко
 Пришла, надев коричневый убор.
 И для меня полоски бумагеи
 Сливались мягко в дружеский сонет.
 Мы — помнишь? — шли. И над рекою вея,
 Для нас гудел чугунный Фальконет.
 Мы — помнишь? — шли. И мне казалось, всякий
 Сегодня видел: мы с тобой одно.
 И только мудрый, каменный Исакий
 Молчал и знал, что было суждено.

Эмигрантская печать встретила сочинения С. Горного по-разному. Так, книга «Санкт-Петербург (Видения)» (Мюнхен, 1925, предисловие Ивана Лукаша; современное переиздание — со вступительной статьей и комментариями А.М. Конечного, СПб.: Ги-

При множестве талантливых сотрудников, объединенных сначала в «Сатириконе», а затем в «Новом Сатириконе», особенно после ухода Саши Черного из «Сатирикона», наиболее бойкими, даровитыми и глубокими были три — Евгений Венский, Валентин Горянский и Петр Потемкин.

перион, 2000) наряду с положительными откликами на нее (П. Пильский в «Сегодня», 1926. № 19. 24 января. С. 6; Тэффи в «Возрождение», 1926. № 261. 18 февраля. С. 3; К. Шумлевич в белградском «Новом времени». 3926. № 1568, 24 июля. — С.2), получила и отрицательные: «... если откинуть такие названия, как Аничков мост, Апраксин рынок, Галерная и т. д., — писал анонимный рецензент в «Последних новостях», — то все эти воспоминания Горного можно отнести с успехом к Туле, Калуге, к русскому городу коренной России вообще» (1926. № 1793. 18 февраля. — С.3).

В публицистике С. Горный разрабатывал несколько тем.

Много писал о Юге России и махновском движении: «Из воспоминаний. Махно в Екатеринославле» (1925, 8 мая), «Махновские дни (Дневник очевидца)» (1925, 9 мая), «Ошибка Юга (Из воспоминаний о деникинских днях)» (1925, 31 мая, 5 июня). С. Горный изобразил Махно натуралистически — в виде ленивого зверя, играющего с жертвой, с запахом крови, расстрелом, «рубкой» людей, взрывом. Далее следовал общий вывод о тайне, таинстве, великом запределье крови (Террор, 1924, 20 мая).

Привлекали С. Горного и портреты вождей белого движения — Корнилова, Духова, Колчака. Обычно они нарисованы писателем в смешанном стиле символизма и натурализма (например, портрет Корнилова: «Он для меня — вязкие, густые соки чернозема, которые льются, если обнажить их, как кровь»). В тех же очерках прославлялись подвиги Белой армии («Неизбежное», 1924, 14 мая; «Две смерти», 1924, 27 мая; «Корнилов», 1924, 5 июня; «Русский солдат», 1924, 8 августа; «Лавры», 1925, 6 мая).

Одной из главных задач для С. Горного была пропаганда национальной идеи и в связи с этим критика большевизма. В статье «Крепко-накрепко» (1924, 10 июня) писатель заявил о необходимости ордена, секты, вспоминал «самосожженцев» и «хлыстов радейных»: только такой верой и непримиримостью можно победить большевиков. В качестве главного средства спасения России Горный выдвигал любовь («И, может быть, только любовью Русь и спасется». // Наука писем, 1924, 3 июля).

В 1930-е годы С. Горный переехал в Париж, где сотрудничал в газете «Последние новости» и других изданиях. В это время (1930–1940 годы) его политические ориентации изменились: он стал убежденным, с некоторыми оговорками, сторонником гитлеризма, считая Гитлера «большим исторически-пророческим человеком». В ноябре 1933 года С. Горный писал А.В. Амфитеатрову: «Бицепс национальный здесь живчиком, желваком переливается. Молод еще, свеж, напряжен. И не ошибочки делает, а горячие порой и непростительные (на свою же голову) «ошибки»... (см. еврейский вопрос, — несправедливо и горько углубленный)». В августе 1941 года он делился мыслями с В.А. Амфитеатовым-Кадашевым о «динамичной и героичной» Германии: «Все гениально организовано! Тяжкой ценою, но все же окончательно вырываются цепкие, злые корневища из родной земли. Какие времена!» В. Ходасевич в письме М. Вишняку от 27 июля 1925 года говорил об «эмигрантско-уличном большевизме» Сергея Горного, а В. Набоков в письме к Г.П. Струве от 1925 года довольно зло охарактеризовал С. Горного эмигрантского периода: «Все тот же нестерпимо-однообразный популяризатор частных воспоминаний» (Звезда. 2003. № 11. С. 121).

В 1947 году вышел сборник стихов С. Горного по-немецки (в переводах А. Лютера).

Скончался писатель в 1949 году в Мадриде (Некролог: О.Р. Сергей Горный // Русские новости. 1948. № 181. 19 ноября. С. 4). См. О жизни и творчестве С. Горного в эмиграции: *Спиридонова (Евстигнеева) Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX в. М., 1977; *Она же.* Бессмертие смеха; Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999; Петербург в поэзии русской эмиграции. (Первая и вторая волна). / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Романа Тименчика и Владимира Хазана. — СПб., 2006.

Евгений Венский (наст. имя и фамилия **Евгений Осипович (Иосифович) Пяткин** (1884 (6.1.1885) — 1943; всего у писателя было около 30 псевдонимов, в том числе: Евгений Хохлов, Богоявленный, И. Бронный, В. Кубанский, Е. Свилягин, Е. Симбирский, Е. Фролов и др.) был признанным поэтом-пародистом, фельетонистом-сатириком, одинаково хорошо владевшим и поэтическим, и прозаическим пером.

По происхождению Евгений Венский — сын дьячка. Родители направили его по проторенной дороге — сначала в Сызранскую, потом в Казанскую семинарии, но Пяткина отовсюду исключали за стихотворство. Духовной карьеры он явно для себя не желал, зато литературную судьбу старался выстроить.

Однажды ему удалось опубликоваться в местной газете, а в 1905 году напечататься под псевдонимом в петербургском сатирическом журнале «Зритель». В 1906–1907 годах он участвовал в издании казанского сатирического журнала «Метеор». Постепенно произведение Пяткина (рассказы, стихи и фельетоны) меняли географию — из волжских журналов и газет («Волжские дали», «Народные вести» и др.) они перекочевывали за запад и стали появляться в периодических изданиях Петербурга, Киева, Варшавы. Евгений Пяткин после 1909 года уже сотрудничал в «Биржевых ведомостях», «Солнце России», «Синем журнале», «Аргусе», «Биче», «Будильнике», «Всеобщем журнале», «Питере», «Руси», «Русской молве» и др. Наконец стал одним из ведущих авторов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона».

Войдя в круг литературного Петербурга и став завсегдатаем литературной богемы, Евгений Осипович Пяткин решил, что его слишком простецкая и малоблагозвучная фамилия ему уже не к лицу, и взял звучный псевдоним Евгений Венский. Происхождение псевдонима связано со знаменитым в те годы петербургским рестораном «Вена», где часто собиралась художественная интеллигенция — писатели, артисты, художники, критики и прочая публика. Современник вспоминал: «Тут поэт людского безобразия, человеческой пошлости и пакости — высокий, тонкий, сдержанный Ре-Ми; шумный, гремющий «коновод» «Галчонка» Радаков; вечно веселый, всегда остроумный, всегда жизнерадостный, скромный, молчаливый Юнгер; экспансивный Яковлев; встрепанный, словно только что сброшенный с постели, с ядовитым лицом В.В. Воинов; худой, тонкий, язвительный П.П. Потемкин; В.В. Князев; изящный, умный, шаловливый К.М. Ант<ипов> (Красный), флегматичный Г.А. Ландау; Е. В<енский>; Е. Х<охлов>».

Сатирическая компания сразу занимает три—четыре столика, и немедленно начинается несмолкаемый «дебаш». Остроты, эпиграммы, каламбуры сыпятся как из громадного мешка. Одно пустячное замечание, движение рукой, поза, — все дает тему для остроумия — легкого, свободного, ненапрянутого.

Стихами сатирикконцы говорят как прозой. Кто-то уронил часы под стол, поднял их и стал рассматривать. Красный серьезно дает важный совет.

Теперь излишни «ох» и «ах».

Но и дурак ведь каждый ведаёт:

Стоять возможно на часах,
Но наступать на них не следует,

Князев сообщает, что на днях у него выходит книга о народной поэзии — частушке. Батька (Аверченко. — *В.К.*) благодушно поощряет:

Твое творенье, милый друг,
Достойно всяких восхищений,
Недаром все кричат вокруг,
Что это целый воз хищений.

Шум вокруг столика стоит невообразимый. Голос Радакова слышен чуть не до выхода.

Художники между тем в балагурстве и празднословии обсуждают темы и рисунки для следующего номера, поэты и прозаики выслушивают «проказы» батьки... Совершенно незаметно, шутя, составляется номер. Каждый знает, что ему нужно приготовить к четвергу»³⁹⁴.

Вот этот-то ресторан, где собирались неутомимые сатириконцы, предводительствуемые А.Т. Аверченко, и дал новое имя Евгению Пяткину, который отныне подписывался «Евгений Венский» (Е. Венский, Евг. Венский).

Псевдоним Е. Венский образован от названия петербургского ресторана «Вена», «историографом» которого выступил поэт в книге «Десятилетие ресторана “Вена”»³⁹⁵. В ней с подчеркнутой торжественностью повествовалось о «трудах и днях» модного литературно-художественного ресторана, с доверительной иронией рисовались портреты его постоянных посетителей — А.И. Куприна, А.Т. Аверченко, М.П. Арцыбашева, Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова, описывались такие «события», как появление А.А. Блока, И. Северянина, С.М. Городецкого. Но положение самого Е. Венского в «Сатириконе», а затем и в «Новом Сатириконе» не было безоблачным. По воспоминаниям современника, он чувствовал себя в «Сатириконе» чужаком и, помню, не раз говорил, что хочет уйти из журнала. Целый год, а пожалуй, и дольше, тянулись его распри с редакцией, и в конце концов он покинул ее». Сатириконцы презрительно называли его «кабацкая затычка».

В сатирическом и юмористическом творчестве Е. Венского можно выделить три больших пласта — насмешку над обывателем, пародии на писателей всех направлений и вкусов, разоблачение поразившей многих писателей «болезни» квасного патриотизма и шапкозакидательства, связанное с войной 1914 года.

Пародийное исследование русских нравов, предпринятое Е. Венским, имеет одну особенность: сатирик обращается к тем наивным и доверчивым дурочкам, которые, с одной стороны, считают, что жизнь только тогда прекрасна, полноценна и гармонична, когда она каждый день про-

³⁹⁴ Десятилетие ресторана «Вена». Литературно-художественный сборник. — СПб., 1913. — С. 41.

³⁹⁵ Там же.

ходит в ресторане, в окружении подаренных благоухающих цветов, когда на стол подают роскошные блюда и игристое или терпкое вино, и которые, с другой стороны, вынуждены всегда горько расплачиваться за эту жажду всевозможных удовольствий и радостей.

Е. Венский нарочито грубо вторгается в жизнь юных девушек, разоблачая как бы на их глазах коварного избранника, у которого в мыслях, в сущности, один интерес. При этом стиль и стих сатирика пронизаны смехом. Вот, например, стихотворение «Круговорот»:

Часто снился Варе ус, —
Глупый был у Вари ум.
Некий архивариус
Варю свел в «Аквариум».

Маленькая незатейливая история, описанная в стихотворении, примечательна не только своим постоянством и одинаковым концом — круговоротом (на смену Варе тут же приходит Лиза), не только моралью, смягчаемой смехом, но и мыслью о живучести пошлости и обывательских идеалов, которые не вытравить ничем, даже сатирой и юмором.

Пошлость обывательских нравов означает не только их испорченность. Она подразумевает отсутствие у обывателя всяких идеалов. Вот на это пустое место и устремляются всякие духовно растлевающие людей суррогаты. Для их выражения годятся всякие несообразности, рискованные фразы, необдуманные словосочетания, «красивости» стиля, граничащие с пошлостью. Они и стали арсеналом иронических и едких пародий Е. Венского, отличавших самый известный сборник писателя «Мое копыто. Книга великого пасквиля» (СПб., 1910).

Современники обвиняли Е. Венского в цинизме, нахальстве, грубости, балаганном шутовстве, в неразборчивости, в «низкопробном зубокальстве». И для этого были все основания, если поэт и прозаик Е. Венский отождествлялся с той маской едкого, остроумного и всегда смешного пародиста-сатирика, которая скрывала его лицо. К счастью, дело обстояло не совсем так.

Е. Венский прославился своими пародиями, отражавшими нравы и быт литературной богемы. А нравы и быт были весьма своеобразны. В них, наряду с блестками настоящего искусства и благородного поведения, встречались и пошлость, и грубость, и хамство, и пьяный угар, и самая обыкновенная низость. Стало быть, сам «прототипический материал» так или иначе толкал Е. Венского не к приукрашенному, а реальному, хотя и сатирическому, изображению. И писатель не делает разбора, одинаково смеясь над литературными величинами и литературными изгоями. Главное — верно уловить и точно «зафиксировать» стиль и стих, убедительно передав его внешние, а если удастся и внутренние, глубинные особенности. Для этого нужно виртуозно владеть стилем и стихом, быть искусным мастером-пародистом. Такие качества обеспечивают необходимую свободу прозаического или поэтического высказывания и в известной мере объясняют бесцеремонность в пародийном обращении с авторами. Однако дело не только в этом.

В предисловии к сборнику Е. Венский писал: «В “Моем копыте” помещена вся ерунда, когда-либо приходившая мне в голову. Прочитайте. Как писатели столетия XX-го отличаюсь от своих предшественников Минаева, Салтыкова, К. Пруtkова *tutti frutti, tutti quanli et cetera* <“от всяких других, прочих и т. д.”> тем, что в pendant им не желаю исправлять нравов общества и на эти нравы злобы не питаю. Да будет стыдно предшественникам»³⁹⁶.

По этому категорическому высказыванию можно подумать, что автор отказывается исправлять нравы смехом и принимает литературную богему и действительность такой, какова она есть. Но страницей ранее в другом предисловии «От издателя», где также декларируются идейные устремления автора, можно прочесть совершенно иное: «Поставив лозунгом на нашем знамени: «*Ridendo castigo*» <“Бичуя смехом”>, мы победным маршем пойдем к нашей великой цели: «*Carthagenum delendam esse*» <“Карфаген будет разрушен”>»³⁹⁷.

Стало быть, автор нарочито противоречит себе, и пародия вступает в силу с предисловий, где в одном случае автор говорит от издателя, а в другом — от себя. Этот пародийный, смеховой характер пронизывает книгу от портрета автора, от начальной и до последней страницы обложки. Портрет автора (с. 6) монументален: Е. Венский предстает в характерной манере античных деятелей, но с легкомысленным пером за ухом. Здесь же сообщается, что автор книги, явившейся в свет в 1910 году, был известен до землетрясения в Мессине, ему уже тогда была обеспечена вечная слава, запечатленная в мраморе статуи. С портретом «рифмуется» последняя страница обложки, на которой обозначены уже не оставшиеся в продаже издания «Моего копыта» XXII, XXIII и иных веков. А на первой странице обложки нарисован лежащий осел — символ глупости и отсутствия всякого эстетического вкуса, который без всякого соображения бросает удары своих копыт направо и налево, не разбирая, на кого опустится его копыто. Поскольку осел глуп и лишен эстетических способностей, то он производит не пародии, требующие художественного вкуса, а пасквили, которые никак нельзя принять за достоверную оценку критикуемого произведения, ибо осел обычно жестоко ошибается. Таким образом, покрытый бессмертной славой автор в образе монументальной статуи и профан в искусстве в образе осла — две маски Е. Венского. Обе они — и высокая, и низкая — противоречивы, ироничны и нетождественны автору.

Е. Венский стал известен своими пародиями на известных и популярных писателей разного таланта — Н. Агнивцева, А. Амфитеатрова, Л. Андреева, М. Арцыбашева, С. Ауслендера, К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, З. Гиппиус, С. Городецкого, М. Горького, М. Кузмина, А. Луначарского, Н. Минского, П. Потемкина, А. Ремизова, И. Руквишников, И. Северянина, Ф. Сологуба, А. Толстого, К. Фофанова, К. Чуковского и др.

³⁹⁶ Венский Евг. Мое копыто. Книга великого пасквиля. — СПб., 1910. — С. 4. Подзаголовок «Книга великого пасквиля» — намек на «Книгу великого гнева» предшественника символистов и раннего теоретика символизма А. Волынского.

³⁹⁷ Там же. — С. 3.

Между пародируемыми писателями было мало общего, но взгляд, брошенный на них Е. Венским, обладает, несомненно, одним общим признаком. Все эти писатели печатались в разных изданиях («Весы», «Русское богатство», «Вестник Европы», «Биржевые ведомости» и др.), но, избегая черносотенной прессы, порой не брезговали бульварной и альманашной. Многие из этих писателей тоже допускали развязный тон и отличались легкой словесной бойкостью. Стало быть, они испытывали влияние той самой печати, которую осуждали и над которой смеялись и издевались. А это значило, что на их сочинения можно посмотреть глазами бесцеремонной и беспринципной журналистики. Для пародий можно позаимствовать и использовать стиль и язык бульварных изданий, превратив пародии в пасквилы, ибо пасквиль в отличие от пародии не предполагает ни точности, ни тонкости, ни соблюдения вкуса и приличий хорошего общества. Пасквиль допускает превратные суждения, намеренную злость, грубые речения, залихватский тон и обидные выпады. Е. Венский одним из первых понял, что беспринципность и развязный стиль бульварной литературы и журналистики могут стать основными приметами особой стилиевой маски, которая могла хамить, охальничать, скандалить, то есть вести себя в литературе так, как и поступала обычно бойкая журнально-газетная братия. При этом Е. Венский убивал сразу двух зайцев: надевая на себя маску, он вовсе не сочувствовал ее беспринципности и бесцеремонности, ее стилистическому разгулу, а выставлял ее в дурном свете, убеждая тем самым, что это не он, Е. Венский, грубит, а его стилиевая маска, которая написала бы пародию, если бы ей дать волю, в бульварном духе. И то, что вылилось из-под пера маски, не может служить укором автору, ее придумавшему. Таким образом, Е. Венский одновременно и разоблачал созданную им литературно-стилевую маску, и отстранял ее на определенную дистанцию, не отождествляя себя с ней и предотвращая все претензии задетых авторов, потому что они должны быть адресованы не ему как пародисту, а маске.

С этой целью Е. Венский выступил от лица современного беспринципного критика и в отрывках «Из автобиографии Е. Венского» настаивал на своей длинной литературной родословной. В этом сочинении, помещенном в сборнике «Мое копыто», говорилось о том, что среди литературных предшественников разудалого и разухабистого критика значатся душа Тряпичкин, Иван Александрович Хлестаков, современный критик О. Норвежский, издатель бульварного и низкопробного «Литературного календаря-альманаха», наслаждавшегося пикантными бытовыми подробностями из жизни писателей. Что касается идей, которых он держится и которые проповедует, то они хорошо известны современникам под именем «Валяй, Чуковский», то есть молодого, задиристого, лихого и скандального Корнея Чуковского.

Таким образом, пародийной биографией современного критика-журналиста Е. Венский намеренно создавал собирательный образ и рисовал собирательный портрет бойкого, разудалого беспринципного критика, который равно приемлет и равно не приемлет³⁹⁸ все направления

³⁹⁸ Вымышленный персонаж Е. Венского имеет две пары брюк: «серые с искрой Наваринского пламени и серо-буро-малиновые с лиловыми цветочками на эмалевой стене». — *Евг. Венский. Мое копыто.* — СПб., 1910. — С. 7. Это сообщение содержит

и все стили. Реалистов и символистов он одинаково беспощадно разит своими пародиями. Стало быть, автор прикрыт сатирической маской. Больше того, он вовсе не разделяет ее взглядов и ее грубой стиливой манеры. Кроме того, он вовсе не нейтрален к общественно-литературным явлениям и нравам, как о том заявлял в предисловии, а скорее склонен высмеять литературные нравы и стиль критиков, изображенных в биографии, представив в пародиях, как обещалось «издателем», «пробный камень сатиры»³⁹⁹. Его не удовлетворяет то, как живет писательский цех в эпоху упадка, и он готов писать на него пародии до тех пор, пока «Карфаген не будет разрушен».

Благодаря своей вымышленной литературно-стилистической маске Е. Венский получил возможность писать почти без оглядки на общее мнение, не обращать внимания на суждения авторитетов и, главное, не стеснять себя выбором рискованных слов, выражений, интонаций, которые были бы невозможны, если бы он писал пародии от себя, а не от сатирической маски, дававшей ему свободу использовать средства и приемы, встречавшиеся в бульварной литературе, которые не могли быть поставлены ему в прямую вину. Поэтому грубость и пошлость, которые, конечно, встречаются в пародиях («пасквилях») Е. Венского, он всегда мог объяснить не личной авторской грубостью и пошлостью, а содержательно-стилистической принадлежностью своей сатирической маски, всегда смешной, всегда игривой и часто театральной.

В своих пародиях Е. Венский умело воспроизводит стиль и особенности творческой манеры того или иного писателя.

Вот, например пародия на К.И. Чуковского, который в те годы был возмутителем спокойствия в литературных рядах и с которым связано множество литературных скандалов. Пародия открывается вызовом, брошенным К. Чуковским поэту К. Бальмонту: «Статья Бальмонта об Уолте Уитмене «Певец жизни» списана с книги Симондса «Walt Whitman». И далее следует пародия, написанная как бы от лица Бальмонта, выступающего в роли мэтра, которого напрасно потревожили:

Корней Чуковский!.. О критик «Венский»!
 К чему ты тронул Парнаса monde?
 Ведь я не Горький и не Каменский,
 Не Лев Толстой я, а... сам Бальмонт!
 Чего ж ты поднял, Корней сердитый,
 О, ядовитый, — кругом пургу?
 Тобой убитый, в край ледовитый
 Я, знаменитый, не убегу.
 О, плагиатность, моя халатность,
 О, перепевность чужих статей...
 Чуже-слиянность, о интендантность,
 О, гонорарность статьи моей!

намек на Чичикова из «Мертвых душ» Гоголя и на программное стихотворение В. Брюсова «Творчество».

³⁹⁹ Там же. — С. 3.

О, век ревизий, исканий, сыска!
О, Нат-Чуковский!.. Сходи к врачу!
Ты истеричен, как суффражистка.
Сходи скорее! Я так хочу!

И напрасно строчат обличения в «Речи».
Предо мною другие поэты предтечи.
Я не первый списал... Плагиаторов масса.
И напрасно закрыта литераторов касса.
Там и Ремизов есть, есть Волинский, Пиленко...
Много пишут... Почесть, что иной — Потапенко...
Что ж ты поднял содом, разудалый Корней?..
Вспомни Кузю Пруткова и символ «корней».

Смешно и неловко оправдываясь, Бальмонт в пародии Е. Венского, корит «век ревизий, исканий, сыска!», считая, что К. Чуковский всецело находится под его влиянием и потому не гнушается ролью сыщика (Нат-Чуковский — намек на образ популярного детектива Ната Пинкертонa), что он не понимает потребностей писательской натуры и, главное, совершенно не считается с особенностями дарования Бальмонта («О, плагиатность, моя халатность, О, перепевность чужих статей... Чужеслиянность...»). Поднимая шум из-за такой мелочи, К. Чуковский, мол, сам изобличает себя истерически больным, скандальным и недалеким критиком, который в другой пародии иронически охарактеризован как «испытаннейший публицист».

В пародии на Н. Минского Е. Венский использует бессвязный и бессмысленный набор философских терминов и понятий:

Я интеллектом в царстве грезы...
Я рефлексирую в саду,
Над книгой Боруха Спинозы
Я цели жизни не найду.
Вокруг всё полно панпсихизма.
Мэоны прыгают в траве.
Императив эвдемонизма
Стучит перцепцией в главе.
Душа в пространстве трансцендентном
Полна потенциалов и проблем.
И я в желаньи имманентном
А priori три дули съем.
Наш дворник с видом элѳанта
Гармоньей мой терзает слух.
Но я, как выученик Канта,
Свой высоко поставлю дух.
Он груб и полн детерминизма, —
Что для него Бэкон и Юм?
Он звуков, чуждых синкретизма,
Не сменит для высоких дум.

Ведь nihil est in intellectu
Quod... quod non prius⁴⁰⁰ (Симеон!
Скажу ему я для эффекта!)
In sensu fuerit...⁴⁰¹ Мэон!..

Особенно «не повезло» в пародиях Е. Венского символистам и модным современным ему поэтам. Используя отдельные не совсем удачные и двусмысленные выражения из сборника «Urbi et orbi» («Повлекут меня с собой к играм рыжие сирены. Мы натешимся с козой, Где лужайку сжали стены»), а также напумевшие строки из стихотворения «Творчество», Е. Венский пародировал пристрастие Брюсова к античным реалиям, одобренное весьма сильной долей эротики:

Я взойду с рассветом дня
В хлев к тирольским мягким козам.
Напоят они меня
Своих запахов наркозом.
При лазоревой луне
Влезет месяц обнаженный
И застынет, верьте мне,
У окна, замороженный.

Довольно пронизательно Е. Венский вскрывал невольные тайные желания поэтов, которые, может быть, вопреки их воле вырывались наружу. Под покровом изящества и психологической тонкости в стихотворениях Бальмонта часто прорывались весьма грубые страсти. Е. Венский уловил их в знаменитых капризно-эгоистических императивах («Я так хочу!»), которые любил декларировать Бальмонт, подчеркивая свою избранность. Пародист обнажал самовлюбленность мэтра и грубость чувств, «прошивая» стихотворения внутренними рифмами:

Хочу любви я, как кошка в марте!
Люби в азарте всю жизнь служу.
О Евдокия! Тебе, Астарте,
Обед по карте я закажу.
С тобой ночуя, восторги чую,
За всё плачу я... Не удирай!
Не хочешь, мила, — придет Людмила,
В safe вас сила... Знай выбирай.
Придет ли Саша, придет ли Маша,
Или Палаша... Я заплачу.
Не та, другая, — уйдет нагая,
Меня ругая... Я так хочу.

⁴⁰⁰ В сознании нет ничего, что не было бы основано на опыте (лат.). — *Ред.*

⁴⁰¹ В ощущениях будет... (лат.). — *Ред.*

Характерная для Бальмонта изощренная звукопись умело подчеркнута. Например: «Хочу любви я» — «О, Евдокия», «как кошка в марте» — «Люби в азарте» — «Тебе, Астарте» — «Обед по карте». Это на низывание внутренних рифм, имеющее самодовлеющее значение, типичная черта поэтики Бальмонта: «С тобой *ночуя*, восторги *чуя*, За всё *плачу я...*» или «Не та, *другая*, — уйдет *нагая*, Меня *ругая...*»

Столь же внимательно Е. Венский читал и З. Гиппиус. В ее стихотворении «Боль» он нашел «нежные» «свирепые» строки, в которых поэтесса описывала присущее ей чувство любви: «А я такая добрая, влюблюсь, так присосусь» и «Буду грызть, пока хочу», а в стихотворениях «Песня» и «Как все» она выразила соответственно совершенно противоречивые желания. С одной стороны, она провозгласила приверженность сверхвысоким, неземным идеалам («Стремлюсь к тому, чего я не знаю», «О, пусть будет то, чего не бывает», «Мне нужно то, чего нет на свете»), а с другой, — с некоторой истерикой заклинала: «Не хочу, ничего не хочу», «Изменять ничего не хочу», «Не хочу ни ломать, ни творить». Е. Венский остроумно перевел эту «высокую» и прихотливую избранность в любовно-бытовой план, снизив и несколько «опошлив» пафосный настрой поэтессы:

...И я такая липкая, —
Влюблюсь, так присосусь.
Люблю мужчинок шибко я.
Люблю — не оторвусь.
Я нежная и милая,
Как критик и поэт,
Возьму наемся мыла я
И взбаламучу свет.
Умильная и мыльная,
К вам в сердце заползу, —
Пиита новостильная,
Стихами загрызу.
Чего хочу — не ведаю:
Запеть ли мне сверчком?..
Мужчиной быть иль Ледою?
Иль драться с муженьком?..

Е. Венский точно и тонко подмечал такие стороны своих «героев», которые так или иначе сближали их с обыкновенными обывателями, — им тоже хотелось выглядеть необычнее, мыслить оригинальнее, чувствовать своеобразие, но часто на все это не хватало ни душевного богатства, ни дарования. Иногда же самый избыток таланта превращался в свою противоположность или досадную слабость. Так, в стихотворениях А. Белого Е. Венский заметил пристрастие к членению слов и гиперболическое отношение к игре звуками, что, отражая поиски словесной выразительности, вредило художественному целому⁴⁰². А в стихотворении

⁴⁰² В стихотворении «Смерть» Е. Венский нашел строки: «Ты — вот, ты — юн, ты — молод. Ты — муж. Тебя уж нет: Ты — был: и канул в холод, в немую бездну лет», которые и послужили поводом для пародии:

«Прости» Е.Венского насмешила своего рода «детская» игра однокорневыми словами и аллитерациями («Покров, угрюмый кров — Покров угрюмой ночи — Потоком темной тьмы Селенья смысл, замыл...»):

Альков, веселый льков —
Альков всенощной ночи —
Портьерой томной тьмы
Нас скрыл, закрыл, укрыл.
Тоща, как мощи, ты.
Тоща, кашей те во щи!
Как теща, тощи мощи.
Ты тщетность красоты.
Утечь прочь хочет ночь.
Кишмиш естмышь... томит.
Мышь! Кышь! Глядишь, полночь
Тощищу к нам тащит.
Альков, лиловый льков.
Альков лилейной ночи.
Скажу, кажу попроще.
Что ты, что ты, что ты, что ты!
Три оглобли тебе в рот.
Я солдат девятой роты!
Готтентот ты, готтентот ты!..

Е. Венский смешно пародировал множество поэтов — почти всех символистов от В. Брюсова до А. Блока, а также К. Фофанова, К. Льдова, А. Коринфского с его псевдонародными русскими, И. Рукавишникова с его «фигурными» стихами, А. Каменского, но, конечно, наибольшей и сладкой поживой стал для него И.Северянин. В нем Е. Венский увидел воплощение пошлости в поэзии и в публично-бытовом поведении. И. Северянин для Е. Венского — поэт богемы и обывательской толпы, жаждущей красивостей, враждебно настроенной к простоте, эпигон и стилизатор поверхностного, наивного, изношенного романтизма. Е. Венский ухватил не только внешний покров стихов И. Северянина, но и очень важные черты внутреннего, глубинного существа поэта: бьющий через край напор самой неприкрытой и грубой чувственной силы, на-

Я в «Ру»- я — «не» творю
Всегда в я о- я -хотку.
Дебелую зарю
Могу вогнать в чяхотку.
Не слушайте вруна,
Что будто мы с Антошей
Пугаем из «Руна»
Всех старою калошей.
Случился случай раз,
Случившийся случайно, —
Меня ж вообще Парнас
Лелеет чрезвычайно.

Писал, на страх врагам,
Из «Мысли» свинопасам,
Устраивал бедлам,
Кидался ананасом.
«Симфоний» озорных
Вы, черви, не боялись.
Я — «Пепел»... Не утих!..
Вы с хохоту катались.
Смотрите! Напишу
Я том сумбурно-бурный!
Нагнитесь — оглушу
И ошарашу «Урной».

прасно старающейся войти в берега пристойности и приличия. Отсюда проистекает, с одной стороны, дерзкая и бесстыдная аллегоричность, а с другой, — слащавая и назойливая сентиментальность. Первая манера представлена пародией «Интуитивные краски», название которой повторило название сборника И. Северянина (Е. Венский процитировал две строки из вошедшего в него стихотворения «Хабанера»):

Вонзите штопор в упругость пробки, —
И взоры женщин не будут робки!..
Да, взоры женщин не будут робки,
И к знойной страсти завьются тройки...

Плесните в чаши янтарь муската
И созерцайте цветы заката...
Раскрасьте мысли в цветы заката
И ждите, ждите любви раската!

Ловите женщин, теряйте мысли...
Счет поцелуям поди, исчисли!
А к поцелуям финал причисли
И будет счастье в удобном смысле!..

Вторую манеру запечатлела другая пародия — «За струнной изгородью» (намек на сборник И. Северянина «За струнной изгородью лиры»):

Твои уста — качели лунные,
Качели грезы...
Взамен столбов две ручки юные,
Как две березы,
Сольем в дуэте сердечки струнные —
Виолончели...
Люблю уста, качели лунные,
Твои качели!

Не менее привлекателен для Е. Венского как пародиста был и С. Городецкий, сочинявший стихи, уснащенные церковнославянизмами и устаревшими словами с большой примесью неправильных областных и бытовых речений⁴⁰³:

Квартальный Ермила, египетски-толстый,
У «Ласточки» стал. Глазами сверкал.
Семен и Кандыба с лотками уселись.
— Ой, батюшки, рыба!..
Идут санитары. Тары да бары.

⁴⁰³ См также другую пародию на С. Городецкого, высмеивающую его шовинистические настроения:

О, Русь!.. О, русская! о Русь!
Я крикнуть громче не берусь!.. <...>

Подходят, сердиты и сизы,
И стары пальто их.
И в ручках октоих.
— Здравстте!.. Здрасс!..
Помилуй нас! Дух чижолый. <...>

Не щадил Е. Венский и своих соратников по «Сатирикону» и «Новому Сатирикону», написав смешную и метко схватывающую особенности стиля П. Потемкина пародию, использовав его знаменитое стихотворение «Ночью», а также стихотворения «Дьявол» и «Пьяница»⁴⁰⁴.

Наиболее плодотворным был для Е. Венского литературный период до 1914 года. Правда, во время первой мировой войны его злые пародии метко стреляли в горе-патриотов, в числе которых оказались и самые известные писатели⁴⁰⁵. Но и вся обывательская публика была настроена

⁴⁰⁴ Папироска моя не курится.
Хочу в эту ночь литературироваться,
Еду к «Давыдке»... В «Белград» банально.
Кстати, на извозчике!.. оригинально.
Поехали.
Извозчик просит пятиалтынный.
Ну, не потеха ли!
Эдакой дубина, протяженно-длинный,
Сколько хочешь поминай мамашу...
Напрасно городского зовешь.
Ты ли меня, я ли тебя отдубашу,
Я ли тебя, ты ли меня заберешь.

Весь испортили мне стих
Корпусы, петиты.
Пропади ты с глаз моих!
Пропади ты!
Врал-то кто? Кто с похмел.
Что ж он — пьян? с устатка?
Есть «газели», нет «газелл»,
Ерунда и... смятка.

К стихотворению было приложено ироническое примечание: «В одном из стихотв<орений> Потемкина подзаголовок «Газелла» был по вине типографии переделан в «Газель». Оригинальность и значение стихотворения пропали».

⁴⁰⁵ См. его пародии на Ф. Сологуба (Из книги «Жарь, Кузьмич! Слопают!»):

Ради немца-распрохвоста	Люблю сниматься в черной блузке я
Символизм да модернизм	А lá Бодлер и Поль Верлен;
Променял я очень просто	Люблю читать, как рати русские
На квасной патриотизм...	Берут трусливых немцев в плен.

На И. Северянина:

Стихи певучи, как баранина,
Как мыло «Ландыш» от Ралле.
Ах!.. Кто пошлее Северянина
На эго-снеговой земле?..

Люблю пропеть в бульварной прессе я,
Что предо мной Берлин падет...

на тот же лад, что запечатлела сатира Е. Венского «В кафе»⁴⁰⁶. Значительно большая сатирическая острота содержалась в стихотворениях «Разные» и «Марь Иванна Д'Арк».

В первом из них писателя возмутила лицемерие и спекуляция дам высшего света на солдатском труде, поте, крови, телесных и духовных страданиях:

Истомно-ароматная,
На всех смотря в лорнет,
Обходит дама знатная
Притихший лазарет. <...>

Бывали, однако, картины беспримерно постыднее: многие «герои тыла», стремясь прославиться и прослыть патриотами и патриотками, объявляли всевозможные благотворительные «акции». Однако часто такие сенсационные прожекты на поверку лопались, как мыльные пузыри. Один такой случай ядовито и зло высмеял в сатирической зарисовке Е. Венский, остроумно обыграв имя спасительницы Франции Жанны Д'Арк и присвоив его (Марь Иванна Д'Арк) своей глумливой и непристойной «героине», о благородном поступке которой, о чем гласил эпитаф («Красавица всего мира и его окрестностей, любимица публики (имярек), едет на войну в качестве сестры милосердия. Болезнь, однако...»), было повсюду извещено:

Артистка Зарайская, милостью рока,
В ту среду поедет далеко-далеко,

На Ник. Агнищева:

Бомба слева, бомба справа,
Я убит... Убит в живот.
Ничего.

Смотрите вот;
Для него
И смерть забава.
Гей, дивизия, вперед!

⁴⁰⁶ Сiju в кафе я
За шоколадом,
Напротив фея,
Другая рядом.

Ну что нам Францы, —
Ей-ей, умора, —
Иль оборванцы
С берегов Босфора?

Вкруг пахнет сдобой,
Теплом, комфортом.
Смеюсь утробой,
Рассевшись чертом.

Пруссаки храбры,
А мы так втрое.
Хватай за жабры!..
Вперед, герои!

Впиваюсь страстно
В листок «Минутка».
В окопах жутко,
Но... мне прекрасно.

В нас сил избытки...
Я ж не робею.
Дай под микитки
Любому бею!

Да неужель мы
Кого сробеем?
Что нам Вильгельмы
С Энвером-беем?

Прибей Энвера!
Бей Талаата!
.....
Si non e vero...
Si non e vero... — «Хотя и неправда...» (итал.). — *Ред.*

Туда, на Карпаты, влекома судьбой,
Сестрой милосердия, — прямо на бой.

Но ... в конце сатиры выясняется:

Зарайская «на зиму» едет в Уфу...

Пожалуй, именно эта сатирическая лирика была самой значительной в период Первой мировой войны. Удержаться на прежних сатириконских позициях и балансировать на тонкой грани, отделяющей самого пародиста от вымышленной им маски, Е. Венскому в дальнейшем не удалось. Постепенно пошлость, грубость, хамство, наглость, бесцеремонность и беспринципность стали атрибутами автора, а не его сатирической литературной маски. Начиная с 1914 года и далее, установилась, несмотря на успех ранних пародий, посмертная репутация поэта. С тех пор при упоминании имени Е.Венского обычно обязательно присовокупляли: «бульварная юмористика», «низкопробное зубоскальство», «уличная пресса» и прочие неласковые, но вполне заслуженные пародистом во время и после Первой мировой войны эпитеты. В эти годы Е.Венский опубликовал книги стихов и прозы в духе казенного патриотизма «О немцах, извините за выражение» (Пг., 1915) и «В тылу» (Пг., 1916), тесно сблизился с той самой журналистикой (стал издавать низкого пошиба журнальчики «Трепач», «Кузькина мать», «Балаган», «Банный лист», печатался в газетах «Питер», «Русь», «Народная газета», «Маленькая газета» и др.), над которой весело и едко издевался в своих пародиях 1908–1913 годов.

Впрочем, после 1914 года Е.Венский перестал заботиться о своей литературной и человеческой репутации, а уже намеренно создавал себе незавидную славу бульварного критикана, циника и грубияна, едва ли не литературного хулигана, причем быстро в этом преуспел. Так что журналист И.М. Василевский (Не-Буква) в рецензии на книгу Евг. Венского «О немцах, извините за выражение» имел полное право в 1915 году сказать, что автор виртуозно владеет стихом и кокетничает грубостью, что отрицательные и неприглядные черты своего литературного облика он стремится «сделать... главной специальностью фирмы»⁴⁰⁷.

После Октября Е.Венский почти сразу стал сотрудничать в сатирических журналах («Смехач», «Бегемот», «Бузотер», «На вахте», «Пила», «Гудок», «Вопросы труда», «Голос рыбака», «Работница»), а с 1922 года работал в «Крокодиле». Впоследствии он писал пьесы, скетчи, миниатюры, водевили для маленьких театров и кабаре, стихотворные сказки для детей («Волк Злодеич» и др.). В 1923 году Е. Венский сочинил книгу «Слякоть быта», но она осталась неопубликованной. В 1926–1927 годах вышли отдельными изданиями его книги «Дуня-батрачка», «Кулак Тарас и батрак Опанас», «Петька-подпасок», а также сборники рассказов «Опиум» и «Реальный метод» (оба — М.-Л., 1926). В 1942 году некогда знаменитый, яркий и талантливый пародист был незаконно репрессирован. Умер в 1940-х годах.

⁴⁰⁷ Журнал журналов, 1915, № 4. — С. 18.

Реабилитирован посмертно. Так завершилась личная и творческая судьба одного из даровитых и плодовитых сатириконцев.

Иная жизненная и литературная участь досталась крупному и очень талантливому поэту-сатириконцу **Валентину Ивановичу Горянскому** (1887 или 1888; настоящая фамилия — Иванов). Он был сыном художника князя Эдмонда Сулима-Грудзинского и вологодской мещанки А.А. Александровой. Князь не признал отцовства, и Горянский воспитывался матерью, которой стоило больших усилий дать сыну хоть какое-то образование. Крестным отцом его был писатель И.Л. Леонтьев-Щеглов. Учился Горянский сначала (1901–1902) во 2-й петербургской гимназии, учился плохо, по причине «слабых способностей и лени», затем — в учительской сельскохозяйственной школе, но школу не закончил. Жил он частными уроками и случайными заработками, испытывал в юности все горести бедности и лишений.

Литературная деятельность В.Горянского началась в 1903 году в «Русском паломнике», когда появилась его первая публикация. В 1906 году он стал сотрудником петербургской газеты «Слово», где и были напечатаны его первые стихи («Я о солнце пою, я о правде пою...», «Памяти Некрасова», «Оглянитесь, ночь на исходе, друзья...», «Зимняя песня» и другие). Молодой поэт выступил в них как поборник свободы. Даже в 1907 году, когда революционная волна схлынула и наступила реакция, В.Горянский продолжал наивно надеяться на новое сражение за свободу: «Я вновь счастливый! Я терпеливо готов грядущей битвы ждать». В 1909–1911 годах он сотрудничал в журнале «Всемирная панорама» и «Пробуждение», в 1914 году — в литературно-сатирическом еженедельнике «Златоцвет», в дальнейшем печатался в либерально-демократическом журнале «Бич».

В угасавшем после раскола «Сатириконе» В.Горянский появился в 1913 году, когда журнал дышал, что называется, на ладан, но в том же году он уже оказался в «Новом Сатириконе». Став сотрудником «Сатирикона», поэт выступил в нем, как и многие сатириконцы, под своей индивидуальной маской. Он надел на себя литературную личину наивного провинциала («В глуши», «Симметрия», «За книгой», «Тоня-изменница»). Эту сатирическую маску поэт сохранил и в «Новом Сатириконе», куда его приняли в качестве ведущего сотрудника стихотворного отдела⁴⁰⁸.

К тому времени, когда В. Горянский вступил в сатириконское сатирическое братство, его мятежный пыл поубавился и понимание событий стало более продуманным и зрелым. Конечно, как и другие сатириконцы, В. Горянский не был в восторге от той действительности, которую он наблюдал в столицах и в провинции. Он критически относился к ней, но научился видеть и сильные, и слабые ее стороны. С точки зрения провинциала, жизнь в столицах и жизнь в провинции — обывательское и пошлое болото, в котором гибнут души простых, обыкновенных и, в общем-то, хороших людей. В.Горянский одним из первых заметил, что

⁴⁰⁸ Небезынтересно отметить, что на слова В. Горянского С. Прокофьев написал романс «Под крышей» (1915).

именно на этих людях держится мир и благодаря им стоит земля. Они — опора покоя в государстве, мира в обществе. Впоследствии эта мысль будет подхвачена русскими эмигрантами, которые, живя в России, всячески смеялись над обывателями и мещанами, а в эмиграции, словно опомнившись, увидели не только их всем известные недостатки и даже пороки, но и большую внутреннюю сдерживающую всевозможные мятежи, бунты силу, пробудившую в их творчестве глубокие ностальгические ноты. Можно с известным удивлением наблюдать, как изменилось в эмиграции отношение к некогда шутливо изображенным приметам — скамейке у забора, платицу в горошину, нехитрым разговорам, которые вдруг стали необыкновенно близкими и милыми.

Почти то же самое происходит и в творчестве В. Горянского. С одной стороны, в его стихотворениях предстал перед читателем неподвижный, сонный, затхлый, ничем не примечательный, часто пошлый мирок провинциальной жизни, наполненный житейскими заботами и небольшими, а то и просто мелкими событиями и интересами. С другой же стороны, разве можно требовать, утверждал поэт, чтобы все без исключения непременно жили мировыми или даже государственными проблемами и не принимать в расчет обыденных, повседневных запросов людей. В стихотворениях В. Горянского явно проявляется это противоречие, которое он стремится примирить, применяя к простым людям, живущим в провинции, иную шкалу требований. Он оправдывает проповедь «малых дел», принимает право «сереньких людей» устраивать свою маленькую жизнь, согласно уровню их развития, довольствоваться малым и сохранять ради простого счастья свое мудрое незнание в противовес исканиям истины и тоже мудрому безграничному познанию. Такое сочетание высокой, интеллектуально насыщенной жизни, которую, конечно, В. Горянский не отрицал, и жизни простой, «провинциальной» мыслится им в духе примирения противоречащих друг другу слоев населения и разнонаправленных жизненных тенденций. Беда В. Горянского состояла, однако, в том, что его явные примирительные желания не сбывались и не хотели сбываться, а противоречия нарастали и обострялись. В конечном итоге сблизить высокую «городскую» и низкую «провинциальную» жизни никак не удавалось ни в реальности, ни в поэзии. Идея «примирения» терпела полный крах: «провинциальная» жизнь брала у «городской» не самые лучшие ее стороны, а ее пороки; в «городской» жизни все больший удельный вес приобретали невежество, пошлость, низменные инстинкты. Сближение, если оно и происходило, то не по той линии, на какую рассчитывал В. Горянский. Это предопределило трагическое восприятие русской действительности в его творчестве, в котором общая идея примирения нашла разрешение в двух темах и двух тональностях — в сатирическом изображении жизни в ее отрицательных сторонах и в известном любовании той же жизнью в ее положительном содержании. Маска простака-провинциала давала возможность смеяться над обитателями деревни и в особенности города и с умилением всматриваться в их быт, в их привычки, в их настроения, в их психологию.

Отсюда проистекает интерес В. Горянского к городу как исчадию ада и к деревне, к провинции, как источнику нравственной чистоты и душевной красоты. В этом же состоит причина того, что сатира постепенно перетекает в лирику, а сатирическое осмеяние сменяется лирическим излиянием и лирическим раздумьем поэта, который стремится выразить свои собственные идеальные переживания. А все это вместе окрашивается трагическими красками и настроениями, которые в творчестве В. Горянского и других либеральных сатириков приобрели иное содержательное наполнение, чем в творчестве, например, Саши Черного, Е. Венского и некоторых других сатириков.

Собрав свои сатириконские стихотворения, В. Горянский выпустил их сразу двумя книгами — «Крылом по земле» и «Мои дураки», вышедшими в 1915 году. Ими он и стал известен широкому читателю. Оба названия несут в себе скрытый смысл. Так, в названии «Крылом по земле» ощущается острое желание взмыть вверх, но земные беды и неурядицы сдерживают полет фантазии поэта, и его невольно притягивает реальная жизнь, которой он касается крылом. А в названии «Мои дураки» звучит личная тема, личная нота. Люди, о которых пишет поэт, и в самом деле не семи пядей во лбу, обыватели и мещане, но в них больше странного, чудаковатого, чем дурного, и потому они скорее чудные люди. Смеясь над ними, поэт осознает и дает почувствовать, что они ему в чем-то милы, что он их любит, что они ему близки, и потому называет их «Мои дураки», ставя акцент и на том, и на другом слове. С этим тесно связан и подзаголовок — «Лиро-сатиры».

В сборнике «Крылом по земле» и примыкающих к нему стихотворениях поэтически развиты две темы — столичной и провинциальной жизни со всеми ее противоположностями и неизбежными пересечениями. Эта жизнь локализуется в двух пространствах — города (столичного и провинциального) и деревни. Но конфликт, как уже замечено в научной литературе, один: поэтической мечты и обывательской, мещанской, убогой и уродливой жизни, которая дает себя знать как в столичном и провинциальном городе, так и в деревне. Но если с городом целиком связана сатирическая программа поэта, то с провинцией и в особенности с деревней, помимо иронии и насмешки, еще и заветная мечта («Поэт», «Сентиментальная поэма», «Маленькая повесть» и другие). Город в изображении В. Горянского — это средоточие нужды, нищеты, горя, тоски, обездоленности, всяческого уродства («Цветы на камне», «На дворе», «Дом печали»).

Самое, может быть, страшное для В. Горянского заключается в том, что город разъединяет людей, что даже родные души — мать и сын — каждый чувствует себя бесконечно одиноким. В «Маленькой поэме» рассказывается о том, как дружно сначала жили Марья Иванна со своим сыном Володей. И хотя «было скучно, и было странно Жить в черном городе, подобном яме», но они вместе противостояли и всему городу, и каменному дому, и улицам, вместе мечтали «о радости невозможной, о поле в бороздах весенней вспашки, о песне ласточки придорожной, о большом букете белой ромашки», мечтали в скудном домашнем гнезде, которое освещала «скромная лампа» и в котором «Самовар песню

тянул невнятно». Но вот Володя вырос, стал умным и ученым, а Марья Иванна поседела. Теперь они могли позволить себе летом жить «в домике с крышей зеленой, Среди большого тенистого сада...». Казалось, жизнь наладилась:

Хорошо живет Марья Иванна, уютно,
Вяжет, гуляет, возится на огороде...

Однако между сыном и матерью пролегла трещина, образовалась душевная пропасть, и Марья Иванна сердцем чувствует, «что нет у нее больше сына Володи...», что интересы Володи стали ей чужды, книги, которые он читает, для нее непонятны. Город искажил сладкую мечту о простом счастье, направил жизнь человека совсем не в то русло, о котором мечталось матери и сыну, и теперь скучная, бедная жизнь «в черном городе, подобном яме», стала казаться лучше, достойнее, чем сытая и безбедная, потому что исчезло взаимное притяжение, духовное и душевное родство. Город отнял сына у матери, а мать у сына, и они стали чужими друг другу.

Капиталистическому городу В. Горянский посвятил цикл «В плену каменном». Для характеристики города у него нет добрых или даже нейтральных слов. Город предстает в гротесковых и жестоких образах некоего одушевленного чудовища, напоминающего мрачные картины символического города-спрута Верхарна. Он то рисуется в образе фантастически огромной женщины, то подобен черной яме, но у него всегда есть все части человеческого организма, хотя он абсолютно жесток и бездушен. И каждая часть города предстает в гротесковом одушевленно-обездушенном образе, но в отличие от города как целого, не только выражает его сущность, но и страдает от принадлежности к нему. Городская улица в стихотворении «Молитва улицы» — непременно «кривая», в спустившейся ночной мгле она загасила «свои фонари», как бы закрыла очи, и из ее глаз невольно полились слезы: улица молится о своей несчастной доле, потому что

Кто же за улицу Богу помолится,
Как не она сама?

«Живая улица» вместе с переулками, с фонарями, с воротами, с гулками дворами, «с мостовой... на груди», «с громадами желтых стен», «с пьяной, грязной проституткою, попавшей в каменный плен», просит прощенья у жителей и надеется, что они не осудят ее, потому что она — женщина-улица — жертва чудовища-города, а не причина несчастий населения. Роковая участь улицы-матери заключена в том, что она проклята и обречена одни лишь «горести рожать», что тоже застряла в каменном плену и не может добежать до широкого и вольного поля.

Оживляя неживое и наделяя гуманными чувствами животных, В. Горянский подчеркивает бесчеловечность страшного города, внося заметную лепту в урбанистическую и антиурбанистическую русскую и мировую лирику.

Простые и всем понятные чувства, которые охватывают людей при наступлении весны («Теньями улицы перекрещены, На панели солнечный смех... Меня волнуют девушки и женщины, Меня волнует весенний грех») в стихотворении «Март» и в стихотворении «Весна» находят выражение в радостном и созвучном пении «водосточных труб», в этой своеобразной музыке города («Март»: «... весенний смех над тротуарами Вторит песням водосточных труб...»; «Весна»: «В темном горле водосточных труб Голоса весенние запели...»). Однако уже в другом стихотворении «Цветы на камне» поэт разворачивает перед читателем иную картину:

Каменный узкий колодец,
Вверху свинцовая плита.
Маленький тряпичник-уродец
Покричал и ушел в ворота.

Теперь водосточные трубы (примета города, близкая Маяковскому) наполнены иной музыкой, трагической музыкой каменного плена, в котором живет «много обиженного люда». Там нет веселого, заливистого смеха, там царит бедность, а причиной страданий стала горькая разлука влюбленных из-за социального неравенства, о которой поет «Женщина с шарманкой убогой». Поет же она знаменитый романс Я.П. Полонского «Мой костер в тумане светит...»:

Поет о костре в тумане,
Об искрах, гаснущих на лету,
О жестоком, жестоком обмане,
О разлуке на безлюдном мосту...

В другом доме тоскует бедняк, которому возлюбленная изменила с красивым гимназистом. Так в тему города входят картины тяжелого труда, нужды, безрадостной жизни бедняков, засилья золота, бесчестного обмана.

В стихотворении, иронически названном «Серенада», молодые люди приглашают девушек из швейной фабрики после работы на прогулку:

На крестах поумирали
Вечерней зари осколки,
Девушки, не пора ли
В стену воткнуть иголки? <...>

Но в распоряжении девушек только короткая летняя ночь:

А завтра опять за иголки!..

Город в поэзии В. Горянского открывает свое черное нутро ночью. В это время суток он населяется простыми людьми и обнажает свои язвы. Яркий дневной покров скрывает пороки и недуги города, а когда меркнет день, на передний план выходят страдания и несчастья обиженных городом людей.

В гротескной обрисовке города, «каменного плена», в котором заточен обыкновенный человек, В. Горянский особенно близок Э. Верхарну и В. Маяковскому. Он, как и они, преисполнен ненависти к пресыщенным, разжиревшим «желудкам в панаме», к денежным мешкам, управляющим миром, к всемогущим «танцмейстерам земного канкана». Там, где В. Горянский касается золота и денег, он беспощаден. Но обыватель мечтает быть богатым и притом — банкиром. В стихотворении «Будущий банкир» поэт создал образ незадачливого и наивного мечтателя, не знающего, куда пристроить нажитый воздержанием капитал, который кажется ему значительным:

Девяносто шесть рублей — деньги большие;
Был я примером воздержания одиннадцать лет,
В своем капитале положительно не чаял души я,
Но куда устроить его? Банка подходящего нет.

Владелец капитала хотел бы положить деньги в какой-нибудь банк под 50 процентов, но нигде такого процента не дают. И тут ему подвернулся счастливый случай:

Вдруг услышал однажды: «Подайте на хлеб, Христа ради!
Вы получите за это от Господа вдвойне:
Он всегда заботится о достойной награде
Тех, кто печется о несчастных, подобных мне».
Обрадованный, обыватель так и поступил:
И отдал я нищему, свыше вдохновенный,
Накопленные мной девяносто шесть рублей.

С этого времени, удачно поместив капитал, он кинулся в нескончаемые мечты, которые наполнили его жизнь. Конечно, В. Горянский смеется над обывателем, над его наивностью, даже невежеством и над его мечтой. Но его смех содержит два плана: разве может нажить капитал тот, кто следует учению Христа или хотя бы тот, кто обладает совестливой и сострадающей душой? Так что в известном смысле мечтатель оказался более нравственным и более близким к Создателю, чем волновавший его идеальный образ богатого банкира. Высмеивая, однако, обывателя и мещанина, с восхищением любовавшегося «симфонией» денег, В. Горянский метил, конечно, и в банкира, для которого ложная красота навсегда заменила истинную, ставшую для него недоступной.

Прикидываясь обывателем, простаком-провинциалом, В. Горянский благодаря этой литературной маске с успехом разоблачал идеалы мещанства, его психологию и привычки («Концерт банкира», «Золото», цикл «Мещанские скорби»), смеялся над мелочным и убогим миром, в котором обитают его герои. Даже язык его, нарочито разговорный, иногда сознательно корявый, порой вычурный, имитировал язык обывателя, не могущего ясно и точно облечь бродящие в его голове туманные мысли в стройную, связную и простую речь. Точно так же стих В. Горянского, иногда неуклюжий, растянутый, с многочисленными ритми-

ческими нарушениями воссоздавал ту музыкальную стихию, которая сопровождала быт и улицу как места обитания обывателя-провинциала.

Не видя выхода из провинциально-обывательского, особенно городского, тупика, В. Горянский не может предложить никаких кардинальных решений. Он не надеется ни на революцию, как коренное переустройство общества, ни на эволюцию как постепенное изживание, облагораживание и широкое просвещение мещанского и иных слоев России. Сочувствуя страданиям обывателя и жалея его, понимая, что каждый человек, даже самого низкого состояния и положения, достоин счастья, которое в полном объеме недостижимо, поэт предлагает удовлетвориться маленькими «сластями», которые доставляют бедным людям либо отдельные добрые души, либо произведения искусства. Пожалуй, именно красота, созерцание и наслаждение прекрасным может на время отвлечь от забот и от тягостных условий жизни. Воспринимающий красоту погружается в радужный сон, забывая, хотя бы на миг, о жестоком мире («Лавочка сластей», «Паранька Щербатая», «На улице» и др.). В этом смысле поэт рассматривал и свою деятельность в «Сатириконе» и «Новом Сатириконе», а также деятельность этих журналов вообще. Они мыслились им в виде лавки сластей, предоставляемых время от времени страждущим современникам, обделенным счастьем. «Лавочка сластей» — это метафора забытья, беспечного сна. Нынче люди не верят ни светлым старым сказкам, ни чудесам, но маленькие конкретные дела и реальное наслаждение прекрасным способно ненадолго скрасить жизнь, возбудить воображение и перенестись в иную, лучшую, жизнь. В этом, по мысли В. Горянского, заключается сила поэзии, произведения которой — эстетические сласти — выполняют ту же необходимую социальную роль. Однако эта социально-эстетическая роль поэзии будет исполнена в полной мере лишь тогда, когда художник не становится на место своих героев, когда он сохраняет нравственно-эстетическую дистанцию.

Однажды, однако, поэт-лирик изменил себе и стал драматургом. Для того чтобы правдиво передать жизнь, драматург отождествил себя со своими героями: он не только готов был взаправду, а не метафорически перевоплотиться и по-настоящему, реально превратиться в Раскольникова и Гарпагона, Ивана Иваныча, негритянского князя или уличную девку, унизиться до примитивного воровства. Иначе говоря, тождество между художником и персонажами разрушает эстетическую дистанцию, и художественность, на которой держится сила искусства, возвышающая человека, исчезает, и драматург перестает быть творцом. И тогда неминуемо совершается еще одно превращение, которое уже было с несколько иной точки зрения художественно исследовано Пушкиным в трагедии «Моцарт и Сальери»: персонажи драматурга могут быть злодеями, разбойниками, ворами, насильниками, пьяницами, убийцами, скупцами т.д., и на драматурга не падает темный или кровавый след их деяний, но, отождествив себя с ними, драматург принял и всю меру ответственности за собственные неблагоприятные поступки. Он стал таким же, как они, а потому вся сила морального императива обрушивается на него. Гений и злодейство вновь оказываются несовместными.

Добрый гений мудро рассудил, что драматург уничтожил в себе художника и обернулся аморальным человеком. В этом также заключен один из соблазнов города.

Несколько по-иному изображена в сатирах и лиро-сатирах В. Горянского провинциальная — городская и деревенская — среда. В произведениях, посвященных провинциальной России, господствует так называемый «романтический бытовизм». Большинство таких произведений помещено в сборнике «Мои дураки», но отдельные стихотворения вошли и в первый сборник «Крылом по земле». В этих стихотворениях поэт, как обычно, выступает под маской простака, но теперь он не только смеется над провинциальным обывателем, не только жалеет его, но и проникается к нему любовью, часто испытывая по отношению к нему трогательные чувства. Конечно, поэт знает все слабости русской провинциальной жизни, неподвижной, пропитанной насквозь, сверху донизу, вдоль и поперек, мещанскими нравами. Страсти, которые движут персонажами, обычно мелкие, и проявляются они в столь же незначительных поступках и душевных движениях. Здесь нет места шекспировским могучим и пожирающим душу человека страстям, как нет и пороков, превосходящих человеческое разумение. Здесь все протекает тихо, буднично, неспешно, но это нисколько не избавляет людей от трагедий, драм, тревог, страданий и боли. Именно этот мир становится родиной «моих дураков» В. Горянского, людей не то чтобы совсем глупых и никчемных, но необычайно странных, чудаковатых, на которых наложила неизгладимый отпечаток взрастившая их провинция.

Наибольшей сатирической издевке подвергаются В. Горянским провинциальные персонажи, которые либо связаны с городом, либо испытали на себе его тлетворное влияние. Эти персонажи всюду — дома, в быту, на службе, в гостях, у знакомых, на улице — пытаются либо выглядеть столичными горожанами, либо вести себя по-городскому, согласно их представлениям о большом городе. Поэтому в их поведении, образе мыслей, психологии появляется некая жалкая «подражательная странность». Они думают, что она дает им право стать выше окружающих и даже презирать их. В них растет и укрепляется непомерное самомнение, и они испытывают напыщенную гордость от сознания своей умственной значительности. Внешняя культура, едва коснувшаяся обывателя, превращает его в существо, страшное своей самодовольной ограниченностью. Этот тип — обыватель-провинциал с претензиями — предстает в стихотворениях В. Горянского в разных ликах — «предусмотрительного», «делового», «химика», «сознательного», «практика», «политика», «идеалиста», — которые в целом создают один образ — дремучего российского провинциала. С ним-то и случаются мелкие и досадные истории, выводящие его из душевного равновесия.

Общим символом мещанского болота у поэтов-сатириков обычно выступали либо цветок (герань у П.П. Потемкина) или какое-нибудь домашнее существо (канарейка у В. Горянского). В стихотворении «Канарейка» рассказывается о том, как герой, чистя медную клетку мелом, случайно упустил канарейку. В доме начался скандал. И далее последовала бытовая сценка, в которой обруганный герой не нашел себе места

в родном доме и не знал, за что приняться: то закуривал сигару, то снимал со стены гитару и напевал грустную мелодию о близкой кончине. Тут ему становилось очень жаль себя: «Нежный аккомпанемент меня растрогал, к горлу медленно подступили слезы... Радости на свете я видел много ль? Вместе с юностью отлетели грезы...». Проникнутый горьким сочувствием к себе любимому, он думал о тяжком однообразии своей жизни, все дни которой «похожи на ночь», а сердце готово превратиться в глетчер, стать холодным, как лед. Но от самокопания и самоистязания его освободил сосед, Иван Иванович. Он пришел, чтобы «Звать меня к себе на целый вечер». И хотя обида не проходила («...был я объят грустью певучей...»), она несколько скрасилась выигрышем в карты двух рублей и сорока трех копеек.

В бытовой зарисовке В.Горянский обнажает сущность обывательской провинциальной жизни, где интересы сосредоточены вокруг узкого и неизменного круга людей, помещений, предметов и занятий. Поэтому всюду царит беспросветная скука и жуткая, смертная тоска. Из быта выхватываются отдельные черты, разрозненные приметы, из которых складывается доморощенная философия, сразу же угасающая в стоячем, ничем не потревоженном болоте. Примером тому может служить стихотворение «Предусмотрительный».

Иногда герои думают о себе слишком высоко. В стихотворении «Симметрия» рассказывается о том, что муж с женой приехали в большой город «из маленького города Луги...» и поселились в небольшой комнате, где жена постаралась устроить быт по-старому:

Кучу открыток жена привезла,
Развешивает их на стенке...

И тут между супругами вспыхивает ссора: жена — «консерватор»; она держится старого принципа гармонии, муж — сторонник слышанного им в городе принципа модного беспорядка, хаоса.

До провинциальных городов доходят разные вздорные идеи, рождающиеся в извращенных умах пресыщенных столичных жителей. Провинциалы, падкие на всякую острую и модную новость, подхватывают ее и вместе с тем нутром чувствуют, что не такая уж она нравственная, а напротив, очень сомнительная и даже гадкая. Но как хочется сознавать, что ты причастен к прогрессу, что ты не отстал от жизни, что ты осведомлен в современных идеях и солидарен с их авторами! Эту сторону психологии обывателя В. Горянский чувствовал как никто другой. В стихотворении «Свободомыслящий» он вывел провинциала, очередного своего «дурака», который в восторге от новомодного автора, отрицающего институт брака. И тут оказывается, что сам провинциал-читатель давно уже предвосхитил идеи автора популярной книги и, что называется, внедрил их в практику. Однако то, что он делал уже давно и что теперь получило «теоретическое» обоснование, издавна называлось словом «блуд» и с тех пор его сущность не менялась. Поэтому надежды обывателя, будто он преодолел мещанскую психологию, освободился от вековой пошлости и якобы отныне мещанами надо считать тех, кто готов уза-

конить разврат, — напрасная иллюзия. Появившаяся сразу после монолога жена Нина моментально расставляет все ценности на прежнее место.

В том же духе высмеиваются «политик», модный пессимист, не верящий в прогресс, но твердо знающий, что на пароходе можно ехать против течения («Политик»), и «сознательный читатель», который притворяется провинциальным простаком и держится чисто утилитарного подхода к художественному произведению, позволяющему ему, однако, обнаружить, что в пошлых и популярных журналах «Родина» и «Нива» нет ничего идейно значительного.

Как и повсюду, адрес сатиры В. Горянского двойствен: он смеется и над «сознательным» читателем-простаком, и над его антиподами-соседями. Другая особенность сборника «Мои дураки» состоит в том, что сатирический смех сочетается с лирической исповедью автора и с лирическими признаниями героев. Автор часто отходит в сторону и отступает с иронической улыбкой наблюдает за персонажами, которые изливают свои чувства. Эти излияния часто настолько правдивы и убедительны, ирония настолько добродушна и проникнута искренним, казалось бы, сочувствием, что за ними не всегда легко разглядеть глубоко спрятанную и довольно злую насмешку, которая, если ее обнаружить, переводит все стихотворение в сатирический план, исключая его нейтральное или благожелательное восприятие. В. Горянский отчетливо понимал, что его герой совсем не прост, что он, что называется, «себе на уме» и умеет очень умело притворяться. И все-таки, отчетливо видя все недостатки, всю пошлость своего героя, В. Горянский не мог отказать «маленькому человеку» в понимании, снисходительности и любви. Он даже пытался найти истинного героя в своих «дураках»-провинциалах. Правда, этот герой явился ему совсем не в героическом типе, как Горькому, а в образе тихой и скромной учительницы музыки, которая всю жизнь услаждала уши богатых купчих, играя им романсы («Подвиг жизни»), В. Горянский даже как-то лично обиделся на Горького за то, что тот вычеркнул провинциального «маленького человека» из исторической жизни:

Алексей Максимович! в ваше пророчество
Не верю так же, как в жестокость вашу:
Елена Михайловна — вот имя и отчество
Той, чью память я поэмой украшу.

Интонация в сборниках «Крылом по земле», «Мои дураки» и в последующих стихотворениях В. Горянского узнаваемо меняется, когда он переходит к изображению деревни, с которой и связывает мечту о «невозможном счастье». Сатира отступает на второй план и вместо нее расцветает пейзажная лирика («Разлив», «Примета»). В ней предстает совсем другая жизнь, нежели в городе и в городской провинции. Природа и ее краски становятся светлыми, теплыми и нарядными — в духе народно-поэтических и сказочных традиций («Светлый месяц на ущербе Золотые точит рожки, Полюбовно верба к вербе Тянет желтые сережки...»). Тут все живет в согласии и дружбе.

Конечно, и в «деревенских» стихотворениях случаются несчастья, обманы, но они поданы не сатирически, не в насмешливом и ядовитом тоне, а мягко, сочувственно, с легким и извиняющим упреком. Таково стихотворение «Машенька», в котором рассказывается о том, как девушку раскачивали на качелях ловкие парни, как она неосторожно замарала кисейное платье перед самым приездом ласковой сватьи, как за измазанную обнову ее будут ругать «Батюшка да мамашенька, Да бабка, злая старуха...». Но в целом «деревенские» стихотворения полны романтизма и сказочности. В. Горянский сознательно опускает сцены тяжелого крестьянского труда. Он рисует деревню как некую мечту, противостоящую суровой, жестокой, грубой и неприглядной действительности. Деревня празднична и нарядна: «на окнах полотенца узорные вышил мороз: цветы да елки», «все у мужика в благополучии», «на изгороди алмазные горят пылинки».

Связав мечту о счастье с деревней, В. Горянский включился в общий для того времени процесс нового «освоения народа», его быта, его верований, его искусства (теория мифотворчества Вяч. Иванова, панславистские идеи С. Городецкого, В. Нарбута, стилизации народных сказковых форм А. Ремизова, А. Рославлева; сюда же надо отнести группу поэтов «Краса» с ее «избяной Русью» — Есенин, Клюев, Ширяевец, Верхоустинский; те же тенденции возникли и в живописи, и в архитектуре — И. Билибин, Ф. Малявин, Н. Рерих и др.).

В. Горянский, как и другие, ищет в народном быту и в народном искусстве вечную правду, нравственную чистоту, незамутненную городскими наслоениями, истинную и общую радость, возникающую на эпической почве, глубинный источник поэзии. Если в сатире, обращенной к городу, он отчасти смыкался с Маяковским⁴⁰⁹, то в «деревенских» стихотворениях их образный строй близок поэтике Есенина («Светлый месяц на ущербе Золотые точит рожки. Полюбовно верба к вербе Тянет желтые сережки»; «По загуменьям березы редки Да, как черного хлеба горбушка, На белотканной салфетке, — Не то баня, не то просто избушка»). При этом В. Горянский вполне самостоятелен: в научной литературе уже было отмечено, что поэту был чужд мистицизм Вяч. Иванова, далек панславизм С. Городецкого и упоение патриархально-избяной Русью поэтов «Красы». Его своеобразие, как тоже замечено, — в сочетании романтически-народного и обиходно-бытового. Романтическое восприятие природы неотделимо у В. Горянского от крестьянской обыденности («В звездочке зеленой все выгорело масло», «месяц едва синее за тучей, вот-вот погаснет, кажись, только дунь», «Покрывало ночь спрядет и набросит на луга»). По-свойски, как и крестьяне, он относится к Богу, включая его в доступное селянам хозяйство, к явлениям природы, к солнцу, к звездам и месяцу (Бог — добрый пасечник, ангелы — работы, солнышко расчесывает гребенкой далекий лес).

Итак, до Первой мировой войны в творчестве В. Горянского господствуют две темы — критика города и мечта о счастье, связанная с идеа-

⁴⁰⁹ У Маяковского и В. Горянского были общие поэтические темы и поиски в области формы (мотивы «каменного плена» города, тема золота и власти денег. Неслучайно В.В. Князев, что Маяковский «офутурил Горянского».

лизацией и романтизацией патриархальной деревни. Эти темы выражены в разнообразном спектре мотивов, стилистическое воплощение которых можно свести к двум истокам: «городские» стихотворения ориентированы на городской раешник, на городской фольклор или сходные литературные формы (городской, мещанский, отчасти жестокий романс), на разговорную речь с ее нарочито будничной прозаической интонацией⁴¹⁰; «деревенские» стихотворения, напротив, ориентированы на народный фольклор и его образность, на народную речевую стихию или стилизацию игровых, хороводных, любовных песен.

После начала Первой мировой войны В. Горянский, не принимая ее, откликается на события не только творчеством, но и отважным поступком. Он счел своим долгом поехать корреспондентом на фронт, хотя никаких полномочий у него не было. Вернулся он убежденным противником войны.

В творчестве В. Горянского 1916–1918 годов в наибольшей степени проявились слабости его позиции. Критикуя и сатирически изображая город и идеализируя деревню, В. Горянский втайне всегда рассчитывал на примирение. Но эта его надежда в условиях все более разделявшегося и враждовавшего внутри себя общества выглядела беспомощной, а на фоне поляризации различных слоев населения разница между авторским «я» и его сатирической маской становилась незаметной или вовсе исчезала. Читатель не видел принципиальных отличий между ними и воспринимал сатирические стихотворения как чисто авторские. Можно поэтому сказать, что авторское «я» сливалось с сатирической маской. Впрочем, и само отношение к провинциалу, обывателю и мещанину у В. Горянского заметно изменилось. Виной тому были бунтарские, мятежные настроения, пугавшие поэта. Из объекта критики обыватель постепенно начал превращаться в объект утверждения и опоры. А деревня, которую и раньше В. Горянский склонен был идеализировать и романтизировать, не замечая ее темных сторон, теперь становится оплотом старинной Руси, ее устоявшегося и прочного быта. Он хотел бы жить в «кристально чистом» городе «зеленых крыш» или в тиши деревень, где было бы не слышно ни о политике, ни о войне, где бы не было злобы и где не нужен был никакой герой. Так В. Горянский от сатиры на убогий и пошлый мир заскорузлого быта пришел если не к его принятию, то к оправданию, а в некоторых случаях и к идеализации отдельных его сторон. А это означало конец сатиры. Недаром в более поздних стихотворениях («Единственный выход», «Хулиган Василий и я», «Город зеленых крыш») лирические самопризнания оттеняют смех.

Февральскую революцию В. Горянский встретил восторженно («26 февраля»), Октябрьскую — враждебно. В «Новом Сатириконе» он безуспешно писал о всепрощении, убеждал «бросить мечи» и прекратить «бряцать оружием». В начале 1918 года он еще печатался в «Красной газете», а на Невском проспекте открыл буфет, но уже в июле 1918 года уехал в Одессу и в 1920 году эмигрировал в Константино-

⁴¹⁰Кстати, В. Горянский считал, что разговорная речь, как и разговорная интонация, «должна занять подобающее ей место в поэзии» и много сделал для развития поэтической речи в этом направлении.

поль, где вышла его поэма «Вежи огненные». Затем он перебрался в Югославию, прожив там с 1922 по 1926 год.

После ухода Саши Черного из «Сатирикона» пальма поэтического первенства в журнале перешла к самому даровитому, самому талантливому молодому поэту, драматургу и переводчику сатириконцев **Петру Петровичу Потемкину** (1886–1926; основные псевдонимы — Пикуб, т. е. «пи в кубе» — по начальной букве имени, отчества и фамилии, и Андрей Леонидов).

Потемкин родился в семье высокопоставленного чиновника и получил образование на словесном отделении Петербургского университета. Литературный дебют Потемкина состоялся в дни первой русской революции (1905), когда студент-словесник напечатался в хлестком петербургском журнале «Сигнал» (позднее — «Сигналы»), выходившем под ред. К.И. Чуковского.

После запрещения «Сигнала» Потемкин помещал стихи в сатирических изданиях 1906 года: «Рапира», «Маски», «Комета», «Ночь», «Еж», «Водолаз» и других, а затем печатался в «Аполлоне», «Русском слове», в газете «День», «Сатириконе», «Аргусе».

В 1906 году Потемкин сблизился с символистскими литературными кругами. Его часто видели в доме Ф.К. Сологуба, где поэт, по воспоминаниям поэта А.А. Кондратьева, посещал костюмированные вечера, которые устраивала жена хозяина, А.Н. Чеботаревская. Тогда же Потемкин познакомился с Вяч. И. Ивановым и был участником Проакадемии на знаменитой «башне», подвизался в «Обществе ревнителей художественного слова». Дружеские отношения связали его и с Г.И. Чулковым, и он увлекся его «мистическим анархизмом». Позднее Потемкин вошел в круг акмеистов (Н.С. Гумилев), пройдя, таким образом, солидную стиховедческую и творческую школу. У современных ему сатириков он учился трудному искусству эзоповой речи, которые пригодились ему не только для зашифровки политических намеков, но и для непрямого сатирического и лирического слова. В творчестве Потемкина русская сатира XX века подружилась с символизмом и акмеизмом.

В первых стихах, написанных в 1905 году, Потемкин яростно критиковал самодержавие, хотя у него, конечно, не было собственной политической программы и как сатирик он вполне вписывался в русло либерально-демократической протеста. В одном из сатирических стихотворений он откликнулся на Манифест 17 октября 1905 года, подвергнув сомнению дарованные свободы в басне «Свобода, сожаление и читатель». В другой басне Потемкин высмеял адмирала Дубасова, который при подавлении московского восстания сжег треть Москвы. Однако его «подвиг» все-таки уступил все похвалы пожару от копеечной свечки, которая «всю Москву спалила».

Литературная известность пришла к Потемкину в самом начале 1907 года, когда он принял участие в философско-художественном конкурсе, объявленном символистским журналом «Золотое руно». Там в первом номере было напечатано его стихотворение «Дьявол»⁴¹¹. Оно

⁴¹¹ По решению жюри стихотворение решено было напечатать без премии, вопреки сообщению Модеста Гофмана в «Петербургских воспоминаниях», будто Потемкин получил премию в «Золотом руно» за свое стихотворение «Дьявол».

оказалось примечательным в нескольких отношениях, особенно с точки зрения усвоения символистской поэтики.

Стихотворение «Дьявол» начинается тоническими стихами и типично символической картиной, в которой все окружено таинственностью, но в которой присутствует нечто потустороннее:

Не видно тяжелой площади,
Не видно во мгле.
Вырастают пенные лошади —
Не стучат по земле.

И вдруг в последних стихах свойственные символизму мотивы перебивались речитативом народной песни, а затем неожиданно появлялся раешник:

Сидел на окне,
Ноги болтались,
На зеленом сукне
Шары катались. <...>

За этой сценкой, изображавшей маленького чертенка, игравшего на бильярде и неожиданного поверженного «зеленым змием», вновь встает образ всемогущего дьявола, вселившего в героя роковую страсть, от которой он не может ни избавиться, ни откупиться и которая его губит.

Так дьявол рисуется Потемкиным в двух ипостасях: книжной и народной. Поэт низводит высокую символическую таинственность и символическое чувство присутствия неземного зла до самых обыкновенных и повседневных вещей — пьянства и роковой любви. Стало быть, участвуя в символистских (а позднее — в акмеистских) изданиях, Потемкин вовсе не был ни правове­рным символистом, ни преданным акмеистом. Его стихи в этих изданиях всюду звучали диссонансом⁴¹². Действительно, ни символисты, ни акмеисты никак не могли признать стихи Потемкина «своими», хотя и те, и другие чувствовали их несомненное родство. Причина заключалась в своеобразии Потемкина, который переключал символистские мотивы в повседневный и вполне земной план, получая возможность пародировать символистов. Точно так же он поступал и с акмеистами. Таким образом, сатирический адрес Потемкина — двойной или даже тройной: современная жизнь, пропущенная сквозь искусство символизма, подвергнутое пародийному истолкованию.

Это творческое задание в полной мере продемонстрировал первый сборник стихов «Смешная любовь» (1908), который укрепил славу Потемкина. Автор сборника, бесспорно, был учеником символистов, но одновременно пародировал стихи Блока, Сологуба, Кузмина, во многом не принимая символистскую теорию и поэтику.

⁴¹²О стихотворениях Потемкина, помещенных в «Антологии» «Мусагета» Блок, признававший талант поэта-сатирика, отозвался: «Это уж какая-то нестройная рота» (А. Блок и А. Белый. Переписка. — М., 1940. — С. 261).

Сборник «Смешная любовь» появился в период кризиса символизма как литературного направления в модернизме и как эстетической школы. Собранные в нем тонкие пародии на символистов (А. Блока, М. Кузмина, Ф. Сологуба, К. Бальмонта), полны намеков на стихотворения символистов, причем не обязательно тех, которых автор пародирует. Его внимание сосредоточено не только на конкретном авторе, ставшем адресатом пародии, но и на символизме как «школе» в целом. Так, в пародии на сонет Бальмонта «Уроды» Потемкин, создавая гротескные образы горбунов, метил не только в Бальмонта, но и в символистов вообще (всевозможные «уродцы» встречаются и во французской поэзии у Бодлера, и в поэзии Блока) и в частности, в поэзии А. Белого. В научной литературе уже отмечалось, что интерес к уродам, горбунам, карликам связан в символизме с обращением к таинственному, необычному, причудливому, болезненному, изломанному. В стихотворении «На горах» А. Белый писал о том, как к нему на утес «притащился горбун седовласый» и «в подарок принес из подземных теплиц ананасы», а потом стал плясать и взметать бородою «вихрь метельно-серебряных бурь». В конце концов горбун заголосил низким басом и «в небеса запустил ананасом». Когда ананас «ниспадал в неизвестность», он просиял, излучая золотую росу, и стоявшие внизу жители приняли ананас за «диск пламезарного солнца». Золотые фонтаны огня омывали утесы и наполняли струями золотого вина бокалы. Поэт в своем искреннем веселье в благодарность за доставленную солнечную радость окатил горбуна «светопенным потоком». Этот неизвестно откуда взявшийся чудесный горбун вызвал в критике, в поэзии, а потом и в литературоведении целый переполох. Стихи о горбуне запомнились, и их цитировали, — то смеясь, то восхищаясь. Мало кто из пародистов, выбравших для своих насмешек стихи А. Белого, прошел мимо этих вызывающе и причудливо смелых строк.

Пародируя символистов, Потемкин остро ощущал, что трагизм жизни, который символисты переводили в лирически и символически абстрактный план, свойствен и ему. Эти трагические, а отчасти пессимистические мотивы ощутимы в его стихотворениях. Когда Потемкин писал, например, пародии на «кладбищенские» стихотворения Ф. Сологуба, в эти пародии проникали ноты, принадлежащие «Сирина — птице печали». Вместе с тем даже такая уродливая, трагическая любовь дорога поэту, и он, обращаясь к птице Сирин, просит: «Полюби мою любовь». Но в отличие от символистов Потемкин перемещает любовь в будничную обстановку. Над этой любовью не развернут звездный полог, как у Блока, она не помещена в сказочную страну Ойле, не туда, где светит звезда Маир, как у Ф. Сологуба, она не цветет в «башне с окнами цветными переливчатой мечты», как у К. Бальмонта. Главная примета всех ситуаций, где она возникает, — нарочитая будничность. Это обыкновенная улица, неказистый домик, где всегда есть «окошко с тюлевой шторой с горшками герани».

Иначе говоря, Потемкин переводит высокую символистскую лирику в сугубо бытовой, будничный, пародийный, но столь же трагический план, культивируя прозаизм. Так, в балладе «В окошке с тюлевой што-

рой...» старушка, изображение которой пародирует изображение русалки, вспоминает о былом, всматривается в озеро, и перед ее едва ли не помраченным сознанием, встают пугающие ее гротесково-фантастические картины, заканчивающиеся невнятным старческим бормотаньем:

Мать Троеручица!
Озеро пучится,
Вихрь завывает.
Наши-то целы ли?
Эка ведь, баловни,
Что понаделали!
Павловне
Ночью недаром
Сам Серафим с Николаем
Являлись,
А вечером под амбаром
Лаем
Тузик с Дружком заливались...
.....
Озеро пучится.

Наиболее значительными циклами в «Смешной любви» были «Парикмахерская кукла» и «Жестяные любовники».

«Парикмахерская кукла» — пародия на символистский культ Девы Красоты, предстающий в стихах символистов в различных ликах. Это не только пародия на Прекрасную Даму Блока, но и на то выражение любви, которое предпочитали символисты при всей разнице их вкусов, талантов и индивидуальных манер. Так, в словах «Сулящим мне одну любовь... Измены нет — она мечта» содержится намек на строки («Измены нет: любовь одна») из стихотворения З.Н. Гиппиус «Любовь — одна» («Единый раз вскипает пеной...»). Но рядом с низложением высокой символики любви в пародиях Потемкина очевидна и другая тенденция — романтизировать и символизировать бытовой образ, повысив его поэтический статус. Пародия Потемкина двойственна — ирония и шутка поданы в ней серьезно, подлинное — притворно. Грань, на которой держится образ, совмещающий противоположности, тонка и зыбка.

В цикле «Парикмахерская кукла» переданы характеры двух персонажей-кукол, выставленных в витрине магазина, которые не названы и обозначены местоимениями «Он» и «Она». Они не ведут между собой диалога. Главное лицо, которое чувствует и действует — кукла «Он», но предмет внимания — кукла «Она», от благосклонности которой зависит поведение куклы «Он». В третьем стихотворении от имени куклы «Она» неожиданно «оживает» кукла «Он», которая обретает лицо поэта, завершающего цикл. Так причудливая фантастика в сложном гофманианском стиле неожиданно перетекает в обычную жизнь, и чувства кукол становятся сходными с обычными человеческими в их романтически-мещанском изводе.

Цикл начинается самохарактеристикой куклы «Он»:

Я напудрен, напомажен,
Чисто-начисто обрит,
Кок мой к темени приглажен
И хозяином завит.

За этим портретом угадывается обыкновенный обыватель. Он не богат, но может модно одеваться и следит за собой в надежде поухаживать за какой-нибудь миловидной красоткой. На этом сосредоточен его интерес.

Во втором стихотворении разочарованная и снедаемая тоской кукла «Он» получает полное удовлетворение, оказываясь на месте своих прежних обидчиков, и награждается поцелуем, потому что кокетливая кукла «Она» склонна не отвечать на вздохи нового плачущего поклонника.

Вся обстановка напоминает тайное романтическое свидание: метель, шорох снежных крыл, ветер, снежные вихри, тени от фонарей, темное окно. Оказывается, природа и предчувствие обманывали куклу «Он»: кукла «Она» не ждала напрасно в нее влюбленного и даже не знала, что он ищет ее в непогоду и ради нее пускается в опасную дорогу. Однако любовь куклы «Он» творит чудеса: «Он» нашел свою романтическую и платоническую возлюбленную. И все-таки куклу «Он» опять ждало разочарование — жестокая кукла «Она» не ответила на любовные ласки.

В заключительном стихотворении цикла «Парикмахерская кукла» на улицах вечернего города появляется сам поэт, душевно неотличимый от куклы «Он», от имени которой говорит. Он обходит витрины выставленных кукол, ища свою подлинную возлюбленную, которая манит его, но находит только ее жалкое подобие.

Совершенно очевидно, что Потемкин намеренно пародировал, снижая и смеясь, возвышенный мир символистов. В цикле «Парикмахерская кукла» «Он» и «Она» предстают не в таинственных обликах верного Рыцаря и самой недостижимой Прекрасной Дамы, свойственных символизму, в частности, Блоку, а во вполне конкретных и приземленных образах, чрезвычайно далеких от высших неземных созданий и даже от людей. «Он» и «Она» — манекены, парикмахерские куклы. Их отделяет от мира стекло витрины. Символической образ героини, «пронзенной звездой в сердце»⁴¹³, сменяется карикатурным образом куклы, «сердце» которой пронзено «ножкой», острым шпилем, удерживающим ее на подставке. Последнее стихотворение цикла («Я каждый вечер в час обычный...») явно отсылает нас к стихотворению Блока «Незнакомка» (ср.: «И каждый вечер, в час назначенный...»), пародируя которое автор высмеивает изменчивость Прекрасной Дамы, предстающей в разных ликах — от воплощения Вечной женственности до обыкновенной уличной проститутки. При этом Потемкин вовсе не устраняет все романтические

⁴¹³ См. позднейший образ Блока в стихотворении «Унижение»:

Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук!

и возвышенные черты, а соединяет их с вещественными, конкретными и прозаическими.

Высмеивая зыбкий, вечно изменчивый образ Прекрасной Дамы, Потемкин заменяет романтические атрибуты ее внешности подчеркнuto конкретными, прозаическими, которыми вполне может обладать реальная женщина. Трудно представить себе, что Прекрасная Дама стояла бы «с помадой рядом, слегка подняв тугую бровь», что она «обвита шелком, холодна» и помещена «спиной к выставочным полкам»). Но не менее трудно представить, что и в незнакомке- проститутке Блока и во всем ее наряде сквозили бы черты Прекрасной Дамы, вечно изменяющей свой лик. А между тем: «Девичий стан, шелками схваченный», «Дыша духами и туманами», «И странной близостью закованный, Смотрю за черную вуаль, и вижу берег очарованный, и очарованную даль».

И тут открывается другая сторона поэтического мира Потемкина: его герои способны быть не только призраками и манекенами, не только бездушными куклами. Хотя они передвигаются в пространстве с помощью чужих рук, нечто живое и романтическое живет в них и никуда не исчезает. Трагизм восприятия жизни, как и у Блока, остается. Он заключается в том, что лик красоты оказывается призрачным, подверженным реальным изменениям. Блок тоже развенчивает прежний лик красоты, и его незнакомка сильно отличается от Прекрасной Дамы, хотя и сохраняет с ней генетическую связь. Потемкин пошел, в сущности, тем же путем, но, будучи поэтом-сатириком и имея полное право на гротеск и гиперболу, от Прекрасной Дамы символистов сразу перескочил не в реальную жизнь, как Блок, а в кукольную, миновав те жизненные лики конкретных людей, которые представляли воображению Блока. Эта кукольная жизнь пародировала и Прекрасную Даму, вечную символистскую мечту, и реальную жизнь. Однако это не значит, что таким радикальным путем поэт вытравил всякую романтическую мечту о настоящей любви из живой жизни. Для Потемкина кукольная жизнь — это прямое, верное и сгущенное, а не искаженное, хотя смешное и трагическое, отражение реальной жизни, ее слепок, поскольку реальность уже искажена. Он, как и Блок, тоже недоволен этим пошлым и страшным миром и, конечно, внутренне чужд ему. Но он не отгораживается от улицы, от города, а стремится проникнуть в его сущность. Если герой Блока, любя жизнь и ценя земной мир как целое, всегда сохраняет дистанцию между пошлым и страшным конкретным действительным миром, не сближаясь с ним в его нравственно и эстетически неприемлемых сторонах, хотя и отчетливо видя их, то Потемкин намеренно проникает внутрь чуждого ему мира. Ему милы, дороги даже те иронически освещенные приметы, которые неотделимы от пошлости и иных пороков.

Потемкин и в «Смешной любви», и позднее, в «Сатириконе», стал знаменит своими стихотворными зарисовками петербургских обитателей. Их круг широк и разнообразен. Тут и уже знакомая старушонка, едва ли не сошедшая с ума, которой мерещится, что «озеро пучится», и классная дама, переживающая смерть любимой моськи. Здесь и несчастный влюбленный, напившийся от ревности («Пьяница»), который еле-еле в своем неверном движении одолевает каменные плиты тротуа-

ра, но «Своей любви Отомстить собирается», и «Третьеклассник Григорьев Павел», который тоже страдает от измены коварной возлюбленной и в тоске «Сочиняет стихи в альбом», о чем Потемкин пишет смешно и весело. А рядом («У ворот») идет своя жизнь: «Летят автомобили в блестящих фонарях», кричит татарин, продающий халат, вышла горничная «С собакой погулять» и к ней тут же пристроился старший дворник («Лукаво крутит ус»), прося «принять две нитки Поддельных янтарей...». На серой улице, окруженная слепыми домами, стоит растерянная проститутка, которую становится почему-то очень жалко, и произносит ставшие знаменитыми слова («Ночью»):

Папироска моя не курится,
Не знаю сама,
С кем мне сегодня амуриться?

Улица посылает навстречу поэту других своих «героинь», которым он невольно отдает часть душевного тепла.

На каком-то дворе («На дворе») играют «Скрипач и арфистка», их игра производит разное впечатление на слушателей: смеется «кокетка гимназистка» и «Рыдает прачка Марфа». А скудное вознаграждение дворовых музыкантов — копейки — «В грязи лежат». В иных местах вечернего и ночного города веселится столичная богемная или полубогемная публика — франты, спившиеся кокетки, поэты разных мастей — чесаные и нечесаные, припомаженные и неряшливые. Все они жаждут грубых, дешевых, острых удовольствий и пикантных развлечений («Обыкновенно»).

Иронизируя над своими персонажами, поэт жалеет их и даже любит. Неожиданно живые люди оказываются масками, а маски, парикмахерские куклы, превращаются в одушевленных персонажей и наблюдают со стороны за людьми. Переход от живого лица к маске и от маски к живому лицу сопровождается грустной и одновременно насмешливой улыбкой. Курам хочется любви, как и людям. Но люди погружены в мир искаженных отношений, где настоящая любовь встречается редко, где царят продажность, скука, душевный холод и одиночество. Поэт намеренно повторяет сюжеты, слегка их варьирует, чтобы вновь и вновь, сталкивая мечту и реальность, еще острее ощутить тоску одиночества, несбыточность надежд на счастье и на подлинное чувство. В сложном сплетении трогательной и беззащитной лирики, сдержанной, мягкой иронии над мечтой о нежном чувстве состояло своеобразие стихов Потемкина.

Современники сразу почувствовали необычность, сложность и противоречивость первой книги Потемкина. Один из них писал: «Книга его «Смешная любовь» произвела фурор. Все в ней было необычайно, начиная от внешности, кончая странным содержанием. Потемкин стал популярным поэтом, его портреты продавались в магазинах, о нем говорила критика, им интересовалась публика ... причем тайна его творчества остается и по сие время тайной: что в нем серьезно, что — юмористика. Серьезное стихотворение написано шаловливо, юмористика — серьезно»⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Десятилетие ресторана «Вена». — СПб., 1913. — С. 62.

Сборник «Смешная любовь» сделала Потемкина знаменитым. В. Брюсов в рецензии «Дебютанты» свидетельствовал, что Потемкин встал вровень с крупными поэтами своего времени: он «сразу сделался маленьким „мэтром“, создателем своего стиля и чуть ли не своей школы»⁴¹⁵. «Потемкин, — очень точно писал В. Брюсов, — поставил себе задачей в смешной форме выразить трагическое, в самом повседневном, пошлом и даже низменном найти поэзию: в парикмахерской кукле, в уличной проститутке, во влюбленном гимназисте, в старой деве, плачущей над умершей москвой... Мало того, г. Потемкин попытался выработать особый язык, особый стиль, особый стих, который мог бы вполне выразить обе стороны его поэзии, ее внешний комизм и ее внутренний трагизм — стих почти лубочный и в то же время утонченный, язык грубый и изысканный одновременно»⁴¹⁶. О поэтическом мастерстве Потемкина, проявившемся в первой же книге, Саша Черный впоследствии вспоминал: «...Петербургский студент-словесник, похожий скорее на лицеиста, изящный и сдержанный, уже в этой ранней книге обнаружил присущие его манере свойства: эластичную плавность стиха, изысканное мастерство сложного ритма, прерывистый перебой строк, четко отвечающий внутреннему волнению»⁴¹⁷.

После сборника «Смешная любовь» перед Потемкиным открылась широкая дорога в лучшие сатирические журналы и в первую очередь в «Сатирикон». В 1908 году он стал постоянным сотрудником «Сатирикона», а несколько позднее секретарем редакции. В эти начальные годы деятельности журнала известность Потемкина была, пожалуй, равной известности Саше Черного, а некоторые даже считали, что она превосходила известность Блока.

В сатириконских стихах Потемкин многообразен по тематике, разнообразен по стилю, изобретателен как признанный, тонкий и изящный мэтр стиха. Его перу подвластны и злободневная политическая сатира, и острая полемика с правой прессой, и бытовые сатирические и юмористические зарисовки, сцены и картины. Ему легко удается стилизация народного лубка, салонной поэзии XVIII века и даже постижение форм восточного фольклора, восточной поэзии («Три газеллы»). Современники отмечали его смелые ритмы и не менее смелые рифмы, причем стих часто отличался утонченной и изысканной звукописью. Можно прямо утверждать, что некоторые ритмы предвосхищают позднейшие искания русских поэтов в этой области. Например, строки из стихотворения «Весна» явно напоминают ритмические ходы Б.Л. Пастернака с характерным для него использованием дактилических рифм:

Не раздави! Не наступай!
Иди по ним с опаскою —
Не то назад умчится май,
Не обласкав нас ласкою.

⁴¹⁵ Весы. 1908. № 3. С. 78.

⁴¹⁶ Там же, с. 78–79.

⁴¹⁷ Потемкин П.П. Избранные страницы. — Париж, 1928. — С. 5.

Знаменитые бытовые юморески и сатирические шутки Потемкина, его пестрые картины и зарисовки городского быта, вечерних и ночных улиц, петербургских дворов-колодцев, помещенные в «Смешной любви», были продолжены в «Сатириконе», как и выразительные портреты жителей-типов «из населения петербургских нижних этажей» (Саша Черный). Вместе с тем в них не было ядовитой и злой сатиры, не было обличения, а господствовали шутка, юмор, совмещенные со значительной долей лирической трогательной теплоты.

Потемкин не разоблачает и не обличает, хотя и зорко видит пороки и недостатки своих героев. В будничном и обыкновенном, на чем он сосредоточен, для него открыто много ценного, что он и хочет высветить, не забывая заметить и дурное. Изъяны души не мешают ему усмотреть здоровое, крепкое начало в человеке, в домашнем быту. Великолепно и мастерски выписаны им в замечательном стихотворении «У дворца» характеры писарей, румяных, краснощеких, веселых парней, кровь с молоком, у которых играет и поет плоть:

Когда весной разводят
Дворцовый мост — не зря
Гулять тогда выходят
Под вечер писаря.
Штаны у них раструбом,
Штиблеты — чистый лак,
Идут, сверкая зубом,
Хихикая в кулак.
За сизо-серой мглой
Заглох закатный луч,
За крепостной иглою
Гора лиловых туч.
Чуть веет невской влагой...
В предчувствии конца
Идут они с отвагой
Улавливать сердца.
И слышно издали
По звонким голосам,
Как рад условной встрече
Цветник влюбленных дам.
Пуховые платочки
Посбились вкривь и вкось...
Без дум, без проволоочки
Гулянье началось.
До Прачечного моста
Дойдут и повернут —
Одну обнимут просто,
Другую ущипнут.
В стыдливости невинной
Зажмурилась заря...
По набережной чинно
Гуляют писаря.

Уже по этому стихотворению видно, что героям Потемкина не хватает ни образования, ни воспитания. Он живет большей частью в мещанской, обывательской среде, и потому несет в себе все ее недостатки, привычки, обладают особой манерой поведения. Гуляют они с некоторым вызовом всем, с девицами обращаются по-простецки и фамильярно, и в этой игре плоти обнажается душа, ее сильные стороны и ее изъяны.

Обывательно-мещанский мир живет, казалось бы, просто, но и сам он, и люди, составляющие его, далеко не примитивны. Конечно, у них нет больших запросов к жизни, но они тоже жаждут капельку счастья на своем веку. И на жизнь они глядят по-своему, соответственно тому укладу, в котором выросли. В стихотворении «Да и нет» Потемкин описывает домашний быт ничем не примечательных, но, в общем-то, не плохих людей, которые славятся своеобразным богатырством, но которых судьба обделила образованием и воспитанием.

Непросвещенность в широком смысле слова «подводит» персонажей Потемкина, которые, будучи подчас ревностными служаками, не могут выполнить приказания начальства. Так, в стихотворении «Идиллия» околоточный Иванов вернулся домой злым, получив необычное задание, отчего настроение его вконец испортилось. Попытка самостоятельно извлечь нужные знания из книжек, отобранных при обыске, ни к чему не привела, и околоточный «позвал сынишку». Однако сын тоже не справился с заданием, но предложил отцу составить «Список нецензурных иностранных слов», с которым тот и должен начать ловлю политических крамольников. В список вошли

Сорок с лишком измов, уций, аций,
Бебель, Каутский, и Бокль, и «Капитал» —
Все сюда попали, даже сам Горацій.
Только Маркса околоточный изъял,
Вычеркнув из списка и испортив строчку:
Карла Маркса знал он, ибо получал
«Ниву» с приложеньями семь лет в рассрочку.

Потемкин метил не только в околоточного и в полицейское ведомство, но и в бульварную прессу, которая вместо истинного просвещения народа пичкает его ложными представлениями и понятиями. Конечно, околоточный Иванов не читал Маркса, но и не мог предположить, что Маркс-то и есть самый главный сеятель крамолы, потому что ему посвящала страницы столь надежная опора самодержавия, как любимая обывателями «Нива».

Недостаточная воспитанность и скудная образованность персонажей Потемкина чаще всего проявляются в интимных, в любовных отношениях. Персонажи поэта смешно любят, смешно изъясняются в любви, смешно страдают и смешно ожидают любви. Чувства их часто неподдельны, но выразить их подобающим и приличествующим случаю образом они не могут, а потому часто впадают в психологические и иные ошибки, то переоценивая себя, но недооценивая окружающих. И тогда их подстерегает конфуз, от которого они не могут оправиться.

Честный шпик Иван Петров («Честь») служил в охранке десять лет. Его быт, привычки, навыки, положение — все было устойчивым и не предвещало никаких катастрофических перемен. И на личном, как говорят, фронте у Ивана Петрова тоже все было в полном порядке. Но внезапно, когда наступила весна, постоянство быта рухнуло: чиновница оказалась непостоянной женщиной, коварной изменницей и влюбилась. В жизни честного шпика все переменялось — вместо пирогов с грибами стала печь пироги с морковью, а на сладкое вместо прокламаций на банках с вареньем подавала...бомбы. Самонадеянный Иван Петров обиделся не столько даже на то, что грация его обманула, а на выбор нового любовника — бесчестного провокатора, служба которого состояла во внедрении в крамольную среду и выдаче бомбистов-террористов:

Ведь обидно: он — честный шпик,
А она связалась с провокатором.

Теперь честный шпик вступил в партию октябристов, которая всегда настаивала на незыблемости существующего порядка, вреде всяких изменений и вечном застое.

Любовь — главная страсть героев Потемкина и в ней натуры разных типов выражаются наиболее полно и отчетливо. Но это любовь особенная — обывательская или мещанская, с присущими только ей приметами. У каждого она проявляется на свой лад, потому что обывательский мир формирует неодинаковые, но похожие характеры. Некоторые, как лихач из одноименного стихотворения, обросли корой бездушия, которую не отскребешь никакими силами:

Обложен пухлой ватой.
Дороден что калач,
Иван Петров Щербатый
Типичный был лихач.

Иван Петров Щербатый, как и многие другие персонажи, отвоевал себе прочное место в жизни: он не церемонился с обычными господами и нагло обходился с ними, так как платил городовому немалую мзду, с тем чтобы тот не мешал ему выбирать выгодных клиентов и отказывать всяким «простакам». Щербатый любил деньги и знал, как извлечь их из карманов богатых и подгулявших пассажиров. Для иных он сам притворялся простаком, но потому вдруг в кривой и злобной усмешке обнаруживалась его алчная и недобрая душа.

Итак, в мещанско-обывательском мире, согласно Потемкину, уживаются хорошее и дурное, светлое и темное, бескорыстное и корыстное, доброе и злое, трогательное и жестокое. Символом этого мира становится обычно какой-нибудь семантически значимый образ, вбирающий в себя разные грани общего представления. В сатириконских стихотворениях таким образом стал скромный цветочек, помещенный на обоях, которыми оклеены жилища. Он аттестует себя так («Обойный цветочек»):

Я, розовый цветочек
Дешевеньких обоев,
Живу на фоне почек
И листиков левкоев.

Цветочек прост, но его контур отчетливо выделен, а потому он мнит себя драгоценным камнем в дорогой оправе, он неказист, но эгоистичен и любит, чтобы на него смотрели, он мстителен и готов постоять за любимую хозяйку.

Типы и характеры, выведенные Потемкиным, сродни этому обойному цветочку. Их счастье тоже обманчиво. При этом Потемкины описывают их переживания либо от лица автора-поэта, стараясь передать вкусы и язык персонажей, либо от лица героя-наблюдателя, близкого им, но все же изучающего их со стороны, либо «изнутри», через внутренний монолог или через внешнюю речь, непосредственное высказывание. Доминирующими формами оказываются либо несобственно прямая речь, либо стилизация внешней речи или внутреннего монолога.

В стихотворении «Лебязья канавка» страдающий, но не замеченный и не оцененный герой прямо обращает свою внутреннюю речь к приглянувшейся ему девушке. С помощью ряда броских деталей — синяя шляпка, стук каблуков, булавки, подведенные глаза — создается зримый и в то же время неземной, отрешенный, мечтательный образ, в котором лирическому герою явилась любовь.

Совсем в ином духе рассказано в стихотворении «Жених» о дворнике Егорке Беспалом, которого решили женить на Красную Горку. О дворнике Егорке Беспалом повествуется в народном стиле, в разухабистом ритме с фольклорными интонациями, создаваемыми прихотливым чередованием амфибрахия и анапеста («На Красную горку Женят Егорку. Славный был малый Егорка Беспалый...»). И это ритмическое разнообразие замечательно соответствует простой и веселой жизни работающего, не пьющего, разудалого гармониста, вокруг которого так и вились местные девушки:

Барышни были
Во власти Егорки,
Так и валили
К нему на задворки.

В этом стихотворении видно, как тщательно подбирал Потемкин ритм и стиль, чтобы передать заветные мысли персонажа, предназначенную ему судьбу и очертить характер. Он описывал Егорку в чувствованиях, понятиях и представлениях той культуры, которая ему близка, — культуры, с одной стороны, народной, а с другой, уже испытавшей влияние мещанско-обывательской среды.

То же самое наблюдается и в других стихотворениях, например, в написанной стихами сценке «На бал» смешно рассказывается о том, как юная Маша собиралась на первый бал и что из этого получилось: вместо бала все семейство рассорилось, изругало друг друга

бранными словами и в довершение всего вернулось домой несолоно хлебавши.

Нравы обывательского круга хорошо изложены и в «Песне», которую поет одна из подружек, тем самым характеризуюя себя:

У моей подружки Кати
Пианино на прокате,
У моей подружки Фени
Лисья шуба из Тюмени...

Героине Потемкина это удастся, и она поет свою песню как ликующий гимн, ставший достойным вознаграждением ее немалых трудов, в котором слышна едкая ирония, брошенная в сторону подружек.

Воссоздавая характеры, Потемкин тонко стилизует речь персонажей, давая ясно понять, человек какой среды испытывает те или иные чувства. Вот одно из лучших стихотворений «Влюбленный парикмахер»:

Скоро глянет месяц бледный
В милу горенку твою —
Одинешенек я, бедный,
В палисадничке стою.
Невытерпел мне дух жасминный,
Хоть всегда я вижу в нем
Безусловную причину,
Что я в Катеньку влюблен.
Под жасминовым кусточком
Мы видались первый раз.
Ты цвела совсем цветочком
Для моих влюбленных глаз.
Ты клялась, что не обманешь,
Фотографию дала —
А теперь ты и не взглянешь
На несчастного меня.
С той поры я всё страдаю:
На портрет ли посмотрю,
Или книжку почитаю —
Всё страдаю и горю.
Жду, когда пройдешь ты мимо.
Слезы капают на ус...
Катя, непреодолимо
Я к тебе душой стремлюсь!

Нет никакого сомнения, что парикмахер искренно и — увы! — безнадежно влюблен. Чтобы передать особенности его переживания — любовную страсть и горечь обиды, — поэт дает ему «голос», речь, пишет как бы от его лица. Получается так, что парикмахер от себя изливает свои чувства. И делает он это в наиболее привычном для него жанре — городского мещанского романса, который наиболее предназначен для

выражения сентиментальной, слезливой, чувствительной любви. А в городском мещанском романсе смешались многие жанры: фольклорная любовная песня, литературный романс сентименталистов и романтиков, причем в большинстве случаев не только высоких образов, но и эпитетов, подражателей, вульгаризаторов и дилетантов. Весь этот арсенал вошел в речь парикмахера, в которой для достижения необходимого поэту Потемкину эффекта перемешались различные стилистические пласты: «влюбленный парикмахер» пользуется фольклорными образами («милу горенку», «глянет месяц»), сентиментальными словечками («Одинешенек я, бедный, в палисадничке стою», «Под жасминовым кусточком», «Ты цвела совсем цветочком...», «А теперь ты и не взглянешь На несчастного меня. С той поры я всё страдаю...»), поэтическими штампами («месяц бледный», «дух жасминный», «Для моих влюбленных глаз», «Ты клялась, что не обманешь», «Всё страдаю и горю», «Я к тебе душой стремлюсь»), словами, употребляемыми интеллигенцией («Безусловную причину», «фотографию», «непреодолимо»), сращенными с мещанским «языком» («*Невытерпел мне дух жасминный, Хоть всегда я вижу в нем Безусловную причину, Что я в Катеньку влюблен*», «*Мы видались первый раз*», «*Для моих влюбленных глаз*», «*Слезы каплют на ус...*», «*Катя, непреодолимо Я к тебе душой стремлюсь!*»). Благодаря несовместимому для литературного языка совмещению слов из разных стилистических пластов речь парикмахера принимает полуинтеллигентный, полумещанский характер. В душе парикмахера очевидны и искренность переживания, и грубость чувств, и неразвитость, и отсутствие тонкости.

Душа «парикмахера» не вполне развита и не свободна от пошлости и вульгарности, поэтому для своей любви, искренней и трогательной, он не находит нужных слов и выражений. А те словесные сочетания, которыми он пользуется, вызывают невольную усмешку. На фоне подразумеваемого литературного языка как нормы все иные «наречия» и стилистические отступления от правильной речи, все неправильности остро выделяются. Это дало повод В.В. Тренину и Н.И. Харджиеву сказать: «Потемкин — поэт выделенных, интенсифицированных слов»⁴¹⁸.

Среди обывательской публики особое место занимают актеры, клоуны, музыканты, некогда мечтавшие о славе, о больших гонорарах, но вынужденные смириться со своим не очень завидным положением. Как правило, им нельзя отказать в таланте, но судьба сложилась так, что они увеселяют ту самую мещанскую публику, которую презирают, но которая их питает и воспитывает, независимо от того, отдают они себе в этом отчет или нет. Некоторые из них, подобно немцу-пианисту из Румынского оркестра («Тапер»), хранят память о высоком искусстве («Он был воспитан на Григе, На Глюке, на Бахе...»), но судьба распорядилась иначе («...жертва интриги Одной девицы из Риги — Оставшись в одной рубаше, Бросил упорствовать и начал таперствовать»). Так, несколько не похожий на румына, со светлым взором «Больших не в меру Северных глаз...»

⁴¹⁸Тренин В.В. и Харджиев Н.И. Маяковский и сатириконская поэзия // Литературный критик, 1934, № 4. — С. 132.

этот блондин ненавидел свое низкое искусство, презирал публику, для которой играл.

В балладе «Мщение» рассказано о двух клоунах — Тобби и Томе. Они всегда выступали вместе и, казалось бы, сроднились:

Жили два клоуна,
Тобби и Том,
Жили, ходили всю жизнь колесом.
Том выдувал кэк-уок на метле,
Тобби крутился волчком на столе.

Однажды, однако, любвеобильный и веселый Тобби неосторожно «в обществе дам» назвал Тома «хамом». Окружавшие клоунов поклонницы — сплетницы и интриганки (как иронично выразился Потемкин, «милые, влюбленные персоны»), тотчас известили Тома. Тот

две недели думал, как быть,
В среду, на третьей, решил отомстить.
В доску, где Тобби вертелся волчком,
Маленький гвоздик он вбил молотком.
Тобби двадцатого в десять часов
Череп себе провертел до мозгов.
Сорок три дамы рыдали по нем...
Так отомстил добродетельный Том.

Таков новый — типично цирковой, но вместе с тем обывательско-мещанский тип мщения, ставший содержанием старого жанра баллады. В нем стали господствовать не высокие, бурные страсти, а мелкие чувства, и грозным смертоносным оружием, с помощью которого поражали врагов или обидчиков, теперь выступили не копья, не мечи, не ружья и кинжалы, но всего лишь маленький неприметный гвоздик, способный унести жизнь с той же неумолимостью, что и прежние.

«Просвещенные» и богатые ценители театра несколько не отличаются от общей обывательской массы. В стихотворении «Театр» описывается то, как понимают искусство «три господина», которые «смотрели на сцену». О пестром и вполне традиционном театральном действе один господин «промолвил... умильно»: «Ах, как это стильно!» Другой отозвался иначе: «Они своей игрой Мне напомнить сумели Боттичелли». Третий выразился так: «Это совсем Тинторетти!» Каждый из них в своих оценках попал, что называется, пальцем в небо. И тут поэт, до тех оставшийся вне смешного рассказа, не выдержал напора пошлости и заговорил от себя:

И вдруг мне стало так скучно,
Что пропал весь мой пыл,
И я беззвучно
Ушел и забыл
Подойти к ним с левой руки
И сказать, что они дураки.

Врываясь в повествование, лирика обнажает грустную мысль о том, что жизнь неизбежно трагична и мечта об истинной верной и высокой любви оборачивается печальным разочарованием. В стихотворении «Ошибка» незнакомка, стоявшая на площадке вагона, внезапно напомнила лирическому герою его возлюбленную:

Я вышел. Отогнув поля
Уже поношенной панамы
И взор надеждой окрыля,
Уставился на шляпку дамы.

Дружеский жест, который позволил себе лирический герой, дотронувшись до перчатки дамы, однако, был понят по-особому, а мнимая возлюбленная обернулась проституткой:

И вдруг на ласковый привет
Услышал ухом сиротливым
Такой обыденный ответ:
«Мужчина, угостите пивом!»

Нетрудно заметить, что Потемкин стал поэтом петербургской улицы и поэтом Петербурга со всеми их характерными приметами, продолжив поэтику символистов, участь у символистов и следуя им, но не подражая. Поднимая те же темы, Потемкин выразил чувства и мысли улицы в ее шумной повседневной городской суете. В отличие от возвышенного настроения поэзии символистов, где даже от уличной женщины-незнакомки веет «древними поверьями», где она непосредственно и таинственно сопряжена с небом и мистическими предчувствиями, Потемкин создает особый литературный контекст, в котором отсекается как поэтически высокое, так и поэтически низкое. Возникающая поэтика — жанр, поэтическая стилистика, поэтический синтаксис, стих, интонация — принадлежат некоему «среднему» виду, передавая поэзию полукультурных, полуинтеллигентных слоев населения. Эту сторону сатириконской поэзии, развиваемую В.В. Князевым и в особенности П.П. Потемкиным, зорко подметил А.В. Амфитеатров, увидев в их творчестве «попытку создать новую полуинтеллигентную музу, усвоив и облагородив ходовые и любимые массою манеры стиха». Он похвалил подобное стремление, которое, по его мнению, «заслуживает всякого внимания и в конце концов может дать очень хорошие и нужные результаты»⁴¹⁹.

В самом деле, Незнакомка Блока, если сопоставить ее с героинями Потемкина, перестала быть недостижимой и единственной. Она превратилась в обыкновенную и вполне доступную барышню в синей шляпке, идущую по улице. В такой же мере и город Потемкина выглядел житейским, более обитаемым, более конкретным, более простым, нежели страшный и полный таинственности город Блока. Город Потемкина ли-

⁴¹⁹ Амфитеатров А. Забытый смех. Т. 1. — СПб., 1914. — С. 210.

шен чувства трагической обреченности, растворенной в воздухе города Блока, нет того жуткого беззвучного хохота, который часто сопровождает по улицам припоздавшего ночного прохожего. Герои Потемкина, напротив, открыто весело и задорно смеются, голоса разудалые пьяные песни. Внутренне сложному миру героев Блока здесь противостоят простота и наивное лукавство, восходящие к народным обычаям (полюбила — разлюбила), нескрываемое кокетство. Разочарование в любви или любовная неудача вызывают чувство горечи, печали, которые, однако, не приводят к тяжелому душевному надрыву или мучительной раздвоенности.

Блок и Потемкин часто видят почти одно и то же, но Блок, глядя на ночной город, запечатлевает грозную пустоту и «мерцанье тусклых площадей», он ощущает дыхание смерти, потому что кругом — «могилы домов», ему чудится «голос пронзительных вьюг» и вой неземного ветра, прилетевшего из космических высот; Потемкин, совсем не чуждый трагического переживания города, мотивов раздвоенности и потерянности среди скуки и тоски, передает в основном конкретные штрихи ночной серой улицы: свет фонарей, песни пьяницы, обиженной на судьбу девушки, игру шарманки, житейские разговоры и сплетни. Он замечает блеск вечерних витрин, его глаз выхватывает пестрые чулки проститутки, а ухо улавливает ее «липко стучащие» по мостовой каблучки.

И вместе с тем было бы неверно считать, будто герои Потемкина и в особенности он сам не знает трагизма жизни. Во-первых, жизнь персонажей Потемкина иногда кончается насильственно. Во-вторых, и персонажи, и герой поэта чувствуют гнет петербургских серых улиц, серых и «слепых домов». На них давит скука, и они томятся среди превратного, ложного света, не в силах найти выход из тумана и мглы. Вместо истинного света перед ними возникают создаваемые городом миражи — маленькие, карликовые мирки «парикмахерских кукол» или «жестяных любовников». Эти сказочные мирки забавны, смешны, милы и не страшны поэту. Они по-своему примиряют его с городом, порождениями которого выступают. Не будь их, город для Потемкина стал бы жутким чудовищем, непригодным для обитания. В этом проявляется трагическая несовместимость различных ликов города — неуютного, серого, скучного, тусклого и тоскливого и его явно проступающих других личин — маленьких, крохотных городков-фантомов, углов-фантомов с их веселой фантастикой. Привлекательность города для Потемкина — не в пошлой житейской прозе Петербурга, а в иных его ликах, связанных с «городской сказкой». В письме к И.Ф. Анненскому он признавался: «Мне даже кажется — не будь у города обманчивой фантастической личины, разгадай все его изнанку, рецепты да счета, убедись в том, что кроме них ничего нет в городе, никто жить бы в нем не стал»⁴²⁰.

В то время, когда Потемкин выпустил свою первую книгу сатирических, юмористических и лирических стихотворений, то есть примерно в 1908–1910 годах, началось сильное увлечение русской художествен-

⁴²⁰ Цит. по кн.: *Спиридонова (Евстигнеева) Л.А.* Русская сатирическая литература начала XX века. — М., 1977. — С. 179.

ной, театральной, литературной и богемной публики всевозможными сценками в сатирических театрах, кафе, ресторанах, где она не только весело и беззаботно проводила часы досуга, но, как бы походя, невзначай, сочиняла эпиграммы, сыпала каламбурами, пела романсы, песенки и куплеты, ставила балетные этюды, а иногда и рождала новые творческие идеи. Тут царил культ творчества и смеха. Потемкин, как и другие сатириконцы, был постоянным посетителем знаменитых ресторанов, таких, как, например, «Вена», многочисленных кабаре, небольших театров, порой помещавшихся в подвалах. Художник Юрий Анненков вспоминал: «Очнувшись при последнем падении занавеса и еще не в силах освободиться от ощущения полета, мы отправлялись из театра гурьбой в подвал к «Черепку», на Литейном проспекте, или к «Соловью», на углу Морской и Гороховой, в пивные «Северный Медведь» или «Северная Звезда», на Песках, на Петербургской стороне, на Васильевском острове, в знаменитую литературную «Вену», на Малой Морской, где Петр Потемкин, поэт-«сатириконец», нацарапал на стене:

В «Вене» — две девицы.
Veni, vidi, vici»⁴²¹.

О другом знаменитом кабаре, или кабачке, «Бродячая собака», открывшемся в 1912 году, где стены и камин также были исписаны художниками и поэтами, М.А. Кузмин сложил гимн, а в другом стихотворении писал:

Здесь цепи многие развязаны —
Все сохранит подземный зал.
И те слова, что утром сказаны,
Другой бы утром не сказал.

А.А. Ахматова спустя несколько лет вспоминала («Три стихотворения»):

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий⁴²².

⁴²¹ Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 174.

⁴²² Самой Ахматовой, Потемкину и всему ночному кабаре поэт Борис Садовской посвятил шуточные стихи:

Прекрасен песий кров, когда шагнуло за ночь,
Когда Ахматова богиней входит в зал,
Потемкин пьет коньяк, и Александр Иванович
О майхородусах Нагорской рассказал.

(Иванов Георгий. «Бродячая собака» // Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 538-539. Впоследствии ученый-этнограф Николай Могилянский вспомнит, что Потемкин в эмиграции пытался собрать всех уцелевших посетителей

Здесь такжегодилисьПотемкину широко использованная им в сатире и лирике игра стилями, наблюдения за сценками на петербургских улицах, в кафе, в ресторанах, чтобы поэтическим воображением оживить возникающие миражные мирки в формах малой театральной драматургии, в капризных, манерных, изящных, изощренных и утонченных миниатюрах, скетчах и популярных небольших пьесах («Катенька», «Павловские казаки в Париже», «Блэк-энд-уайт», «Полотеры», «Барометр», «Старожилы» и др.), которые он создал для кабаре «Летучая мышь», «Бродячая собака», для «Дома интермедий», «Кривого Зеркала». Поэт проявил себя и как режиссер-постановщик своих остроумных пьес, и как даровитый актер, исполнявший в них нередко главные роли. Современники вспоминали, что он искусно танцевал. Он придумал «поединки остроумия», отважно вызывая на них и доблестно сражаясь с известными и менее известными посетителями «Бродячей собаки». Ему принадлежали также театральные репризы, появлявшиеся в ряде газет («Русская молва», «День», «Русское слово»), и рассказы в прозе («Влюбленные», «Записки фланера», «В царстве голых»). Тогда же он печатался, помимо «Сатирикона» (потом «Нового Сатирикона»), в «Солнце России» и в «Синем журнале».

Если попытаться подвести итог творчеству Потемкина со времени его дебюта в литературе до его книги «Смешная любовь», а затем участия в «Сатириконе», «Новом Сатириконе», в создании милых, талантливых и чрезвычайно тонких театральных безделушек для различных кабаре и театров, то совершенно ясно, что своеобразие дарования Потемкина, постепенно развиваясь, выразилось в гармоничное сочетание лирического, трогательного и сатирического, юмористического, забавного начал, которые поэт искал в будничном и повседневном. В наибольшей степени эти принципиальные начала творчества воплотились после «Смешной любви» во втором поэтическом сборнике Потемкина «Герань», в сатириконских стихотворениях, в «маленькой» драматургии и в прозе.

В 1912 году вышел из печати новый сборник стихотворений Потемкина «Герань». В него вошли уже известные стихотворения, написанные в промежутке между первой и второй книгами. Поэтому вторая книга отразила значительные перемены в творчестве Потемкина по сравнению с первой. Во-первых, из нее ушли миражные герои, подобные «парикмахерским куклам» и «жестяным любовникам». Большую часть

«Бродячей собаки». «П.П. Потемкину, — писал он, — принадлежит счастливая мысль собрать за товарищеским обедом членов и посетителей «покойной «Бродячей собаки». Предполагается, кажется, возродить популярный в предвоенное время «подвал», помещавшийся на углу Михайловской площади и Итальянской улицы, рядом с Михайловским театром». Действительно, 19 октября 1925 года в парижском «Звене» было напечатано следующее объявление: «П.П. Потемкин просит всех членов и посетителей покойной «Бродячей собаки», которые пожелали бы за дружеским обедом вспомнить о покойнице и поговорить о ее возрождении, пожаловать в 8 час. вечера в пятницу 23-го октября на rue de l'Assomption, 70 (Metro: Ranelagh. Tram. 12, 16). Цена обеда с вином — 10 фр. Форма одежды безразлична. Знаки отличия обязательны. Запись на обед принимается у секретаря «Дома артиста» до вечера среды 21-го октября, Auteuil 24–28». — Там же. — С. 444 и 541.

стихотворений («Лихач», «У дворца», «Жених», «На бал» и др.) составили бытовые юморески, персонажи которых (влюбленный парикмахер, белошвейка, мастеровой, приказчик, лихач, дворник) стали более конкретными и реальными. Во-вторых, они прочно вписаны в городскую и притом обывательски-мещанскую среду с царящей в ней суетливой и повседневной жизнью. В-третьих, лирическое содержание Потемкин нашел в самой обыденности, в самой будничности, но это обыденное и будничное спаяно с ироническим, смешным, комическим и забавным. Лирика и ирония — две грани единого художественного мира автора. Это отразилось в названии книги. С одной стороны, «герань» — цветок, символизирующий лирику простого, неприхотливого, почти бедного повседневного быта, его трогательную и милую привлекательность; с другой — цветок, символизирующий пошлость, неразвитость, грубость того же быта. Названием Потемкин хотел совместить высокое и низкое, лирическое и комическое. И не только совместить, но и снять лирику иронией, а иронию — лирикой, стереть грань между высоким и низким, поэтическим и непоэтическим. Лирика не должна была звучать патетически, а ирония — убийственно. С этой целью Потемкин насыщал лирику иронией, а иронию пропитывал лирикой. Эти две новые тенденции творчества Потемкина тотчас были замечены критикой.

Журнал «Сатирикон», сосредоточившись на забавной повседневности стихотворений Потемкина, следующим образом представил читателям сборник «Герань»: «В его стихах — просто тот день, со всеми его заботами, скукой и интересами, какой мы прожили вчера, каким живем сегодня и будем жить завтра. Простые стихи о простом человеке — они написаны просто и читаются, требуя не глубокого анализа, а простой души... Многие из потемкинских стихов заслуживают самого лестного отзыва с точки зрения простоты — а это крайне интересное явление в современной поэзии после периода 90-х годов — периода бегства от этой простоты»⁴²³. Н.С. Гумилев в журнале «Аполлон» выделил другую, ироническую, струю книги «Герань» — «легкую меланхолическую усмешку», чувствуемую в каждом стихотворении, которая, по его словам, «увеличивает их художественную ценность». Сочетание лирики и иронии, высокого и низкого, «поэтического» и «прозаического» способствовало углублению игре стилями, которая становится основным стилистическим приемом после «Смешной любви» и пронизывает книгу «Герань».

Таким образом, со времени «Смешной любви» и ко времени «Герани» много в поэзии Потемкина изменилось.

Самой, может быть, существенной была переориентация Потемкина с символизма, к которому он тяготел в раннем творчестве, на акмеизм. Лирические зарисовки Потемкина принципиально конкретны и описательны. Автор явно предпочитает ясность и простоту изображения и выражения, сосредоточиваясь на земном и не протягивая мистические нити в небесное пространство. Принцип простоты и ясности, как известно, утверждался и проповедовался русским акмеизмом в полемике

⁴²³ Сатирикон, 1912, № 43. — С. 12.

с символизмом. Поэты-акмеисты противопоставили таинственному миру символистов, в котором земное неразрывно спаяно с мистически пронизавшим его небесным, земной «мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время», живущий относительно самостоятельной жизнью⁴²⁴.

Стихотворения Потемкина в сборнике «Герань» во многом обнаруживают близость с поэзией акмеизма: они отличаются предметностью, конкретизацией детали, любованием красочными мелочами быта, скромными прелестями и наивными порывами, стилистической игрой, проникнуты ощущением полноты и радости бытия.

Вместе с тем у Потемкина вещь не приобретает самостоятельного, самодовлеющего значения, как это бывает у акмеистов, которые любят вещь как таковой. У Потемкина вещь обычно служит значимым фоном для сценки или портрета. Часто мир вещей рисуется пустым, мертвым, застойным и не представляет собой какой-либо ценности. Нередко он противостоит быстротекущей, изменчивой человеческой жизни (цикл «Комната»), которой поэт всегда отдает предпочтение перед неподвижностью и скованностью быта с его изобилием вещей. Кроме того, передавая пробиваемое сквозь иронию чувство полноты и радости бытия, окружает его по-народному лукаво-простодушным юмором («Пасха в Томске», «Базар», «Урания», «Слобода»). Он тяготеет, как отмечено, к певучей народной речи, обильно уснащенной глагольными конструкциями.

Нужно, однако, сказать, что чувство радости бытия, несомненно, присутствующее в стихотворениях Потемкина, умеряется столь же несомненной тоской, преследующей поэта. Потемкин не может целиком принять свой идеал, находимый им в обыденности. Он сразу осознает его неполноценность и иронически посмеивается над ним. Стало быть, ирония распространяется в стихотворениях не только на пошлость обывательско-мещанской жизни, но и на самую попытку поэта найти в ней какого-либо эстетического или нравственного совершенства. Ирония поднимает поэта над бытом, не дает ему забыть те истинно высокие ценности, какие он носит в душе и какие никак не соответствуют милым и трогательным качествам, находимым поэтом в житейском быту. Поэтому она не избавляет его от томительной скуки и щемящей тоски, переживаний, связанных уже не только с пошлым бытом и обывательскими нравами, но и с большим миром жизни, сложным, страшным, грозным и неизвестным в своем будущем. В этом смысле характерно стихотворение «Я люблю и пою про весну, про весну...», где упоение весной («Я тону и иду в глубину, в синеву, Пусть иду я ко дну, но люблю я одну, Ту, мою — лишь засну, не мою — наяву»), символизирующей высокий жизненный идеал поэта, оказывается возможным не наяву, а во сне: «Лишь во сне я весной, лишь во сне край мой — рай...»

Простой, бесхитростный, незатейливый, отчасти неразвитый и грубый мир «Герани» — всего лишь временное пристанище, в котором приют не выглядит крепким и прочным. В цикле «Маскарад», избавляясь

⁴²⁴ Аполлон, 1913, № 1. С. 48.

от жуткого одиночества, он спешит окунуться в маскарадное веселье. Но игравая легкость рисунка, свойственного лирическим стихам «Герани», не должна обманывать: за ней всегда скрывается не только веселое приятие жизни, но и горькое чувство пустоты, пошлости и скуки окружающей жизни. То святое и драгоценное, что было связано у Потемкина с прекрасной и содержательно насыщенной жизнью, всегда представлялось ему слишком хрупким, слишком зыбким и мгновенным. В стихотворении «На колокольне Ивана Великого» Потемкин и другие посетители поднимаются все выше и выше, одновременно углубляясь в древние века и покидая нынешний мир, который перед вечностью кажется ничтожно малым.

Все творческое развитие Потемкина, можно подвести итог, проходило от пародии на символистов и усвоения их поэтики к изображению быта, наполненного психологическим подтекстом и окрашенного сатирой, юмором и иронией. На этом пути поэт, сблизившись с акмеистами, сохранил присущее ему своеобразие, поверив лирику иронией, а иронию — лирикой.

На этом творческая дорога Потемкина не завершилась: в 1913 году поэтом был задуман новый стихотворный сборник — «Париж». Сборник был составлен, но не был напечатан. Рукопись, к счастью, сохранилась.

Представление о парижских стихотворениях дает цикл «Парижские зеркала», в котором отразились заграничные впечатления поэта. Переложенные в стихи, они оказались описательными и натуралистичными, выдержанными в духе зарисовок, подобных французским поэтам. Сквозной образ Парижа как страны бездушных зеркал, заменяющих живые лица и отражающих самих себя, проходит через парижский цикл, определяя его сатирическое звучание:

И я сидел в кафе, и я смотрел на вас,
Деревья *чахлые заплеванных* бульваров,
И больно резали мой непривычный глаз
Огни приветные всю ночь открытых баров.

Для поэта в бесчисленных зеркалах отражаются одинокие люди, и каждое лицо становится растиражированным множеством, которое погружено только в себя и беседует только с собой. Зеркала скрывают подлинность чувств, представляя вместо нее имитацию, которой удовлетворяются поклонники суррогатной красоты.

До Первой мировой войны в «Сатириконе» и «Новом Сатириконе» начали печататься бытовые юморески Потемкина. В стихотворении «Дуняша» вполне устроенная жизнь горничной графини («Ты ходишь в кофте модной, в прическе городской, Такою благородной, Господскою такой. Ты знаешь все повадки Субреток записных, Хоть свет твоей лампы падки Благоговейно тих. Уж ты краснеть умеешь Не только от стыда, Хоть молишься, говеешь и плачешь иногда») кажется поэту подневольной и искусственной, попорченной дурными городскими обычаями

и привычками. Но в глубине души Дуняша скучает и тоскует по естественной, чистой и простой деревенской жизни («И всё-таки, Дуняша, Весною иногда, Когда светлей и краше Вечерняя звезда, Ты, верно, у окошка Стоишь и смотришь вдаль. Дуняша, ведь немножко Тебе деревни жаль? Деревни, где не надо Ужимок городских, Где сонно бродит стадо и дымный вечер тих?»). Как бы в противовес тихой и спокойной деревенской жизни Потемкин в стихотворении «Молчальники» рисует скучную, пустую, неподвижную, каждодневно одинаковую городскую жизнь обывателей, в которой тоже есть тишина и спокойствие, но которая больше похожа на застывшую мертвечину. Кольцевая композиция стихотворения призвана оттенить сонную, молчащую обывательскую Россию, внутри которой ничего не происходит и не приметно никакого душевного или физического движения, но полной внутреннего удовлетворения мертвым бездействием.

Начавшаяся Первая мировая война замедлила творческое развитие Потемкина, который в это время мало писал (поэма «На рассвете», стихи для детей и переводы). Некоторые стихотворения поэта вошли в альманахи и сборники («В год войны», «Современная война в русской поэзии» и др.).

Октябрьский переворот поэт не принял и во время Гражданской войны переселился в Одессу, а в ноябре 1920 года, тайно и благополучно переплыв на маленькой лодочке вместе с семьей через быстрый Днестр, очутился в эмиграции, в Румынии. О бегстве из России он рассказал в цикле «Переход»: «Шуршит ледок, / и сердце бьется... /А вдруг челнок/ Перевернется». Так завершился «российско-сатириконский» период творчества Потемкина и начались его скитания по Восточной и Западной Европе.

Из молодых поэтов-сатириков перед самым концом «Нового Сатирикона» выдвинулись Н.Я. Агнiewicz и Д'Актиль.

Николай Яковлевич Агнiewicz (1888–1932) родился в Москве, в дворянской семье, но детство провел на Дальнем Востоке (Владивосток, Благовещенск), куда был направлен по служебным обязанностям юриста его отец, судебный следователь. Из-за перемещений отца Агнiewicz учился в разных гимназиях и окончил Благовещенскую гимназию в 1905 году. После окончания гимназии он уехал в Петербург и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, но высшего образования не завершил. К 1908 году относятся попытки получить оценку своего дарования (стихи были посланы А.Блоку) и напечатать первые произведения.

Дебютом Агнiewiczа стало маленькое стихотворение о Сибири «Родной край», опубликованное в 1908 году в журнале Н.Шебуева «Весна» (1908, № 9). С тех пор он отзывался о себе коротко и вызывающе: «Поэт и больше ничего»⁴²⁵, хотя был и драматургом, и детским писателем. После первой публикации стал печататься в «Петербургской газете», в «Биржевых ведомостях», в «Голосе земли», а позже в журналах

⁴²⁵ Такая помета есть в его «Записной книжке», в графе «Звание, должность или занятие».

«Пятак», «Попрыгунья-Стрекоза», «Солнце России», «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», стал постоянным автором «Столицы и усадьбы», где помещал, сообразаясь со вкусами «журнала красивой жизни» и его издателя В.П. Крымова, стихотворения и драматические сценки «с экзотикой», с изображением роскошного и пышного быта «высшего света».

Агнивцев принадлежал к молодому поколению сатириконцев и вошел в литературу в то время, когда острая политическая и общественно значимая сатира еще держалась на литературной арене, но уже убывала, и на первый план снова выходила легкая, изящная, веселая, юмористика, забавлявшая публику и лишь слегка нравственно царапающая совестливые сердца. Только немногие талантливые сатирики и юмористы еще поддерживали старые либеральные традиции высокого искусства. Молодой Агнивцев оказался на перепутье, на рубеже двух сатирико-юмористических влияний, и это отразилось в его первом сборнике «Студенческие песни. Сатира и юмор» (1913).

В этой книге рядом с шуточными сценками из студенческого быта мирно уживались злободневные и острые политические сатиры, разоблачавшие неумную и в целом реакционную политику царского министерства просвещения.

Обстановка в студенческой среде после спада революции 1905 года была накаленной. На студенчество обрушились многочисленные репрессии. В 1910 году крайне правый министр просвещения А.Н. Шварц был заменен новым — Л.А. Кассо, который действовал не прямыми угрозами и наказаниями, а циркулярами и анекдотическими запрещениями, предписывая исключить преподавание целого ряда «опасных» и «крамольных» дисциплин. Дело доходило до настоящих курьезов, когда под запретом (в читаемых курсах и в библиотеках) оказались такие авторы, как Геродот, Цицерон, Ливий, Курций, Овидий Назон и т. д.

«Студенческие песни» Агнивцева отразили неприятие студенческой средой урезаний свободы слова и автономии университетов. Они были сродни своей непосредственностью и откровенной публицистичностью газетному фельетону. В них жил гражданский пафос. Естественно, что наиболее близкими для Агнивцева мастерами этого жанра были Некрасов и современные ему сатирические поэты — Саша Черный, Шебуев, печатавший хлесткие стихи в «Пулемете». Им он и подражал в своих сатирах.

Сильное влияние, однако, имело и другое направление в сатире и юмористике. Н. Шебуев печатал в «Пулемете» сатиры, а в «Весне» — шуточные и веселые стихи. Агнивцев не случайно «постучался» со своим первым произведением в двери «Весны». Этот бойкий журнал, который называют также альманахом, еженедельником, начал выходить в свет в первые годы после поражения первой русской революции. На его обложке были начертаны слова: «В политике — вне партий, в литературе — вне кружков, в искусстве — вне направлений»⁴²⁶. Он встретил политическую реакцию не гражданским пафосом, не бичеванием убогих

⁴²⁶ Весна, СПб., 1908, № 1.

политических программ, отрицавших демократические свободы, а своеобразным «вызовом» — выражением оппозиционных настроений тех слоев интеллигенции, которая утверждала свободу интимных чувств, смеясь на всеми нравственными запретами, особенно в области секса и пола. Защищая полную и неограниченную свободу в этой сфере, редакция «Весны» поместила на обложке журнала изображение обнаженной дамы.

Агнивцеву оказалась очень близка эта линия русской сатиры и юмористики. Он, подобно В.Горянскому, но значительно смелее и последовательнее его, сделал попытку создать иллюзорный, искусственный салонно-камерный мир веселых, забавных и эротических юморесок, сознательно сориентированный на мир нравственно несостоятельной политики и мир серых, пошлых будней. Он противопоставил этот придуманный им «красивый мир» королей, пажей, дам света и полусвета, всевозможных леди, мисс и миссис тусклому и непоэтическому современному бытию и быту. В этом состояло его неприятие реальной действительности, в которой он жил и воздухом которой дышал.

Надо сказать, что такого рода настроения были свойственны не одному Н.Агнивцеву. Юморески поэта очень характерны для тех лет, когда, не принимая ущербную современность, многие авторы стремились уйти от нее в эротику, экзотику, средневековье. Намного раньше Агнивцева они пробовали создать и испытывали на прочность свои модели иного, прекрасного мира, куда «скрывались» от неудовлетворяющего настоящего. Земля Ойле, Александрия, Китай представлялись Ф.Сологубу, М.Кузмину, Н.Гумилеву царствами инобытия. В этом заключался романтический бунт авторов и их героев.

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит,
В эмалином небе дразня журавлиные стаи, —

писал Н.Гумилев в стихотворении «Я верил, я думал...» из сборника «Чужое небо» (1912).

Агнивцев не без воздействия акмеизма тоже создает свой маленький мир, «звучащий и красочный», насыщенный конкретными деталями, но нереальный. Его отношение к акмеистам можно сравнить с отношением Потемкина к символистам: он опирается на содержание и поэтику акмеистов, но одновременно упрощает, снижает, окарикатурирует и отчасти пародирует их образы. Уже отмечено, например, что китайская барышня Ао в песенке Агнивцева, которая пьет чай и больше ничего не умеет делать, — почти пародия на гумилевскую девушку «в платье из красных шелков». Создавая особый экзотический, средневековый или эротический мир, Агнивцев лишает его героев рыцарских и дамских добродетелей, превращая их в комических двойников Гумилева или Кузмина. Тем не менее и Агнивцев совершает бегство из реального мира в мир ирреальный.

«Уходу» из реальности способствовали два обстоятельства.

Первое было связано со своеобразным талантом Агнивцева. Поэт виртуозно владел стихом и едва ли не всеми строфическими формами, легко переключался с одной интонации на другую, но был направлен в сторону забавного развлечения определенного вида публики, жаждущей экзотики и пикантной, тонкой, негрубой, изысканной эротики. Агнивцеву в целом была чужда сатира и близка легкая, фривольная, веселая и забавная шутка. В этом была ограниченность его таланта: он едва ли мог «родить» что-нибудь серьезное. В этом же заключалась и большая опасность — впасть в слишком «красивую» и пустую риторику, лишив поэзию подлинной поэтичности.

Второе обстоятельство состояло в том, что Агнивцев, как и многие литераторы, художники, музыканты и вообще люди искусства и свободных профессий, стремились и наяву, в быту, а не только в искусстве, создать особый мир, где было бы тепло, уютно, поэтично и весело. Агнивцев всей душой окунулся в особый, камерный, салонный, экзотический и эротический мир не только в поэзии, но и в жизни. Его имя неотделимо от петербургской богемы начала XX века, атмосферы артистических кафе, театров-кабаре, ресторанов. Поэт был заметной фигурой в этой среде, сам выступал в театрах-кабаре и литературно-артистическом ресторане «Вена», а его стихотворения, почти всегда рассчитанные на мелодекламацию или на музыкальное переложение, многие из которых стали песнями и куплетами, исполняли знаменитый в те годы артист Александринского театра Н.Н. Ходотов и популярный А.Н. Вертинский. Именно здесь Агнивцев надолго, если не навсегда, прослыл салонным поэтом для избранных, для немногих знатоков, мастером эротических и экзотических безделушек. До революции его воспринимали исключительно в этом ключе — автором исполнявшихся со сцены комических сенок, песенок и сатирических куплетов.

Казалось бы, поэт впитал в себя дух шебуревской «Весны», но сатирическая часть «Студенческих песен» никак не согласовывалась с ее литературной программой. В сатире торжествовала сатириконская традиция, которая никогда в поэте не умирала. Так Агнивцев обрел, словно двуликий Янус, два лица — сатириконца и салонного эротического развлекательного поэта богемы. Об этом парадоксальном соединении напомнил читателям впоследствии его самый значительный поэтический сборник «Блистательный Санкт-Петербург».

Собственный поэтический стиль Агнивцева, который нельзя спутать ни с каким другим, складывается лишь к 1916 году. К этому времени поэт выпустил драматическую стилизацию «Оживленная баллада. Эпизод в одном действии из войны Алой и Белой розы» (1914) и второй сборник стихотворений «Под звон мечей» (1915), в котором его отчасти захватила патриотическая тема начавшейся войны («Казачья песня»).

Значительным этапом в творческом росте Агнивцева были стихотворения «Гильотина», «Рассеянный король» и др., написанные после Февральской революции. Через призму Великой Французской революции, ее сюжеты и образы в этих произведениях преломлялись события современной русской истории. Стихотворения были очень популярны в то время.

В январе 1917 года Агнивцев решил создать собственный театр. С этой целью он вместе с режиссером К.А. Марджановым и актером Ф.Н. Курихиным открыл в Петрограде театр-кабаре «Би-ба-бо», впоследствии «Кривой Джимми»⁴²⁷. Театр имел несомненный успех и гастролировал в Киеве, Одессе, Харькове, Тифлисе. Значительная часть репертуара была написана Агнивцевым. Наконец, в издательстве при театре в 1921 году в Тифлисе вышел сборник стихов «Санкт-Петербург», который впоследствии был издан снова в переработанном виде и с новым заглавием «Блистательный Санкт-Петербург».

⁴²⁷ О гастролях и скитаниях Агнивцева после создания театра существует несколько воспоминаний. В одних рассказывается о том, что театр помещался в саду «Аквариум»: «Закрытый, так называемый железный театр в саду был сдан группе театра “Би-ба-бо”, во главе с талантливым артистом Курихиным и поэтом Агнивцевым. Пародии последнего пользовались громадным успехом, особенно “Евгений Онегин наизнанку”». В других повествуется о том, что Агнивцев, не принявший Октябрь, вместе с куплетистом Невским зло высмеивал большевиков под гармоникой. «Долго они смеялись сами над собой, но потом, наконец, сообразили. И вот в один прекрасный вечер за кулисы явился наряд матросов с ордером об аресте Агнивцева и Невского. Но нашлись добрые люди — предупредили, и храбрецы успели удрать, а вскоре и скрыться совсем из Петрограда» (*Ишеев П.П.* Осколки прошлого: Воспоминания. 1889–1959. Нью-Йорк, 1959. — С. 121). Тогда же Агнивцев был замечен и на других подмостках: «На углу Литейного и Невского проспектов открылся подвал Радакова и Коли Петера <Н.В. Петрова> «Петрушка». Днем здесь — центробогема. Выделяется медвежья фигура <А.С.> Рославлева и иже с ним с потолком стучается долговязый поэт Агнивцев» (Д. В «Петрушке» // Новые ведомости. Вечерний выпуск. 1918. 10 мая (27 апреля)). В Петрограде оставаться было опасно и, очевидно, гастролы по югу России стали вынужденными. Агнивцев, как и другие, потянулся на Украину. Бежав из Петрограда, поэт оказался в Киеве, где он и его театр «Кривой Джимми» запомнился зрителям («Этот долговязый Агнивцев имеет не только внешность, но и душу проказливого французского студента XVI–XVII ст<олетий>» (Ф... Виктор <В.Г. Финк>. Кривой Джимми (К сегодняшней премьеры) // Киевское эхо. 1919. 27 января). Об Агнивцеве в Киеве в 1919 г. есть воспоминания Алексея Каплера «Я» и «Мы»: Взлеты и падения рыцаря искусства. — М.: Книга, 1990. С. 44–45. Затем Агнивцев переехал с театром в Харьков: «Кривой Джимми» открылся там 7 октября 1919 г. (Вечернее время (Харьков). 1919. № 82. 8 окт. С. 2). А в конце 1919 года театр оказался в Новороссийске. Там в подвале «Норд-Ост» собирались В. Бурцев, Б. Суворин, издававший в Новороссийске газету «Вечернее время», и др. Очевидно, во время гастролей театра по югу России Агнивцев в 1921 году эмигрировал через Константинополь в Европу. В Константинополе выступал в «Подвале артистов» (ср.: «Помню замечательную декламацию Агнивцева — “Коробка спичек”». — Икар. Братья-писатели // Русское воскресенье (Париж). 1960. 11 июня). Из Константинополя перебрался в Белград и короткое время жил там (см. *Бурый Остоја*. Руска литерарна Србија 1920–1941. Београд, 1990, С. 48–52; его стихи этого периода печатались в белградской газете «Новое время»). Затем переехал в Берлин, где издал сборник «Мои песенки» (1921), пьесы-скетчи (1923), написанные для театра «Ванька-Встанька». В конце 1922 года (на обложке — 1923) в берлинском издательстве И.П. Ладыжникова вышел его сборник стихов «Блистательный Санкт-Петербург» (современное воспроизведение этого издания — М.: Книга, 1989), пользовавшийся в эмиграции широкой популярностью. Р. Г<утев> в рецензии на книгу «Чтец-декламатор» И.П. Ладыжникова сетовал: «Агнивцеву, например, отведено места больше, нежели Ахматовой и Кузмину» (За свободу (Варшава). 1922. 16 декабря).

Произошло это в Берлине в конце 1922 года (на обложке иная дата — 1923). Помимо «Блистательного Санкт-Петербурга», он сначала издал «Мои песенки» (1921), а затем «Пьесы» (1923). Эти издания завершили значительный отрезок его творческого пути: Агнивцев нашел свою поэтическую манеру, свой стиль.

Агнивцев полюбился легкомысленным читателям веселыми стихотворениями, непритязательными песенками, забавными стихотворными анекдотами, вошедшими потом в книжку «Мои песенки».

В созданном Агнивцевым поэтическом мире все весело и просто, но далеко не романтично и не морально, хотя выражено изящно и даже изысканно. Там пажи могут подглядывать за принцессами во время купания, а ночной гуляка-месяц рассказывать неприличные анекдоты невинным звездочкам, которые от стыда падают с неба.

Агнивцев создает впечатление, что содержание совершенно незначительного и пустоватого происшествия рассказано им всерьез. Этим достигается несомненный художественный эффект: мнимая значительность истории разоблачается намеренно назидательным комическим тоном рассказчика.

Такого рода юморески определили поэтическое лицо Агнивцева. Серьезные разъяснения поэта о том, почему «обезьяны не могут любить прекрасных дам», вызывают подлинный смех. С истинным юмором поэт убеждает читателя, что крокодил, влюбившись в прекрасную негритянку, должен обязательно проглотить ее, ибо иначе любить он не способен. Не менее забавна история о слоне, влюбившемся в муху: чтобы стать вровень с ней и насладиться ее любовью, он растаял от любви.

Героями песенок и стихотворений Агнивцева становятся незадачливые, не очень умные и не очень образованные маркизы, графини, леди, короли, аббаты, принцессы, звездочеты, каноники, которые постоянно попадают впросак. Этим экзотическим и ушедшим в прошлое персонажам соответствуют время и пространство фантастических, выдуманных стран, где происходят смешные и забавные истории.

Таким образом, Агнивцев сознательно творит искусственный, иллюзорный мир, в котором царят игрушечные страсти. Лишь Дракон оказывается возмутителем общественного спокойствия: неистовый поклонник красоты, он глотает прекрасных дам. И поэт не жалеет красок для создания фантастического мира. При этом чем меньше сам иллюзорный мирок, тем больше в нем необычайных в количественном отношении превеличений, создающих комический эффект. Брат Антонио, спасший 49 еретиков и 106 еретиков (не больше и не меньше!), напоминает какого-то великодушного рыцаря (своеобразный вариант Дон-Кихота), у пажа Леама тоже есть прототип — Дон-Жуан, но наказан он был не карающей десницей Судьбы, а тем, что 146 обманутых мужей принесли ему 146 детей. Мисс Эвелин выходит на прогулку не иначе как со всей многочисленной родней и бесконечными домочадцами — папой, мамой, прислугой, старой дамой, щенком и 12 тетками. Всех, однако, превзошел равнодушный к прекрасному полу Дракон, который, проглотил

Синьорину Фьяметту,
 Монну Юлию Падетту,
 Аббатису Агриппину,
 Синьорину Фарнарину,
 Монну Лючию ди Рона,
 Пять сестер из Авиньона
 И 617 дам,
 Неизвестных вовсе нам.

Совершенно ясно, что стихи Агнивцева можно рассматривать с двух противоположных сторон: одним они могут нравиться своим умным, веселым, забавным содержанием и искусной формой, а другим то же самое содержание покажется пустой эротической, хотя и изящной, салонной безделушкой, в которой форма чересчур манерна, напудрена и нарумянена. Так оно и случилось. Н.Агнивцев помещался в сознании читателей где-то между М.Кузминым с его «Александрийскими песнями» и И.Северяниным с его «поэзами». Вместе с тем он не походил ни на Кузмина, ни на И.Северянина. Л. Борисов писал, что стихи Агнивцева «отличались от других «лица необщим выраженьем»: они коротки, легко запоминались, остроумие в них сочеталось с афористичностью, порядка, так сказать, домашнего: он не решал проблем, был далек от злободневности, но пульс чего-то сегодняшнего, что пришло из вчера и, наверное, останется в завтра, всегда был ощущим в его легких воздушных ямбах и как бы летящих куда-то хорях»⁴²⁸.

Итак, легко заметить, что самый любимый жанр Агнивцева — стихотворная миниатюра, которая начинается забавной картинкой, сценкой, а затем завершается довольно банальным дидактическим и потому смешным, ироническим выводом, служащим также и комментарием к только что изображенному. Например, есть выражение «как слон в посудной лавке», применяемое к неуклюжему, неповоротливому человеку. Агнивцев сочинил на эту тему то ли небольшую миниатюру, то ли сокращенную, редуцированную басню. Здесь примечательно и то, что слон зашел в фарфоровую лавку «по делам», и то, что он «повернулся там». Агнивцев оставляет на долю читателя представить, какие дела сотворил слон, повернувшись в фарфоровой лавке. Ничего лишнего, все лаконично и просто, как и известный вывод, касающийся слонов и выраженный, кстати, намеренно и сугубо прозаично, как некая казенная резолюция («Необходимо впереди Внести...»). Агнивцев старается обойтись сходными рифмами (травку — лавку — поправку — лавку). В других случаях он обогащает стих внутренними рифмами, аллитерациями и ассонансами, придает ему напевность и музыкальность. Стихотворная миниатюра таит в себе признаки разных жанров разных времен. В ней можно найти следы камерной лирики XVIII века и его же скептической иронии, комической салонной песенки или баллады XX века с не менее веселым, шутливым и одновременно грустным финалом. Такое причудливое сочетание разных жанровых признаков, соединяющих поэ-

⁴²⁸ Борисов Л. За круглым столом прошлого. Воспоминания. — Л., 1971. — С. 149.

зию веков минувших с веком нынешним, современным для Агнивцева, создает отчетливое впечатление пародийности как жанровых форм, на которые ориентируется поэт, так и созданной им самим жанровой конструкции. Это сближает песенки Агнивцева с пародиями.

Самые характерные черты поэтического стиля Агнивцева с блеском проявились в его лучшем стихотворном сборнике «Блистательный Санкт-Петербург», который завершил важный период творчества поэта с 1917 года и до конца эмиграции.

Книга Агнивцева была написана после революции и как целостное поэтическое явление сложилась в эмиграции. Поэтому ей свойственны особенности, не встречаемые в других книгах поэта.

Агнивцев тяжело переживал разлуку с Россией и с любимым Петербургом, переименованным в Петроград. Стало быть, книга писалась и осмыслялась как прощание с императорской Россией, символом которой была ее столица. Поэтому «Блистательный Санкт-Петербург» в полной мере отразил жгучую тоску поэта по прошлой петровской и послепетровской России, вся история которой в значительной своей части запечатлена в Петербурге и с ним связана. Это объясняет ностальгический характер сборника. Лирическое воспоминание с его элегическим раздумьем становится преимущественной тональностью. А жанр элегии, развившийся в начале XIX века, невольно заставляет Агнивцева обращаться к классическим стиховым формам этого столетия, а не к поэзии XVIII и XX веков. Поэт, не отказывается от ранее сложившейся образной системы, присущей ему, но несколько меняет ее, переориентируя на классически ясный стих и язык Пушкина. Наконец, в «Блистательном Санкт-Петербурге» заметно усилена гражданско-сатирическая струя, связанная как с сатирой XVIII века, так и со школой «Сатирикона» и «Нового Сатирикона». Сатира, заметно потускневшая в поэзии Агнивцева, но никогда не умиравшая, вновь оказалась востребованной в его новой книге.

Сборник «Блистательный Санкт-Петербург» вышел в то время, когда поэт решил снова вернуться в Россию. На этом фоне эмигрантская критика не могла быть беспристрастной и хотела, конечно, наказать отступника⁴²⁹, хотя песенки Агнивцева в эмиграции были очень популярны и многие эмигранты ценили его талант. Для критики «Блистательного Санкт-Петербурга» были объективные причины: своей поэзией автор давал повод к различным оценкам. Вследствие этих обстоятельств «Блистательный Санкт-Петербург» получил весьма противоречивые отзывы.

Иронически отозвался о сборнике О.Э. Мандельштам, назвав Агнивцева «изысканным» поэтом «с браслетами, щеночками и собачками». Агнивцев для О.Э. Мандельштама — «Кузмин на сахарине с маргариновым старым Петербургом, где стилизация не прячется в углах губ, а прет из каждой строчки, как лошадиное дышло»⁴³⁰.

⁴²⁹ См., например: *Шуйский П.* <Пильский>. Перебежавший Агнивцев // Последние известия. Ревель. 1923. № 20. 22 января. — С. 2–3),

⁴³⁰ Обзорение театров городов Ростова и Нахичевани на-Дону, 1922, № 5 (см. также: «Гротеск», 1922).

Один из рецензентов увидел «среди массы повторений, тривиальностей» «настоящее лицо настоящего поэта, губящего свое дарование по подмосткам театриков-кабаре»⁴³¹. Тот же рецензент отмечал, что «Агнивцев — поэт, лишенный вкуса», имея в виду «гастрономический» и эротический слой образности в стихах поэта, хотя и признавал, что «Агнивцев чувствует то, о чем пишет — любит и знает Петербург и порою под влиянием наплывшего воспоминания являются прекрасные, музыкальные строки — увы, затерянные среди безвкусицы». Он писал также, что лучшие стихи поэта проникнуты иронической ностальгией по «вечнозвонному» Петербургу, что в нем поэта привлекали «дворцов застывших плацпарад», «ландо, коляски, лимузины», «шум кулис извивно-узких» и т. п. В других статьях Агнивцев характеризовался «снобом»⁴³² и, по словам поэта А. Кондратьева, автором «утробных воспоминаний»⁴³³.

Тема снобизма и «гастрономии» заняла заметное место в эмигрантских статьях. Критика имела в виду такие стихотворения, как «Вдали от тебя, Петербург», где упоминались «рюмки тонно-узкие», «зеленый Пипермент», «белый ужин у Донона», «“Доминикский” пирожок», «разноцветные цыгане», «моторов вереница», летящая на Острова, знаменитый Редерер, «Принцесса Моль» («Ах, шум кулис извивно-узких! Ах, закулисная фриволь!», «В 5 часов утра» («Все тот же завтрак у «Контана», Все тот же ужин у «Кюба»!.. И каждой ночью, час от часа, в «Крестовском», в «Буффе», у «Родэ» Одни и те же ананасы, Одно и те же декольтэ!..»; «Цыгане воют, как гиены, и пьют, как 32 быка!..»), «Четыре» (««Кюба»! «Контан»! «Медведь»! «Донон»! Чьи имена в шампанской пене Взлетели в Невский небосклон в своем сверкающем сплетении!.. Ужель им больше не звенеть?!.. Ужель не вспенят, как бывало, «Кюба», «Контан», «Донон», «Медведь» Свои разбитые бокалы?!..»; «Нет Петербурга без «Кюба»! Нет Петербурга без «Донона»!..»), «Букет от “Эйлерса”», «Н.Н. Ходотову» («И пробка шумного аи...»), «На рассвете» («И, сквозь снежный адамант, Для лихой попойки, Залетели в «Самарканд» Взмывленные тройки!»), «Триптих» («Кулебяка «Доминика», Пирожок из «Квисисаны», «Соловьевский» бутерброд...»), «Коробка спичек» («Как вздрогнул мозг, как сердце сжалось! Весь день без слов, вся ночь без сна!.. Сегодня в руки мне попала Коробка спичек Лапшина...»).

В связи с отъездом Агнивцева в Советскую Россию рецензент газеты «Накануне» Е. Ширяев иронизировал по поводу авторской ностальгии по утраченному гастрономическому быту: «Как только Агнивцев начинает стихотворение выпсренними фразами о Пушкине, Достоевском, карриатидах, Летнем саду <sic>, дворцах и музеях, так обязательно кончит то «Дононом», Доминиканским пирожком и Редерером ..., то «стрелкой», то Летним Буффом, Кюба, Контаном, Родэ, «Медведем», кулебякой и пирожками из Квисисаны ... и многими другими, подробнейшим

⁴³¹ О. (Ю. В. Офросимов). — «Новая русская книга», 1923, № 1, с. 24.

⁴³² Читатель <Г.А. Лозинский? >. «Пирожки от “Доминика”». — Париж, 1923, №6, 19 февраля, с. 3.

⁴³³ Волынское слово (Ровно). 1923. № 462. 23 февраля.

образом описанными деликатесами, которых я, быть может, и не приметил.

Ну и поэт. Очевидно, покушать здорово любит и выпить не дурак. Но «деликатесами» книга не исчерпывается. Там есть еще стихи о далеком прошлом, о мушках, маркизах, князе Павле и многом другом, написанном в форме песенок. Они дают возможность узнать Агнивцева другого, милого забавника в своей области, области песенок, кабаре, пожалуй, непревзойденного. И эти вот стихи-песенки дают, если не сердцу, то, по крайней мере, уголку его, куда больше, чем выпренивание, вымученные стихи о «букетах от Эйлера», «спичках Лапшина», «хороших бутербродах». Автор рецензии не без издевки надеялся, что большевики обеспечат Агнивцеву былую российскую кухню, какой он лишился в эмиграции. В этом случае поэту уже не понадобятся ностальгические «гастрономические» стихи, которые портят его книгу, и он «разорвет» их⁴³⁴.

Несмотря на резкую и порой беспощадно-ироническую критику, сборник «Блистательный Санкт-Петербург», как и веселые, забавные песенки Агнивцева продолжали пользоваться завидной популярностью, о чем сохранились достоверные свидетельства, например, «Рассказы о свободном времени» Г. Газданова. Лев Доминик в воспоминаниях о Петербурге 1907–1917 годов писал: «“Блистательный Санкт-Петербург”, воспетый Агнивцевым, оставил неизгладимый след на душах и чувствах его легкомысленных детей»⁴³⁵.

Впоследствии С. Горный, скорбя об Агнивцеве, названном им поэтом Божьей милостью, писал: «Не будет у него больше книг после «Блистательного Санкт-Петербурга». Ибо для него нужна была дрожь, напор, настоящая молитва. Распахнутое настежь вдохновение. Душа негодующая, обожженная, та самая, что вдруг поникла и упала на плиты»⁴³⁶.

Надо сказать, что критика «Блистательного Санкт-Петербурга» была не совсем права. Конечно, в некоторых стихотворениях чувствовались и промахи вкуса, и снобизм, и «гастрономические» излишества. Но в целом замысел и воплощение поэтической мысли состояли в другом: Агнивцев хотел передать и передал жгучую тоску о Санкт-Петербурге и как столице империи, и как памятном месте, знаменитом своими большими и маленькими радостями, в котором был свой быт, свои забавы, свои особые любовные и иные приключения. Поэтому наряду с имперским Петербургом в сборнике встает другой — город дружеских пирушек, веселой журналистики, легкомысленных дам с их простодушными изменами, лихих и отчаянных гусаров, дорогих призраков, оживающих в тумане. Петербург у Агнивцева — это город Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского и их героев. Этот ампиный город противопоставлен всем городам мира и всем его достопримечательностям. Он, «гранитный барин», брезгливо смотрит на общую для других городов

⁴³⁴ Накануне. 1922. № 233. 31 декабря. — С. 9.

⁴³⁵ Доминик Лев. Петербург (1907–1917). Звуки! // «Русская мысль», 1976. № 3088. 29 января. — С. 9.

⁴³⁶ Горный Сергей. Умер поэт... — Русское время. Париж. 1925. № 1. 3 июня. С. 2.

мира суету и общую погоню за золотом, и в своем бывшем имперском величии предпочитает жизнь ради наслаждения:

<...> От санкюлотов до бомонда,
В одном порыве вековым,
Париж, Нью-Йорк, Берлин и Лондон
Несутся вскачь за пятаком!..

И в этой сутолке всемирной,
Один на целый мир вокруг —
Брезгливо поднял бровь Ампи́рный
Гранитный барин Петербург!
И вместе с тем это странный город⁴³⁷:
Санкт-Петербург — гранитный город,
Внесенный Словом над Невой,
Где небосвод давно распорот
Адмиралтейскою иглой!

Слово «Петербург» включает в себя императоров и императриц, Петергоф с его фонтанами («Алмазно-струйный, величавый, Великолепный Петергоф, Свидетель пышности и славы Двух шелком затканых веков! И гордо призраки бывшие Встают, поправ могильный прах, Ведь вся история России Начертана в твоих садах!..»), невскую перспективу, которая выдерживает сравнение с белой ночью и с самой прекрасной из дам — петербургской дамой («Петербургские триолеты»). Петербург — это Александринский театр и его прославленные актеры («Там, где Российской Клеопатры Чугунный взор так горделив, Александринского театра Чеканный высится массив»; «Белеет тень Комиссаржевской Меж исторических колонн...»; «Была твоей последней сказкой Комиссаржевская твоя...»), это театральная жизнь во всем ее блеске и изменчивости. Петербург — это Острова и «Стрелка» («Ландо, коляски, лимузины, Гербы, бумажники, безделки, Брильянты, жемчуга, рубины — к закату солнца — все на Стрелке // Струит фонтанно в каждой даме Аккорд Герленовских флаконов, и веет тонкими духами От зеленеющих газонов!..

⁴³⁷ См. также стихотворение «Санкт-Петербург»:

Ах, Санкт-Петербург, все в тебе очень странно,
Серебряно-призрачный город туманов!..
Ах, Петербург, красавиц «мушки»,
Дворцы, каналы, Невский твой!
И Александр Сергеич Пушкин
У парашута над Невой!
А белой ночью, как нелепость,
Забывши день, всю ночь без сна
На Петропавловскую крепость
Глядеть из темного окна!..
И, лишь запрут в Гостином лавки,
Несутся к небу до утра
Рыданье Лизы у Канавки
И топот Медного Петра!..

И в непрерывном лабиринте Гербов, камней и туалетов — Приподымаются цилиндры и гордо щурятся лорнеты»), Летний сад («Санкт-Петербург»), Петербург — это Елагин остров («Цветок в петлице Петербурга!»), Красный дом («Вы помните тот вечно-звонный Неугомонный Красный Дом, Вздыхающий свои фронтоны в великолепии своем?! Где, с давних пор, в российском мраке, На целый мир, средь этих зал, Российской Мысли вечный факел Неугасаемо пылал...»), Екатерининский канал и многое другое.

Агнивцев хочет охватить все памятное, что вошло в его душу, — историю и современность, бесконечно малое и бесконечно большое, не делая различий между ними и уравнивая их.

Петербург Агнивцева — это город любовных встреч, измен, тайнственных свиданий. Дамы играют в нем огромную роль, причем все удивительно находчивы, игривы, остроумны. Вот княгиня, которую муж, не ведая тяжких для него последствий, знакомит с графом Калиостро, представляя его. В другой даме из Эрмитажа читатель легко узнает Наталью Николаевну Пушкину, изображенную в духе того времени, в которое жил Агнивцев: она горда тем, что «Сам Император в Эрмитаже» с ней «сегодня танцевал!» У нее кружится голова от «блеска императорских погон», от «комплимента императрицы», от поклона Цесаревича, от светской суеты, в которой мелькают «Кавалергарды, кирасиры, и камергеры, и паж!» Но ее сердце волнует «Неведомого офицера... по плечам скользнувший взор!» Однако ответить ему она не успела.

Не надо, однако, думать, будто развеселая и беззаботная жизнь многих дам («Дама в карете»), жаждущих удовольствий и наслаждений как в России, так и в далеком Париже («Там — дым всемирного угара, Rue de la Paix, Grande Opéra, Вином залитые бульвары и — карнавалы до утра!», «Париж — любовная химера! Все пало пред тобой уже! Париж Бальзака и Бодлера, Париж Дюма и Беранже! Париж кокаток и абсента, Париж застывших Луврских ниш, Париж Коммуны и Конвента и — всех Людовиков Париж! Париж бурлящего Монмартра, Париж Верленовских стихов, Париж штандартов Бонапарта, Париж семнадцати веков! И тянет, в страсти неустанной, к тебе весь мир уста свои, Париж Гюи-де-Мопассана, Париж смеющейся любви!»), заставит их забыть Петербург. В дар Парижу дама готова отвезти «не мало Добра в фамильных сундуках: и слитки золота с Урала, и перстни в дедовских камнях! Пускай Париж там подивится, Своих франтих расшевели, На чернубую лисицу, На горностаи и соболя!» Но Париж вызывает не одни только восторги.

Книга «Блистательный Санкт-Петербург» вобрала в себя не только императорскую и светскую или богемную жизнь, но и быт окраин, тихие уголки Петербурга, не менее любимые и памятные, чем всем известные блестящие площади, великолепные дворцы, роскошные статуи и популярные увеселительные заведения. При этом Агнивцев несколько не скрывает милых и непростительных пороков Петербурга, его порой жестокой бесшабашности, внутренней пустоты, ненужного лихого удалства. Восторгаясь державной мыслью Петра I, его

решимостью и твердой волей, он пишет стихотворение, в котором ода перемешана с сатирой.

Агнивцев, конечно, не скрывает свой восторг имперским и иным Петербургом: в нем вызывает законную гордость величие «северной столицы», ее царственное великолепие, средоточие в ней русской мысли, дерзновенного ума, ярких талантов во всех областях искусства и науки. Но сквозь одические строки или рядом с ними помещаются иные, сатирически звучащие стихи, написанные совсем не в духе легкой поэзии, прежних песенок поэта. В этом отношении характерны такие стихотворения, как «Павел I-ый» и «Елисавет».

В первом стихотворении, мрачном по тону, восшествие Павла на престол и его убийство поняты Агнивцевым как закономерный итог правления императора, предвещающий гибель России, которую подстерегают Смерть и Безумие.

В другом стихотворении («Елисавет»), написанном в противоположном, мажорном ключе, веселый песенно-плясовой ритм контрастирует с рассказанной жуткой сценой:

Ау, века!! Ах, где ты, где ты —
 Веселый век Елизаветы,
 Когда на площади Сенной
 Палач в подаренной рубаше
 К ногам Царицы с черной плахи
 Швырнул язык Лопухиной!..
 И крикнул с пьяною усмешкой:
 — Эй, ты, честной народ, не мешкай!
 Кому язык? Берешь, аль нет?!
 — Любила очень веселиться
 Веселая Императрица
 Елисавет!

И все-таки не ода, не сатира и не веселая, фривольная песенка стали определяющими жанрами «Блистательного Санкт-Петербурга», а элегия с ее щемящей грустью, вызванной тоской разлуки. Впрочем, не столько даже разлуки, сколько глубокого, пронзительного и непередаваемо горького ощущения гибели Петербурга.

Агнивцев, как и наиболее проницательные люди того времени, понимал, что рано или поздно императорский Петербург канет в Лету, отойдет в прошлое, исчезнет навсегда. Вопрос стоял только — когда? Об этом очень точно и беспощадно сказано в стихотворении «Ужель наступит этот час?..»

Конечно, речь шла не о том, что город разрушится или провалится сквозь землю. Речь шла о том, что императорский Петербург уйдет в историческое прошлое, что великолепная пора его цветения со всеми издержками, жестокостями и пороками исчерпала себя, и он станет городом-памятником, а не живым организмом. И вот эта доля стать зрителем «высокого зрелища» — гибели великого города, символа могущественной империи, выпала Агнивцеву, его старшим и младшим современникам.

менникам. И участь эта, как чувствовал и понимал поэт, после Октября свершилась. И потому весь Петербург со всеми его особенностями стал драгоценным призраком, который нужно не только сохранить в воображении, но и запечатлеть в неумирающих, ибо зафиксированных на бумаге, стихах («Гранитный призрак»).

Вот эта «мировая» скорбь владела Агнивцевым и водила его пером. Отсюда пристрастие ко всем призракам былого и невозможность с ними расстаться. Вместе с тем щемящее скорбное чувство, что катастрофа уже произошла («Букет от «Эйлерса»!.. Вы слышите мотив Двух этих слов, увы, так *отзвевших* скоро?..»; «Там, под гуденье аудиторий, Среди новых лиц и новых дней, Вдыхает в старом коридоре *Тень мертвой Юности моей*...»). То же самое и в другом стихотворении («Вы помните былые дни...»), причем тоска поэта как бы двойная — с одной стороны, мучения изгнанника-эмигранта, а с другой — русского петербуржца, для которого прежний Санкт-Петербург погиб безвозвратно:

Вы помните *былые* дни,
Когда вся жизнь *была* июню?!
Как *были* праздничны они
Над Петербургскою Невою!! <...>

Агнивцеву довелось вновь увидеть Петербург — он возвратился на родину, возвратился потому, что за границей за каждой пальмой видел русскую березку, потому, что, как писал он,

Пусть апельсиновые аллеи
Лучистым золотом горят,
Мне Петербургский дождь милее,
Чем солнце тысячи Гренад!..

Но Петербург был уже не тот. И поэт это знал. В двух стихотворениях он передал новый облик Санкт-Петербурга. В стихотворении «План города Санкт-Петербурга» содержался намек на гибель города, а в стихотворении «Когда голодает гранит» воплотилась современная поэту реальность, превратившая самые грозные и самые жуткие предчувствия в явь:

Ах, Петербург, как страшно-просто
Подходят дни твои к концу!..
— Подайте Троицкому мосту,
— Подайте Зимнему Дворцу!

Теперь некогда царствующий пышный, блистательный Санкт-Петербург преобразился в загаженный, голодный город, подобный нищему с протянутой рукой, жалобно просящий хотя бы скудного подаяния.

Творческая деятельность Агнивцева не замыкалась на поэзии. Он занимался также и театральной работой и был душой, по воспоминаниям Романа Гуля, третьего эмигрантского театра — «Русского театра Ванька-

Встанька»⁴³⁸. «Агнивцева, — вспоминал Гуль, — я встречал, но мало. Очень высокий, очень худющий, с некрасивым, но выразительным лицом, очень выпивавший, он был воплощение бескрайней русской театральной богемы. И крутился все время среди актеров. По природе был, по-моему, очень талантлив». Эмиграция, по свидетельству Гуля, относилась к Агнивцеву по-разному. Гуль косвенно передает эмигрантские пересуды: «Агнивцев, конечно, не Вячеслав Иванов. И хорошо, что так. Если бы на свете были только Вячеславы Великолепные, было бы, пожалуй, скучновато. Спесивые эстеты, разумеется, найдут в Агнивцеве и мелкотемье, и даже «пошлость». Но хорошо в свое время ответил Александр Блок о пьесах Леонида Андреева: «Пусть это пошлость, но это пошлость, которая меня волнует!» Вот и у Агнивцева есть такие (не пошлости, а скорее) «легкости», сквозь которые чувствуется несомненный талант милостью Божьей. Ну, хотя бы такая ностальгия по любимому, обожаемому городу, который он так хорошо знал и которым «жил»...». В творчестве Агнивцева, считал Гуль, каждый поэт может найти что-то близкое себе: «...свои отдельные строки Агнивцев мог бы с чистой совестью подарить и Есенину, и даже Блоку. Хотя бы эту: «Ведь это юность из тумана мне машет белым рукавом!»...».

Театр «Ванька-Встанька» пользовался успехом. Но в Агнивцеве, по наблюдениям мемуариста, «сильно пившем, видимо, была какая-то неуравновешенность...».

В конце 1922 года поэт вернулся в Советскую Россию и, как предполагал Гуль, «может быть, даже по пьяному делу, Бог его знает. Там у него сначала будто что-то пошло, выпустил более-менее «соответственный» сборник стихов — «От пудры до грузовика», в издательстве «Радуга» выпустил две книжки «для юношества», стал сотрудником «Крокодила». Но вскоре власти поняли, что этот Божьей милостью богемьен — не подходящ⁴³⁹. Из «Крокодила» его ушли. Двери издательств для него закрылись. Агнивцев опустил. Сидел в дешевых пивных, где за бутылку пива писал стихотворения, ноги были обуты в калоши, обмотанные веревками. И под конец умер, как босяк, — как говорится, «под забором». Но «забор» был не чужой, не бусурманский, конечно, а свой, расейский «забор», под ним, говорят, и умирать гораздо приятнее»⁴⁴⁰.

⁴³⁸ «Театр Агнивцева «Ванька-Встанька», — писал Гуль, — просуществовал недолго. В нем (как и в «Синей птице») давались разные интересные, талантливые безделки — «Русь эмигрантская», «В старой Москве», «Хоровод виз», «Бродячие комедианты». Некоторые постановки ставил известный актер МХТ Р. Болеславский. Музыкаль ведал Г. Фистуляри. Художественной частью — художник из МХТ А. Андреев. А постановка «Санкт-Петербург» шла наполненная стихами Агнивцева...»

⁴³⁹ См. также воспоминания встречавшегося с Агнивцевым в Доме Герцена в Москве, а затем эмигрировавшего на Запад Е. Петрова-Скитальца: «У Агнивцева явно «лево-эсерская» физиономия и умная, ироническая улыбка. Такого хоть в чекистскую форму одень, — все равно не поверишь, что он за советскую власть» (*Петров-Скиталец Е. Силуэты* // «Новое русское слово». — Нью-Йорк, 1959. № 17018. 23 октября. — С. 2.

⁴⁴⁰ Роман Гуль. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 1. Россия и Германия. М., 2001. — С. 177–180.

Не все в этих воспоминаниях по понятным причинам достоверно. Агнивцев действительно сотрудничал в сатирических журналах, писал для эстрады и цирка, издал более 20 книг для детей. Последний этап его творчества и в самом деле отразился в сборнике «От пудры до грузовика».

Вернувшись на родину, он стремился выразить советскую действительность и создавал стихи о грузовике, о трамвае, о «Моссельпромышленности № (не знаю)». Его привлекали конкретные бытовые сцены, которые он пытался заключить в прежние стихотворные формы («Триолеты с бензином», «Беспризорный», «Кирпичная песенка», «Винтик-шпунтик», «Кооп-ларек», «Наше лукошко СССР» и др.). Ряд его стихотворных текстов были положены на музыку С. Прокофьевым, И. Дунаевским, Ф. Эккертом и другими композиторами. Но все это не приносило прежнего успеха, потому что, как правильно было уже замечено в критике, на родине его изящный, но камерный талант оказался не пригоден к изображению новой действительности. Агнивцев мучился, переделывая на злобу дня свои старые стихи, калечил их, от чего они, конечно, становились все хуже и хуже. Его последний сборник с выразительным названием «От пудры до грузовика» (1926) выпустило не государственное издательство, а сам автор на собственные средства. Однако дорогу в новую литературу он так и не нашел.

Умер Агнивцев вовсе не под забором, как ошибочно писал Р. Гуль, а в московской больнице от горловой чахотки и похоронен на Новодевичьем кладбище. Так печально завершилась творческая судьба еще одного талантливого сатириконтца.

Другим молодым сатириконтцем был А. Д'Актиль (псевдоним Анатолия (Носона-Нохима) Адольфовича (Абрамовича) Френкеля; 1890–1942), поэт и переводчика. Он родился в мещанской еврейской семье (отец — помощник аптекаря, мать — дочь купца), учился в Читинской гимназии, затем в колледже в Нью-Йорке и в Иркутской гимназии. В 1909 году Д'Актиль принял католичество и поступил на юридический факультет Томского университета, а в 1910 году перевелся на юридический факультет Петербургского университета, но в следующем году был отчислен за то, что не внес плату за обучение. В сентябре 1915 году его восстановили, а в июне 1916 года снова отчислили как состоящего с мая того же года на военной службе.

Считается, что первой публикацией Д'Актиля было стихотворение «Бонтонный коллежский советник», помещенное в журнале «Шут»⁴⁴¹, подписанное «Ф.Р. Енкель». Следом за ним в иркутской газете «Сибирские огни» в 1911 году Д'Актиль напечатал несколько стихотворений («О, мечты! Словоны толпы невидимых гномов...» и др.) и там же отрицательную рецензию на трагедию Л.Н. Андреева «Океан». С 1913 года Д'Актиль уже прочно вошел в литературу и печатал свои сатирические стихи в «Биржевых ведомостях», а затем и в других журналах и газетах.

В Первую мировую войну Д'Актиль обличал и высмеивал дельцов, которые выставляли себя большими «патриотами», а на самом деле на-

⁴⁴¹ 1910, № 5.

живались на бедствиях народа (стихотворение «Мясник Головорезов и военный заем. (Письмо в редакцию)». В это же время он поместил стихотворение «Песня об избитом Гансе», в котором вступился за человеческое достоинство унижаемых офицерами немецких и русских солдат («Гордость тем, чей сын был ранен. Ну, а тем, чей сын — избит?») Этот жест вызвал резкое недовольство редакции газеты, которая прекратила печатать стихи Д`Актиля и оставила его лишь в качестве переводчика-референта иностранной военной хроники. При этом публикации его переводов редакция «Биржевых ведомостей» помечала как сообщения своего собственного корреспондента. Д`Актиль разоблачил эту ложь в статье «Как я был нашим собственным корреспондентом»⁴⁴². Понятно, что Д`Актилю после этого скандала пришлось покинуть редакцию. Он перешел в другие издания, в частности «Журнал журналов». Там он выступал против излишнего военного пафоса, которым грешили произведения некоторых литераторов (стихотворение «Februm Patrioticum»; статья «Неистовый Корней. (Новая книга К. Чуковского «Англия накануне победы»)»⁴⁴³.

По своему характеру стихи Д`Актиля в это время представляли собой сатирический комментарий к газетным сообщениям, часто придуманным им самим, или монолог от лица «антигероя», чаще всего буржуа. Для своих стихотворений Д`Актиль избирал обычно уже опробованные и широко известные литературные формы, вводил литературные реминисценции. «Жертвами» его пародий становились популярные романы, модные литературные школы. Вместе с тем он высмеивал вкусы улицы, считая выразителем «уличной» эстетики кинематограф.

В дореволюционном творчестве Д`Актиля немалое место заняла злободневная сатира на конкретных общественно-политических деятелей крайне правого лагеря, на бульварных писателей. При этом поэт избегал «личностей», а пытался создать обобщенные сатирические образы, давая им «говорящие» фамилии.

Общественные взгляды Д`Актиля были противоречивы: он в духе старых либеральных традиций считал себя «независимым художником», «свято берег ото всех покушений великое право не знать убеждений» («Живой труп»⁴⁴⁴) и в то же время не принимал аполитизм в литературе, полагая, что писатель обязан занять определенную позицию («Литератор (с натуры)»⁴⁴⁵. В итоге он избегал крайностей, с одной стороны, черносотенства, а с другой — большевизма, что и отразилось в его антимонархической поэме «Царствование Николая», изданной журналом «Бич» в 1917 году⁴⁴⁶.

⁴⁴² Журнал журналов, 1916, № 8.

⁴⁴³ Указ. изд., 1916, № 17, № 9.

⁴⁴⁴ Указ. изд., 1917, № 18–19.

⁴⁴⁵ Там же.

⁴⁴⁶ Указ. изд., 1916, № 47.

Опубликованная в «Журнале журналов» (1917, № 16) анонимная рецензия содержала упрек в грубости тона.

Кроме «Журнала журналов», Д`Актиль до Февральской революции и октябрьского переворота печатался также в журналах «Бич», «Божья коровка», «Жизнь и суд», «Новый Сатирикон», «Солнце России», «XX век», «Лукоморье» и др.

На Февральскую революцию откликнулся стихотворением «27 февраля 1917 г.». Оно было написано от лица рефлектирующего обывателя, «проспавшего» революцию.

После Октября жизненные и литературные позиции Д`Актиля коренным образом переменились. В конце 1917 он переехал в Ростов-на-Дону, где выступил в поддержку незадолго перед этим порицаемых большевиков, напечатав заметки в местной газете РСДРП «Наше знамя». В это время он работал в эстрадном театре «Кривой Джимми» вместе с Д.Я. Покрассом. С ним он после освобождения города от белых поступил на службу в 1919 году в Политотдел Первой конной армии.

В советское время литературная судьба поэта сложилась удачно: ему принадлежат тексты популярных в свое время «Марша конницы Будённого» и «Марша энтузиастов». Много песен он написал для Л.О. Утёсова, сочинил либретто оперетты И.О. Дунаевского «Дороги к счастью», выпускал сборники политических и антирелигиозных сатир, переводил Дж. Лондона, Л. Кэрролла, О. Генри, В. Буша. В блокадном Ленинграде работал на радио и в печати.

Таковы далеко не полные страницы истории русской сатиры и ее основных и самых видных журналов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», их талантливых авторов, которые составили целую эпоху в русской сатирической литературе и журналистике.

■ Основные понятия⁴⁴⁷

Декадентство, модернизм, символизм, акмеизм, сатира, юмор, «Сатирикон», «Новый Сатирикон», юмористическая и сатирическая журналистика, театральная сатира, пародия.

■ Вопросы и задания

1. Назовите основные сатирические и юмористические журналы и охарактеризуйте их направление.
2. Главные фигуры русской сатиры до образования «Сатирикона». Их характеристики.
3. Как образовались «Сатирикон» и «Новый Сатирикон»? Когда между ними произошел раскол и почему?
4. Своеобразие доэмигрантского творчества А. Аверченко. В чем своеобразие его юмора?
5. Проза и поэзия Тэффи.

⁴⁴⁷ «Основные понятия», «Вопросы и задания», «Литература» относятся к главам 5 и 6.

6. Поэты «Сатирикона» и «Нового Сатирикона». Дайте общую характеристику.

7. Саша Черный как ведущий поэт-сатирик времени. Темы, проблематика и поэтика.

8. П. Потемкин как один из самых талантливых «сатириконцев». Разнообразие его творчества.

9. Кратко расскажите о других значительных поэтах «Сатирикона» и «Нового Сатирикона».

■ Литература⁴⁴⁸

Соч.: *Агнiewicz Н.Я.* Собр. соч.: в 4-х т. — СПб., 1998–2003; От пудры до грузовика. Стихи. 1916–1926 годов. — М.-Л., [1926]; Стихотворения. — Сан-Пауло, 1960; Русская стихотворная сатира 1908–1917 годов. — Л., 1974; *Бедный Д.* Полн. собр. соч.: в 19 т. — М.-Л., 1925–1933; Собр. соч. Т. 1–5. — М., 1953–1954; Собр. соч. Т. 1–8. — М., 1963–1965; Избр. произведения. — М., 1985; Я верю в свой народ: Стихотворения и поэмы. — М., 1986; Стихотворения. — М., 1988; *Буренин В.П.* Соч., т. 1–5. — СПб.-Пг., — 19 (не закончено); Театр. Т. 1–2. — СПб., 1903–1905; Очерки и пародии. — СПб., 1874, 1895; Песни и шаржи. — СПб., 1886, 1892; Хвост. — СПб., 1891; Голубые звуки и белые поэмы. — СПб., 1895; Горе от глупости... — СПб., 1905; Русская литературная пародия. — М.-Л., 1930; Поэты 1860-х годов, — Л., 1968; Русская театральная пародия начала века. — М., 1976; Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. — Иваново, 1980; «Город чудный, город древний...». — М., 1985; Вопросы литературы, 1973, № 6; *Венский Евгений.* Сатира и юмор. — СПб., 1912; Мое копыто. — СПб., 1910; Вопросы литературы, 1972, № 10; Русская стихотворная сатира 1908–1917-х гг. — Л., 1974; *Воинов В.В.* Поэты «Сатирикона». — М.-Л., 1966; Чуковский К. Чукоккала. — М., 1979; *Горный Сергей.* Поэты «Сатирикона». — М.-Л., 1966; *Горянский В.И.* Поэты «Сатирикона». — М.-Л., 1966; Рассказы господина Тощенко // Вопросы лит-ры. 1995. № 6; *Д'Ор.* Пародии // Вопросы литературы. — Л., 1973. № 7; *Дорошевич В.М.* Собр. соч. Т. 1–9. — М., 1905–1907; Папильотки. Сборник юмористических набросков. — М., 1893; Одесса, одесситы и одесситки (Очерки, эскизы и наброски). — Одесса, 1895; Китайский вопрос. — М., 1901; 1–2, 1901; Легенды и сказки Востока. — М., 1902; . — Воронеж, 1903; Новые рассказы. — М., 1903; На смех. Юмористич. Рассказы. — СПб., 1912; История об одной кормилице. Анекдоты. — Одесса, 1915; — 1916; При особом мнении — [Киш.], 1917; Восточные сказки. — Берлин, 1921; Старая театральная Москва. — Пг.-М., 1923; Сахалин. — Париж, 1935; Южные журналисты // Газета в старой России. — [М.], 1939; Конкурс. — Истинно русский Емельян // Русский фельетон. — М., 1958; *Ф.И. Шалапин Т. 1.* Мефистофель. — 2. Демон. — 3. Добрыня. *Ф.И. Ша-*

⁴⁴⁸Сочинения А.Аверченко и Тэффи, а также литература, посвященная их творчеству, помещены в главе об эмигрантской сатире и их сочинениях, написанных в изгнании.

ляпин. Т. 2. — М., 1960; Избранные рассказы и очерки. — М., 1962; М., 1966; Розовый дьявол // «Журналист», 1968, № 12; Пра Чэхава // «Литература мастацтва», 1970, 10 июля; Репортер. — «Журналист», 1980, № 10; «Я буду краток» (из творческого наследия Дорошевича) // Вопросы литературы, 1981, № 1; Золотая лихорадка. — М., 1982; Сказки и легенды. — Минск, 1983; Рассказы и очерки. — М., 1986; Избр. страницы. — М., 1986; *Евреинов Н.Н.* Драматические соч.: В 3 тт. — СПб., 1910; 1914; Пг., 1923; Театр для себя. — Ч. 1. — СПб., [1915]; ч. 2–3. — П., [1916–1917]), Тайна Распутина. — Л., 1924; Тайна Распутина. — М., 1990 (репринт); *Измайлов А.А.* Черный ворон. — СПб., 1901; Осени мертвой цветы запоздалые. — СПб., 1906; Кривое зеркало. — СПб., 1908; 1914; Осинный кол. — П., 1915; Русская литературная пародия. — М.-Л., 1930; На переломе. Литературные размышления. — СПб., 1908; Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. — М., 1909; Литературный Олимп... Характеристики, встречи, портреты, автографы. — М., 1911; Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. — М., 1913; Кривое зеркало. Книга пародии и шаржа. — СПб., 2002; Русская стихотворная пародия. — Л., 1960; Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). — Л., 1969; Тяпков С.Н. Русские символисты в литературных пародиях современников. — Иваново, 1980; он же. Русские футуристы и акмеисты в литературных пародиях современников. — Иваново, 1984; *Князев В.В.* Двухюгие без перьев. — СПб., 1914; Книга избранных стихотворений. — Л., 1930; За четверть века. (1905–1930). — Л., 1935; Избранное. — Л., 1959; *Красный.* Поэты «Сатирикона». — М.-Л., 1966; Русская стихотворная сатира 1908–1917 годов. — Л., 1974; *Кугель А.Р.* Театральные портреты. — Пг.-М., 1923; Л., 1967; Профили театра. — М., 1929; Литературные воспоминания (1882–1896). — П.-М., 1923; Листья с дерева. — Л., 1926; Тени театра. Театральные рассказы. — М., 1926; *Lolo.* Онегин наших дней (Роман-фельетон в стихах). — М., 1896; Жрецы и жрицы искусства. Словарь сценических деятелей. Стихи. Шаржи, карикатуры. Т. 1 и 2. — М., 1910–1912; О черте лысом и о всех его присных. Конец красной сказки. — Париж, 1922; У райских врат... Антология сатиры и юмора. — Берлин, 1922; Свободная песнь. Сборник революционных песен и стихотворений. — Нью-Йорк, 1925; Автобиография (в стихах) // Гримальсы кисти и пера. Сб. русских юмористов... — Рига, [1928]; Пыль Москвы. Лирика и сатира. — Париж, 1931; Рождество в Москве. Кусочки воспоминаний // Рупор. — Харбин, 1935; 7 янв.; Ключки их автобиографии // Сегодня, 1937, 12 марта; Стихи // Стихотворная сатира, 1969; Русская литература в зеркале пародии. — М., 1993; Эпиграммы // Вопросы литературы, 1991. № 11/12; *Потемкин П.П.* Смешная любовь. — СПб., 1908; Герань. — СПб., 1912; Отцветшая герань. То, чего не будет. — Берлин, 1923; Избранные страницы. Стихи. — Дон-Жуан — супруг смерти (в соавт. с С.Л. Поляковым). — Париж, 1928; Русская поэзия Серебряного века, 1890–1917. Антология. — М., 1993; Мастера поэтического перевода. — СПб., 1997; СПб., 2005; «Мы жили тогда на планете другой...». Антология поэзии русского зарубежья 1920–1990. Ч. — М., 1995; *Прутков И.К.* Взгляд в корень. — Л., 1926; Совершенное серьез-

ное. — М.-Л., 1926; Веселая путаница. — Л., 1927; Для потомства. — Л., 1928; Поэты «Сатирикона». — М., 1966; Радаков А.А. Карикатура. — Л., 1926; Арьков, 1929; Карикатуры. — М., 1968; О злом Пете. Картинки и текст Радакова. — П.-М., 1923; Бегемотник. (Энциклопедия Бегемота.) — Л., 1928; Саша Черный. Собр. соч.: В 5 тт. М., 1996; Стихотворения. — СПб., 1996.

Лит.: Абрамович Н.Я. «Новое время» и соблазненные младенцы. — Пг., 1916; Азов В. А. Аверченко. Веселые устрицы // Речь, 1910, 27 сентября; Амфитеатров А. Забытый смех. Т. 1. — СПб., 1914; Записная книжка: О Саше Черном // Одесские новости. 1910, 29 июня; Юмор после Чехова // Сегодня, 1931, 31 января, №31; Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966; Ардов В. Этюды к портретам. Из записных книжек. — М., 1983; Балув Б.П. Политическая реакция 80-х годов XIX века и русская журналистика. — М., 1971; Бахрах Александр. Бунин в халате. По памяти, по записям. — М., 2005; Белявский А.Д. Забытые страницы литературной деятельности Князева. (По неизданным материалам) // Страницы истории русской литературы. — М., 1971; Бенуа А.И. Мои воспоминания. Т. 2. — М., 1980; Березарк И.Б. Штрихи и встречи. — Л., 1982; Берелович В. Группа «Сатирикона». Саша Черный // История русской литературы. Серебряный век. — М., 1995; Богомолов Н. Михаил Кузмин. Статьи и материалы. — М., 1995; Борисов Л. За круглым столом прошлого. — Л., 1971; Бразуль И. Демьян Бедный. — М., 1967; В.Я. Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. — Тверь, 2006; Брюсов. Письма к Измайлову // Ежегодник РО ПД. 1978. — Л., 1980; Бухчин С.В. Судьба фельетониста. Жизнь и творчество Дорошевича. — Минск, 1975; «Мы оправдаем Париж и революцию...». В. Дорошевич о журналистах Великой французской революции. — «Неман», 1989, № 3; Бучкин П.Д. О том, что в памяти. — Л., 1963; Вертинский А. Четверть века без Родины // Москва, 1962, № 3; Виноградов Ю.М. Сюжет театрального очерка. (Кугель А. Театральные портреты) // Уч. зап. Горьковского ун-та, 1972, вып. 132; А.Р. Кугель и Московский Художественный театр // Вопросы театрального искусства. — М., 1975; Власов В. Поэт и шахматист // Орловская правда, 1972, 19 марта; Войтоловский Л.Н. Саша Черный // Киевская мысль, №327, 1911, 26 ноября; он же. Жизнь Д. Бедного // 30 дней. 1926, № 6; Волжанин О. У Л.Г. Мунштейна-Lolo в Ницце // Сегодня, 1930, 20 июля; Волинский А. Литературные заметки // Северный вестник, 1893, № 3; Воспоминания об Измайлове // Последние известия. — Таллинн, 1921, 6 апреля; Воспоминания о Демьяне Бедном. — М., 1966; Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993; Вяткин Г. Сатира и юмор наших дней // Сибирские отголоски. — (Томск), 1910, 17 сентября; Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М., 1993; Герасимов Ю.К. «Перешагнувшие рубеж». (А.Р. Кугель, Н.Е. Эфрос, Э.А. Старк, Л.Я. Гуревич) // Театральная критика 1917–1927 гг. Проблемы развития. — Л., 1987; Гиляровский В.А. Москва газетная // Избранное. Т. 2. — М., 1960; Гольденвейзер А.М. Л.Г. Мунштейн-Lolo. — Новое русское слово, 1947, 5 октября; Гольдштейн М.Л. Впечатления и заметки. — Киев,

1895; Горький и В.Г. Короленко. Переписка, статьи, высказывания. — М., 1957; Грузенберг О.О. Вчера. Воспоминания. — Париж, 1938; Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции. — Нью-Йорк, 1984; Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — Пг., 1923; Гумилев. Исследования и материалы. — СПб., 1994; Даманская А. Памяти Кугеля. — Театр и жизнь. — Париж, 1929, № 18; Дейч А.И. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи. — М., 1965; Дмитриев Н. Тени прошлого // Альманах библиофила. Вып. IX. — М., 1980; Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. — М., 1994; Д'Ор О.Л. Русская история, обработанная под углом зрения «Сатирикона». — СПб., 1912; Дризен Н.В. Старинный театр. (Воспоминания) // Столица и усадьба, 1916, № 71; Дымшиц А. Избранные работы. Т. 2. — М., 1983; Е.Х. Юбилей Мунштейна (Лоло) // Новое русское слово». — Нью-Йорк, 1937, 12 апреля; Евстигнеева Л. Литературный путь Саши Черного // Саша Черный. Стихотворения. — Л., 1960; Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. — М., 1968; Елагин Ю. Темный гений (Всеволод Мейерхольд). — Нью-Йорк, 1955; Елина Е.Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. — Саратов, 1994; Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. — М., 1969; Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX в. — Прага, 1925; Иванов А. Питерский трубадур // Альманах «Поэзия». Вып. 40. — М., 1984; он же. Иванов А. Русская герань // Литературная Россия. 1986, 5 декабря; он же. «Жил на свете рыцарь бедный...» // Черный С. Избранная проза. — М., 1991; История русской критики. Т. 2. — М.-Л., 1958; История русской литературы. Т. 4. — Л., 1983; Каплер А. Загадка королевы экрана. — М., 1979; «Я» и «Мы»: Взлеты и падения рыцаря искусства. — М., 1990; Кауфман А. Король фельетонистов. В.М. Дорошевич (К 30-летию лит. деятельности) // Солнце России, 1911, № 11; он же. Памяти А.А. Измайлова. — «Вестник литературы», 1921, № 3; Кашина-Евреинова А.А. Н.Н. Евреинов в мировом театре XX века. — Париж, 1964; Коган П.С. Литература этих лет. — М., 1926; Колганова А.А. Вослед чужому гению. — М., 1989; Колтоновская Е.А. Критические этюды. — СПб., 1912; Кондаков Игорь. «Басня, так сказать», или «смерть автора» в литературе сталинской эпохи // Вопросы литературы, 2006, январь-февраль; Кранихфельд В. Литературные отклики // Современный мир, 1910, № 5; Короленко В.Г. Дневник 1893. Т. 2. — Полтава, 1926; Крайский А. В. Князев // Резец, 1930, № 6; Краснянский Э. Встречи в пути. — М., 1967; Кремлев И. В литературном строю. — М., 1969; Крыжицкий Г. Режиссерские портреты. — М.-Л., 1928; Лаборатория смеха // Театр, 1967, № 8; Крымов В. Из кладовой писателя. — Париж, 1951; Кугель А. Литературные воспоминания (1882–1896). — Пг.-М., 1923; Кузмин М.А. Дневник 1905–1907. — СПб., 2000; Дневник 1908–1915. — СПб., 2005; Куприн А.И. О литературе. — Минск, 1969; Куферштейн Ефим. Странник нечаянный (Книга о Николае Агнивцеве — поэте и драматурге). — СПб., 1998; Кушлина О. Поэт — больше ничего. — Памир, 1983, № 12; Летенков Э.В. Литературная промышленность России конца XIX — начала XX века. — Л., 1988; Либединский Ю. Современники. — М., 1961; Лидин В.Г. Жизнь Дорошевича // Друзья мои — книги. — М., 1976; Литературно-эстетические

концепции в России конца XIX — начала XX в. — М., 1975; Лобанов В. Столешники дяди Гиляя. — М., 1972; Любимов Л. На чужбине. — М., 1963; Макаров А.Н. Демьян Бедный. — М., 1964; Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. — М., 1997; Медведев П.Н. Демьян Бедный. — Л., 1925; Монастырский А.Р. Поэт революции. — Тамбов, 1963; Нарбут В. Король в тени. (Воспоминания о Дорошевиче) // Театр (Одесса), 1922, № 2; Неизвестные письма Н.С. Гумилёва // Известия ОЛЯ, 1987, №1; Новиков В.И. Книга о пародии. — М., 1989; Ольминский М. Из эпохи «Звезды» и «Правды». — М., 1929; Осповат А., Тименчик Р. «Печальну повесть сохранить...». — М., 1985; Оцуп Н. П.П. Потемкин (1928) // Океан времени... — СПб. — Дюссельдорф, 1993; Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX в. — Л., 1979; Памятники культуры. 1983. — М., 1985, 1988, 1989; Первухин М. Легенды и были о Дорошевиче // Журналист, 1987, № 4; Петербург в поэзии русской эмиграции. (Первая и вторая волна) // СПб., 2006; Петров Н. 50 и 500. — М., 1960; Петров-Скиталец Е. Силуэты // Новое русское слово, Нью-Йорк, 1959, № 17018. 23 октября; Петровская Е. «Абсолютно нечитаемая...» // «Московский наблюдатель», 1992, № 10; Пильский П.М. А.Р. Кугель // Роман с театром. — Рига, 1929; он же. П.П. Потемкин (воспоминания). — Сегодня (Рига), 1926, 3 октября; он же. Затуманившийся мир. — Рига, 1929; он же. Южный крест // Литературно-художественный сб., № I. — Буэнос-Айрес, 1951; он же. (Шуйский П.) <Пильский>. Перебежавший Агнivec. — Последние известия (Ревель). 1923. № 20. 22 января; Письма Л.Н. Андреева к Измайлову // Русская литература, 1962, №3; Письма К.А. Тренева к Измайлову // Русская литература, 1979, №4; Полонский В. Смех и горечь // Всеобщий ежемесячник, 1910, № 7; Полонский Л. Князев — певец Октября // Уч. зап. Тюмен. пед. ин-та», 1966, сб. 31; Португалов В. О поэте Князеве // Литературная Россия, 1963, № 12; Потемкин П. Об Аркадии Аверченко // Последние новости, 1925, 15 марта, № 1500; Поэт русской контрреволюции // Слово. [Берлин], 1941, 12 октября; Пружанский А. В. Князев. Книга избранных стихотворений // Молодая гвардия, 1930, № 7; Ремизов А. Огонь вещей. — М., 1989; Розенталь С. О Саше Черном // Gaudeamus. — (СПб.), 1911, 27 января; Русаков В. Юморески Аверченко // Вестник литературы, 1910, №9; Русская литература XX в. В зеркале пародии. — М., 1993; Рылов А.А. Воспоминания. — Л., 1977; Седых И. (В. Князев). Цемент «Сатирикона» // Литературный Ленинград, 1934, № 31; Скорбный А. (Смиренский В.В.). А.А. Измайлов. — Пг., 1922; Соловьева И., Шитова В. А.С. Суворин: портрет на фоне газеты // Вопросы литературы, 1977, № 2; Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. — М., 1979; Спиридонова (Евстигнеева) Л.А. Русская сатирическая литература начала XX в. — М., 1977; она же. Бессмертие смеха. — М., 1991; она же. Саша Черный // Литература русского зарубежья. — М., 1993; Старчаков А. Предисловие в кн.: Аверченко А. Веселые устрицы. — М.-Л., 1928; «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг.: Документы. — М., 1997; Суворин А.С. Дневник. — М., 1923; Старк Э.А. Старинный театр. — СПб., 1911; Стеклов Ю.М. Поэзия революционного социализма. — М., 1919; Сытин И.Д.

Жизнь для книги. — М., 1960; Теплинский М.В. Дорошевич — автор книги о Сахалине // Сахалинские путешествия. — Южно-Сахалинск, 1962; Тименчик Р. Остров искусства // Дружба народов, 1989, № 6; Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. — М., 1970; Тэффи Н.А. 70-летие Мунштейна // Сегодня, 1937, 23 января; она же. Так жили-были. Воспоминания о Lolo // Русские новости, 1947. 5 сентября; она же. Житье-бытье. Рассказы, воспоминания. — М., 1991; Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. — Иваново, 1980; он же. Л. Андреев в зеркале критика и пародиста Измайлова // Творчество писателя и литературный процесс. — Иваново; Усенко Л. Переводчик «Интернационала» // Нева, 1970. № 11; Фатов Н.Н. Демьян Бедный: Очерк жизни и творчества. — М., 1927; Флейшман Л., Абызов Ю., Равдин Б. Русская печать в Риге. Из истории газеты «Сегодня» 1930-х гг. Кн. 1. На грани эпох. — Станфорд, 1997; Ходотов Н.Н. Близкое — далекое. — Л.-М., 1962; Холмская З.В. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр, 1937, № 9; Цыбенко В.А. Поэзия Демьяна Бедного. — Новосибирск, 1962; Саша Черный. Путь поэта // Потемкин П., Поляков С. Избранные страницы. — Париж, 1928; Черный С. Библиография. — Париж, 1994; Чуковский К. Юмор обреченных. — Речь, 1910, 17 апреля; он же. Саша Черный // Черный С. Стихотворения. — Л., 1960; «Чукоккала». — М., 1979; Шацева Р. Поэт революционного Петрограда // Звезда, 1960, № 11; Шнейдерман Э.М. Саша Черный, четыре жизни и еще одна // Черный Саша. Стихотворения. — СПб., 1996; Эвентов И. Демьян Бедный. Жизнь, поэзия, судьба. — М., 1983; Ямпольский И.Г. Сатирическая журналистика 1860-х гг. Журнал революционной сатиры «Искра». — М., 1964; Яблоновский С. Недождавшегося // Русская мысль, 1947. 6 сентября; Ясинский И. Роман моей жизни. — М.-Л., 1926.

Swierczewski E., Jevreinov, Warsz., 1925; Philippe M., Presentation de N. Evreinoff, P., 1954; Baikova-Poggi T., Evreinov e la drammaturgia sovietica sulla guerra civile, Padova — Ceseo, 1978 (Coll. di studi sul' Europa Orientale, 18); Hildexbrand O., Harlekin Fralsaren Teater och verkli-ghet i Nikolaj Evreinovs dramatik, Uppsala, 1978 (Bibl.); Sliwowski W., Sliwowski R., N. Evreinov et la Pologne. — «Revue des etudes slaves» P., 1981, t. 53, 1981; Golub S., Evreinov The theatre of paradox and transformation, Ann Arbor, 1984 (Bibl.); Pearson T., Evreinov and Pirandello: twin apostles of theatricality. — «Theatre Research International», face 1, v. 12. № 2; Ёрупућ Остоја. Руска литература Србија 1920–1941. — Београд, 1990.



Русский символизм

И. Ф. АННЕНСКИЙ (1855–1909)

Иннокентий Фёдорович Анненский наряду с Блоком и Хлебниковым — один из трех художников слова, оказавших самое большое влияние на миропонимание, стилистику, стихосложение, язык поэзии XX века. Именно он с предельной силой и полнотой выразил мировоззрение модернизма, провозгласил и осуществил обновление художественных форм.

Наряду с Брюсовым и Вяч. Ивановым, он был самым эрудированным из поэтов Серебряного века, когда среди деятелей культуры трудно было найти человека, не знавшего древнегреческого и латыни, французского, немецкого, английского, итальянского языков и литературы на них, не знавшего художников, ваятелей, музыки этих народов, всех выдающихся философов прошлого и современности. Анненский, кроме древнегреческого и латыни, владел санскритом, французским, немецким, английским, итальянским, провансальским и несколькими славянскими языками, всего четырнадцатью. Так же обширны были его сведения в других областях культуры.

И по возрасту, и по основным особенностям творчества он принадлежал к первому поколению русского модернизма, к символистам, приемникам традиций романтиков, в первую очередь Пушкина, Баратынского, Тютчева, Фета, Случевского.

Как и всякий истинный поэт, он был человек неповторимо своеобразный. Согласно метрическому свидетельству, выданному причтом Омской Соборо-Воскресенской церкви, Иннокентий Федорович Анненский родился 20 августа (1 сентября) 1855 года в Омске⁴⁴⁹. 1856 год рождения в литературе иногда указывается ошибочно из-за того, что так написал в своих воспоминаниях сын поэта. Отец будущего поэта успешно поднимался по служебной лестнице, перевелся в Петербург, а потом запутался в денежных делах, наделал долгов, вынужден был выйти

⁴⁴⁹ Орлов А.В. Юношеская биография Иннокентия Анненского // Русская литература. 1975, № 2. — С. 170–171.

в отставку, после чего семья впала в бедность. Экзамены на аттестат зрелости будущий поэт сдал экстерном, поступил в Петербургский университет, где после второго курса представив «Свидетельство о бедности», получил специальную стипендию и окончил его в 1879 году «по словесному разряду» историко-филологического факультета.

Это был человек замкнутый, самоуглублённый, заключённый в броню холодной петербургской корректности, внешне суровый, неприступный, всегда в сюртуке или во фраке. Он служил по ведомству народного просвещения, одно время был директором Царскосельской гимназии, где училось несколько будущих поэтов, в том числе Николай Гумилёв.

Но у Анненского был и другой облик. Он был педагогом гуманным, доброжелательным. Гимназисты вспоминали его как «светски любезного в обращении со старшими и младшими, по-европейски корректного и остроумного, с каким-то особенным изломом в изящной и стройной фигуре, в приемах и речи»⁴⁵⁰. Когда он служил директором гимназии, учителя готовились к каждому заседанию педагогического совета как к празднику. Когда он был инспектором Петербургского учебного округа (этот округ охватывал большую сеть не только столичных, но и провинциальных учебных заведений), педагоги и директор гимназии или школы более низкого уровня радовались его приезду. Учителя завидовали тем, чьи уроки посетил этот необыкновенный инспектор и по поводу которых имел с учителем дружелюбную, полезную, вдохновляющую беседу. На Высших женских курсах (образование, которое они давали, приравнивалось к университетскому; в университеты женщин тогда не допускали) он читал курс истории древнегреческой литературы. Замечательный художник Юрий Анненков оставил нам такую страничку воспоминаний.

Из пятого класса гимназии Юрий был уволен «за политическую неблагонадежность» без права учиться в казенной гимназии вообще. Когда подоспело время, ему пришлось сдавать экзамены на аттестат зрелости экстерном в частной гимназии, да еще в присутствии Анненского — инспектора учебного округа. Арифметику при подготовке он «как-то не заметил», — говорит о себе мемуарист, и на экзамене получил единицу. Это лишало его права на аттестат зрелости и, следовательно, на поступление в университет. Все же через день сдавать экзамен по латыни он пришел: он увлекался латынью и для себя перевел стихами несколько отрывков из Горация, Овидия и Вергилия. И случилось так, что ему пришлось разбирать один из текстов Овидия, который он ранее перевел стихами на русский язык. Он прочитал латинский текст почти наизусть, а потом, когда экзаменатор сказал: «Переведите», — наизусть прочитал свой перевод в стихах. Это эпизод в воспоминаниях Юрия Анненкова кончается так.

«На другой день директор вызвал меня в свой кабинет.

— Начальник учебного округа, — сказал он, — переделал вчера вашу арифметическую единицу на тройку с минусом, заявив, что математика

⁴⁵⁰ Федоров А. Иннокентий Анненский. — Л., 1984. — С. 14.

вам, по-видимому, в жизни не пригодится. Аттестат зрелости вам обеспечен.

Двери университета, о котором я так мечтал, раскрылись передо мной. Но я не догадался даже послать Анненскому благодарственное письмо. На следующий год Анненский умер»⁴⁵¹.

Можно думать, что, экзаменуя этого необыкновенного абитуриента, Анненский вспомнил, как 33 года тому назад сам экстерном держал экзамены на аттестат зрелости.

Умер он 30 ноября (13 декабря) 1909 года в Петербурге, а похоронен в Царском Селе, где жил до конца своих дней. Очевидцы вспоминают, что над его гробом рыдали откуда-то узнавшие о его смерти не известные его семье люди и во фраках, и в армяках и тулупах, и в парадных мундирах высших чинов, и в студенческих мундирах, и бедно одетые старушки⁴⁵². Это все была дань памяти необыкновенному педагогу.

Иннокентий Анненский был знатоком и поклонником античности. Он перевёл и прокомментировал все дошедшие до нас трагедии Эврипида (их сохранилось 17) и сам написал четыре трагедии на темы греческой мифологии, но так, что, по его словам, в них «отразилась душа современного человека». Для восприятия Эврипида и собственных трагедий Анненского нужна всеобъемлющая культура, которой обладают лишь немногие. Анненский словно бы нарочно отгораживался от случайного читателя; последняя его трагедия напечатана тиражом в 100 нумерованных экземпляров. Он много и великолепно переводил утончённых французских авторов конца XIX века, которых сами французы называли «проклятыми поэтами» и которые тоже нужны и интересны были лишь знаатокам⁴⁵³. Он публиковал труды о воспитании, по истории литературы, о современной поэзии. Его историко-литературная и литературно-критическая проза объединена им самим в две «Книги отражений». И он ото всех скрывал главное дело своей жизни — свои лирические стихи. «Я знаю, что моя мысль принадлежит будущему, и для него берегу мысль»⁴⁵⁴, — говорил он.

Он во всем был неповторимо своеобразен. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, насыщенные революционным брожением, интеллигенцию глубоко волновали вопросы о Боге, о народе, о ее, интеллигенции, отношении к Богу и народу. В нескольких обществах Петербурга и Москвы регулярно устраивались заседания с докладами на жгучие темы, собиравшие сотни слушателей, сопровождавшиеся оживленными дискуссиями при участии замечательных ораторов — философов, богословов, писателей, юристов. А.В. Федоров, исследователь и знаток жизни и творчества Анненского, обнаружил в архиве письмо Анненского. Близкая знакомая прислала ему приглашение на собрание, на котором

⁴⁵¹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Л., Т. 1. — С. 53–55.

⁴⁵² Федоров А. Иннокентий Анненский. — С. 56–58.

⁴⁵³ Анненскому они были важны как предшественники русского модернизма. Миропонимание и поэтика Бодлера, Верлена, Леконта де Лиля, Сюлли Прюдома, Рембо, Малларме, Кро, Роллина, Корбьера, Жамма зримо отразились в его собственной оригинальной лирике.

⁴⁵⁴ Бурнакин А. Мученик красоты. — Искра. 1909. № 3. — С. 8.

должен был читаться доклад «Достоевский — борец против русской интеллигенции». Анненский отказался и в большом взволнованном письме объяснил причину этого. По его мнению, во всем современном ему умственном движении интеллигенции много эгоизма, суесловия и вовсе нет подлинного интереса к тем большим болезненным проблемам, которые становятся только поводом для риторических приемов самовлюбленных ораторов. Вот конец этого письма: «Искать Бога — Фонтанка 83. Скрывать аплодисменты на Боге, на совести. Искать Бога по пятницам... Какой цинизм!»⁴⁵⁵

Анненский впервые выступил со своими оригинальными стихами в печати необыкновенно поздно, в возрасте 48 лет — случай небывалый для первоклассного поэта. В 1904 году он издал скромно, даже бедно оформленную книгу стихов под непритязательным названием «Тихие песни» (с приложением своих переводов из французской поэзии). Для сравнения: в 1903 году Брюсов издал книгу стихов «Urbi et orbi»; Бальмонт в 1903 году издал две книги стихов под названиями «Будем как Солнце» и «Только любовь. Семицветник»; Вяч. Иванов в 1904 году выпустил книгу стихов «Прозрачность». Анненский и теперь не признался в своём авторстве, скрылся за псевдонимом. Вместо фамилии автора на книге был напечатан псевдоним: «Ник. Т-о» (читается «Никто»). Так (только по-древнегречески) назвался хитроумный Одиссей в пещере Полифема. Имя автора «Тихих песен» осталось неизвестно даже в самом тесном литературном кругу Петербурга. В это время в литературу входил студент Блок. В рецензии он заинтересованно, доброжелательно, но чуть-чуть свысока, как неопытного дебютанта, похвалил Ник. Т-о и тут же попенял ему на странный псевдоним, на «безвкусию некоторых строк и декадентские излишества»⁴⁵⁶. Потом пришлось извиняться⁴⁵⁷. Окружающие недогадывались, что живут рядом с одним из самых больших поэтов своего времени. Отец одного из воспитанников Царскосельской гимназии вернулся вечером поездом домой и говорит сыну:

— Какой-то странный у вас директор. Мы с ним сейчас ехали из Петербурга, подъезжаем к Царскому, а он говорит: «Посмотрите: город в ожерелье огней».

А в недрах этой внешне спокойной, обращенной в глубь себя личности бушевал могучий темперамент, без которого не может быть поэта. 1909 год начинался как многообещающий для Анненского. Осенью возникло «Общество ревнителей художественного слова», или «Поэтическая академия»; одним из учредителей был Анненский. Он начал читать там курс лекций «Ритмы Пушкина и их судьба в нашей позднейшей лирике». Несколько ранее, весной, для продвижения в публику новых художественных понятий, в частности новой поэзии, был создан журнал «Аполлон». Основатель и редактор журнала пригласил сотрудничать в нем Анненского как широко образованного человека,

⁴⁵⁵ Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. — Л., 1959. — С. 23.

⁴⁵⁶ Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. — М.; Л., 1962. — С. 619.

⁴⁵⁷ Блок А. Указ. соч. С. 151.

выдающегося эллиниста, не придавая особенного значения его поэтическому творчеству. Анненский же, наряду с литературно-критическими статьями, подготовил для журнала цикл стихотворений, принадлежавших к высшим достижениям новой поэзии. В первом номере редактор три стихотворения напечатал, а следующую публикацию откладывал от номера к номеру: он стал жертвой литературной мистификации и хотел дать место, поскорее и побольше, мнимой поэтессе Черубине де Габриак. В общем, это случай обычный в журнальной практике, да Анненский был не обыкновенный человек. Он настаивал, его стихотворения не появлялись. И он, с детства болезненный, страдавший пороком сердца, скоропостижно скончался — на ходу, у подъезда Царскосельского вокзала в Петербурге, в конце короткого зимнего дня.

Владислав Ходасевич вспоминает: «За обеденным столом или в гостиной затаенная мысль порой прорывалась наружу шуточкой:

— Простите, Иннокентий Федорович, я, кажется, занял ваше место?

— Пожалуйста, пожалуйста, мое место — на кладбище»⁴⁵⁸.

В ближайшие годы после смерти Анненского в журнале «Аполлон» было опубликовано немало его стихотворений. А близкий Блоку поэт В.Н. Князев написал Блоку, что Анненский служит ему примером настоящего человека. «Его неподкупность, его ученость, его любовь и к родине, и к литературе. Он не брезговал служить инспектором округа и директором гимназии и писать рецензии на разные дурацкие учебные книжки, и в то же время быть декадентом». А несколько лет спустя другой близкий Блоку поэт Э. Голлербах написал:

Со мною только томик Блока
И «Кипарисовый ларец».
Все остальное так далеко,
Так безразлично, наконец...⁴⁵⁹

Значение его поэтического подвига раскрылось не сразу.

Анненский создал новый язык поэзии. Вскоре им заговорили все выдающиеся поэты Серебряного века. Пушкин и другие поэты-классики эмоции и чувства передавали последовательно, подвергая их анализу рассудка. Анненский более решительно, чем его современники, порвал с этой традицией, отверг поэтику последовательного повествования об эмоциях и переживаниях, заменил её иррациональной поэтикой ассоциаций. Чтобы изучать поэзию XVIII–XIX веков, надо опираться на логику. Для понимания поэзии XX века необходима поддержка психологии бессознательного.

Ассоциации — это связи, которые произвольно возникают в психике между несколькими представлениями, образами, мыслями. И Анненский пишет так, словно он, не размышляя, следует за своими ассо-

⁴⁵⁸ Ходасевич В. Перед зеркалом. — М., 2002. — С. 115.

⁴⁵⁹ Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. — М., 1981. — С. 319.

циациями, заноса на бумагу случайные чувства и мысли в случайном порядке. Это создает некоторые дополнительные трудности восприятия, ostrаннение текста. Но иногда Анненский идет еще дальше: следуя своим прихотливым ассоциациям, он заносит на бумагу их не все, а некоторые промежуточные звенья «вырубает», так что однозначное или хотя бы близкое понимание стихотворения разными читателями вообще исключается.

Вторая книга стихов Анненского, подготовленная им при жизни и опубликованная его сыном в издательстве А.С. Соколова «Гриф» в 1910 году, называется «Кипарисовый ларец». В ее содержании нет ни прямого объяснения, ни намек на объяснение этого названия. У Анненского был вместительный короб кипарисового дерева, в котором он держал рукописи своих неопубликованных стихотворений. И вот по этой предельно субъективной ассоциации, заведомо скрытой от всех читателей за пределами самого узкого круга, поэт называет свою книгу.

Сопоставим стихотворение Анненского «Стансы ночи» со стихотворением Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»). Пушкин передает переживание многих и разнообразных чувств, их изменчивость, колебания. Его стихотворение принято связывать с чувством поэта к Анне Петровне Керн (она сама об этом рассказала в своих воспоминаниях), однако оно представляет и идеальный образ любимой женщины, и музу поэта, и связано с поэтической традицией, в первую очередь с элегией Жуковского «Я музу юную, бывало...»

Но при всей его многоплановости свой рассказ о движении чувств Пушкин строит последовательно, он строго контролирует движение чувств разумом. Сперва он утверждает; потом отрицает; наконец, отрицает то, что отрицал, т.е. возвращается к изначальному утверждению, которое и торжествует. Все три части строго соразмерны, содержат по восемь стихов; все три части приблизительно одинаково выстроены.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты.

Эти восемь стихов обладают своей внутренней логикой: в первом стихе формулируется сообщение, в следующих оно подробно развивается. Во второй части все отрицается:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

В двух первых стихах этой части сформулировано новое сообщение: прежние мечты рассеяны. И далее показано, к чему это привело: все утрачено. В третьей, заключительной, части отрицается это отрицание, вновь возвращается жизнеутверждающее, восторженное настроение. Опять в первом стихе формулируется сообщение, которое в последующих семи развивается:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь⁴⁶⁰.

Впечатление такое, что это изумительное стихотворение выстроено по строгой философской схеме. Теперь обратимся к стихотворению Анненского «Стансы ночи».

Уже название стихотворения входит в противоречие с пушкинским стихотворением. Стансы — это относительно самостоятельные строфы. Автор нас предупреждает, что четверостишья этого текста более или менее не зависимы одно от другого и от целого. А у Пушкина каждое четверостишие впаяно на свое место по смыслу, да еще весь текст прошит единой рифменной серией: *ты — красоты — суеты — черты — мечты — черты — ты — красоты*. «К***» написано четырехстопным ямбом, который пришел в XIX веке из классицизма и несет на себе отпечаток рационализма, века Разума. Анненский для своих «Стансов ночи» избирает пятистопный хорей — стихотворный размер романтического движения с присущим ему эмоциональным и семантическим ореолом, восходящим к фольклорному стиху.

Меж теней погасли солнца пятна
На песке в загрязившем саду.
Всё в тебе так сладко-непонятно,
Но твоё запомнил я: «Приду».

Не счесть стихотворений, которые рассказывают о том, что она назначила ему свидание. Мы ждём: пришла она или не пришла?

⁴⁶⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 2. — М.; Л., 1950. — С. 265. В беседе об этом стихотворении мы обходим обширную литературу о нем, накопившуюся к нашему времени, в том числе тонкий анализ академика А.И. Белецкого.

Чёрный дым, но ты воздушней дыма,
Ты нежней пушинок у листа.

Пока мы видим, что ответ откладывается. У Пушкина могучий волевой напор. Она стала недоступна. Анненским вводится ретардация. По какой-то случайной ассоциации, читателю непонятной, поэт вспоминает чёрный дым. Читаем дальше.

Я не знаю кем, но ты любима,
Я не знаю, чья ты, но мечта.

Эти стихи уводят совсем в сторону. В начале она обещала прийти на свидание, а теперь не известно, оказывается, кто её любит, кто о ней мечтает.

За тобой в пустынные покои
Не сойдут алмазные огни...

Можно понять, что они встретились вечером в саду (первое четверостишие), и она обещала позже прийти к нему в дом. Теперь он даже не уверен, кто её по-настоящему любит, он опасается, что она не придёт: потому и покои пустынные, и алмазные огни не сойдут. Сам образ алмазных огней вызван какими-то субъективными ассоциациями; возможно, воображение поэта украсило ими женщину, а может быть, она действительно носила бриллианты.

Для тебя душистые левкои
Здесь ковром раскинулись одни.

Снова неожиданный скачок ассоциаций. Ковёр левкоев... Значит, он ждёт её всё-таки не в покоях, а в саду? Действительность раздваивается, становится зыбкой, неопределённой. Кто её любит, где назначено свидание, пришла она или не пришла — ничего не известно.

Эту ночь я помню в давней грёзе,
Но не я томился и желал ...

Если ждал её не я, почему я так запомнил эту ночь? У Пушкина всё ясно: я помню чудное мгновение, потому что я её увидел, и она меня пленила, и я её полюбил. У Анненского неясно ничего. Концовка стихотворения так ничего и не проясняет:

Сквозь фонарь, забытый на берёзе,
Талый воск и плакал и пылал⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Анненский И. Стихотворения и трагедии. — Л., 1959. — С. 160. В дальнейшем все ссылки приводятся на это издание.

Может быть, свеча тает и пылает, как сердце возлюбленного, не дождавшегoся встречи?

Подобным образом на воссоздании потока ассоциаций — потока сознания, как позже стала говорить критика, — впоследствии будет построена не только поэзия Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, но и проза А. Белого.

Не следует думать, что новый стиль — признак небрежности, неумения. Как раз за «Стансами ночи» стоит большая художественная и психологическая правда. Анненский был женат на вдове, имевшей двух сыновей от первого брака, и полюбил жену старшего из них. Она ответила на его чувство, но Анненский решительного шага не сделал, совесть ему не позволила. Кроме них двоих, никто ничего не знал до самой его смерти. Ей, Ольге Петровне Хмаре-Барщевской, поэт и посвятил свои «Стансы ночи», в которых осторожно намекнул на неопределённые отношения между ними, на несбывшееся счастье. А почти через три четверти века после смерти поэта было обнаружено письмо-исповедь его возлюбленной. Оно служит замечательным комментарием к «Стансам ночи» и бросает неожиданный свет на личность Анненского. «Вы спрашиваете, любила ли я Ин. Фед.? Господи! Конечно, любила, люблю... И любовь моя *«plus fort que la mort»*...⁴⁶² Была ли я его «женой»? Увы, нет! Видите, я искренно говорю «увы», п. ч. не горжусь этим ни мгновения: той связи, которой покровительствует «Змея-Ангел», между нами не было. И не потому, чтобы я греха боялась, или не решалась, или не хотела, или баюкала себя лживыми уверениями, что «можно любить двумя половинами сердца», — нет, тысячу раз нет!

Поймите, родной, *он этого не хотел, хотя, может быть, настоящее любил только одну меня*... Но он не мог переступить... его убивала мысль: «Что же я? Прежде отнял мать (у пасынка), а потом возьму жену! Куда же я от своей совести спрячусь?»⁴⁶³

Мы уже перешли к другой важной особенности лирики Анненского. Это — поэзия намёков. Пушкин прямо называет чувства, состояния души: вдохновенье, любовь. Анненский только намекает на переживания.

Но не следует думать, что все так просто в восприятии Анненским Пушкина: Пушкин рационален, Анненский иррационален. Пушкин необыкновенно сложен, изменчив. Недаром Гнедич назвал его Протеем. Это — морское божество древних греков, наделенное способностью принимать разные облики. У Пушкина есть совершенно необыкновенная элегия из восьми строк:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

⁴⁶²Сильнее смерти (*фр.*). Это искаженное название романа Мопассана «Fort comme la mort» («Сильна как смерть»).

⁴⁶³Федоров А. Иннокентий Анненский. — С. 67.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим⁴⁶⁴.

Это поэзия намеков; Пушкин улавливает неуловимые переходы чувств; он не сообщает факты — он внушает, так что его стихотворение суггестивно; он обращается к субъективным ассоциациям читателя. Герой стихотворения любил безмолвно, безнадежно, робко, искренно, нежно, ревновал. Говорит, что его любовь угасла, но, может быть, еще не совсем. И неожиданно кончает пожеланием: дай Бог, чтобы другой, к которому он ее ревновал и на которого она его променяла, любил ее так, как любил ее он. И мы понимаем, что это сейчас герой стихотворения любит ее так, как говорит якобы о прошлом: безмолвно, безнадежно, робко, искренно, нежно, ревнуя. И только утешает себя, уговаривая, что любовь его почти угасла. Сколько здесь и смирения, и гордости, и нежности, и страсти! Это стихотворение едва ли не на век опередило свое время.

В 1901 году Анненский написал стихотворение «Среди миров». Оно приобрело довольно широкую известность благодаря тому, что Вертинский сочинил к нему музыку и исполнял его как романс.

Среди миров, в мерцании светил
Одной Звезды я повторяю имя...
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.

И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной молю ответа,
Не потому, что от нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Как и у Пушкина, пятистопный ямб. Как и у Пушкина, всего восемь стихов. Как и у Пушкина, герой стихотворения уверяет себя, что Ее не любит или почти не любит. Как Пушкин, он тут же дает понять, что всем существом любит Ее: она — его Звезда; это слово, которое становится символом возлюбленной, он пишет с заглавной буквы, как и все местоимения, относящиеся к Ней. Что это за сомненье, которое столь тяжело герою стихотворения и которое только Она может разрешить? Естественно сказать: это старое сомнение «любит — не любит»; это ревность — чувство, занимающее много места в пушкинском стихотворении. И, главное. Оба поэта пишут: я ее не люблю или почти не люблю. И оба внушают читателю: я ее люблю огромной, всепоглощающей любовью. Так Пушкин предвосхищает Анненского. Так Анненский продолжает дело Пушкина.

Третья важная особенность поэтики Анненского — искусство детали. В искусстве слова подробность, деталь вообще имеет огромное значе-

⁴⁶⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. — М.; Л., 1950. — С. 131. В беседе об этом стихотворении мы также обходим литературу о нем, накопившуюся к нашему времени, в том числе тонкий анализ Р.О. Якобсона.

ние. Но деталь Анненского особенная. Она призрачна. Его искусство — искусство призрачной детали. Она ненадёжна, она есть — и её нет.

Я люблю замирание эхо
После бешеной тройки в лесу ...

Эхо есть, но его как бы и нет: не эхо я люблю, а замирание эхо.

За сверканьем задорного смеха
Я истомы люблю полосу.

Точно так же смех назван, но его как бы и нет: люблю не смех, а истому после смеха.

Я люблю на бледнеющей шири
В переливах растаявший цвет...

Люблю не какой-либо определенный яркий цвет, а цвет, в переливах растаявший, не существующий. И кончается стихотворение многозначительным признанием:

Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

Можно попробовать перевести это признание на наш скудный язык прозы так: люблю те детали, которые невозможно уловить и назвать.

Иногда Анненский доходит до такого предела, когда можно стихотворение прочитать — и не понять, о чем оно. А когда вам скажут, о чем оно, — оспорить и не согласиться. Здесь стиль Анненского — импрессионистичный, суггестивный стиль субъективных ассоциаций, неясных намеков, призрачных, исчезающих деталей — доведен до своего предела. Одно из таких стихотворений носит соответствующее название: «Невозможно». Невозможно выразить себя? Невозможно понять другого?

Есть слова — их дыханье, что цвет,
Так же нежно и бело-тревно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, невозможно.

Поэт обозначает свою тему: самое нежное, самое печальное понять невозможно.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

Декадент Анненский заговорил о смерти, о могилах. Нет, не о могилах — только о мерцании могил. Никто в точности не знает, что это та-

кое. У каждого возникают свои ассоциации. Сквозь сумрак белевшие руки, признаемся, здесь вполне непонятны. Это опережающая деталь.

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих вэ, этих зэ, этих эм
Различить я сумел дуновенья.

Мерцанья могил и белеющие руки из предыдущего четверостишья, белый венец хризантем, угроза забвенья из данного — все вместе эти ускользающие детали говорят о смерти и похоронах. Вэ, зэ, эм — звуки ключевого слова «хризантем».

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали, —
У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Белеющие руки, белый венец хризантем, принадлежащие той, кого невестой в саду в апреле разубрали, — все эти подробности воссоздают образ умершей девушки, перед гробом которой уже мерцает могила. И апрель здесь занимает свое место: ассоциация «весна природы — весна жизни» напоминает, что умерла девушка. Смысл третьего и четвертого стиха этого четверостишья мы раскрыть не беремся, настолько субъективные ассоциации они у нас вызывают. У элегии есть еще одно четверостишие; мы его здесь не рассматриваем, так как оно почти дословно повторяет начальное, образуя композиционное кольцо.

Стиль Анненского можно назвать импрессионистичным (от фр. *impression* — «впечатление»). Он направлен на то, чтобы передать мгновенное впечатление, уловить мимолётные ассоциации, из которых и состоит, по мнению поэта, жизнь человеческого духа. Определяют его стиль и как суггестивный (от англ. *to suggest* — «внушать»): задача поэта — не повествовать, не описывать, а прежде всего внушать. Внушать читателю чувства, настроения, переживания. Декадентское мироощущение, ассоциативность, призрачность деталей, импрессионистичность с законченным совершенством выражены в стихотворении «Его» (по-латыни «я»). Оно представляет собой отклик на стихотворение Лермонтова «Дума» и новыми средствами выражает новое миропонимание.

Я — слабый сын больного поколения,
И не пойду искать альпийских роз,
Ни ропот волн, ни рокот ранних гроз
Мне не дадут отрадного волненья.

Но милы мне на розовом стекле
Алмазные и плачущие горы,
Букеты роз, увядших на столе,
И пламени вечернего узору.

Когда же сном объята голова,
Читаю грёз я повесть небылую,
Сгоревших книг забытые слова
В туманном сне я трепетно целую.

Стихотворение Анненского почти в четыре раза короче стихотворения Лермонтова. У Лермонтова есть несколько наиболее зрелых, вершинных стихотворений, вдохновленных «Философическим письмом» Чаадаева. «Дума» — одно из них. Это — инвектива. В ее чеканных стихах изложена концепция потерянного последекабристского поколения: «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом...» Политически это поколение раздавлено: «перед властью — презренные рабы...» и «ненавидим мы, и любим мы случайно...» Наука этому поколению не дается: Мы иссушили ум наукою бесплодной <...> к искусству оно глухо: «Мечты поэзии, создания искусства Восторгом сладостным наш ум не шевелят». Инвектива завершается горьким предсказанием:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без славы и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом⁴⁶⁵.

Анненский свое поколение называет больным, но о его болезнях говорит совершенно иначе. С пониманием, с глубоким сочувствием. Если у Лермонтова пороки его поколения названы прямо и гневно обличаются, то Анненский прямо не называет ни одной болезни, ни одного порока своего поколения. Вместо этого он одну за другой подбирает детали, которые должны намекнуть читателю на особенности этого странного поколения рубежа веков, вызвать требуемые ассоциации, внушить зыбкие настроения — неопределенной грусти? печали об ушедшем или несбывшемся? Лермонтов выносит своему поколению обвинительный приговор. Анненский?

Декаденту не нужны здоровые, естественные переживания, горы, волны, грозы. Весь круг впечатлений замкнут стенами комнаты, а сами впечатления мимолётны, детали призрачны: морозные узоры на стекле, которые тут же тают, игра пламени в камине, увядшие цветы... Я трепетно целую — но во сне. Целую слова — но забытые. Слова из книг — но сгоревших. Слова эти образуют повесть — но небылую, повесть грёз. Ничего определенного. Не то, что приговора нет в конце стихотворения — вообще никакого вывода. В первом стихе поэт объявляет: Я — слабый сын больного поколения. Далее на протяжении всего стихотворения он обиняками, намеками, не совсем внятыми подробностями надеется вну-

⁴⁶⁵ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. — Л., 1979. — С. 400–401.

шить читателю, каковы именно особенности этого поколения. И все. Никакого итога. Вывода нет. В душе читателя должно остаться только настроение. Осадок. Если Лермонтов ставит проблему своего поколения в нравственном, политическом, социальном плане, то Анненский — только в эстетическом. В различии между двумя произведениями ярко выразилось различие двух эпох русской жизни и двух художественных мировоззрений: у Лермонтова — *der Weltschmerz*, романтическая мировая скорбь; Анненский — пронизан болью, «с трещиной через все существо, с чертой трагизма и пресыщенности»⁴⁶⁶.

«У Анненского был порок сердца. Он знал, что смерть может настичь его в любую секунду. Когда читаешь его стихи, то словно чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это — стихи задыхающегося человека... в его поэзии нет ни тени «обыкновенного человека», ни признака благополучия. Это — поэзия излома, поэзия острых углов, резких движений, порою капризов»⁴⁶⁷.

Мнение Ходасевича нам особенно важно, потому что он сам — один из замечательных поэтов русского модернизма. Он имеет в виду в первую очередь такие стихотворения Анненского, как например, сонет «Перебой ритма», который начинается так:

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

«Кэк-уок»⁴⁶⁸ на цимбалах» кончается так:

Молоточки налетают,
Мало в точки попадают,
Мах да мах,
Жизни... ах,
Как и не бывало.

Панторифмы двух первых стихов этой строфы, рваный синтаксис, необычные ритмы предсказывают футуристов, которые, в том числе Маяковский, многому научились у Анненского. Кажется, он первый озглавил стихотворения необычным образом: одно — математическим знаком бесконечности, другое — вопросительным знаком. Оба текста представляют собою стихи о стихах. Бесконечно загадочной представлялась Анненскому поэзия. На поэтику Маяковского в пору его становления оказали влияние рваный синтаксис некоторых стихотворений Анненского, опыты воспроизведения в стихах голосов улицы, разнообразные приемы усиления экспрессии.

⁴⁶⁶ Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. — М., 1982. — С. 368.

⁴⁶⁷ Ходасевич В. Перед зеркалом. — С. 114–115.

⁴⁶⁸ Американский танец, который около 1900 года вошел в моду в Европе.

Пушкин в гармоничных стихах воспевал красоту.
Лермонтов негодовал и обвинял.
Анненский внушает.
Блок плакал над стихами Анненского.

Влияние лирики Анненского на поэзию Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Георгия Иванова, Николая Оцупа и других акмеистов многократно засвидетельствовано ими самими и их читателями. Весной 1912 года объединение акмеистов «Цех поэтов» решило издавать журнал «Гиперборей». Первый номер открывался обращением «От редакции». В нем были перечислены семь поэтов начала века, которыми гордится русская поэзия. Начинался перечень именем Анненского; за ним следовали Бальмонт, Брюсов, Сологуб, Иванов (Вячеслав), А. Белый, Блок. 2 мая 1919 года незадолго до этого возникшее «Общество искусств Арион» посреди лютого голода и разрухи устроило вечер поэзии Анненского с докладом поэта-царскосёла Всеволода Рождественского «Чувство вещи у Иннокентия Анненского» и чтением неопубликованных стихотворений Анненского. О том, как популярно стало творчество Анненского тотчас же после его смерти, свидетельствует и то, что в 1911–1916 годах существовало издательство «Жатва», издававшее альманах под таким же названием и объединявшее главным образом продолжателей поэтического дела Анненского.

Приведем один пример более отдаленного и глубокого воздействия Анненского на поэтов XX века. В первой книжке журнала «Аполлон» за 1909 год было опубликовано стихотворение Анненского «Снег». Вот его начало:

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...
От нее даже дыму
Не уйти в облака.
Эта резанность линий,
Этот грузный полет,
Этот нищенски синий
И заплаканный лед!

Пятьдесят два года спустя, 3 августа 1961 года, Ахматова написала стихотворение «Царскосельская ода» с подзаголовком «Девятисотые годы» и с эпиграфом «А в переулке забор дощатый... Н.Г.» «Царскосельская» указывает на Анненского и его ученика, мужа Ахматовой Гумилева. Девятисотые годы — время, когда Анненский и Гумилев вошли в ее жизнь. Эпиграф заимствован из одного из самых захватывающих стихотворений Гумилева «Заблудившийся трамвай», опубликованного, когда Гумилев сидел в тюрьме накануне расстрела. В советское время цензура запрещала любое упоминание Гумилева в печати. Вот начало «Царскосельской оды»:

Настоящую оду
Нашептало... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой,
В роковую шкатулку,
В кипарисный ларец,
А тому переулку
Наступает конец⁴⁶⁹.

Кипарисный ларец, ясно — это название книги Анненского, в которой было опубликовано стихотворение «Снег». Шкатулка роковая — Анненский умер, не увидев этой своей книги в печати. Слова «...тому переулку наступают конец» говорят намеком о гибели Гумилева: в его «Заблудившемся трамвае» упоминается переулочек в Царском Селе, в котором жила Ахматова. Как видим, Ахматова вполне восприняла важнейшие особенности поэтики Анненского: ассоциативность мышления, намеки, недомолвки, умолчания. Важнейшую роль играет у нее деталь — кипарисовый ларец Анненского, роковая шкатулка.

Пастернак прошел в литературе большой путь, сложный, далекий от акмеизма. Но вот за три года до смерти, в год присвоения ему Нобелевской премии, он написал «Вакханалию» — большое стихотворение или маленькую поэму, написал ее тем же стихотворным размером — редчайшим двухстопным анапестом, с тою же, что у Анненского, темой снега, с той же страстной взволнованностью, суггестивностью, поэтикой намеков, иносказаний. Мы не можем здесь рассматривать «Вакханалию»; просто приведем ее начало.

Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.

У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

Лбы молящихся, ризы,
И старух шушуны

Свечек пламенем снизу
Слабо озарены⁴⁷⁰.

На иностранные языки Анненского начали переводить в первые годы после его смерти. Первые переводы были сделаны на французский язык, на немецкий, на итальянский и на чешский.

Уже было сказано, что вся русская поэзия XX века так или иначе зависит от опыта Анненского, Блока, Хлебникова. Если бы надо было назвать одного поэта, который оказал наибольшее влияние, пришлось бы произнести имя Анненского. Часто трудно проследить весь прихотливый

⁴⁶⁹ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1976. — С. 262.

⁴⁷⁰ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — Л., 1990. — С. 117.

путь опосредованных влияний, которые ведут от Анненского через ряд передаточных инстанций к автору конца XX века. «Кипарисовый ла-рец» открывается стихотворением «Сиреневая мгла». В нем, в свою оче-редь, слышны отзвуки поэтики Фета:

Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла.

Мимоходом только глянула в окно,
И я понял, что люблю ее давно.

Я молил ее, сиреневую мглу:
«Погости-побудь со мной в моем углу,

Не мою тоску ты давнюю развей,
Поделись со мной, желанная, своей!»

Но лишь издали услышал я в ответ:
«Если любишь, так и сам отыщешь след,

Где над омутом синеет тонкий лед,
Там часочек погощу я, кончив лет,

А у печки-то никто нас не видал...
Только те мои, кто волен да удал».

Анненский — импрессионист, в его поэзии значительную роль играет цвет. Этот цвет всегда трудноуловим или даже вовсе неуловим, как у Ренуара и других художников-импрессионистов. Пятна солнца, пурпур дремоты, в переливах растаявший цвет, алмазные огни и алмазные узоры мороза, узоры пламени в камине, синеющий лед, золотые мерцания, розовое благодаря прихотливому освещению оконное стекло и розовые жемчужины пальцев, руки, белеющие сквозь сумрак, лиловый разлив полутьмы... И вот теперь сиреневая мгла. Поэтика намеков предстает перед читателем в законченном виде: что такое эта мгла? Или кто она такая? Единого ответа нет. Образы мерцают один сквозь другой в зависимости от субъективных ассоциаций читателя. Зато стихотворение высоко суггестивно. Оно не сообщает факты — оно вызывает настроение. Какое? У каждого свое. Возмущенность. Печаль об утраченной любви. Может быть, сиреневая мгла — это утраченная или не состоявшаяся любовь? Мы знаем, такая несостоявшаяся любовь в жизни Анненского была...

На протяжении XX века художественные открытия Анненского трансформировались, упрощались. Ю. Измайлов опубликовал центон, который в форме шутки наглядно продемонстрировал отнюдь не шуточный процесс бытия и видоизменения поэтического опыта Анненского (центон — стихотворение, составленное из фрагментов стихотворений разных авторов):

Татьяна Кузовлева
Этот город называется Москва,
Эта улица, как ниточка, узка...
Лев Мочалов
Это время из коротеньких секунд,
Что снежинками лицо мое секут.
Анненский
Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла.
Кузовлева
Эта комната — бочонок о два дна.
И приходит сюда женщина одна.
Петр Вегин
Эта женщина далеко-далеко.
Этой женщине живется нелегко.
Большерукая, как снежный человек,
Ждет меня она, наверно, целый век.
Анненский
Мимоходом только глянула в окно,
И я понял, что люблю ее давно.
Кузовлева
Это черт ее придумал или Бог?
Это бредил ею Пушкин или Блок?
Андрей Вознесенский
Шарф срывает, шаль срывает, мишуру,
Как срывают с апельсина кожуру.
Вегин
От таких вот, от таких вот, как она,
Было Пушкину и Блоку не до сна...
По планете я мотаюсь, как шальной,
Забываю эту женщину с другой.
Анненский
Где над омутом синее тонкий лед,
Вознесенский
Она сядет, сигаретку разомнет.
«Мальчик, — скажет, — ах, какой у вас акцент!
Закажите мне мартини и абсент»⁴⁷¹.

■ Основные понятия

Декадентство, символизм, импрессионизм, французские символисты, античность, античная трагедия, цвет, суггестивность, иррациональность, ассоциативность, стих.

⁴⁷¹ Баевский В.С. История русской поэзии. — М., 2004. — С. 280.

■ Вопросы и задания

1. Расскажите биографию И.Ф. Анненского.
2. И.Ф. Анненский и французские символисты.
3. И.Ф. Анненский и традиции русской классики.
4. Каковы принципы поэтики И.Ф. Анненского?
5. Какие литературоведческие книги и статьи вы читали об И.Ф. Анненском?
6. Какая концепция положена в основу книги А.Федорова об И.Ф. Анненском?
7. В чем, по вашему мнению, И.Ф. Анненский сделал шаг вперед в развитии русской поэзии?
8. И.Ф. Анненский и постсимволизм (акмеисты и футуристы).

■ Литература

Соч.: Избранное. Стихотворения и трагедии. — М., 1990; Кипарисовый ларец. — М., 1992.

Лит.: Иннокентий Анненский и русская культура XX в. — СПб., 1996; Волошин М. Лики творчества (Анненский-лирик); Зелинский Ф. Анненский как филолог-классик; Иванов Вяч. О поэзии Анненского; Чулков Г. Траурный эстетизм (Анненский-критик) // Аполлон. 1910. № 4; Брюсов В. Далекие и близкие. — М., 1912; Гинзбург Л. Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике. — М., 1974; Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — М., 1990; Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания. — М., 1999; Колобаева Л.А. Ирония в лирике И. Анненского // Филологические науки. 1977. № 6; Лотман М.Ю. Метрический репертуар Анненского // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1975. Вып. 358; Маковский С.К. Иннокентий Анненский // Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955; Орлов А.В. Юношеская биография Анненского // Русская литература. 1985. № 2; Петрова И.В. Анненский и Тютчев // Искусство слова: Сб. — М., 1973; Тименчик Р.Д. О составе сборника «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8; Федоров А.В. И. Анненский: Личность и творчество. Л., 1984; Setchkarew V. Studies in the life and work of I. Annenskij. Hague, 1963; Bazzarelli E. La poesia de I. Annenskij. Milan, 1965; Conrad B. I. F. Annenskij's poetische Reflexionen. Miinchen, 1976.

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ (1865–1941)

В предисловии к полному собранию сочинений Дмитрий Сергеевич Мережковский, опираясь на весь пройденный им путь, утверждает цельность своего творчества, единый характер всех своих созданий: «Это — звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна об одном». Так сам писатель давал читателям верный ключ к пониманию своего творчества. Впрочем, современникам эта целостность художественного мира Мережковского была видна, что называется, невооруженным глазом и была истолкована ими весьма неоднозначно. «Романтическая эстетика Мережковского, — резюмировал, например, Н.А. Бердяев, — всегда требует крайностей, бездн, полюсов, последнего и легко впадает в риторику, для многих неприятную. Мережковский совершенно не выносит переходного, среднего, для него не существует индивидуального, оттенков, множественного в мире. Он одержим пафосом всемирности, принудительного универсализма, характерного для латинского духа, римской идеи»⁴⁷². Понять причины тяготения писателя к этому «принудительному универсализму» и попытаться, вопреки утверждению Бердяева, увидеть за монологизмом художественного сознания не догматическую узость, но вариативность магистральных идей и форм творчества писателя, понять объективный вклад Мережковского в литературу отечественного символизма — одна из важнейших задач, стоящих перед современными историками литературы. Эта задача может быть решена только при комплексном изучении равновеликих для Мережковского сфер творчества, коими являлись литературная критика, публицистика, поэзия и историческая проза.

Литературная критика и публицистика. Существо религиозно-философской и культурно-исторической концепции Д.С. Мережковского неотделимо от его эстетики и той оригинальной литературно-критической формы, в которую облекается историософское ядро его мировоззрения. Публицист, философ и литературный критик — эти грани творческого дарования писателя неразрывно связаны друг с другом. Рождение Мережковского-философа происходило по мере созревания идеалов его эстетики и принципов литературной критики. Вот почему программные литературно-критические труды писателя — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», сборник статей «Вечные спутники» и книга «Л. Толстой и Достоевский» — являются этапными вехами формирования его программы религиозного Возрождения, спроецированной на культурные эпохи мировой и отечественной истории. И, хотя перу Мережковского-критика принадлежат еще две фундаментальные работы — «Гоголь и черт» (1906; 2-е издание вышло в 1909 г.

⁴⁷² Бердяев Н. Новое христианство (Д. Мережковский) // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 тт. Т. 2. — М., 1994. — С. 368–369.

под названием «Гоголь. Творчество, жизнь и религия»), а также «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» (1915), — все же в главных чертах эстетическая и религиозно-философская доктрина писателя сложилась именно в первых трех книгах, и поэтому они-то и будут находиться в центре нашего внимания.

В отечественную летопись писательской критики Мережковский вошел как наиболее яркий и последовательный выразитель принципов так называемой «субъективно-художественной критики», которые он собственноручно обосновал в трактате «О причинах упадка...» и во вступлении к сборнику «Вечные спутники». Сам термин возник в процессе полемике Мережковского с представителями западноевропейской школы «научной» критики — И. Тэнном и Ф. Брюнетьером, сводившими все разнообразие фактов живого литературного процесса к «расе», «среде» и «моменту». Этому мнимо объективному подходу, стремящемуся дать писателю однозначную оценку, Мережковский противопоставляет критику «психологическую, неисчерпаемую, беспредельную по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требуют объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения». Изнутри сроднившись с художником, «субъективный» критик стремится спроецировать действие души писателя на свой внутренний мир. По существу, в такой трактовке критика становится разновидностью художественного творчества и получает выразительное авторское определение «поэзия поэзии». Конечно, Мережковский был далеко не первый, кто формулировал задачи литературной критики в художественно-психологическом аспекте (до него это делали во Франции Ш. Сент-Бёв и А. Франс, в России — А.И. Урусов, С.А. Андреевский), но в его интерпретации эти задачи существенно расширились, превращаясь в средство выражения универсальной религиозно-идеалистической концепции всемирной истории.

Уже в трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Мережковский старался выявить в произведениях русских писателей XIX века самых разных течений тяготение к «идеальному» началу: его он находит не только у «романтика» Тютчева или «религиозного писателя» Достоевского, но и у «реалистов» — Гончарова, Кольцова, Некрасова, писателей-народников и т.п. Только у них, в своем большинстве, полагает критик, «идеальное» («религиозное», «мистическое») начало не оторефлексировано сознанием, проявляется спонтанно и стихийно, как бы помимо их творческой воли. И тогда Мережковский ставит перед новым поколением писателей и критиков стратегическую задачу: «Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного в период критический, сознательный и культурный». Решить эту задачу, перевести все явления «бессознательного идеализма» (неосознанные порывы духа к бесконечному, божественному в творчестве писателей) на язык «идеализма сознательного» и предстоит новой критике, к которой Мережковский относит и себя.

Как же это сделать? Мережковский убежден: только посредством умения находить в, казалось бы, бытовом, «реалистическом», материале искусства символы, переводящие этот материал на язык иносказания,

проявляющие в конечном бесконечное, в реальном — идеальное. Иными словами, «бессознательный» символизм писателей прошлого и современности новая критика делает «сознательным», открывая в их произведениях начатки грядущего «нового искусства» и — шире — нового религиозного мировоззрения, которое странным образом уживается у этих писателей либо с сочной реалистической бытописью, либо с материалистическим, утилитарным, взглядом на человека и мир. Таков «глубоко реальный символизм» Гончарова как автора «Обломова» и «Обрыва», создателя характеров Обломова, Веры и Татьяны Марковны Мережковой, «живых продуктов истории, природы, времени, общества» и в то же время — емких по смыслу образов-символов, содержащих «громадное обобщение целой стороны русской жизни». Такова поэзия А.В. Кольцова, в которой, по точной формулировке Мережковского, «страшная дума» народа о хлебе «не отделима от еще более страшной и великой думы о Боге». Но это открытие парадоксального соседства «материального» и «идеального», равного тяготения к «хлебу насущному» и «хлебу небесному» касается в трактате Мережковского не только творчества Гончарова или Кольцова, но почти всей русской литературы XIX века. Так анализ символической составляющей помогает Мережковскому представить отечественную литературу могучим органом культурного самосознания нации, в образах-символах передающую от одного писателя к другому информацию о таинственном пути развития национального духа — к идеалу «сознательного и божественного идеализма», то есть к синтезу науки и веры, позитивизма и идеализма. Символика в данном случае выступает своеобразным аналогом генетического кода национальной культуры, формирующей ее «коллективное бессознательное», ее архетипы, если воспользоваться терминологией К.Г. Юнга, а литературная критика — средством дешифровки этого кода, переводящим стихийные интенции творчества авторов на язык логики и культурных концептов.

Ранее уже подробно говорилось о рационалистическом понимании Мережковским природы символа. Теперь необходимо прибавить признание за этой природой мощной прогностической функции. Символ, по Мережковскому, способен вбирать в себя не только то, что формирует смысл текста в пределах ограниченного исторического настоящего, но и предугадывать подчас неясные для самого писателя возможные развертывания этого смысла в далеком историческом будущем, в творчестве его дальних потомков, принадлежащих к разным национальным культурам, историческим эпохам и, как правило, даже не подозревающих о своем духовном родстве. Исследование этой функции символа, еще только намеченное в трактате «О причинах упадка...», в следующем программном произведении Мережковского — **сборнике статей «Вечные спутники»** (1897), уже возводится в ранг ведущего методологического принципа критики и определяет замысел и композицию сборника. «...Поэт носит в своей груди не только прошлое, но и неизвестное будущее всего человечества», — такой формулой Мережковский определит в нем существо гения.

Мировой литературный процесс Мережковский представляет не столько в категориях развития, эволюции, постепенного перехода коли-

чественных изменений в качественные, сколько в категориях постепенного раскрытия, развертывания некоего исходного, уже сложившегося культурно-исторического (историософского) ядра, смысл которого проясняется окончательно только в далекой исторической перспективе, на большой временной дистанции, в жизни нескольких поколений. Для Мережковского гении прошлого, философы, писатели — Еврипид, Сервантес, Кальдерон, Пушкин, Флобер, Достоевский, Тургенев — это именно «вечные спутники» человечества. «Они живут, идут за нами, как будто провожают нас к таинственной цели; они продолжают любить, страдать в наших сердцах как часть нашей собственной души, вечно изменяясь, вечно сохраняя кровную связь с человеческим духом. Для каждого народа — они родные, для каждого времени — современники, и даже более — предвестники будущего», — так поясняет Мережковский смысл заглавия сборника⁴⁷³.

Собственно, это рассуждение представляет собой как бы историософскую иллюстрацию того определения символа, которое Мережковский ранее зафиксировал строчкой из II части «Фауста» И.-В. Гёте в одном из эпиграфов к своему поэтическому сборнику 1892 г: «Все преходящее есть только символ». Причем слово «Символ» («*Gleichnis*») буквально переводится с немецкого как «подобие», «сравнение». Открывая «вечное» в «преходящем», «общее в «особенном», символ, согласно Мережковскому, ярче всего и выявляет преемственность в культурном процессе, помогает создать целостный образ национальной и — шире — мировой культуры, преодолевает историческую, идеологическую, религиозную замкнутость разных культур, литературных эпох и писательских судеб, подводя их под общий знаменатель, сводя их к некоему «подобию».

Как же раскрывается эта — синтезирующая — функция символа в «Вечных спутниках»? Что именно в мировоззрении разных писателей Мережковский увидел объединяющего, символического, «вечного»? В самом общем виде ответ будет такой: борьбу двух начал, двух великих культурных принципов, один из которых условно можно обозначить понятием «язычество», а другой — «христианство». Понятия эти Мережковский наполняет очень широким содержанием (отсюда они и берутся часто в кавычки), так что в его трактовке оппозиция «христианство — язычество» становится вариантом оппозиции «идеализм — позитивизм», сквозь призму которой он ранее в трактате «О причинах упадка...» оценивал развитие отечественной культуры. «Древние люди, — полагает критик, — тоже своего рода позитивисты, только озаренные отблеском поэзии». Причем «античный позитивизм» выступает аналогом позитивизму XIX века, их сближает «классический взгляд на земное счастье как на крайний предел человеческих стремлений». Соответственно, современный идеализм, «мистические» ожидания культуры рубежа

⁴⁷³В этих рассуждениях Мережковского обнаруживается сходство с принципами психологической теории А.А. Потебни, в частности о роли в творческом процессе читательского восприятия, как бы продлевающего жизнь художественного образа в веках, открывающего в нем смыслы, уже непосредственно не обусловленные временем создания (учение о «внутренней форме», перенесенное с отдельного слова на целый текст).

XIX–XX вв., по мнению критика, берут свое начало в первых веках христианства, в идеализме Средних веков.

Мережковский стремится представить язычество и христианство не последовательно сменяющимися друг друга религиозными мировоззрениями, но двумя «половинками» одного целостного мировоззрения, которые, подчас не подозревая о своем изначальном единстве, мирно уживаются или ведут друг с другом ожесточенную борьбу за существование в границах внутреннего мира одного художника или культурного сознания целой эпохи. Автор «Вечных спутников» на ряде конкретных писательских судеб показывает, что христианство «было проявлением того, что невидимыми путями подготавливалось в недрах языческого мира». Многие античные писатели-язычники предстают в книге своего рода «бессознательными» христианами. Например, Еврипид допустил в свои трагедии чудесное, а образы Афродиты и Артемиды нередко в его пьесах символизировали борьбу в душе героев двух начал — чувственности, индивидуализма и целомудрия, смирения. Мережковский находит и формальное подтверждение своей мысли: изображение Еврипида встречается на древних русских иконах. Другой пример — гуманизм известного римского общественного деятеля и писателя Плиния младшего, предстающего в своих «Письмах» образованным, добрым человеком, милосердным по отношению к рабам и вольноотпущенникам. «Эта жалость к рабам, — замечает Мережковский, — черта новая, которая, как мы видим, развилась самостоятельно и независимо от христианства в лучшей части языческого Рима». В сочинениях Плиния критик находит истоки «романтического», «эстетического» миросозерцания Нового времени. В описании характера и судьбы римского императора Марка Аврелия Мережковский акцентирует внимание на свойстве, сближающих его мировоззрение с чертами христианского отшельника: проповедь бескорыстной любви к ближним, нравственного совершенствования, просветленное принятие смерти. Сам жизненный путь Марка Аврелия он уподобляет «крестному пути всех мучеников». Важно отметить, что, выявляя в судьбах античных героев черты «будущих христиан», Мережковский не забывает подчеркнуть: все эти черты порождены не аскетическим образом жизни, не насильственным самоограничением, а все тем же духом жизнерадостности, гедонизма, героического самоутверждения, присущего античной эпохе в целом.

Если в миросозерцании древних Мережковский обнаруживает черты «новой культуры», то в миросозерцании писателей последующих эпох критик усматривает внутреннюю связь с прошлым. Писатели христианской эпохи для него — те же «бессознательные» язычники. Правда, о «бессознательности» применительно к их творчеству критик говорит более осторожно, поскольку многие культурные деятели нового времени воспитывались на античной литературе и философии. И все же, по его мнению, включение ими в строй христианского мировоззрения «языческих» компонентов часто происходило стихийно, не в качестве чуждых, инородных ему вкраплений, а как само собой разумеющихся, органичных образований. Философ и писатель позднего французского Возрождения Мишель Монтень, автор знаменитых «Опытов», «считает, как ис-

тинный эллин, светлым и прекрасным все человеческое существо — не только душу, но и тело», — делает вывод Мережковский и затем уточняет: «Еще большее сходство с античным мирозерцанием придает его оптимизму легкая грусть, которая оттеняет радость жизни и возникает из сознания, что все наслаждения временны и мимолетны». А вот характеристика Пушкина: «Пушкин говорит о смерти спокойно, как люди, близкие к природе, как древние эллины. <...> Постоянная дума о смерти не оставляет в сердце его горечи, не нарушает ясности его души. <...> Он любит красоту, и сама смерть пленяет его». В аналогичном ключе выполнены в «Вечных спутниках» литературные портреты Сервантеса, Ибсена, Гончарова, Майкова и др. Увлеченный идеей единства мировой культуры, Мережковский не ограничивается установлением типологических сходжений между мировоззрением художников разных эпох и стран, но в построении их биографий подчас сознательно прибегает к повторам различных деталей, образов, лейтмотивов, создавая насыщенное поле символических соответствий и перекличек.

Такая поэтика литературно-критического текста и призвана, в конечном итоге, представить «язычество» и «христианство» не как две великие религии, возникшие в строго определенных исторических условиях, а как два «вечных» начала человеческой природы, неоднократно возрождавшихся в истории мировой культуры под видом других моральных категорий и философских систем: «позитивизма» и «мистицизма», «натурализма» и «идеализма», «земного» и «небесного», «плотского» и «духовного», «знания» и «веры», «героического бунта» и «смирения», «дьявольского» и «божественного» и т.п. Такое «внеисторическое» представление о генезисе и бытовании «язычества» и «христианства», превращающее их в культурологию Мережковского в чисто условные понятия, в символы различных полюсов человеческого духа и человеческой культуры, для многих современников автора «Вечных спутников» — явный просчет, повлекший за собой обвинения в абстрактности, схоластике, искусственности построений. Между тем для самого Мережковского подчеркнутый «антиисторизм» его концепции — вполне осознанный принцип мышления. Именно «внеисторическое», общечеловеческое содержание, которым наполняются в его философской критике понятия «язычества» и «христианства», и является лучшим доказательством неправомерности их разделения на антагонистичные религиозные системы, искусственности этого антагонизма и, соответственно, гарантией их неизбежного синтеза в историческом будущем, формой пророчества о слиянии этих двух религий в некую новую, третью: «...Будущее принадлежит не Дон-Кихотам, а тем истинным героям, которые сумеют соединить чувство с разумом, веру — с наукой, порыв любви — со спокойным расчетом сил». Мережковский в своей книге и показывает те «драгоценнейшие плоды усилий и борений человечества», «те редкие мгновения, когда два мира достигают хотя бы бессознательного и несовершенного примирения, хотя бы неустойчивого равновесия».

Проблеме преодоления противоречий современного культурного сознания Мережковский посвящает другое свое фундаментальное

литературно-критическое исследование — «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902), главы из которого публиковались в журнале «Мир искусства» на протяжении 1900–1902 годов. Мережковский смотрит на Толстого и Достоевского как на «две половинки какого-то «третьего» расколотого существа», сопоставляя обоих с ключевыми фигурами италийского Возрождения — Микеланджело и Леонардо да Винчи: «Как в бездну плоти — Микеланджело, так заглянул Леонардо в противоположную и равную бездну духа. <...> Так же, как Л. Толстой в бездну плоти, заглянул Достоевский в бездну духа». И далее: «Таковы они в своем вечном противоречии и вечном единстве — эти два демона русского Возрождения — тайновидец плоти Л. Толстой, тайновидец духа Достоевский...» Эти слова, успевшие стать крылатыми, несмотря на ощутимую заданность заключенной в них концепции, все же демонстрируют и очевидную чуткость Мережковского к особенностям стиля и художественной формы произведений обоих писателей. Например, критик отмечает удивительное умение «тайновидца плоти» Толстого раскрывать внутренние состояния героев через осязаемые, наделенные плотью образы, обнаруживая всякий раз «связь души с телом», умение гениально выразить «новую, никем не исчерпанную область нашей утончающейся телесно-духовной чувствительности», обостренное внимание к материальному миру во всем богатстве его звуков, красок, запахов, чувственных ощущений («запах пробки, смешанный с чувством поцелуя», «прозрачный звук лошадиных копыт» и т.п.). И, напротив, у героев Достоевского, с точки зрения автора трактата, «тело до такой степени прозрачно, что, кажется, иногда его не видно вовсе, а видна только душа», в их жизни «наступает мгновение, когда они перестают чувствовать на себе свое тело». Из анализа этого различия Мережковский делает вывод и о других важных формальных особенностях. По его мнению, Толстой — мастер повествования и описания, Достоевский — мастер диалогов. Если первый все время «отвлекается», то второй прямо ведет действие к конечной катастрофе, герои всегда живут в ее предчувствии. По характеру конфликта романы Толстого — эпосы, Достоевского — трагедии...

И все же, разумеется, не проблемой «формы» озабочена критическая мысль Мережковского. Все его помыслы направлены на то, чтобы разгадать тайну культурного самосознания нации, заключенную в диалоге и противостоянии двух величайших русских гениев. Особенно дорожит Мережковский в мировоззрении Достоевского идеей «самостоянья человека» как индивидуальности. Однако эта «любовь к себе» — особого порядка, ее не стоит смешивать с «животным инстинктом самосохранения». Потому что она, полагает критик, не отделима в героях Достоевского от «величайшей любви к другим, от бескорыстного религиозного подвига, самоотречения, самопожертвования». Мережковский констатирует, что состоянию прозрения у героев Достоевского часто предшествует желание самоутвердиться, бунт собственного «Я». Лишь дойдя до последних пределов вседозволенности, до «края бездны», герой возрождается: «в последней глубине разрушения и хаоса» предчувствуются «новое созидание и гармония». Вот почему религиозную «раздвоенность» сознания героев писателя, сосуществование в нем одновременно

богочеловеческой (христианской) и «человекобожеской» (демонической) личности Мережковский считает глубоко символической, провиденциальной особенностью художественного мышления Достоевского. Воплощаясь в образной системе «двойников» (князь Мышкин из «Идиота» и Кириллов из «Бесов», Подросток и «Божий старец» Макар Иванович из «Подростка»), эта особенность указывает на «новый», «истинный» смысл учения Христа: «Доныне люди видели ясно только одну половину учения Христова — половину самоотрицания; наступает время, когда увидят они, наконец, так же ясно и другую половину этого учения <...> за ликом рабства и смирения — лик силы и славы». Так Достоевский помогает Мережковскому очертить своеобразный «сплав», из которого складывается его «неохристианство»: это все то же учение о «сверхчеловеке» Ницше, только сближенное с христианской мыслью, подчиненное утверждению идеалов будущей церкви Св. Иоанна, в которой «разрушение догматики не только не вредит, а более чем что-либо содействует возможности истинной религии»⁴⁷⁴. Узнается в этом «сплаве» и учение Вл. Соловьева о Будущей Церкви как гармонии личностного и надличностного начал, путь к которой лежит через исторически неизбежный этап отрицания и скепсиса, то есть через мучительное обретение все того же «сознательного» элемента будущей «новой религии»⁴⁷⁵. Однако этой гармонии, этого синтеза герои Достоевского, увы, не достигают. Своим «ясновидением» Достоевский-художник, полагает Мережковский, указал к ней путь, особенно в лице Кириллова, «самого пророческого из всех созданных писателем образов», но Достоевский-мыслитель не мог претворить свои художнические прозрения в стройную систему взглядов, остался на позициях «исторического христианства». Это противоречие между Достоевским-художником и Достоевским-философом Мережковский и считает главной причиной духовной трагедии писателя, отозвавшейся многочисленными диссонансами в его писательской и личной судьбе, а также в его творениях.

На примере личности Достоевского хорошо видно, как в критических трудах Мережковского происходит процесс мифологизации личности писателя — типичная черта символистской критики. Аналогично обстоит дело и с исследованием личности и творчества Л.Толстого. Американская исследовательница Патриция Карден справедливо полагает, что в книге Мережковский создал «миф толстовской жизни — миф о великом эпикурейце, стремившемся к христианству»⁴⁷⁶. В соответствии с этим мифом внутренний мир Толстого Мережковский представляет как вечную борьбу двух начал, олицетворенных двумя

⁴⁷⁴ Подобнее об этом: *Коренева М.Ю.* Д.С. Мережковский и немецкая культура: Ницше и Гете. (Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. — Л., 1991. — С. 69–70.

⁴⁷⁵ О перекличках Мережковского с Вл. Соловьевым см.: *Келдыш В.А.* Достоевский в критике Мережковского // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. — М., 1999. — С. 212–213; *Левин Ю.И.* Инвариантные структуры в философском тексте: Вл. Соловьев // Серебряный век в России: Избранные страницы. — М., 1993. — С. 14, 27.

⁴⁷⁶ *Карден Патриция.* Мережковский и английский эстетизм. (По поводу книги «Л. Толстой и Достоевский») // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — С. 228.

героями, alter ago писателя. Это — умствующий христианин, старец Аким, косноязычно выговаривающий моральные прописи и проповедующий «Не убий!» (драма «Власть тьмы»), и действующий язычник, дядя Ерошка (повесть «Казаки»), бессознательно соединяющий жестокость с милосердием и самоотречением, в любви ко всякой Божьей твари примиряющий язычество и христианство. И чем ближе, по мысли критика, Толстой к этому, олицетворенному в Ерошке, «животно-стихийному, «душевному человеку», тем ближе он к «подлинному» христианству, тем «вернее и глубже его психология или, точнее, его психофизиология». Но когда верх берет «Аким», когда Толстой покидает почву своей «телесно-духовной» художественности, вспарывает в сферу чистой духовности и начинает плоско морализировать, тогда его психология, резюмирует Мережковский, «становится сомнительной», а проповедь христианства малоубедительной. Более того, она становится практически неотличимой от проповеди буддистской Нирваны, растворения собственного «Я» в абстракции Абсолюта, что сродни внутреннему самоубийству. Такова же, полагает критик, и отрешенно-созерцательная любовь к Небу раненого князя Андрея — пример ложной любви к Богу, «отказа от земли», «неимоверного отдаления, отчуждения» человеческого от божеского, «буддийского нигилизма». Следовательно, в произведениях «тайновидца плоти» Мережковский, как и в случае с Достоевским, открывает противоречие между Толстым-художником и Толстым-мыслителем, между художественным инстинктом, прозревающим «новую религию», и сознательной мыслью приверженца «косноязычного» христианства (читай — «буддизма»). Именно когда «старец Аким» упрекает писателя в любви к жизни, ко всему видимому, телесному, тогда-то Толстой, подобно своему князю Андрею, обуреваем страхом смерти, который он никак не может побороть в себе. «Если бы глубина его сознания соответствовала глубине его стихийной жизни, — заключает Мережковский, — он понял бы, наконец, что ему нечего бояться и стыдиться своей души-язычницы, что она дана ему Богом, и своего Бога, свою веру нашел бы в бесстрашной, бесконечной любви к себе так же, как люди с душами, по природе своей — христианскими, находят своего Бога в бесконечном самопожертвовании и самоотречении». Мережковский упрекает Толстого не за эпикурейство, а, напротив, за отход от него, за измену своей стихийной приверженности «духовной плоти», которая могла бы стать дорогой к «новой» вере.

Конечно, можно и нужно спорить с трактовкой идейного содержания тех или иных произведений Толстого и Достоевского, можно упрекать Мережковского в «головном» происхождении его концепции (чем, собственно говоря, без устали и занималась прижизненная автору критика), но нельзя не признать, вслед за В.А. Келдышем, наличия «огромной онтологической перспективы» в культурологических построениях автора книги. Суть состоит в «художественном постижении духовной жизни человека в ее антитетичности», а также в открытии «полифонической оркестровки» произведений Толстого

и Достоевского, особенно последнего⁴⁷⁷. Мережковский убедительно доказал, что авторская истина не воплощена в одних положительных героях, духовно близких автору, что какую-то часть ее несут и герои-антиподы, в чьих речах и поступках заключено зерно сомнения, критической мысли, стимулирующей поиск истины. И этот полифонизм так и слышится во взволнованном тоне взыскующего истины критика. Вот характерный пассаж из трактата «О причинах упадка...»: «Где же сердце художника? — в христианском смирении отца Зосимы или в гордости, доходящей до сумасшествия, нигилиста Кириллова, в целомудрии Алеши или в сладострастии Ставрогина, в жалости идиота или в презрении к людям Великого Инквизитора?.. Где он? Ни там, ни здесь. А может быть, и там, и здесь!»

Утвердив в книге «Л. Толстой и Достоевский» мысль о равновесности «духа» и «плоти», Мережковский пути их синтеза будет искать уже за пределами религиозной критики и публицистики — прежде всего, в исторической романистике. Но прежде чем приступить к анализу этой важнейшей сферы творчества писателя, необходимо хотя бы обзорно познакомиться с еще одной лабораторией религиозной мысли Мережковского, хронологически предшествующей его грандиозным экспериментам в жанре романа. Это — поэзия.

Д.С. Мережковский-поэт. У истоков нового религиозного сознания⁴⁷⁸. О Мережковском как о теоретике раннего русского символизма, авторе трактата «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» говорят охотно. Но вот о том, что этот трактат был написан Мережковским-поэтом, причем поэтом «надсоновской школы», говорят неохотно и вскользь. Между тем поэтов связывала личная дружба и творческие отношения — вплоть до смерти Надсона в 1887 г. В одном из писем Надсона Мережковский называется «братом по страданию»: «...У нас с ним есть на душе одно общее горе, и я рад был, если б мог хоть немножко его поддержать»⁴⁷⁹. Сам Мережковский никогда не ставил себе в вину и не считал «грехом» становление поэтического стиля в лоне надсоновских тем и мотивов. И речь идет, разумеется, не об апологии Надсона, а об особом пути Мережковского к символизму, в процессе которого усвоение образной системы и мотивов поздненароднической лирики сопровождалось их внутренним переосмыслением. В трактате «О причинах упадка...» Мережковский прямо заявляет, что народническое течение русской литературы «очень близко к идеализму», то есть читай — к «символизму». Однако если в творчестве Надсона это течение, согласно терминологии автора «О причинах упадка...», существовало в виде полусознательного, стихийного начала художественного мышления, возникало «прямо из живого сердца», то в лирике

⁴⁷⁷ Келдыш В.А. Ф.М. Достоевский в критике Мережковского. — С. 213, 214.

⁴⁷⁸ Так называется содержательная статья К.А. Кумпан в лучшем и наиболее полном на сегодняшний день издании поэзии Мережковского: *Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы*. — СПб., 2000. — С. 5–114. (Некоторые положения статьи включены в настоящую главу.)

⁴⁷⁹ Надсон С.Я. Проза. Дневники. Письма. — СПб., 1913. — С. 523 (письмо к А.Н. Плещееву от апреля 1883 г.).

Мережковского оно осуществляло себя именно как сознательный «культурный принцип».

Уже в первом сборнике «Стихотворения» (1888) поэт создает тип лирического героя, во многом близкий к надсоновскому. Это образ «усталого», «сомневающегося» человека, «каждый чуткий нерв» которого «болезненно дрожит» «струной, надорванной мучительным разладом» («Блажен, кто цель избрал, кто вышел на дорогу...», 1884). В то же время он «устал» «вечно сомневаться» и в поисках выхода жаждет, как и лирический герой Надсона,

Чему бы ни было отдаться,
Но отдаться страстно, всей душой.
(«На распутье», 1883)

Однако в только что процитированном стихотворении, наряду с болезненной абсолютизацией лирического порыва, свойственного Надсону, можно найти и полемику с этой установкой. Герой не желает променять «сомнение» и «тоску», как бы ни угнетали они его сознание, на бездумное «счастье цветка»:

Испытав весь ужас отрицанья,
До конца свободы не отдам.
И последний крик негодованья
Я как вызов брошу небесам.

Сомневаясь в самом существовании Бога («ужас отрицанья»), лирический герой осознает свое неверие как проявление внутренней свободы и готов отстаивать ее до конца, вплоть до богоборчества, несмотря на всю мучительность избранной позиции. Таким образом, лирический герой раннего Мережковского — это не только безвольный, сомневающийся во всем человек, но и правдоискатель, бесстрашно взыскующий у Творца ответа о смысле и цели человеческого бытия: «Но безжалостный рок / Не хочу умолять, / В страхе вечном пред ним / Не могу трепетать...» («Знаю сам, что я зол...», 1882). Страдать «за себя и про себя», как лирический герой Надсона, он не хочет, предпочитая страдать «за других», «за идею, за человечество». В одном из ранних писем к «брату по страданию» (откуда и взяты только что приведенные строки) Мережковский, не приемля неверие Надсона в благое предназначение человеческой природы, формулирует свое этическое кредо: «Мне бы хотелось, умирая, сказать: все-таки мир прекрасен, даже в этой глубочайшей бездне сомнения, позора и мук я чувствую благодатное присутствие Бога»⁴⁸⁰. Действительно, свой религиозный скепсис в некоторых стихотворениях поэт склонен расценивать позитивно, в духе Ницше, как «безумное веселье», заставляющее позабыть «неволю» (см., например, «Порой, когда мне в грудь отчаянье теснится...», 1887). Уже в этих отдельных суждениях

⁴⁸⁰ Новое литературное обозрение, 1994, № 8. — С. 180–181. (Письмо приблизительно датируется апрелем 1883 г.)

и поэтических декларациях можно видеть зерно будущей историософской концепции автора трактата «О причинах упадка...», согласно которой религиозный нигилизм, преобладавший в умственной жизни отечественной интеллигенции 1860–1870-х гг., не препятствует, а, наоборот, по закону единства противоположностей, способствует возрождению новой Веры, приближая наступление эпохи «сознательного и божественного идеализма».

Однако подавляющее большинство стихотворений все же свидетельствует о трагическом раздвоении между традиционной верой и требованиями разума, охватившем сознание поэта, что подтверждается и воспоминаниями З. Гиппиус, глубоко сомневающейся в религиозности своего мужа в первые годы их совместной жизни⁴⁸¹. Тайну двойственности собственного «я» автор дебютного сборника «Стихотворений» склонен понимать как часть духовной драмы всего поколения «безвременья», которое безуспешно стремится примирить в своем культурном опыте наследие двух великих эпох — эпохи бессознательной, безотчетной веры в гармонию и благодать бытия (идеализм пушкинской поры) и эпохи критического сознания (позитивизм писаревского толка). Пока в ранней лирике эти поиски «нового идеализма», «сознательного» и «божественного» вместе, не приводят к желанному синтезу. И это понятно: ведь поэт еще не знал, на какой культурно-исторической основе его осуществлять.

Первые, пока еще чисто декларативные образцы этого «синтеза» Мережковский представил во втором сборнике «Символы» (1892). «Неведомому Богу. Сего-то, которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» — это обращение апостола Павла к афинянам (Деяния святых апостолов, 22–23) Мережковский избирает в качестве одного из эпиграфов к сборнику. Пафосом поиска «неведомого Бога» проникнуто уже программное стихотворение «Бог» (<1890>), открывающее книгу:

Я Бога жаждал — и не знал;
Еще не верил, но, любя,
Пока рассудком отрицал, —
Я сердцем чувствовал Тебя.
И ты открылся мне: Ты — мир.
Ты — все. Ты — небо и вода...

Правда, переживание религиозного переворота здесь описывается в традиционных пантеистических формулах (см. далее: «Когда умру — с Тобой сольюсь, Как звезды с утренней звездой...»). Тот же вывод применим к «петербургской поэме» «Смерть» (1891), следующей в сборнике сразу же за этим стихотворным манифестом. «Нигилисту», поклоннику Спенсера и Конта, Борису Каменскому, пытающемуся найти духовную опору не в Вере, а в науке, противостоит его возлюбленная, воспитанная в православных традициях Ольга, чья самоотверженная любовь помогает смертельно больному Борису понять, что «Страха смерти победить

⁴⁸¹ Мережковский Д.С. 14 декабря // Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский. — М., 1990. — С. 311–312.

Умом нельзя». В конечном итоге, Ольге удастся перед кончиной привести своего любимого к Богу проникновенными словами молитвы, взятой из Евангелия от Иоанна:

«Я жизни хлеб, сходящий с неба,
И возалкавший человек,
Вкушая истинного хлеба,
Лишь Мной насытится навек...»

Подобного рода эпизоды прозрения героев весьма характерны и для других поэм сборника. В них явно чувствуется влияние на Мережковского творчества Л.Толстого, чьи герои после мук духовного кризиса испытывают такое же по остроте и эмоциональному подъему счастье обретения Веры: начиная с Андрея Болконского и Пьера Безухова и заканчивая Иваном Ильичом и Нехлюдовым. Однако, воплотив в образе Бориса свой религиозный скепсис еще юношеской поры и показав пути его преодоления, сам автор поэмы подчеркнуто дистанцируется от итога религиозных исканий своего автобиографического двойника, заявив в одном из лирических отступлений: «Богов неведомых ищу и верить в старых не хочу».

Поиски «неведомого Бога» поэт начинает, привлекая многовековой опыт человеческой культуры. Недаром значительное место в сборнике занимает раздел «Песни и легенды». В этом опыте, вечно враждующая, прочно переплетаются между собой апология мистического откровения и реального опыта, христианство и язычество. Больше всего его привлекают те исторические эпохи, где эти нравственные полюса человеческого духа тесно сосуществуют, друг сквозь друга «просвечивают», странно «двоятся». Двоевластие «духа» и «плоти», «неба» и «земли» чудится герою лирики Мережковского везде. И в здании римского Пантеона, со стен которого друг на друга глядят мученическое лицо распятого Спасителя и — взывающие к радостям земной плоти лики олимпийских богов («Пантеон», 1891). И в почитании римлянами-католиками дня св. Констанция — праздника, больше напоминающего вакхическую оргию, чем «дух Христовой церкви» («Праздник Св. Констанция», 1891). И в монашеской аскезе легендарного итальянского проповедника и поэта Франциска Ассизского (рубеж XII–XIII вв.), которая вполне гармонирует с его светлой и радостной любовью к жизни, людям, детям, птицам и животным (поэма «Франциск Ассизский», 1891). Однако в «Символах» дальше указанных соответствий поэт не идет. Синтетическая природа формулы «Неведомый Бог» еще не конкретизируется: она одновременно обозначает и образ Христа (как это вытекает из слов апостола Павла, приведенных в эпиграфе), и некое таинственное новое божество. Предчувствие культурного синтеза поэт выразил в стихотворении «Будущий Рим» (1891). Обозревая тысячелетнюю историю Рима, пережившего вслед за падением язычества закат христианской цивилизации, поэт задается вопросом о неизбежности появления какой-то новой «общей» религии, «общего» Бога, вера в которого исключает деление людей по конфессиональному признаку:

Ныне в развалинах древних мы, полные скорби, блуждаем.
О, неужель не найдем веры такой, чтобы вновь
Объединить на земле все племена и народы?
Где ты, неведомый Бог, где ты, о будущий Рим?

В целом мировоззрение лирического героя «Символов» можно определить как переходное — между «старой» и «новой» верой. Это состояние человека, порвавшего со старой культурной традицией и не сумевшего найти новые идеалы, иными словами, состояние человека, не укорененного в истории, лишенного прочной почвы под ногами. Оно выражено в чеканных строках финального лирического заключения из поэмы «Смерть»:

Мы бесконечно одиноки,
Богов покинутых жрецы.
Грядите, новые пророки!
Грядите, вещие певцы,
Еще неведомые миру!
И отдадим мы нашу лиру
Тебе, божественный поэт...
На глас твой первые ответим,
Улыбкой первой твой рассвет,
О Солнце будущего, встретим
И в блеске утреннем твоём,
Тебя приветствуя, умрем!

Одним из немногих современников, кто записал эти строки и заучил наизусть, был Валерий Брюсов, тогда еще гимназист, для которого «Символы» стали настольной книгой⁴⁸². Чутьем будущего лидера символистского движения он ощутил в них энергию исторического предвидения новой культурной эпохи, ее скорого прихода. Поэт-«восьмидесятник», последователь Надсона, как бы передавал культурную эстафету новому литературному поколению. Осознавая значимость этих строк, Мережковский впоследствии оформил их в отдельное стихотворение «Morituri» («Идущие на смерть» — *лат.*). И, действительно, эта тема вскоре стала ведущей в поэзии Мережковского. Ей посвящены программные тексты его третьего, и последнего, сборника — **«Новые стихотворения»** (1896), в частности знаменитое стихотворение «Дети ночи», впервые опубликованное в 1894 г. под заглавием «Перед зарею»:

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.
Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах,

⁴⁸² Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт. — С. 55.

Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Как стихотворение, с необычайной силой выразившее «предсимволистские» настроения в отечественной культуре середины 1890-х годов, этот текст был растиражирован и растаскан на многочисленные цитаты критиками, писателями, философами первой трети XX века, среди которых В. Брюсов и А. Белый, М. Кузмин и И. Бунин, А. Блок и Р. Иванов-Разумник, Г. Флоровский и А. Карташев... Они остро ощущали программный смысл этого поэтического реквиема Мережковского. Действительно, в «Детях ночи» воплощена некая устойчивая лирическая ситуация, характерная для многих стихотворений поэта: «Мы бойцы великой рати...» (1881), «Знаю сам, что я зол...» (1882), «Если розы тихо осыпаются...» (1883), «Кораллы» (1884), «Сеятель» (1892), «Изгнанники» (1893), «Лев» (1894), «Morituri» (1904) и др. В ее основе лежит мотив «искупительной жертвы» поколения, родившегося между закатом «старого» мира и рассветом «нового»:

...Весь наш род,
Как на арене гладиатор,
Пред новым веком смерти ждет.
Мы гибнем жертвой искупленья.
Придут иные поколения...
(Поэма «Смерть»)

Однако в поэтическом мире Мережковского подвижническим пафосом гибели охвачены не только «вожди» и «пророки». Оказывается, этим пафосом одушевлена жизнь всего мироздания, где смерть каждого поколения «молюсков» и «полипов» — лишь необходимая «ступень для жизни новой» («Кораллы»). Мотив «искупительной жертвы» организует лирический сюжет элегии «Если розы тихо осыпаются», где природа предстает в роли «наставницы божественной» людей в том, как «с улыбкой кроткой и торжественной Свой конец безропотно встречать». Наконец, любовная лирика поэта тоже разнообразно варьирует мотив, заявленный в эпиграфе к третьему разделу «Стихотворений» 1888 года: «Душа, сожженная любовью, для вечности, как феникс, возродится». Следовательно, поэтическая мысль Мережковского стремится к обобщению, к фиксации некоего «вечного» содержания в пестром калейдоскопе явлений. Этот «общий закон» бытия состоит в том, что новое в нем рождается ценой гибели старого, а в грандиозной архитектонике мироздания каждому поколению уготована участь жертвенной ступени, «моста над пропастью», по которому пройдут новые «строители» жизни. Этот мотив, восходящий к «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, в лирике Мережковского наполняется единством, казалось бы, несовместимых

толкований. Получается, что живительным источником веры, вносящим в историческое и культурное небытие «детей ночи» смысл и целесообразность, является мысль о скорейшем самоуничтожении, добровольном уходе: самим погибнуть, чтобы своей смертью спасти будущее развитие цивилизации. «В чем бы ни обвиняли современное поколение, как бы над ним ни смеялись, — пророчествовал автор «О причинах упадка...», — оно исполнит свое героическое призвание — умереть, передав следующему, более счастливому поколению искру новой жизни». Эта же мысль получит свое развитие и в трактате «Л. Толстой и Достоевский»: «Ежели семя не переболеет, не умрет, то и не оживет — не даст плода. <...> Целые поколения, целые всемирно-исторические культуры и народы как будто умирают от болей; но и это — «боли родов», и эта болезнь — не к смерти, а к жизни, естественная, здоровая болезнь». В «Новых стихотворениях» поиски парадоксальной, но действительной связи «между болезнью и силою, кажущейся болезнью, и действительною силою», которую выявил еще Ницше в античном мирозерцании, становятся нормой сознания лирического «Я», неожиданно сомкнувшись в нем с евангельскими ассоциациями. Так, лирический герой воображает себя сеятелем, бросающим зерно в землю и созидаящим «жизнь из смерти» («Сеятель», 1892). Таким образом, участь поколения отверженных, «проклятых», осмысленная в широкой историософской перспективе, уже не тяготит сознание поэта, а, напротив, составляет предмет его гордости, превращаясь в миссию христианских мучеников, а само неверие в собственное «спасение» и мучения, от этого проистекающие, в конечном итоге осознаются как муки «избранных», «посвященных»:

Есть радость в том, чтоб люди ненавидели,
Добро считали злом,
И мимо шли, и слез твоих не видели,
Назвав тебя врагом.
Есть радость в том, чтоб вечно быть изгнанником...
(«Изгнанники»)

Сладок мне венец забвенья темный.
Посреди ликующих глупцов
Я иду отверженный, бездомный
И бедней последних бедняков.

Но душа не хочет примиренья
И не знает, что такое страх.
К людям в ней — великое презренье,
И любовь, любовь в моих очах.
(«Поэт», 1894)

Настроения исторической обреченности и духовной апатии подчас легко сменяются в последнем сборнике настроениями подвижничества и стоицизма, элегическая расслабленность тона свободно сочетается с пафосом чуть ли не древнеримской, «спартанской» самоотверженно-

сти, а жертвенная любовь к людям — с героическим презрением к «толпе». Причем и то, и другое нередко уживается в границах одного и того же текста. В целом, «Новые стихотворения» Мережковского тяготеют к выражению двух универсалий сознания. Одна из них, условно именуемая «язычеством», смыкается с «ницшеанским» этическим комплексом и выражает себя через мотивы индивидуалистического бунта, «дерзновения», эгоцентризма, утверждения воли к жизни. Другая, условно именуемая «христианством», проявляет себя в проповеди то буддистской нирваны, то в пантеистическом растворения своего «Я» в Природе и закрепляется в мотивах неприятия жизни, культе бесстрастия, смирения, жертвы. Причем эти противоположные полюса человеческого духа осознаются как необходимо предполагающие друг друга, связанные крепкой причинно-следственной нитью (см, например, стихотворение «Нирвана», 1895). То, что раньше мы называли «двойственностью» сознания лирического героя Мережковского, теперь превратилось в нерасторжимое «двуединство».

Именно в этом и состоит смысл «новой красоты», ради которой «дети ночи» в одноименном стихотворении «нарушают» «все законы», «преступают» «все черты». В контексте культурно-исторической мысли Мережковского эта формула вовсе не означает реабилитации ницшеанского принципа «все позволено». Формула «новой красоты» Мережковского, внешне воспроизводя этику «сверхчеловека», отнюдь не противопоставляет его «христианскому человеку», как в учении Ницше, а, наоборот, стремится воссоединить «старую» веру с «новой», «богочеловеческую» природу Христа с «человекобожескими» интенциями современной культуры. «Новая красота» Мережковского не разъединяет разные эпохи, а объединяет их, она не разрушает, а созидает, вернее, разрушая — созидает. В истории мировой культуры автор «Новых стихотворений» ищет провозвестников этой «новой красоты». Такова Елена Прекрасная, виновница Троянской войны, воплощение «надежды мира» — «Красоты», которая, соединив «коварство» «с невинной прелестью лица», осталась «чиста», даже «долг нарушив», за что и прославлена Гомером («И вот рождается Елена...», 1894). Таков Леонардо да Винчи, вдохновенный творец образов «полуязыческих жен», одновременно «и девственных и страстных», познавших «прелесть зла» — таких же, как и он, «ко всем земным страстям бесстрастный», «богов презревший» человек («Леонардо да Винчи», 1894). По сути «Новые стихотворения» свидетельствуют о стремлении Мережковского не столько к религиозному синтезу «язычества» и «христианства», сколько к самому широкому культурному синтезу, цель которого — преодолеть расколотость мира, разъединенность исторических эпох и типов культур. Как справедливо полагает Л. Щенникова, «это уже не религиозный, а культурный, философско-этический и художественный синергизм»⁴⁸³. Однако в поэзии Мережковского эта идея глобального культурного синтеза еще толь-

⁴⁸³ Щенникова Л. История русской поэзии 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен. — Екатеринбург, 2002. — С. 433. Синергизм — сотрудничество, содружество компонентов, превосходящее действие каждого из них в отдельности.

ко намечена, что и понятно: масштаб обобщения был таков, что он просто не мог быть осуществлен в рамках лирического рода. Переход к эпосу, таким образом, был предопределен всем ходом идейного развития поэта.

Да и сама поэзия Мережковского, несмотря на ярко выраженную исповедальность тона, все же стремится выйти за рамки внутреннего мира отдельного «я» и говорить от имени «мы» — всего поколения. «Проповедническая» установка, в целом, выделяет поэзию Мережковского (в этом отношении из поэтов одного поколения соперничать с ним мог только Н. Минский) на общем фоне раннесимволистской лирики, гораздо более «личной» по форме и содержанию. Автор трактата «Л. Толстой и Достоевский» искренно полагал, что эпоха литературы как чистого «созерцания» закончилась и настала пора эпохи «деяния».

Сам Мережковский считал свою критику и поэзию «теми веками», которые «побочными путями» привели его «к единому и всеобъемлющему вопросу об отношении двух правд — Божеской и человеческой — в явлении Богочеловека». Они-то и составят каркас доктрины «нового религиозного сознания», легшей в основу его исторической прозы.

Исторические романские циклы Д.С. Мережковского. Тотальное единство художественного мира⁴⁸⁴. Романное творчество Мережковского включает в себя несколько многотомных циклов. Это — **трилогия «Христос и Антихрист»** (1895–1904), состоящая из романов «Смерть богов. Юлиан Отступник», «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Антихрист. Петр и Алексей»; **трилогия «Царство Зверя»** (1908–1918), в которую входят драма «Павел I», романы «Александр I» и «14 декабря»; наконец, «восточная» (назовем ее так) **диалогия** (1924–1927), написанная уже в эмиграции и представленная романами «Рождение богов. Тутанхамон на Крите» и «Мессия».

Тенденция к циклизации — одна из важнейших особенностей романного мышления Мережковского. Писатель, как бы понимая, что его историософской мысли будет тесно в рамках одной эпохи, стягивает в одно художественное целое разные времена и страны, объединяет их единым «сквозным сюжетом», построенным на сплошных сюжетно-образных переключках и параллелях, когда один роман является как бы зеркальным отражением другого, в результате чего создается нужная автору глубинная смысловая и пространственно-временная перспектива целого. Мережковский смело объединяет в трилогии и диалогии произведения разной жанровой формы («Царство Зверя» открывается пьесой), причем каждый последующий цикл является продолжением предыдущего. Например, трилогия «Царство Зверя» наследует от предыдущей «Христос и Антихрист» тему власти и заговора, а также важнейшую для историософии Мережковского «петербургскую тему» в ее классической для русской литературы эсхатологической огласовке (мотивы разрушительного наводнения, пророчества о пришествии Антихриста и грядущем Апокалипсисе). А прозвучавший финальным аккордом в романе

⁴⁸⁴ Параграф воспроизводит название статьи Л.А. Колобаевой «Тотальное единство художественного мира // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — М., 1999. — С. 5–18. Отдельные положения статьи легли в основу концепции настоящего параграфа.

«Александр I» мотив «смерти-воскресения», воплотившийся в легенду о «превращении» умершего императора в странника Федора Кузьмича, продолжен в критско-египетской дилогии мифом о погибающем и воскресающем боге Озирисе, мотивом ожидания его второго пришествия, мечтой о преодолении смерти... Так «аукаются» в романном мире Мережковского разные эпохи и культуры, своими «бродячими сюжетами» формируя представление об изначальном сходстве мировых религий, обосновывая программную для автора идею единых исторических и культурных корней человечества. «В определенном смысле, — утверждает в своей содержательной статье Л.А. Колобаева (и с ней нельзя не согласиться!), — все творчество Мережковского есть грандиозный по замыслу цикл, в центре которого — судьба целого мира, судьба человечества»⁴⁸⁵.

До сих пор мы определяли роман Мережковского как «исторический». Однако правильнее будет назвать его «историософским». Потому что поэтика этого романа целиком определяется религиозно-философской концепцией истории Мережковского, усматривающей ее движущий вектор в противопоставлении и одновременно сопоставлении двух правд: Христа и Антихриста, «духа» и «плоти», «язычества» и «христианства». Вот почему предметом осмысления в романах становятся, как правило, эпохи кризисные, переломные, обнажающие моменты неустойчивого равновесия этих начал, как-то: неудачную попытку императора Юлиана восстановить язычество в первые десятилетия победившего христианства; «смутные времена» царствования Петра I, Павла I и Александра I, когда зреют заговоры, перевороты и т.п. Смысл истории Мережковский-романист видит в преодолении религиозно-культурной разобщенности человечества, в примирении народов через осознание ими всечеловеческого смысла их религий, в окончательной победе «все-христианства» в форме мировой теократии.

Противопоставление язычества и христианства выступает в качестве основного культурно-исторического конфликта первого романа — «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895). С наибольшей очевидностью это проявляется в расстановке персонажей: учителями Юлиана становятся язычник Мардоний и христианский монах Евтропий; раскол намечен в семьях жреца храма Афродиты и римского сенатора Гортензия: старшая дочь Олимпиадора и старшая воспитанница сенатора — убежденные последовательницы язычества, младшее поколение, напротив, принимает христианскую веру. Но такая «черно-белая палитра», по замечанию А. Долинина, существует «разве что в восприятии Юлиана-ребенка»⁴⁸⁶. Отношение самого Мережковского к христианству значительно сложнее. Образ Христа в романе представлен двумя ликами: его видят изображенным то в виде грозного Владыки, то — Доброго Пастыря. Первоначально христианство Юлиану предстает разрушительной силой, а его сторонники являются убийцами отца и брата. Однако поло-

⁴⁸⁵ Сб. Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — С. 7.

⁴⁸⁶ Долинин А. Дмитрий Мережковский. — Русская литература XX века: 1890–1910. — в 2 т. Т. 1. — М., 2000. — С. 294.

жительным ореолом окружены кроткие, одухотворенные героини-христианки Мирра и Психея: в их вере нет ни рабского страха, ни гипертрофированной аскетики — этих главных, в понимании Юлиана, уродливых черт христианства. Да и в личности самого Юлиана многие его сторонники видят бессознательное тяготение к христианскому началу. «Ты постник, ты целомудрен, ты скорбен, ты милосерд, ты называешь себя врагом христиан, но ты сам христианин», — внушает Юлиану его знаменитый наставник Максим Эфесский. Эволюцию мировоззрения заглавного героя можно сопоставить с идеальной перспективой развития взглядов Толстого, как она будет очерчена в трактате Мережковского, — от тайны плоти («всего живого, животного, растущего, растительного») к тайне духа и осознанию их как «одной и той же тайны». И все же, несмотря на возможность наметившегося синтеза, стоит подчеркнуть, что в первом романе эта «тайна» открывается не героям-христианам, которые в подавляющем большинстве оказываются неспособными к диалогу с чуждой им верой, а героям-язычникам (Максим Эфесский, Юлиан, Арсиноя). То есть синтез духа и плоти в дебютном романе Мережковский мыслит, в основном, на культурной почве эллинизма, а не христианства. В этом романе (как, впрочем, и в следующем — «Воскресшие боги») во весь рост проявилось сомнение Мережковского в том, отвечает ли «историческое христианство» заветам Христа, да и самой природе человека, его попытка дать ответ на вопрос, мучивший писателя всю жизнь: почему гаснет вера в душах людей? Жизнерадостности и мудрости древних противопоставлены приверженность схоластике, отсутствие критического сознания, слепая покорность авторитетам наиболее фанатичных приверженцев христианства. Мы вполне присоединяемся к выводу К.А. Кумпан: «Эллинский мир рисуется в «Юлиане» как *бесконечно влекущее духовное* (курсив наш — С.С.) начало и противостоит представлению об античности как позитивистскому плоскому «материальному» миру» <...> Это мир истинной гармонии и радости, игры и «божественной легкости», свободы и творчества, мир «богоподобной красоты человека на земле»⁴⁸⁷. Кстати, именно в таких формулах автор «Вечных спутников» почти одновременно охарактеризовал античный мир в поэзии А.Н. Майкова, поэтому есть некоторые основания говорить о реконструкции древнеримской античности в «Юлиане» сквозь призму антологической поэзии Майкова.

В следующем романе трилогии — «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901) — в центре внимания писателя широкая и многоплановая панорама итальянского Возрождения конца XV — начала XVI века, основанная на изучении многочисленных источников и документов эпохи. Мережковский к моменту написания романа успел несколько раз побывать в Италии, поработать в архивах, рассмотреть подлинные рукописи Леонардо, его дневники, письма, рисунки, лично посетить места и воочию пережить связанные с ними факты и события из жизни своего героя. Таким образом, перед нами своеобразный роман-исследование. Такой подлинно «научный», «книжный», подход к работе над своими

⁴⁸⁷ Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт. — С. 64.

романами Мережковский сохранит и в дальнейшем, что создаст ему среди некоторых критиков, в том числе и современных, весьма двусмысленную репутацию «кабинетного писателя-европейца». Например, по мнению О.Н. Михайлова, романы Мережковского напоминают «некий перенасыщенный культурный раствор, из которого выпадают кристаллы образов, рожденных, однако, вторичным знанием, а не цельным инстинктом»⁴⁸⁸. В самом деле, Мережковский не только изучает, но и широко вводит в романы документы эпохи, подчас намеренно смешивая подлинные с вымышленными. Так, в «Воскресших богах» это дневники учеников Леонардо — Джованни Бельтраффио, любящего своего учителя, и Чезаре, его ненавидящего, а также рукописи самого Леонардо. В последующих романах мы встретим записи Петра I, дневники царевича Алексея и фрейлины Юлианы Арнгейм, дневник императрицы Елизаветы Алексеевны, записки декабриста Сергея Муравьева-Апостола и многие другие документы. Но подобная «перенасыщенность» повествования документами эпохи происходит вовсе не от недостатка художественной фантазии или живых впечатлений автора. «Такой способ организации повествования, основанный на множественности исповедальных точек зрения, — совершенно справедливо резюмирует Л.А. Колобаева, — создает иллюзию «интимности» проникновения в историю и вместе с тем «объективности» стиля — не от автора, а от лица персонажей, оживших голосов прошлого»⁴⁸⁹. Мережковский, конечно, не ставил целью копировать историческую эпоху. Документ для него — не самоцель, а средство для реконструкции «духа», культурной атмосферы времени.

«Дух Возрождения, — писал автор «Вечных спутников», — освободил язычество из-под гнета католицизма и в то же время освободил родники христианского чувства из-под развалин и обломков язычества, схоластики и варварской латыни. Два мировых начала в первый раз встретились в духе Возрождения и вступили в живое взаимодействие, в борьбу, как два равноправных, равносильных бойца. Достижимо ли полное примирение? Это — неразрешенный, быть может, даже неразрешимый вопрос будущего». В этом культурологическом эссе, по сути, содержится зерно авторской концепции «Возрожденных богов». Попытка уравновесить в характере главного героя христианское и языческое начало, только намеченная в романе «Юлиан Отступник», дальнейшее развитие получает уже в образе Леонардо да Винчи. Основным свойством характера «великого флорентийца» становится стремление к внутреннему единству собственной личности (вспомним строчку из стихотворения «Леонардо да Винчи»: «О, Винчи, ты во всем единый...»). Всю жизнь бьется Леонардо в поисках этой целостности, он хочет соединить несоединимое — красоту и точное знание (измеряет циркулем пропорции скульптуры Венеры), науку и веру (дает блестящий палеонтологический комментарий картине библейского Потопа), словом, «мудрость змия с простотою голубя», ссылаясь на заветы Христа. Открывая недоступ-

⁴⁸⁸ Михайлов О.Н. Пленник культуры. — Мережковский Д.С. Павел I. Драма для чтения. Александр I. Роман. Больная Россия. Эссе. — М., 1989. — С. 12–13.

⁴⁸⁹ Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира // Сб. «Д.С. Мережковский: Мысль и слово». — С. 11.

ные простым смертным тайны, он достигает абсолютной свободы — в равной степени вдохновляясь прекрасным и чудовищным. Леонардо может одновременно писать «Тайную Вечерю» и сооружать памятник насильнику Сфорца, быть другом всех живых тварей (Джованни восхищен открывшимся однажды ему видом: «с волосами, пронизанными солнцем»), Леонардо стоит на лестнице высокой голубятни и кормит из рта голубей) и создавать чертежи военных машин, сеющих разрушение и смерть. «Это — бомба самого прекрасного и полезного устройства. Зажигается через столько времени после пушечного выстрела, сколько нужно, чтобы прочесть «Ave Maria». Кощунственное соседство слов знаменитой католической молитвы с изображением чудовищной бомбы в чертеже Леонардо шокирует его учеников, которые не могут постичь, как «гений» в их великом учителе уживается со «злодейством». Между тем, эта знаменитая пушкинская антиномия в мироощущении героя выдвинута Мережковским на первый план, в чем явственно сказывается влияние на романиста умонастроений начала XX века, когда в условиях резкой милитаризации экономики европейских стран вопрос о нравственной цене научно-технического прогресса стал остро дискуссионным в публицистике и художественной литературе.

Изображая смену исторических ритмов, периоды кардинальных сдвигов в мироощущении людей, Мережковский-романист очень часто прибегает к «технике палимпсеста», интересно осмысленной чешской исследовательницей Милушей Задражиловой⁴⁹⁰. Она точно подметила, что в романах Мережковского разные эпохи, веры, культуры как бы «набегают», «наслаиваются» друг на друга, будучи воплощенными в том или ином памятнике искусства — в скульптуре, архитектуре, живописи или музыке. Но, в отличие от забеленного письма (что и называется собственно «палимпсестом»⁴⁹¹), разные исторические слои в декоративном коллаже Мережковского не уничтожают друг друга, а мягко просвечивают один сквозь другой, сохраняя в настоящем память о культурной энергетике прошлого, как бы втягивая это прошлое в сферу культурных идей иного, нового времени. То, что было только намечено в стихотворении «Пантеон» (1891), получит значение устойчивого приема в романах писателя, причем приема, весьма разнообразно варьируемого. Вот, например, в «Юлиане Отступнике» характерный пейзаж: запустелая пещера с козлоногим Паном и покинутым жертвенником, а рядом — процветающий христианский храм. Вроде бы исторический смысл картины прозрачен: христианство победило язычество. Но другая зарисовка свидетельствует о сложной диалектике совмещения этих вер в сознании римлян: на пути в Мацеллум упоминается каменная плита с изваяниями языческих божеств, которым со временем стали поклоняться как христианским святым. Еще богаче такими артефактами роман «Воскресшие боги», самым заглавием акцентирующий символику «палимпсеста»,

⁴⁹⁰Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — М., 1999.

⁴⁹¹Палимпсест [от гр. *palimpseston* — вновь соскобленная (книга)] — рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста; палимпсесты были распространены до начала книгопечатания.

«воскрешения» языческих «богов» в «одеждах», казалось бы, иных религиозных символов и культурных образов. И в этом романе можно встретить архитектурные детали, указывающие на историческую «победу» христианства над язычеством, в виде, например, «христианской базилики Св. Маврикия, построенной из камней разрушенного храма Аполлона». Но гораздо больше примеров парадоксального совмещения, «двоения» образов искусства. Таково распятие с вложенным внутрь камнем с изображением Венеры, которому поклоняется Папа. Таков лик Христа у Леонардо да Винчи, в котором ощутимо сходство с Дионисом. Таковы в исполнении Леонардо лики Иоанна Крестителя и того же Диониса, светящиеся одинаковой улыбкой. Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что в трилогиях Мережковского одни и те же артефакты, переходя из одного текста в другой, играют роль связующего звена между эпохами. Например, «Юлиан Отступник» заканчивается символической перекличкой мелодий, когда звук флейты, играющей вечерний гимн Пану, сливается со звуком распеваемых монахами молитв. Под эту музыку, как бы предвещающую будущую встречу культур, трирема везет статую Афродиты из Греции в Италию. В начале второй книги «Воскрешение богов» та же статуя, спустя одиннадцать столетий, выкапывается из земли. В этот момент звучит то же смешение мелодий — как бы дальний отголосок прошлого в настоящем: «пастушья свирель играла в поле и <...> вдалеке, над Флоренцией, нежными голосами перекликались утренние колокола». На этом примере можно наглядно видеть, как с помощью символических лейтмотивов и повторяющихся деталей, скрепляющих между собой звенья событийной фабулы, создается «сквозной сюжет» романного цикла. Правда, ассоциативность романного мышления Мережковского имеет не столько чувственную, сколько рациональную природу. Недаром Л.А. Колобаева подчеркивает важную роль в романном творчестве Мережковского так называемой «интеллектуальной интуиции» (по терминологии Н.О. Лосского)⁴⁹². И как бы порой не подвергалось жесткой критике это стремление Мережковского к «интеллектуальной игре» с читателем, вплоть до обвинений писателя в схоластике и склонности к бутафорским театральным эффектам⁴⁹³, все же, думается, стоит с пониманием отнестись к вышеописанным способам «культурной» реставрации истории в романах Мережковского, в частности к умению писателя видеть в произведении искусства форму одухотворенной памяти о прошлом⁴⁹⁴.

В заключительном томе первой трилогии — **«Антихрист. Петр и Алексей»** (1905) — центральная антитеза историософии Мережковского структурно перестраивается. Если раньше искомый синтез мыслился преимущественно на основе «одухотворенного» язычества или же его изоморфных христианской культуре формам, то в последнем романе

⁴⁹² Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира // Сб. «Д.С. Мережковский: Мысль и слово». — М., 1999.

⁴⁹³ Ильин И.А. Русские писатели: литература и искусство. — Вашингтон, 1973. — С. 130. См. также: Шкловский В. Гамбургский счет. — М., 1990. — С. 111–113.

⁴⁹⁴ Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Сб. «Д.С. Мережковский: Мысль и слово». — М., 1999.

романтическое представление об императоре-язычнике (роман открывается красочной картиной аллегорического праздника в честь Венеры, устроенного Петром) в значительной степени дезавуируется писателем, подвергается художественной ревизии. З.Гиппиус вспоминала, что в первых вариантах романа неприязнь Мережковского к Петру была столь очевидна, что ей стоило немалых усилий уговорить мужа смягчить критический тон⁴⁹⁵. Личность Петра в романе дана через уже хорошо знакомый читателю по другим частям трилогии прием соединения несоединимого, через предельное сгущение контрастов. Образ императора имеет как бы две личины — божественную и дьявольскую. Он политический реформатор и созидатель, ревнующий о благе России («Тружусь, как Ной, над ковчегом России»), и он же разрушитель основ русской государственности и Церкви, ставящий материальное строение жизни выше духовного, насаждающего, по словам царевича Алексея, «вместо старого московского варварства <...> новое петербургское хамство», что расценивается современниками как дело Антихриста, ищущего погибели этого мира. «Иногда кажется, что в нем слились противоречия двух родных ему стихий — воды и огня — в одно существо, странное, чуждое — не знаю, доброе или злое, божеское или бесовское — но нечеловеческое», — записывает в дневнике фрейлина Арнгейм. И подобные колебания свойственны почти всем героям романа, не исключая и главного антагониста Петра — его сына, царевича Алексея, видящего в отце оборотня: «И всего страшнее было то, что не знал он, какое из этих двух лиц настоящее — отца или зверя? Отец ли становится зверем или зверь отцом?»

И все же легенда о царствовании Петра-Антихриста, о грядущем Апокалипсисе явно доминирует в романе, проходит красной нитью через весь сюжет, реализуясь в трагедии сыноубийства и в гонениях на раскольников. Литературные истоки этой легенды хорошо известны. Они — в так называемом «петербургском тексте» русской литературы, в апокалипсической символике «Медного всадника» Пушкина, «петербургских повестей» Гоголя (особенно «Портрета», в первой редакции которого имя Ростовщика-Антихриста Петромихаль прозрачно намекает на псевдоним Петра I — Петр Михайлов) и романов Достоевского. Аналогии с этими текстами весьма ощутимы в сюжете «Петра и Алексея». Уже в экспозиции, как проклятие будущему царю-сыноубийце и выстроенному им граду, звучат слова сестры Петра I, царевны Марьи Алексеевны: «Питербурх недолго за нами будет. Быть ему пусты!». Образ города-призрака, воздвигнутого в гиблом, болотном месте, одним гигантским усилием государственной машины, сложившегося «вдруг», без длительной исторической традиции, города, по словам Достоевского, «умышленного», построенного на костях сотен тысяч безымянных строителей, зловещей тенью нависает над всеми благими замыслами, начинаниями и реформами Петра в романе. Кажется, еще немного — и сам «умышленный» город вместе со всеми его жителями и Главным Зодчим, как «исчадие ада», растает, испарится в невском воздухе, словно его никогда и не бывало. Это фантастическое видение, как кошмар, не раз бу-

⁴⁹⁵ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. — Париж, 1951. — С. 114

дет преследовать воображение многих героев романа, не только противников, но и сподвижников Петра, холодным ужасом сковав их преобразовательскую инициативу. Своей высочайшей концентрацией эсхатологические предчувствия получают в сцене петербургского наводнения — символическом прообразе Вечного Потопа. Недаром в сюжете романа значительное место отведено старообрядцам и сектантам — подъячому Докукину, старцу Корнилию, схимникам о. Сергию и о. Илариону, отроку Тихону, то есть, собственно, той религиозной народной среде, из которой в русскую литературу и пришел «петербургский миф» о Городе Дьявола. Этому мифу народная культура противопоставила свою легенду об ушедшем под воду граде Китеже, невидимом Новом Иерусалиме, хранилище истинной Веры и Церкви, которому надлежит восстать из пучины, когда исполнится назначенный Господом срок Судного дня, второго пришествия Христа и его окончательной победы над Антихристом⁴⁹⁶. Именно тогда и должно наступить на земле царство Любви и Красоты, царство Третьего Завета. Призрачный, готовый уйти под воду город Антихриста и такой же призрачный, готовый восстать из воды Новый Иерусалим — вот те два образа, на которых держится мифопоэтический каркас романного сюжета Мережковского.

Перед нами один из первых в отечественной символистской прозе опытов «романа-мифа» с ярко выраженным эсхатологическим смыслом. Мысль о возможном конце человечества, конце истории — это мысль не одного Мережковского, а всей русской культуры начала XX века⁴⁹⁷. Мережковского она привлекла взглядом на историю как на процесс, поступательное движение которого неизбежно протекает через катастрофы, катаклизмы. Согласно этому взгляду, воскресению всегда должна предшествовать смерть, царствию Божию на земле — Царство Антихриста, так что именно в гибели таится зерно будущего возрождения. Этот «трагический оптимизм» исторического сознания, восходящий к новозаветной традиции, а в русской литературе наиболее отчетливо заявивший о себе еще в творчестве Гоголя, будет положен Мережковским в основу авторской концепции последнего романа трилогии «Христос и Антихрист», а также его поздней книги «Тайна Запада. Атлантида-Европа» (1931). В ней писатель сформулирует один из основных законов своей философии истории, который гласит: «Чтобы понять середину — всемирную историю, надо видеть ее начало и конец». Именно эсхатологическая модель развития человеческой истории позволяла романисту видеть в ней проявление высших сил бытия, и именно в идеологии

⁴⁹⁶ Летом 1903 г. Мережковский и Гиппиус побывали на озере Светлояр (б. Нижегородская губ.), воды которого, согласно легенде, и скрывают чудесный град Китеж. К тому времени окрестности озера стали местом паломничества раскольников и сектантов всех мастей. Живые впечатления от общения с ними, рассказы паломников помогли автору «Петра и Алексея» создать колоритные зарисовки многочисленных типов раскольников и сектантов, а также атмосферу народного правдоискательства в романе.

⁴⁹⁷ Долгополов Л. К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX–XX века. — Л., 1985. — С. 150–194.

эпох предельного обострения противоречий, нечеловеческого напряжения борьбы сил добра и зла он будет искать истоки будущего Возрождения.

Между тем к моменту написания второй трилогии **«Царство Зверя»** Мережковскому не надо было в поисках подобных эпох совершать исторические экскурсы в далекое прошлое. События русской революции 1905–1907 годов нагляднее, чем все потрясения античности и Нового времени, убедили писателя в оправданности его эсхатологических чаяний и пророчеств. Политическая и общественная жизнь революционной России подвергла жесткой и бескомпромиссной проверке «трагический оптимизм» его философско-исторической концепции. Рост антимонархических настроений, достигший апогея во время трагических январских дней 1905 года, и затронувший практически все слои населения и политические группы России, не мог не привести к резкой радикализации идеологии всего символистского лагеря. Квартира Мережковских, как вспоминает Г.Чулков, в этот период становится «своего рода психологическим магнитом, куда тянулись философствующие лирики и лирические философы»⁴⁹⁸. Теперь пути, ведущие к «новому религиозному сознанию», открываются писателю в ином, чем прежде, «символе веры». Им становится идеал «религиозной общественности», стремление слить воедино в историософской плоскости задачи социально-политической революции и революции религиозной. Наиболее развернуто попытка обосновать «соединение нашего Бога с нашей свободой» была осуществлена Мережковским в программной статье **«Революция и религия»** (1907). Статья является своеобразным публицистическим прологом к трилогии «Царство Зверя» и может служить хорошим историософским комментарием к ней, а потому необходимо хотя бы концептивно изложить ее концепцию.

Мережковский убежден: русская революция имеет не только социально-экономический, но и религиозный смысл. Ибо она отражает «внутреннюю религиозную потребность человеческого духа в Божеском Единстве», смысл которого можно выразить формулой: «Да будет всем един Царь на небеси и на земли — Иисус Христос». Иными словами, религиозный «подтекст» антимонархических лозунгов русской революции состоит в устранении кощунственного «двоевластия», сложившегося в практике христианских государств (как православных, так и католических): Царство Божие только на небе, а на земле только царство кесаря. Самим фактом «разделения» властей государство, вольно или невольно, признавалось, что правды Вышей от его правления ждать не приходится. Кроме того, ситуация «двоевластия» усугублялась частую тем, что власть царская самозванно присваивала себе сакральный статус власти небесной, а личность кесаря кощунственно обожествлялась и наделялась неограниченными правами деспота, не отвечающего ни перед кем за свои деяния. Такова, по мысли автора статьи, религиозная подоснова любого общественного антагонизма, приводящего к бунту, революции, пролитию крови. Устранить это коренное противоречие монархического

⁴⁹⁸ Чулков Г. Годы странствий. Из книги воспоминаний. — М., 1930. — С. 129.

правления может, по мысли Мережковского, только признание всем христианским человечеством в качестве своего главного и единственного «кесаря» — Иисуса Христа, каковым он и явился в мир. То есть единственный способ избежать революций и общественных потрясений — установить всемирную христианскую теократию, отменяющую институт не только самодержавной, но и любой другой государственной власти, институт государства вообще, а вместе с ним и государственные границы, а значит, объединяющую человечество в одну семью, как и проповедовал Христос. Любая государственная власть противна Закону Божьему. Любая настоящая революция, таким образом, стремится свергнуть власть земного кесаря во имя власти Христа. Мережковский, по сути, призывает самодержцев к добровольному отречению от власти, а мир — к «безвластию» во имя утверждения «Боговластия».

Безусловно, перед нами такая религиозно-общественная утопия, которая вряд ли может быть реализована человечеством не только в ближайшем, но и в весьма отдаленном историческом будущем. И, конечно, Мережковский это понимал. Он не был историческим прожектором и ценность утопии видел не в немедленном и повсеместном практическом ее осуществлении, а в открытии духовно-нравственных механизмов любых революций и переворотов, в религиозно-символическом взгляде на земную историю как неотъемлемую часть истории Высшей, движимую поисками человечеством не столько царства земного, сколько Царства Божия на земле.

Политика и совесть, власть кесаря и власть Бога, закон юридический и заповеди Христа, революция политическая и революция религиозная, борьба со Злом и право на насилие — вот примерный круг неотложно актуальных проблем, которые заполняют, затопляют текст трилогии Мережковского «Царство Зверя», «словно невиские воды во время наводнения»⁴⁹⁹. Таким образом, по сравнению с первой трилогией во второй центр тяжести заметно смещается — от вопросов культурно-религиозного синтеза в сторону вопросов синтеза религиозно-общественного, от проблематики отвлеченно-универсального характера в сторону проблематики, отчетливо связанной с задачами современного исторического момента. Резко повышается уровень аллюзионности в изображении исторической эпохи, возрастает количество параллелей с современностью, да и время и география исторических событий значительно локализуются. В отличие от первой трилогии, действие происходит в России и охватывает не четырнадцать веков, а всего четверть века: от подготовки антипавловского заговора 1801 года до трагических событий 14 декабря 1825 года.

В драме «Павел I» (1908) отчетливо прослеживаются сюжетные линии и мотивы будущих романов трилогии. Сама личность Павла предстает в пьесе лишенной привычных идеологических клише. Да, это, безусловно, самодур на троне, маниакально преданный культу муштры,

⁴⁹⁹ Такой выразительной метафорой Аврил Пайман характеризует проблематику романа «Петр и Алексей» (см.: Пайман А. История русского символизма. — С. 123). Нам представляется, что с не меньшими (если не с гораздо большими) основаниями метафору исследовательницы можно отнести ко второй трилогии «Царство Зверя».

палочной дисциплины и единообразия во всем — не только в одежде, но даже в мыслях и чувствах своих подданных. От этой грани образа, мастерски начертанной в технике щедринского гротеска, тянется прямая нить к мрачной фигуре Аракчеева, которому в следующем романе трилогии будет отведена роль «злого гения» Александра I (в драме пока он — «внесценический» персонаж). Но Павел Мережковского — это еще и «романтик на троне», мечтающий о воскресении древнего рыцарства, о прекращении войн, терзающих революционную Европу, с помощью соединения дворянства всех стран под стягом Мальтийского ордена и организации крестового похода «против якобинской сволочи, отродья хамова». По мысли Мережковского, эта мечта, чем-то напоминающая контуры будущего Священного союза, созданного усилиями Александра I, — несомненно, одна из первых, хотя и пародийных попыток в русской государственной истории воплотить идеал всемирной христианской теократии. Пародийных уже потому, что, по сути, копирует модель покорения «неверных», сложившуюся в практике католических стран средневековой Европы, когда римский первосвященник хотел править миром не «мечом духовным», а «мечом железным», стремясь стать главой не только Вселенской церкви, но и мировой империи. Недаром в пьесе есть сцена, когда Павел, ослепленный гордыней, примеряет одежды римского Папы, кощунственно провозглашает себя главой христианской церкви. И, естественно, достигает результата, прямо противоположного задуманному: вместо умиротворения насилия он его провоцирует, переполняя чашу терпения заговорщиков во главе с графом Паленом. Но драма Павла в пьесе — это еще и драма частного человека, покинутого и преданного всеми, сначала родной матерью Екатериной II, а потом и собственным сыном Александром. И в этой драме Мережковскому-психологу, действительно, удалось заглянуть в потаенные глубины души «романтического императора», увидеть за позой бесноватого и крикливого «гатчинца» достойную сострадания участь одинокого, истосковавшегося по человеческой ласке и семейному теплу «взрослого ребенка» (вся линия взаимоотношений Павла с фавориткой Анной Гагариной). В свою очередь, перед Александром в драме встает целый ряд сложнейших нравственных вопросов. Если царь — это помазанник Божий, то почему Дух Божий снизошел на «сумасшедшего с бритвой», «хищного зверя, вырвавшегося из клетки»? Допустимо ли простому смертному самонадеянно брать на себя исправление этой «ошибки» Творца? Можно ли убить «помазанника» и остаться при этом с Богом, оправдывая убийство «зверя» необходимостью самозащиты либо «государственным долгом»? Допустима ли в решении этих вопросов та «математика», которой, например, руководствуется один из заговорщиков — Бибиков (почти цитатная перекличка с хорошо всем памятной сценой «Преступления и наказания»)? Для Александра все эти вопросы в драме так и остаются неразрешимыми: «Должны — и не должны. Надо — и нельзя. Нельзя — и надо».

Но в то же время в пьесе намечается мотив, в последующих частях трилогии все отчетливее набирающий силу. Это мотив добровольного ухода с престола, отречения от власти, жизни «в пустынной хижине»,

«в объятиях природы и невинности» — мечта, которой Александр делится со своей женой Елизаветой. В этой мечте — скрытое признание несовместимости в лице простого смертного Божеской и царской власти, невыносимости этой тяжелой ноши, этого креста для человека, самолично занявшего то место в мире, которое по праву должно принадлежать одному Христу. И эта затаенная тоска по обыкновенному человеческому счастью неожиданно в пьесе объединяет Павла и Александра, Отца и Сына, жертву и его убийцу, которые по странной иронии судьбы становятся не признавшими друг друга «близнецами», «двойниками» (об этом рассуждает непосредственно в ночь перед покушением сам Павел, глядя на портрет сына). Увы, требование отречься от престола, ультимативно предъявленное заговорщиками Павлу и категорически им отвергнутое, — станет впоследствии, опять-таки по странной иронии судьбы, самым заветным, но и самым неисполнимым желанием Александра-императора.

В романе «Александр I» (1913) мотив покаяния заглавного героя и желанного отречения от престола — сквозной в повествовании. В свете этого лейтмотива становится понятной та цепь трагических происшествий, которыми был наполнен последний год царствования Александра I, описанный Мережковским. Это и разрушительные последствия петербургского наводнения 1824 года, и безвременная смерть любимой дочери Софии (от связи с М.А. Нарышкиной), и надвигающийся ужас декабрьского переворота, и, наконец, внезапная смертельная болезнь, настигнувшая царя в Таганроге. Мережковскому важен не только психологический, но и провиденциальный смысл этих событий. В их трактовке автор максимально сближается с героем, который за всеми трагическими перипетиями предчувствует и близящуюся расплату за отцовскую кровь, пролитую 11 марта 1801 года, и признание безбожности всякой деспотической власти на земле. Конечно, Александр в романе не только кающийся грешник, но и царь, жестоко обманувший либеральные ожидания дворянства, не доведший до конца ни одно из своих прогрессивных начинаний; царь, заключивший союз с самыми оголтелыми представителями церковной и военной реакции в лице архимандрита Фотия и Аракчеева, благословивший чудовищную затею военных поселений. Но все-таки главный акцент сделан не на сатирическом изображении многочисленных «гримас» правления Александра, а на постижении его внутренней драмы, на постепенном разочаровании в праведности власти, в способности монархии осуществить идеал Царствия Божия «на земле, как на небе», и, как следствие, на неуклонном отчуждении императора от власти, растущем желании сложить бремя земного владычества, стать «человеком Божиим»: «Он и без царства царь. Нищий, да царь».

Конечно, в романе Мережковского легенда о старце Федоре Кузьмиче, под именем которого якобы скрывался после своей мнимой смерти император Александр, так и остается легендой, достоянием народного творчества, во многом, кстати, пересекающегося с сюжетом знаменитого древнерусского жития об Алексее, человеке божьем. Но в художественном «обыгрывании» этой легенды и раскрывается способность

исторического романиста мастерски сочетать знание и фантазию, документ и вымысел. В легендарной памяти народа о царе, убежавшем от царства и ставшем безвестным божьим странником, Мережковский распознал верное свидетельство не внешней, но внутренней биографии Александра, постиг ту «высшую потенцию» его личности, которая не реализовалась в его поступках, но постоянно жила в его сознании⁵⁰⁰. Следовательно, метод «интеллектуальной интуиции» Мережковского органично включает в историческую ткань «романа-исследования» такой «ненаучный» жанр, как народная утопия.

Но парадокс истории заключается в том, что и, казалось бы, непримиримые враги монархической власти, деятели декабристских обществ, в построении своих революционных программ исходили из тех же задач мистического движения века, что и Александр. Подобно народным сектантам и раскольникам, они в изображении Мережковского напоминают людей, «настоящего града не имеющих, грядущего града взыскующих». Недаром декабрист Батеньков называет пропагандируемую Александром I идею Священного союза, в уставе которого содержится призыв ко всем царям земным «сложить венцы свои у ног единого Царя Христа Небесного», «величайшей» мыслью, которой «больше <...> нет на земле и не будет веки». «Православный Катехизис» С.И. Муравьева-Апостола тоже обосновывает свержение царей земных единственно понятной народу целью — восстановить власть Христа как «Царя единого истинного на земле, как на небе». «Здесь впервые Благовестие, Евангелие Царствия Божия, — писал автор статьи «Революция и религия», — понято и принято не как мертвая, идеальная и бесплотная отвлеченность, а как живая, действенная реальность, как основание нового религиозно-общественного порядка, абсолютно противоположного всякому порядку государственному».

Беда в том, однако, что некоторые декабристы и Александр религиозную революцию используют как ширму, прикрывающую главную цель их деятельности — политический захват власти и установление авторитарного правления в форме буржуазной республики или неограниченной монархии. Мережковский впервые показал всю пестроту декабристского движения, в котором наряду с религиозными идеологами участвовали люди с откровенно позитивистской ориентацией, исходящие из установки, что «не из-за Бога, а из-за брюха — все восстания народные» (Горбачевский). Были в нем и те, кто в целях «сплочения» тайной организации «отрабатывал» будущую нечаевскую тактику, не гнушаясь ни клеветой, ни шантажом своих же товарищей (А.А. Бестужев), — здесь очевидна переключка романа Мережковского с проблематикой «Бесов» Достоевского. Даже знаменитая «Русская Правда» Пестеля с ее культом единообразия, удручающей близкости в организации общественной жизни походит на ту же аракчеевщину, только слегка «причесанную», а, по сути, предвосхищает модель «казарменного социализма».

⁵⁰⁰ Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира. — С. 10. О том же писал Мережковский в статье «Революция и религия»: «В этой народной легенде отразилось то же религиозное прозрение, которое заставило Александра мечтать об отречении от престола».

В романах Мережковского обязательно есть герой, духовно близкий автору и своими исканиями между разных «правд» открывающий относительность каждой из них в отдельности и понимающий необходимость какой-то качественно новой, «синтетической», правды, которой пока нет в наличной действительности. Такова Арсиноя в «Юлиане Отступнике», таковы Джованни Бельтраффио в «Воскресших богах», Тихон Запольский — в «Петре и Алексее». Роль «ищущего» героя в романе «Александр I» доверена князю Валериану Михайловичу Голицыну. Результатом его наблюдений над разными проектами «религиозных революций» как со стороны правительства, та и со стороны оппозиционных партий стал вывод: ни в православии, ни в католичестве нет и не может быть убедительного примирения между целями политической борьбы и задачами религиозного обновления общества. Ни там, ни здесь нельзя быть против царя, но с Богом. Как и Чаадаев, Голицын видит спасение России не в православии и не в католичестве, а в новом, еще миру неведомом, раскрытии тех начал религиозной общечеловечности Церкви как Царства Божьего на земле, которые заключены в Благовестии Христовом, то есть за пределами исторического христианства.

Вот почему сам пафос изображения «стоячей революции» в последнем романе второй трилогии «14 декабря» (1918) заключался как раз в прославлении высшего подвига декабристов — в их нежелании проливать человеческую кровь. И отнюдь не пассивно-выжидательную позицию дворянских революционеров, как полагают некоторые современные историки, обнаружило это грозное «стояние» на Сенатской площади, а, напротив, в чем убеждает нас Мережковский, — высоту духа и человечность восставших. Там же, где революция перешагнула опасную черту (записки С.И. Муравьева-Апостола о возмущении Черниговского полка), она выродилась в бунт, «бессмысленный и беспощадный», мало чем отличавшийся от жестоких действий властей. Так противоположности сходились: деспотическая власть и заговор против нее представляли порождением одного и того же «Царства Зверя».

Историософия Мережковского ставит перед русским освободительным движением такие грандиозные задачи, которые могут быть решены в рамках не столько русской, сколько всемирной религиозной революции и потому не предполагают быть осуществленными в формах наличного религиозно-общественного опыта человечества. В этом ее сила, но в этом и ее слабость. Однако надо отдать должное Мережковскому-романисту: он сумел удержаться у опасной черты создания религиозно-общественных «проектков» и не перешагнул ее. Его романы удовлетворяют главному требованию к любому писателю, о котором писал еще А.П. Чехов, — «правильной постановке вопроса». Решение же его писатель возлагал на саму историческую жизнь, чутко прислушиваясь к подземному гулу времени и сигнализируя об окончании одного исторического цикла развития человечества и перехода к другому.

Да, Мережковский был писателем одной думы, но это была дума «о главном» — о грядущем единении человечества, о преодолении одиночества личных и национальных судеб через обновленное христианство,

через образ той всемирной христианской теократии, который, как он полагал, сначала должен созреть в душах людей, а потом уже воплотиться в их историческом творчестве. Как справедливо замечает исследовательница, «Мережковский не вынес своей идеи, не овладел ею вполне художнически потому, что идея слишком заворожала, подчинила, поработила его»⁵⁰¹.

Вместе с тем, историософские романы Мережковского, несмотря на их очевидные художественные просчеты, безусловно, не прошли даром для развития этого жанра в русской литературе и, в определенной мере, явились хорошей творческой лабораторией, давшей начало многим экспериментальным образцам отечественной прозы. Среди них следует назвать символистский «роман-миф» А.Белого «Петербург», «историософский роман» А.Н. Толстого «Петр I», «романы-исследования» Ю.Н. Тынянова «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара», роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором осуществлен сходный с трилогией «Христос и Антихрист» принцип совмещения разных временных пластов истории. Думается, список этот далеко не полный. И он дает основания полагать, что к творческому опыту Мережковского-романиста отечественная литература обратится еще не раз.

■ Основные понятия

«Субъективно-художественная» критика, символ и его функции, «язычество» и «христианство», «ницшеанство», «неохристианство», «неведомый Бог», «новая красота», романские циклы, историософский роман, «роман-миф», «роман-исследование», документ и вымысел, техника «палимпсеста», идеал «религиозной общности», всемирная христианская теократия.

■ Вопросы и задания

1. Определите существо метода «субъективно-художественной» критики Мережковского и покажите его специфику на примере одной из критических статей сборника «Вечные спутники».

2. Каких два антиномичных полюса духовной культуры человечества выразило собой, по мысли Мережковского, творчество Л.Толстого и Достоевского? Какие идеи писателей и почему Мережковский считает пророческими для будущего развития мировой культуры?

3. Прокомментируйте определение символа, которое Мережковский дает в эпиграфе к сборнику «Символы» (1892). Каковы особенности изображения «вечных спутников» в лирике Мережковского?

4. Каково значение лирики Мережковского для формирования его концепции «нового религиозного сознания»? Как вы понимаете смысл формулы «Мы для новой красоты /Нарушаем все законы, /Преступаем все черты...» в программном стихотворении «Дети ночи»?

⁵⁰¹ Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира. — С. 17.

5. Что такое цикл? Почему Мережковский объединяет свои исторические романы в циклы? Назовите циклообразующие признаки.

6. Какая философия истории воплотилась в трилогии «Христос и Антихрист»? Раскройте смысл повторяющихся образов, художественных деталей, сюжетных ситуаций в романах трилогии. Зачем Мережковский прибегает к технике «палимпсеста»?

7. Какие изменения произошли в философской концепции истории Мережковского после революционных событий 1905–1907 гг.? Как они отразились в статье «Революция и религия»?

8. Как в сквозном сюжете трилогии «Царство Зверя» воплощается идеал «религиозной общественности» Мережковского? Что «своего» вносит писатель в трактовку исторических личностей? Как сочетает документ с вымыслом? Согласны ли вы с историческими «новациями» и гипотезами романиста?

9. Проследите судьбу исторической прозы Мережковского в русской литературе XX века. Возьмите для контрольного сравнения роман Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» и «Петербург» А.Белого. Что вы видите общего и различного в трактовке «петербургского мифа» писателями-символистами? Найдите переключки с «петербургскими» повестями и романами А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского.

■ Литература

Соч.: Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000; Соч.: в 4 т. — М., 1990; Наполеон. — М., 1993; Л. Толстой и Достоевский... — М., 1995; Собр. соч.: Иисус Неизвестный. — М., 1996. [Т. 1]; Лица святых от Иисуса к нам. — М., 1997. [Т. 2]; Тайна трех. — М., 1999. [Т. 3]; Избранное. — СПб., 1997; Испанские мистики. Святая Тереза Авильская. Святой Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза. — Томск, 1998; Тайна русской революции: Опыт социальной демонологии. — М., 1998.

Лит.: Адамович Г. Мережковский // Адамович Г. Одиночество и свобода. — Нью-Йорк, 1955; СПб., 1993; Бойчук А.Г. Мережковский-лирик (1880–1890) // Известия РАН. Сер. литературы и языка, 2001, № 5; Быстров В.Н. Исповедание красоты и веры (творчество Д. Мережковского-критика) // Русская литература, 2005, № 2; Ваховская А.М. Исторический роман Д. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» // Российский литературоведческий журнал, 1994, №5/6; Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. — Париж, 1951; — М., 1991; Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом «Леонардо да Винчи»). — М., 1999; Злобин В. Д.С. Мережковский и его борьба с большевизмом // Возрождение, 1956, № 53; Ильин И.А. Мережковский-художник // Русская литература в эмиграции. — Питтсбург, 1972; Звезда, 1991, № 6; Ильин И.А. Творчество Мережковского // Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. — М., 1993; Кувакин В.А. Религиозная философия в России. Начало XX века. — М., 1980. — С. 75–105; Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (У истоков нового религиозного сознания) // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы. — СПб., 2000; Д.С. Мережковский: Мысль и слово // Сб. ста-

тей. — М., 1999; *Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Блоковский сб. Вып. 3: Творчество А.А. Блока и русская культура XX в. — Тарту, 1979 (Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459); *Полонский Я.* Между метафизикой, историей и политикой: религиозная мифология в позднем творчестве Д.С. Мережковского. — Вопросы литературы, 2006, январь-февраль; *Пономарева Г.М.* Заметки о семантике «перепутанных цитат» в исторических романах Мережковского. — Классицизм и модернизм. Сб. статей. — Тарту, 1994; *Терапиано Ю.* «Воскресенья» у Мережковских и Зеленая Лампа. — Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953; *Щенникова Л.П.* Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен. — Екатеринбург, 2002. — С. 325–380.

Bedford C. H. The Seeker: D. S. Merezhkovsky. Lawrence (Kansas), 1975; *Pachmuss T. D.* S. Merezhkovsky in exile: The master of the genre of biographie-romancer. N. Y., 1990.

З.Н. ГИППИУС (1869–1945)

Зинаида Николаевна Гиппиус — поэтесса, прозаик, мемуарист, литературный критик, публицист, драматург, бесспорно, центральная фигура русского символизма, с именем которой связано его зарождение и становление, выработка его эстетической программы. Без нее немыслима характеристика русского религиозного ренессанса рубежа веков, тех идей, которые формировались в интеллектуальной атмосфере «салона» Мережковских в Петербурге и Париже и оказывали существенное воздействие на развитие русской культуры и религиозной мысли.

З.Н. Гиппиус родилась 8 ноября 1869 г. В г. Белёв Тульской губернии. Как она рассказывала в «Автобиографической заметке», ее семья «ведет свое начало от Адольфуса фон Гингста, переименовавшего фамилию Гингст на фон Гиппиус и переселившегося в Россию (в Москву) в XVI, кажется, веке из Мекленбурга (герб фон Гиппиус — 1515 г.). Несмотря на такое долгое пребывание в России, фамилия эта до сих пор в большинстве своем — немецкая; браки с русскими не давали прочных ветвей»⁵⁰². Дед Гиппиус, Карл-Роман фон Гиппиус, женился на москвичке Аристовой; отец, Николай Романович, получивший юридическое образование в московском университете, в январе 1869 г. вступил в брак с дочерью екатеринбургского полицмейстера В. Степанова и переехал в г. Белёв Тульской губернии. В связи со служебными назначениями отца семья часто переезжала (Саратов, Харьков, Петербург, Москва, Нежин), после его ранней смерти (1881) была вынуждена менять место жительства (Москва, Ялта, Тифлис), в том числе и из-за наследственного туберкулеза у З. Гиппиус.

⁵⁰² *Гиппиус З.Н.* Автобиографическая заметка // Русская литература XX века. 1890–1910. В 2-х тт. Т. I. — М., 2000. — С. 171.

Вследствие постоянных переездов З. Гиппиус училась дома. Как она вспоминала, круг ее тогдашних интересов составляли «книги — и бесконечные собственные, почти всегда тайные, писания <...> Пристрастилась одно время к музыке (мать моя была недурная музыкантша), но потом бросила, чувствуя, что «настоящего» тут не достигну. Характер у меня была живой, немного резкий, но общительный, и отнюдь не чуждалась я «веселья» провинциальной барышни. Но больше всего любила лошадей, верховую езду; ездила далеко в горы»⁵⁰³. Лето 1888 года семья провела в Боржоме, где З. Гиппиус познакомилась с Д. Мережковским. Брак (8 января 1889) стал важным событием не только в их жизни: этот союз оказал огромное воздействие на развитие русской культуры Серебряного века. Несмотря на то, что Мережковский и Гиппиус, по ее собственным словам, прожили «52 года, не разлучаясь со дня нашей свадьбы в Тифлисе, ни разу, ни на один день»⁵⁰⁴ и их объединяли общие творческие, художественные и религиозно-философские искания, у каждого из них был свой особый путь.

Время творческого становления З. Гиппиус пришлось на эпоху зарождения русского символизма. В ее первых стихах, опубликованных в декабрьском номере журнала «Северный вестник» за 1888 год, ощущается влияние поэзии С. Надсона, как, впрочем, и в поэзии других представителей этого поколения (Д. Мережковский, Н. Минский). Однако в период между 1889–1893 годами она сформировалась в самостоятельного и оригинального писателя, публиковавшего тогда преимущественно прозу.

Первый рассказ З. Гиппиус «Простая жизнь» был напечатан в журнале «Вестник Европы» в 1890 году (под заглавием «Злосчастная»). С этого времени до выхода в свет в 1896 г. ее первой книги «Новые люди. Рассказы», содержащей также стихотворения, З. Гиппиус публиковала рассказы в журналах «Вестник Европы», «Северный вестник», «Русская мысль», «Труд». Как она вспоминала, тогда печаталась преимущественно ее проза, чтобы «поддержать наш скромный бюджет», однако проза все же отвечала ее глубинной потребности: «Мне хотелось объективности»⁵⁰⁵. Не случайно на протяжении нескольких десятилетий одна за другой выходили в свет книги ее рассказов, романы, пьесы.

Вместе с тем уже к 1895 г. З. Гиппиус стала, по существу, одним из первых поэтов русского символизма, сумевшим сказать «несказанное слово». Она не только выделялась на общем фоне русской поэзии, но и существенно обновила ее форму и содержание. Каждое новое ее стихотворение вызывало повышенный интерес читателей, ее быстро причислили к числу «декадентов», однако она считала себя поэтом-символистом и приложила немало усилий для борьбы с декадентством в искусстве.

⁵⁰³ Гиппиус З.Н. Автобиографическая заметка. — С. 173.

⁵⁰⁴ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Гиппиус З.Н. Живые лица. В 2 тт. Т. 2. Воспоминания. — Тбилиси, 1990. — С. 163.

⁵⁰⁵ Гиппиус З.Н. Автобиографическая заметка. — С. 173.

Строка ее стихотворения «Песня» (1893) стала крылатой:

Мне нужно то, чего нет на свете⁵⁰⁶...

Написанное дольником, обычно использовавшимся для передачи разговорных интонаций и позволявшим воссоздать строй народной песни, с использованием повторов, это стихотворение показало новые возможности для передачи лирического чувства.

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...

И это желание не знаю, откуда
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!

Широкий резонанс получило и стихотворение «Посвящение» (1894), строфа из которого даже стала объектом пародирования:

Беспощадна моя дорога,
Она меня к смерти ведет.
Но люблю я себя, как Бога, —
Любовь мою душу спасет.

З. Гиппиус создан особый поэтический мир, в котором, как и в символистской поэзии в целом, воплотились совершенно противоположные, но одинаково важные, идущие из глубины души настроения и чувства: индивидуализм и потребность в другом, богоборчество и поиски Бога, тяга к смерти и желание полной жизни, бунт и смирение, чувственность и целомудрие. Как пишут К.М. Азадовский и А.В. Лавров, «этот непрекращающийся диалог осуществляется на различных уровнях: внутри строки («Мне близок Бог — но не могу молиться, Хочу любви — и не могу любить»), внутри строфы, в двухчастной образно-тематической композиции стихотворения, в двуединстве, возникающем из соположения самостоятельных текстов (за стихотворением «Христианин» непосредственно следует «Другой христианин», стихотворению «Днем» предшествует стихотворение «Ночью», одно за другим печатаются два стихотворения, одинаково озаглавленные — «Она»; но если в первом «она» — душа — «мертвая», «черная», «вялая», «холодная», то во втором — «свободная» и «чище пролитой воды», и т.д.). Любому выстрадавшему и глубоко, искренне пережи-

⁵⁰⁶ Гиппиус З. Сочинения. Стихотворения. Проза. — Л., 1991. С. 50. (Далее стихотворения З. Гиппиус цитируются по этому изданию.)

тому тезису неизбежно противопоставляется столь же закономерно возникающий антитезис»⁵⁰⁷.

Характерной чертой поэзии З. Гиппиус является ее неженскость: ее подчеркивают лирический герой, напряженная интеллектуальность, резкость и острота, логичность мысли. Поэт не захвачен стихией чувства, подчиняет ее блистательным идеям, его стихи энергичны и содержат отчетливое волевое начало; ее лирический герой, как правило, «он».

Гиппиус как поэт использовала традиционные романтические жанры баллады, молитвы, послания, а также сонет. Однако в ее творчестве эти жанры приобретали новое звучание, давали возможность выразить и силу магического слова, и трезвый, рациональный взгляд на мир. На уровне языка в поэзии Гиппиус сочетались ясность лирического строя и отвлеченность, завуалированность выражений. Как и в поэзии ее современников, образ оставался зыбким, неуловимым, характеризующимся множеством неясных примет.

Мысль поэта движется от отвлеченного:

Мне мило отвлеченное:
Им жизнь я создаю...
(«Надпись на книге», 1896)

до конкретного, которое тоже видится абстрактным, нежизненным:

Две нити вместе свиты,
Концы обнажены.
То «да» и «нет» — не слиты,
Не слиты — сплетены.
Их темное сплетенье
И тесно, и мертво.
Но ждет их воскресенье,
И ждут они его.
Концов концы коснутся,
Другие «да» и «нет»,
И «да» и «нет» проснутся,
Сплетенные сольются,
И смерть их будет — Свет.
(«Электричество», 1901).

Между тем и там, и здесь воплощена одна и та же мысль о том, что «выше» земного, понятного, доступного. Поэт ищет ответов на последние, самые важные для человека вопросы о религиозной истине, о поисках Бога, о сущности смерти и того, что за ней, о прощении греха, о милосердии к дьяволу. Ранняя лирика, наполненная богоборческими мотивами, а также декларациями антиэстетизма дала возможность австрийскому исследователю А. Ханзен-Лёве отнести ее к «диаволиче-

⁵⁰⁷ Азадовский К.М., Лавров А.В. З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Сочинения. Стихотворения. Проза. — Л., 1991. — С. 11.

скому символизму». «Человек-творец, воплощенный в поэте, — пишет он, — не способен существовать в гармонии с собой в повседневном мире (в мире быта), но он не способен также преодолеть границы этого мира и его языка, потому должен мучительно сомневаться в реальности, истинности, аутентичности своих предчувствий и представлений об «ином», подлинном, неземном мире, поскольку этот мир дает о себе знать лишь в виде снов и желаний»⁵⁰⁸.

Я — раб моих таинственных,
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов...
(«Надпись на книге», 1896).

Для поэта мир — враждебное, замкнутое пространство, в котором лирический герой задыхается, стремясь вырваться из его оков: «Один я в келии неосвященной...», «Я в тесной келье — в этом мире. И келья тесная низка», «Но слишком тупо кольца жизни сжали», «В прахе душном, в дыме пыльном... Оковы жизни рвет душа». Она рвется к небу, устремляется к недостижимому, творя бессловесную, «безгласную» молитву: «Стою над пропастью — над небесами, — и улететь к лазури не могу», «Я вижу край небес в дали безбрежной и ясную зарю».

В поэзии Гиппиус потому так много еретических мотивов, Богу бросается порой прямой вызов — «Я не могу покоряться Богу, Если я Бога люблю», что, отталкиваясь от застывших и мертвых, по ее мнению, постулатов исторического христианства, она идет к подлинному, нецерковному, душевному Богу, способному даже на милосердие к дьяволу:

За Дьявола тебя молю,
Господь! и он — твое создание.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем — мое страданье...
(«Божья тварь», 1902).

Бог для поэта — непостижимая тайна, чтобы найти, почувствовать его, он использует иносказательную манеру, позволяющую говорить, не касаясь примет материального мира. Стихотворение «**Все кругом**» (1904), написанное без существительных, посвящено окружающей поэта жизни, но воспринимаемой как

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно довольное, тайно-блудливое,

⁵⁰⁸ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999. — С. 57.

Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежащее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко-ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!..

Гиппиус, однако, была очень чуткой к событиям в общественной жизни, потому ряд ее стихотворений проникнут высоким гражданственным пафосом, переживанием событий, к которым поэт не мог быть равнодушен: первая мировая война, революция, эмиграция. Упреком звучат слова, обращенные к А. Блоку, который, как полагала З. Гиппиус, приветствовал большевистский переворот («А. Блоку», 1919).

Стихотворение «Веселье» (1917) становится грозным предупреждением народу, который покорился безбожной власти и «убил свою свободу»:

Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разевая рты...
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святых!

Поэзия этих лет проникнута горечью от невозможности остановить надвигающуюся катастрофу и вместе с тем отвращением к происходящему. В стихотворении «Осенью. Сгон на революцию» (1919) передается атмосфера всеобщей мобилизации:

На баррикады! На баррикады!
Сгоняй из дальних, из ближних мест...
Замкни облавой, сгрудь, как стадо,
Кто удирает — тому арест...

На баррикады! На баррикады!
Вперед, за «Правду», за вольный труд!
Колом, веревкой, в штыки, в приклады...
Не понимают? Небось поймут!

А в «Видение» (1920) даже введены фамилии исторических персонажей, вершащих судьбы несчастного народа:

Взбодрились оба гиганта,
Ульянов и Бронштейн Лев.
Завели крепостные куранты
(кто услышит ночной расстрел?),
разработали все пуанты
европейских революционных дел.

З. Гиппиус принадлежит ряд стихотворений о родине, в которых нет конкретных деталей или исторических лиц. Ее трагедия осмыслиется в широкой исторической перспективе:

Давно ли ты, громада косная,
В освобождающей войне,
О Русь, как туча громоносная,
Восстала в вихре и в огне.

И вот опять, опять закована,
И безглагольна, и пуста...
Какой ты чарой зачарована?
Каким проклятьем проклята?

Поэт как будто вступает в полемику со своими предшественниками Н. Некрасовым, Е. Баратынским и современниками Вл. Соловьевым и К. Бальмонтом, отвечая на их поэтические строки горькими словами о родине. Однако диалог с русской поэзией всегда был для нее важен и, прежде всего, диалог с Ф. Тютчевым. Так, она разрабатывает тему его известного стихотворения «Silentium!» в романах «Колодцы» (1913) и «Напрасно» (1913). В первом из них поэт возражает предшественнику:

Слова, рожденные страданьем,
Душе нужны, душе нужны.
Я не отдам себя молчаньям,
Слова как знаки нам даны
(«Колодцы»).

В стихотворении «Напрасно» — вторит ему:

Я и услышу, и пойму,
А все-таки молчи.
Будь верен сердцу своему,
Храни его ключи.

Диалог с предшественниками З. Гиппиус продолжала как прозаик, драматург и критик, возвращаясь к их идеям, ощущая тесную преемственную связь между новым символистским искусством и великой русской литературой.

Проза. До отъезда в эмиграцию З. Гиппиус было издано шесть книг рассказов: «Новые люди» (1896), «Зеркала» (1889), «Третья книга рассказов» (1902), «Алый меч» (1906), «Черное по белому» (1908), «Лунные муравьи» (1912), а также роман «Победители» (1898) и романная трилогия «Чертова кукла» (1911), «Роман-царевич» (1913) и незавершенная часть «Очарование истины». Уже в начале творческого пути писательницу отличало своеобразное отношение к собственной поэзии. Если ее супруг и единомышленник Д. Мережковский видел себя прежде всего поэтом и много

публиковался именно как поэт, то Гиппиус считала поэзию делом личным, и стихи, по ее собственным словам, «всегда писала редко и мало, — только тогда, когда не могла не писать». Она же чаще всего публиковала именно прозаические произведения, их доля была большей и в ее первой книге **«Новые люди»** (1896) и в следующей, **«Зеркала»** (1898).

Их характер, однако, не был таким вызывающим и отличным от общепринятых представлений, как стихи: в прозе Гиппиус учитывала запросы и эстетический уровень своих читателей, соединяла своеобразные, индивидуальные идеи с традиционным способом повествования. «Я музыкант, и если не хороший, то порядочный, как говорят. Думаю, хорошим я и не могу быть, потому что когда играю длинные, трудные рапсодии и фуги, даже сонаты, я совершенно холоден, и мысли у меня самые обыденные, скучные» (**«Яблони цветут»**⁵⁰⁹). «Тихон был рыжеват, худощав, без усов и бороды, с длинным и тонким носом, не лишен приятности, хотя казался слишком сосредоточенным, будто решающим всегда арифметическую задачу» (**«Мисс Май»**). Даже если у ее рассказов были «символические» названия — «Святая плоть», «Лунные муравьи», — повествовательная техника все же была читателю привычней. Гиппиус удавалось достоверное изображение быта ее героев и нравов той поры. «Дом у купца Глебова был хороший, деревянный, старый и крепкий, с широким, поместительным мезонином. Его весь занимала семья одного судейского барина. Сам Родион Яковлевич с дочерьми жил в двух комнатах, внизу, почти что в подвале, ход был в ворота, через двор. Из переулка дома и не видно, он стоял на улице» (**«Святая плоть»**). «Грязь желтая на улице, по колено, душит теплым навозом — развезло. С утра темно. Штукатуры, что в Старой Деревне кого-то убили, ограбили на один рубль и рубль пропили, с быстротой молнии уже осуждены и уже повешены. Они, впрочем, держали себя все время с крайним равнодушием» (**«Лунные муравьи»**).

При внешней традиционности проза З. Гиппиус была наполнена важнейшими для нее идеями, уже выразившимися в ее поэзии, а также в литературной критике. Ее герои живут в двоemiрии, им присущ внутренний разлад, а выход из противоречий они находят в религиозной идее, выбирая между земным и небесным последнее. Герои Гиппиус в известной степени именно «новые» люди, они решают конфликт «религиозно-нравственный, призванный утвердить «новое» мироотношение, «нового» человека. Название первой книги Гиппиус — симптоматично: во многих рассказах, входящих в нее, присутствует «новый» герой, обладатель новой души, который напряженно борется со старым, жизненно-косным началом (в самом себе или в другом человеке). В ранних рассказах Гиппиус это новое олицетворяется в образе юной девушки в белом или розовом платье — такова Марта (**«Яблони цветут»**) или мисс Май, героиня одноименной повести. Все они несут в себе это — глубокое мистическое чувство, способность ощущать присутствие в жизни высшей силы; от близости к ним то же

⁵⁰⁹ Гиппиус З. Сочинения. Стихотворения. Проза. — Л., 1991. — С. 285. Далее рассказы З. Гиппиус цитируются по этому изданию.

чувство охватывает других людей, покорившихся исходящим от них духовным токам»⁵¹⁰.

И позднее, однако, З. Гиппиус создает героя, который не вписывается в среду, не обладает здравым смыслом и умением жить: он ищет иной, высшей, правды, которой ему не дано найти в обыденной жизни обычных людей. Потому герои Гиппиус, как правило, погибают: или кончают жизнь самоубийством («Живые и мертвые»), или возвращаются к привычной жизни, умирая как личность («Мисс Май»), или существуют на грани между светом и тьмой, между жизнью ложной и истинной («Зеркала», «Небесные слова»). Однако действительность, на которую Гиппиус живо откликалась и как поэт, и как критик, меняла и характер ее прозы. Провозглашенная в статьях А. Крайнего борьба за религиозную общественность в прозе З. Гиппиус выразилась в стремлении говорить о важном не только для себя, но и для многих.

В шестой книге рассказов именно общественность становится предметом изображения, а романы «Чертова кукла» и «Роман-царевич» прямо откликались на революционные идеи, автором создавались герои, выражающие различные политические и философские позиции, в том числе и сторонники духовного единения трех, в котором реализуется соединение общественности с религиозностью, — тема, важная для Гиппиус, создававшую собственный союз трех с Д. Мережковским и Д. Filosoфовым.

Произведения в известной степени продолжают русскую романную традицию идеологического романа и вместе с тем являются полемическими по отношению к ней. Их герои почти лишены конкретных черт и становятся образами-символами, в характеристике которых многозначен цвет: «зеленоватым лицом», «испитое лицо», «его зеленые зубы», «зеленая маска» или его отсутствие («темный», «светло-серое», «белыми пятнами света»), интертекстуальность (введение мотивов пушкинской «Пиковой дамы», публицистики Достоевского, библейского текста), автоцитация. Темы стихотворений и статей писательницы переносились в ее прозу, в прозе апробировались идеи, затем находившие выражение в ее поэзии.

Литературная критика. Как литературный критик З. Гиппиус впервые выступила в 1899 г. С этого момента и до последних статей, написанных в эмиграции, она оставалась трезвым, взыскательным критиком, как правило, ставившим перед литературой и искусством не свои собственные им задачи, восходящим к ее религиозной философии. К литературным произведениям она всегда подходила с внешней идеей, требовала от них не только эстетического совершенства, но и решения проблем общественности и религиозности. Рецензиям и статьям З. Гиппиус присущи острота поднимаемых проблем, стремление избавить критику от публицистичности и политической злободневности, как она их понимала, рассмотрение литературных явлений в широком историко-литературном контексте. Как литературный критик она обновляла жан-

⁵¹⁰ Азадовский К.М., Лаеров А.В. З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество. — С. 25.

ры рецензии, письма, некролога и статьи, ею создан целый ряд литературных портретов.

Первая рецензия З. Гиппиус «Две драмы А. Толстого» (1899) свидетельствует о том, что эстетическую оценку трагедий А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис» заслоняла проблема борьбы с пошлостью в театре, когда зрелищность, роскошь декораций потесняют психологическую разработанность характеров. По мнению З. Гиппиус, театр отказался от своей важнейшей задачи — воспитания вкуса зрителей, сосредоточился на его развлечении, вводя в постановку внешние эффекты. Эта тема в наследии Гиппиус является сквозной и связана с ее противостоянием нарождавшемуся массовому искусству. Ее следующая статья «Торжество в честь смерти. “Альма”. Трагедия Минского» (1900) приветствовала рождение символистской драматургии. Однако, как и во всей литературной критике З. Гиппиус, анализ конкретного литературного произведения подчиняется задаче, внешней по отношению к предмету исследования. Она использует разбор пьесы Н. Минского как своего рода предлог для разговора о состоянии литературы и искусства: не случайно в рецензии она обращается к проблеме отделения декадентства от символизма в русской поэзии. Декадентами она называет поэтов, порвавших внутреннюю связь с традициями культуры, отказавшимися от выражения в поэзии мысли и своими чувствами напоминающих «нездоровых детей». Декадентство представлялось З. Гиппиус губительным для русской поэзии, она обращается к этой теме в ряде следующих статей, в том числе в статье «Критика любви», посвященной выходу в свет книги Александра Добролюбова «Собрание стихов» (1900) с предисловием И. Коневского и В. Брюсова. Несмотря на то, что личность и поэзия А. Добролюбова казались З. Гиппиус заслуживающими внимания, в статье она поднимается над личными симпатиями и оценивает стихи Добролюбова крайне негативно: «Они и отношения к литературе, к искусству никакого не имеют. Было бы смешно критиковать их, судить — хвалить или бранить. Это просто крик человеческой души, которой больно так же, как и нашей бывает больно»⁵¹¹.

В своих первых статьях Гиппиус исповедовала точку зрения, высказанную Мережковским в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), о необходимости создания нового искусства, в котором расширению угла художественного зрения будут соответствовать новые средства выразительности. Вместе с тем она продемонстрировала и новые возможности критики: использовала уважительную интонацию, писала об эстетических или мировоззренческих проблемах, не затрагивая личности своего оппонента, избегала той публицистичности, которая была так характерна для всей предшествующей русской критики. С этим связано и обновление традиционных критических жанров: рецензии под ее пером нередко перерастали в проблемные статьи, некрологи отмечены повышенным лиризмом, широкими философскими обобщениями, а пись-

⁵¹¹ Гиппиус З. Критика любви // Зинаида Гиппиус. Дневники. В 2 тт. Т. 1. — М., 1999. — С. 196.

мо — общественно значимым содержанием и высоким уровнем художественности.

Еще одним излюбленным жанром З. Гиппиус было эссе, в котором свободная форма позволяла критику говорить с читателем о литературных явлениях. Одним из первых эссе в ее наследии можно считать **«Хлеб жизни»**, вошедшее в состав **«Литературного дневника»** (1908). Поводом для создания эссе стала книга Н.М. Минского **«Философские разговоры»**, однако подлинной причиной обращения З. Гиппиус к ней была мысль о необходимости создания новой Церкви. Как и прежде, к литературному произведению критик подошла с внешней идеей, что обусловило и структуру самой статьи, в которой книга Н. Минского отведен лишь один раздел из пяти. Семантика ее названия связана с представлением критика о том, что питает тело и дух человека. Для тела важны общественные и политические идеи, экономика, наука, отношения между людьми, а дух нуждается лишь в «понятии Бога» как Отца, «Бога, имеющего с ним связь, с нашим духом, а следовательно, и с нашей плотью, а следовательно, и с нашей жизнью». Именно поэтому перед новым искусством З. Гиппиус ставила задачу «общей молитвы», призванной выразить стремление к Богу.

Как критик З. Гиппиус сотрудничала с журналами «Северный вестник» и «Мир искусства», а в 1903 г. впервые выступила под псевдонимом «Антон Крайний» в журнале «Новый путь». С этого момента в русской литературе сосуществовали два лица — поэт, прозаик, пролагавшая пути новому символистскому искусству, и публицист, критик, боровшаяся с декадентством и отстаивавшая новую эстетику. Антон Крайний был идейным вдохновителем этого печатного издания и вел в нем отдел «Литературной хроники», в котором им было написано более двадцати статей. Их отличительной особенностью является не столько оценка эстетической, художественной ценности литературных произведений, сколько соответствие точке зрения, которую критик отстаивал в ту пору. Свидетельством этому могут быть статьи 1903–1904 годов «О чёрте, корректорах и критиках» (1903), «Два зверя» (1903), «Стихи о Прекрасной даме» (1904), «Нужны ли стихи?» (1904), «Над кем смеются?» (1904), «Быт и события» (1904) и др. Проблемы пола, религии, создания новой Церкви, являвшиеся наиболее важными для Антона Крайнего, в критические статьи входили как неотъемлемая часть, поясняя то или иное суждение критика. Так, например, в обзоре **«Я? Не я?»** (1903) Антон Крайний анализирует литературные новинки и касается одной из страниц литературной борьбы против журнала «Новый путь», в которой соединились лютые самых разных взглядов и убеждений.

В «Новом пути» была опубликована серия статей, которая характеризует Гиппиус и как театрального критика. В них она продолжает тему, начатую еще в первой рецензии, — преобразование старого театра. В статьях **«Слово о театре»** (1903), **«Что и как»** (1904) Антон Крайний пишет об особенностях постановок и резко критикует стремление театра приблизить искусство к действительности, представить реалистические картины русского быта в пьесах А.Н. Островского. Единственным исключением на безрадостном фоне реалистического театра Антон Край-

ний считал Художественный театр под руководством К.С. Станиславского, однако репертуар, в который включались пьесы Чехова, вызывал у него неприятие. Не случайно первая часть статьи названа «Вишневые сады»: чеховская драматургия, полагал Антон Крайний, завершает линию развития театра прошлого, означает окончание традиции, которую лучше и яснее всего выразил «последний поэт» уходящей эпохи.

К 1905 г. интерес Антона Крайнего к общественным и религиозным проблемам проявлялся все отчетливее, оттесняя на второй план литературу и искусство. Публикуя за подписью Д. Мережковского статью «Декадентство и общественность» (1905), критик противопоставил эстетическое общественному, художественность религиозности и вместе с тем впервые сформулировал мысль о том, что декадентство является чертой не только поэзии, но и всей общественной жизни: «Декадент, как и “общественник”, или “индивидуалист”, может быть где угодно, кем угодно: швейцаром, чиновником особых поручений, монахом, земским врачом, министром, фабричным рабочим, королем, лавочником, поэтом»⁵¹². Обвиняя поэтов-символистов А. Блока, К. Бальмонта в упадничестве, нежелании участвовать в «общей молитве» ради создания новой Церкви, критик предрекает гибель русской литературы, а вслед за ней — и русской общественной жизни.

Статьи 1905–1907 годов, которые Антон Крайний посвящал литературным явлениям — обзору журнала «Вопросы жизни», пьесам Л. Андреева, М. Горького, прозе В. Брюсова, С. Сергеева-Ценского, — характеризуются пристальным интересом к их общественному значению. Критик пишет о личностном и безличностном, об «общем общественном и религиозном деле», об «общественности» и «христианском государстве», словом, о том, что непосредственного отношения к литературе не имеет. Однако делает выводы о состоянии общественной мысли, опираясь именно на состояние литературы.

Драматургия. З. Гиппиус написаны четыре пьесы: «Святая кровь» (1901), «Нет и да» (1906), «Маков цвет» (1907) (в соавторстве с Д.С. Мережковским и Д.В. Философовым), и «Зеленое кольцо» (1916). Впервые после смерти писательницы ее пьесы были собраны в одну книгу и вышли в свет в Мюнхене в 1972 г., в России они изданы лишь в 1990 г.

Несмотря на немногочисленность пьес, написанных З. Гиппиус, каждая из них представляет собой важный шаг в становлении и развитии символистской эстетики. Как писал Ю.К. Герасимов, «в отличие от поэзии драматургия символизма создала в литературе “культурный слой” прерывистый и мощности минимальной — в одно-два произведения (а то и наброска). Она была не только обособленной от заполненного, многократно варьированного ряда господствовавшей реалистической драматургии своего времени, но и малочисленной. Это обстоятельство в сочетании с кратковременностью существования символистской драматургии не позволило выявиться в ней цельному и имманентному процессу. Обозначились лишь отдельные, хотя и характерные, ее закономерности и тенденции. <...> Единичное тут часто выступало и как единственное

⁵¹² Зинаида Гиппиус. Дневники. В 2 тт. Т. 1. — М., 1999. — С. 326.

выражение определенной тенденции, в связи с чем представительность почти каждой пьесы оказывалась высокой. И художественно несовершенное произведение могло стать значимым в истории символистской драмы»⁵¹³. Это в полной мере относится и к драматургии З. Гиппиус, которая тесно связана с другими сторонами ее творчества — поэзией, прозой, статьями, между которыми существует немало перекличек. Пьесы включают интертекст — цитаты, реминисценции, аллюзии, отсылающие как к текстам их автора, так и к произведениям мировой литературы.

Первую пьесу «Святая кровь» рецензенты (Е. Соловьев, А. Измайлов) связывали с «Альмой» Н.М. Минского, с драматургией Г. Ибсена и Г. Гауптмана. Современные исследователи символизма (Ю. Герасимов, М. Безродный) обращают внимание на близость главной героини пьесы героине «Снегурочки» А.Н. Островского и Русалочке Андерсена. Создавая «Святую кровь», Гиппиус не только переосмысливала опыт предшественников и современников, но и вновь возвращалась к важным для себя как для поэта и мыслителя темам: обращение души к Богу, смерть во имя любви, чудодейственная сила молитвы, преодоление исторического христианства. Ее героиня — «русалка совсем молоденькая, почти ребенок»⁵¹⁴, захотевшая иметь бессмертную душу, как у человека. Из мира языческих существ она приходит в мир христианский (скит), где сталкивается с о. Пафнутием, способным соединить «правду земную с правдой небесной», образ которого символизирует народную правду о Христе, и Никодимом, символом аскетизма и строго послушания: «А ты Никодима не бойся <...> у него душа Христу предана. Подвиг его строгий. Он послушание исполняет, а верно, праведней настоятелей своих. Ему Господь в премудрости своей открывается, книги он святые читает, всякое слово Божие ему известно. А я по простоте Бога моего хвалю — былинки из земли поднимаются, а я слушаю и жизни радуюсь, о Творце думаю», — говорит о. Пафнутий. Именно ему на скуфейку Русалочка надевает венок из желтых купав, что символизирует соединение его некнижного христианства с языческой стихией земли. Русалочка, стремящаяся окреститься, чтобы получить бессмертную душу, оказывается перед выбором: погубить душу о. Пафнутия, согласившегося ее крестить, или погубить его тело, пролить кровь, чтобы освятиться ею («святую кровью») и душу священника сохранить бессмертной.

Текст пьесы З. Гиппиус тесно связан с важнейшими идеями раннего творчества Мережковского: о необходимости соединения языческого и христианского как «правды о земле» и «правды о небе», о преодолении Христом всех земных противоречий: «Победил ... Человек», — говорит в финале «Святой крови» Ведьма. Эта реминисценция слов Юлиана Отступника («Ты победил, Галилеянин») отсылает к известному роману Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» (в первой публикации под «Отверженный»).

⁵¹³ Герасимов Ю.К. Драматургия символизма // История русской драматургии. Вторая половина XIX—начало XX века. До 1917 г. — Л., 1987. — С. 552.

⁵¹⁴ Гиппиус З. Святая кровь // Зинаида Гиппиус. Пьесы. — Л., 1990. — С. 10. (Далее все цитаты из пьес З. Гиппиус приводятся по этому изданию.)

Заметна и тесная связь «Святой крови» с пьесой Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1893). Ее героиня — фея Раутенделейн, в обеих пьесах совпадают место действия и противопоставление друг другу двух миров — стихийного, природного, первобытного (озеро, хоровод лесных существ) и христианского (колокол). Созвучны и побудительные мотивы героинь: обе стремятся в мир людей. Русалочка расспрашивает Старую русалку о людях, узнает, что их душа бессмертна, и обращается к Ведьме за помощью сблизиться с людьми — о. Пафнутием и Никодимом. Раутенделейн тяготится обществом лесных существ и узнает, что у людей другой мир — «тьма», «ночь» и слезы, и их жизнью правит «суровый закон». В «Святой крови» с «суровым законом» Русалочку знакомит Никодим. Этот же мир религии в пьесе Гауптмана представляет образ Пастора, во многом сходный с образом Никодима.

В отличие от Русалочки Гиппиус, Раутенделейн любит не «деденьку», о. Пафнутия, а возлюбленного — мастера Генриха. Эта любовь делает его способным отлить новый колокол и, более того, мечтать о создании нового храма, в котором станет возможным соединить любовь к Богу, которая дает мастеру силу и вдохновение, и любовь «ко всей твари дрожащей». Сближает героиню пьесы Русалочку с Раутенделейн и то, что героиня пьесы Гауптмана жертвует собой ради любимого и даже становится Русалкой, подружкой Водяного. Тоска Русалочки о совершенном преступлении и тоска Раутенделейн, забывшей о том, почему она покинула «друга», очень сходны. К тому же созвучны финалы обоих произведений. Русалочка ожидает смерти, и ей «все равно», что теперь с нею будет. На руках у Раутенделейн умирает мастер: она сама уже погубила свою любовь, умерла как радостное и одухотворенное существо из мира фей: ее ждет забвение в глубокой колодезной воды.

Мир людей в пьесе Гиппиус почти не описан: его представляют о. Пафнутий и Никодим. Угрожающе звучат слова Никодима о том, что люди собираются убить Русалочку, погубившую священника. В драме Гауптмана мир людей показан более подробно: в ней созданы образы жены мастера, Пастора, Учителя, Цирюльника, Соседки, представляющие общество и являющихся врагами Мастера и Раутенделейн. Они выбрали свободную жизнь в любви, вдали от человеческой цивилизации, им внят язык природы, всех ее детей — растений, животных и мифологических существ, родившихся в сознании человека.

Художественные поиски З. Гиппиус шли в том же направлении, что и Г. Гауптмана, сходными являются и средства изображения двух миров, стихийного и человеческого, природных существ, близкими — представления о христианском и языческом.

Неповторимое своеобразие «Святой крови» придает внутренний план пьесы, обусловленный законами ее собственного художественного мышления. Его составляет библейский стих: «Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее» (Мф.: 10, 39). О. Пафнутий и послушник Никодим обращают друг другу реминисценции из других библейских стихов, как бы сталкивая их: «милости хочу, а не жертвы» (Мф.: 9, 13) — «кто не оставит мать свою, и отца своего, и дом свой и не пойдет за Мной, тот не достоин Меня» (Мк.: 10, 29) и др.

Семантика названия пьесы также поясняется библейским текстом, в котором святой осознается кровь Христа, пролитая за людей: автор пьесы соотносит с ней кровь о. Пафнутия, пролитую Русалочкой: «Да, святая кровь. А та, что за тебя пролил Бог, разве не святая? <...> За муку ли даст Он, Чью волю я творила, вечные муки? За то, что ради Него я пролила кровь, которая была мне дороже своей? Он знает — дороже своей! Где человек, что боялся бы мук после моей муки? Я ничего не боюсь. Я шла к Тому, Кто звал меня, Кто дал мне самый трудный из всех путей, и Он встретил меня».

«Святая кровь» не только обратила на себя внимание как одна из первых символистских пьес, но и повлияла на замысел драмы Андрея Белого (отрывок «Пришедший», 1903), персонажи которой Илия и Никита восходили к образам о. Пафнутия и послушника Никодима.

В 1906 г. В журнале «Золотое руно» З. Гиппиус опубликованы «грубые сцены» «Нет и да», пьесу, до сих пор остающейся малопонятной читателю. Она представляет собой пятистраничный печатный текст диалога между тремя персонажами: Дюфи, Лило и Вадом. Дюфи обвиняет Лило в самоубийстве своей жены. Из их диалога становится ясно, что Лило открыл жене Дюфи какой-то секрет, который заставил ее расстаться с жизнью. Во время разговора они слышат известие, что вследствие обвала в копях погибло двенадцать тысяч человек. Когда Дюфи оборачивается, он видит, что Вад и Лило «пропали, точно в воду канули».

В сценах З. Гиппиус на ином материале выразила некоторые идеи творчества Достоевского, а также использовала его приемы. Первый и главный — наделение двух персонажей (господина Лило и Вада) свойствами черта, напоминающего Чёрта Ивана Карамазова. Вот как описана внешность господина Лило: «Плотный господин с черной бородой веером. Спокойный, румяный, средних лет. Неизвестной национальности», Вад — «иностранец». В поэтике Гиппиус иноприродность персонажа обычно передается с помощью его «неизвестного» или «иностранного» происхождения. Действие пьесы происходит за границей, в Париже.

В диалоге причудливо преломлены и зашифрованы идеи романов «Преступление и наказание», «Бесы» и «Братья Карамазовы» о самоубийстве как вызове Богу, «своеволии» по отношению к нему, о бессмысленности человеческого существования и допустимости преступления. В репликах персонажей обыгрываются слова «яд» и «противоядие», «секрет», «тайна», максимально затемняющие смысл. Между тем текст сцен связан с текстами предшественника на уровне реминисценций и аллюзий: «все бы полетело к черту», «к черту наше устройство человеческое, ибо все бессмыслица»; «...он отравитель, психический, так сказать», «Прежде личная трагедия была проще. Шел и убивал. И все ясно. Теперь трагедия не видна, а только слышна. Вся внутри. Ее не делают, она делается...».

Гиппиус выходит за пределы мира произведений Достоевского, когда наделяет глубинным пониманием трагедии современности именно женщину — мадам Дюфи: «Какая необыкновенная женщина! Так она отравилась? Изумительно! Первую женщину такую встречаю! <...> Вы слышали, женщины не воспринимают. Даже не интересуются. Им пока все

равно». Судьба мадам Дюфи логична для героинь произведений Гиппиус: семья, дети, обязанности перед мужем для нее не являются смыслом жизни и, соблазненная мыслью черта о ее бессмысленности, она выбирает смерть как свободу. Ей открывается какая-то иная правда, «секрет», «тайна», как и мисс Май Эвер из рассказа З. Гиппиус «Мисс Май» и Маргарет из романа «Сумерки духа». Обе героини любят, но не столько своих возлюбленных, сколько Того, Кто стоит между ними, чья любовь проецируется на человеческие чувства, проявляется в них, и для которой обычное житейское устройство невыносимо.

Подобное настроение владеет и Соней, героиней следующей пьесы З. Гиппиус, «**Маков цвет**» (1907). Пьеса написана в соавторстве с двумя ближайшими писательнице людьми — Д.С. Мережковским и Д.В. Филосовым и должна была подчеркнуть единомыслие трех авторов. Поиск новых мировоззренческих путей, связанных с трюйственностью, в творчестве Гиппиус соотносится с работой в журнале «Новый путь» и с деятельностью Религиозно-философских собраний: тайна «одного», «двух» и «трех» рассматривается Гиппиус в религиозно-общественном плане. Ее творческий путь в период создания пьесы «Маков цвет» связан с поисками новой «религиозной общественности», которая привела писательницу к отрицанию самодержавия. В пьесе приветствуется Первая русская революция, основным предметом изображения и художественного анализа не только в драме, но и в поэзии, художественной прозе Гиппиус той поры становится «общественность». Особое внимание к «страшному миру» социальной действительности, где «флаги красны от крови», сопровождается попытками осмысления общественных проблем, поисками путей борьбы с торжествующей политической реакцией.

Основная тема драмы — участие и роль русской интеллигенции в революции 1905 года. В этом «Маков цвет» созвучна двум другим пьесам, написанным в те же годы: «Детям солнца» М. Горького и «К звездам» Л. Андреева и в известном смысле является полемичной по отношению к ним. В связи с воплощением в «Маковом цвете» совершенно новой, «актуальной» для общества, проблематики она напоминает реалистическое произведение: авторы максимально тесно связывают события драмы со временем, персонажи являются представителями различных слоев русского общества той поры — профессор-филолог, студент, генерал-лейтенант, старуха нянька, в текст введены фамилии, известные читателям.

С реальными историческими событиями пьесу связывают упоминание Манифеста 17 октября 1905 г. «Об усовершенствовании государственного порядка», утвержденного Николаем II. В нем провозглашались «незыблемые основы гражданской свободы»: свобода совести, слова, собраний, союзов, расширение избирательных прав. Персонажи вспоминают, как русскую молодежь «на войну отправляли», т.е. на Русско-японскую войну 1904–1905 годов, окончившуюся победой Японии; Мукден, город в Китае, у которого 6–25 февраля 1905 года состоялась известная Мукденская битва, окончившаяся победой японских войск; «порт-артурских героев», т.е. тех юношей и девушек, которые воевали за

Порт-Артур, павший в декабре 1904 г. В текст также введены упоминания об освобождении политзаключенных по амнистии 18 октября 1905 года, о волнениях в Москве на Пресне, о роспуске I Государственной Думы согласно царскому Манифесту от 9 июля 1906 г. Таким образом, действие в пьесе разворачивается на фоне реальных событий общественно-политической жизни. Кроме того, персонажи называют фамилии людей, хорошо известных в России той поры. Например, к Андрею вызывают доктора Вельяминова, — это фамилия действительно существовавшего хирурга, академика, председателя Пироговского общества, близкого друга баронессы В.И. Иксуль, в салоне которой часто бывали З. Гиппиус и Д. Мережковский; речь заходит также о видном деятеле социал-демократического движения Г.В. Плеханове, создаются пародии на известных поэтов Н. Минского (Жоген) и Н. Гумилева (Гущин).

Несмотря на тесную связь с современностью, авторами написана модернистская пьеса, которую предваряет эпитафия, написанный А.Белым:

В голубые, священные дни
Распускаются красные маки.
Здесь и там лепестки их — огни —
Подают нам тревожные знаки.

Скоро солнце взойдет.
Посмотрите —
Зори красные.
Выносите
Стяги ясные.
Выходите
Вперед, Девы красные.

Красным полымем всходит Любовь.
Цвет любви на земле одинаков.
Да прольется горячая кровь
Лепестками разбрызганных маков.

Мотивы этого стихотворения — «зори красные», «голубые дни», и «красные маки» — пронизывают текст драмы, отрывки из стихотворения декламируют ее персонажи. В творческом мире А. Белого содержанием мотива «зори красные» является «пир», в котором соединяются элементы язычества (пир богов) и христианства (трапеза любви). Для мифопоэтики Белого также характерно соединение в одном ряду «зари», «огня» и «крови», и в эпитафии к драме использовано такое же сочетание: «зори красные», «огни», «горячая кровь» и др. В нем представлен как бы ритуал посвящения: «выходите вперед», «выносите стяги ясные», а также элементы жертвоприношения: «прольется горячая кровь». Поскольку в пьесе речь идет о революции, которую Гиппиус воспринимала как сигнал к религиозному преображению России, к созданию «брака» между «один», «два» и «три», мотивы стихотворения были созвучны ее

видению. Создавая произведение о Первой русской революции, авторы пьесы, и прежде всего Гиппиус, думали о религиозном преображении общечеловечности, а также о жертвенном характере пролитой во имя этого крови.

В «Маковом цвет» это жертвенное служение доверяется молодому поколению — студенту Андрею, погибающему в уличных стычках 1905 года, Соне, «бледной, худенькой, нервной девушке лет 25-ти», и Борису, «поручику гвардейского полка, нервному, озабоченно-рассеянному». Их личное счастье невозможно не только потому, что члены одной семьи оказались по разные стороны баррикад, но и потому, что для Сони истинное счастье лежит вне житейского брака: «У меня все другое! Я вижу ужас кругом, смерть. Я не умом, а как-то всем существом вижу ее, слышу ее...» Влюбленные друг в друга Соня и Борис, не умеющие быть счастливыми на земле, кончают жизнь самоубийством.

Персонажи «Макового цвета» напоминают героев пьес Л. Андреева и М. Горького: в пьесе «К звездам» главный герой — Терновский Сергей Николаевич, астроном, «русский ученый, уехавший за границу», в «Детях солнца» — это Протасов Павел Федорович, ученый естествоиспытатель; в «Маковом цвет» — Арсений Ильич, профессор-филолог, к которому Гущин обращается за советом относительно античной древности. Однако авторы не делают его главным героем пьесы, как Андреев и Горький, которые собирались совместно писать пьесу об ученом «Астроном». Главная героиня пьесы «Маков цвет» — Соня. В пьесах также созданы сходные образы жен, причем особенно похожи Инна Александровна («К звездам») и Наталья Петровна («Маков цвет»); образы возлюбленных Сони и Лизы: Борис и Чепурной; близкими представляются образы Трейча («К звездам») и Бланка («Маков цвет»): аналогичны не только род их занятий, но и реплики, произносимые как программа действий.

«Маков цвет», однако, отличается от пьес Горького и Андреева внутренним планом, заложенным стихотворным текстом А. Белого, смысл которого — конечность и жертвенность. Любовь, всходящая «красным полымем», не может и не должна быть исполнена, потому что она и есть главная жертва во имя будущего, той религиозной цели, о которой мечтают авторы пьесы. Гибель героев предопределена и желанна, а также и неизбежна: у персонажей нет житейского, бытового будущего, а лишь мистическое, религиозное. Существенным отличием «Макового цвета» от пьес Андреева и Гиппиус является также введение в текст реминисценций из публицистических статей С. Булгакова «Героизм и подвижничество» и Д. Мережковского «В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве)».

«Маков цвет» свидетельствует о новом этапе духовной и творческой эволюции З. Гиппиус. Проблемы преображения искусства в тот период потеснились в ее творческом сознании проблемами преображения общественно-политической жизни и совпали с периодом ее наибольшей публицистической активности: она одновременно работала над сборником «Царь и революция» и пьесой «Маков цвет». Не случайно, видимо,

она не обращалась к драматургии вплоть до 1914 г., ее внимание в те годы было сосредоточено на прозе и публицистике.

Пьеса «Зеленое кольцо» вышла отдельным изданием в 1916 г., однако написана она была раньше, как сообщала сама З.Гиппиус, в январе 1914 года. Прохождение произведения через литературно-театральный комитет сопровождалось скандалом, о котором писательница рассказывает в послесловии к произведению «Зеленое — белое — алое». Пьеса была признана «безнравственной», и потому в разрешении на ее постановку поначалу было отказано. Д.С. Мережковскому даже пришлось обращаться к управляющему конторой Московских Императорских театров В.П. Теляковскому с разъяснениями содержания «Зеленого кольца», а благодаря В.Э. Мейерхольду и исполнителям главных ролей М.Г. Савиной и Ю.М. Юрьеву пьеса была поставлена в Художественном театре.

По словам Гиппиус, замысел пьесы родился из ее раздумий о «последней» молодежи. «Не было осуждения ей, но была грусть... И страх; и желание понять, в чем дело. Ведь чем яснее понимаешь, тем меньше страха». Послесловию предпослан эпиграф, в качестве которого были избраны две последние стихотворные строки стихотворения Гиппиус «Молодое зная» (1915): «Да здравствует Молодость, Правда и Воля. Вперед! Нас зовет небывалое». Это стихотворение тематически связано со стихотворением «Зеленый цветок», где зеленый цвет и мотив движения также ассоциируются с молодым, восходящим, развивающимся. Оно завершается строкой: «И расцветет Зеленопламенный в день воскресения!», в которой содержится ключ к пониманию сложного образно-смыслового наполнения и послесловия Гиппиус, и ее пьесы, с которой оно связано. Речь идет, прежде всего, о направленности движения: «вперед», «дорогою красною», к «небывалому», ко дню «воскресения».

Пьеса «Зеленое кольцо» воспринимается как итоговое произведение: это последняя пьеса, написанная Гиппиус, в ней она вновь обращается к своим излюбленным темам, идеям, зачастую переосмысливая их, создает действующие лица, близкие персонажам ее прозы, вводит в пьесу мотивы, уже прозвучавшие в ее поэзии. «Зеленое кольцо» — это и наиболее удачная из пьес драматурга с точки зрения поэтики.

В основе сюжета лежат события в интеллигентной семье инженера Ипполита Васильевича Вожжина. Разъехавшийся со своей женой, Вожжин живет с Анной Дмитриевной и много лет не видел своей дочери Софьи (у героини еще несколько имен — Соня — Софиночка — Финочка — Финна). Девушка стремится вернуть отца в семью, но узнает, что он, как и ее мать, Елена Ивановна, уже устроил свою личную жизнь. Чтобы не вынуждать Финочку оставаться с матерью и ее любовником или с отцом и его любовницей, члены молодежного кружка «Зеленое кольцо» решают фиктивно выдать ее замуж за «дядю Микку», «дядю, потерявшего вкус к жизни».

Таким образом, довольно распространенная житейская ситуация разрешается в пьесе нестандартно: она использует институт брака как

средство освобождения юной героини от оков семьи. Причем под несвободой в пьесе подразумевается и разрушенная семья, и расхождение во взглядах с родителями, и невозможность распоряжаться своей судьбой вследствие установленных в обществе правил. В прозе Гиппиус женщина не бывает счастлива в обычном, житейском, браке с мужем и детьми — она ищет несбыточного, несуществующего брака, под которым подразумевается брак духовный, брак неземной. Финочка, если ее выдать замуж за дядю Мику, оказывается свободной от житейских обстоятельств и может по собственной воле выбирать свое будущее. О «будущем» браке Гиппиус говорит неопределенно, характеризуя его как «радость», как наивные мечты о чем-то «важном», что случится у молодых впоследствии (пьеса Д.С. Мережковского, написанная в эти же годы, так и называлась — «Будет радость»).

В «Зеленом кольце» создаются несколько оппозиций: «старые» — «свежие», брак христианский, традиционный — и брак будущего, милосердие и непримиримость и, наконец, самоубийство — движение к воскресению. Представления драматурга о внутреннем идейном «освободительно-спасающем» движении от старого к новому осознаются в религиозных категориях: освобождаясь от отжившего, молодое («свежее») поколение осуществляет переход к новому «спасительному» качеству идей, отношений и чувств.

По словам самой Гиппиус, русский традиционный театр, в репертуаре которого закрепились пьесы классической драматургии (прежде всего А.Н. Островского), был не готов к постановкам символистской драматургии. Как правило, сценическая судьба пьес Д. Мережковского, А. Блока, В. Брюсова, Вяч. Иванова была неудачной — они так и оставались, за небольшим исключением, произведениями для чтения, результатом своего рода художественного эксперимента. «Зеленое кольцо» ставилось, но не в традиционной манере реалистического театра, а реформатором театра В.Э. Мейерхольдом, который не считался с практической «ненаписанностью» произведения, исповедовал своеобразные театральные принципы и отдавал предпочтение актерской игре.

«Зеленое кольцо» свидетельствует, что в творческой системе Гиппиус произошли существенные сдвиги, связанные с переосмыслением концепции мира. В отличие от ее раннего творчества, в котором мир представлялся замкнутым, враждебным, сковывающим, в «Зеленом кольце» воплощены новые представления об освобождении, радостной всеобщности, соединении в движении вперед, к «небывалому», к «воскресению». Надежды драматурга были связаны с новым поколением русской молодежи, которая может соединить свои знания, молодые силы с новым взглядом на будущность России.

Уже в эмиграции эти надежды Гиппиус пыталась реализовать в иной форме, собирая в своей парижской квартире молодых русских писателей и поэтов на заседания общества «Зеленая лампа»⁵¹⁵.

⁵¹⁵ Методический и справочный материал к главе «З.Н. Гиппиус» см. в главе «Творчество З.Н. Гиппиус в эмиграции».

Ф.К. СОЛОГУБ (Ф.К. ТЕТЕРНИКОВ)
(1863–1927)

Аудитория почитателей поэзии Ф.Сологуба невелика. Критик Р. Иванов-Разумник справедливо говорил о нем, как о литераторе «для немногих», которому в изящной словесности принадлежит «узкое, но высокое место»⁵¹⁶. Тому, кто принимает созданное Ф. Сологубом, важно и то, что сказал художник слова, и то, как он это сказал. О «совершенстве форм», о «совершенстве языка» Ф.Сологуба говорили очень разные художники, например А. Блок, М. Волошин⁵¹⁷. А. Ахматова подарила мэтру свой первый сборник стихов с теплыми словами ученической признательности. М. Горький, оппонент «мрачной» поэзии, советовал начинающим стихотворцам учиться у Ф.Сологуба⁵¹⁸.

Поэзия Ф. Сологуба. «Мечтатель, странный миру...». Творения Ф. Сологуба отличаются загадочностью, в этом смысле он близок Э. По, немецким романтикам. Поэтика подразумеваний, соответствий, тайнописи достигает у Ф.Сологуба очень высокой концентрации. Мистическая аура исходит от строчек-описаний, скажем, известной музейной картины, тривиального цветка пустыря. С усмешкой мага поэт писал о себе:

Никто не узнает моей глубины,
Какие в ней темные сны,
О чем⁵¹⁹.

По признанию литератора, не все эти «сны» он и сам не мог понять и растолковать. Ф. Сологуба-поэта, еще более, чем прозаика, манит таинственный «океан непознаваемого», выражение сути «вещей в себе», идей за пределами чувственных восприятий. В осмыслении бытийных явлений он сближается с современниками-кантианцами — Н. Лосским, С. Франком. «Во всякое время и повсюду самоочевидно находится непостижимое для нас... Всякая вещь и всякое существо в мире есть нечто большее и иное, чем всё, что мы о нем знаем и за что мы его принима-

⁵¹⁶ *Иванов-Разумник Р.В.* О смысле жизни. Феодор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. — СПб., 1908. — С. 83. При этом в конце первого десятилетия нового века литературные критики, проводившие модные тогда опросы общественного мнения, признали Ф. Сологуба одним из самых знаменитых литераторов России. На литературном Олимпе рядом с ним стояли М. Горький, Л. Андреев, А. Куприн. О «гремевшей», по выражению Н. Тэффи, славе Ф. Сологуба вспоминали в своих мемуарах Г. Чулков, В. Ходасевич, Г. Иванов, П. Перцов.

⁵¹⁷ *Волошин М.* Леонид Андреев и Федор Сологуб; *Блок А.* Пламенный круг // Сологуб Федор. Собр. соч. В 7 тт. Т. 4. — М., 2000–2003. — С. 639; Т. 7. — С. 509. Далее при ссылках на это издание указывается только том и страница.

⁵¹⁸ *Горький М.* Собр. соч. В 30 т. Т. 30. — М., 1949–1955. — С. 105.

⁵¹⁹ Речь идет не о поэтике «культурного слоя», как, например, у В. Иванова или О. Мандельштама, что последний называл «черноземом» времени. Ф. Сологуб более обращен к мистической вневременной подоснове культуры, к горнему, дольному, узловым моментам истории, ее творцы его меньше интересуют. Это, конечно, не говорит о том, что у него отсутствует или слабо выражен «культурный слой».

ем, — более того, есть нечто большее и иное, чем все, что мы когда-либо сможем о нем узнать...»⁵²⁰. К этой мысли С. Франка из книги «Непостижимое» (1939) многократно обращался в начале века Ф. Сологуб-критик, персонажи его произведений.

Стилевая манера Ф. Сологуба основывается на интуиции и свободе. Современников удивляло причудливое соединение в ней элементов всех возможных «измов» и различных пространственно-временных пластов. За эту причудливость Ф. Сологуба много критиковали, но не отступал, решительно бросал «вызов исходным ожиданиям читателя...»⁵²¹. Конечно, не все в объемном литературном наследии Ф. Сологуба равнозначно, строфы высокой поэтической пробы перемежаются у него со строфами малопоэтичными, представляющими собой нечто вроде экспериментальных набросков, эскизов.

Ф. Сологуб открыл не только «новую главу» русской прозы, как отметил Е. Замятин, но и новую страницу русской лирики. При этом Ф. Сологуб формулирует оригинальное, но тесно связанное с культурологическими исканиями времени: поэт создает параллельный мир, этот мир в той же мере реален, как и объективная реальность, являющаяся плодом чьего-то воображения, чей-то «творимой легендой». В одном из первых, программных, стихотворений он говорит о божественной природе художника («Я — бог таинственного мира...», 1896) и об этом же в одном из последних, в итоговом произведении («Я созидал пленительные были...», 1923). В сологубовском поэтическом мире, полном слабых, испуганных жизнью «людишек», художник — личность титаническая, бунтующая, он — демиург, сотворец:

Воззвав к первоначальной силе,
Я бросил вызов небесам,
Но мне светила возвестили,
Что я природу создал сам.
(«Околдовал я всю природу...», 1902).

Созданному Ф. Сологуб приписывает мистическую автономность, ставит творения выше творцов⁵²². Аргументируя свою позицию, он называет большой ряд эпических, лирических героев, которые живут в народном сознании «сами по себе», вне связи с их авторами. Задачи искусства поэт связывает с отрицанием мира в его настоящем, явленном «де-белой бабичей» жизнью, это отрицание питает фантастическую образность Ф. Сологуба, мечты самого автора и близкого ему лирического героя, обеспечивает полет мысли в гармоничное запредельное, способствует, говоря его словами, «преображению». Такой подход к искусству объясняет его сочувственное отношение к «жизнетворческим» задачам младосимволистов, «теургов». Витая в эмпириях искусства, художник убеждал, что образное творчество, свободное от утилитарности, назида-

⁵²⁰ Франк С.Л. Сочинения. — М., 1990. — С. 220; курсив автора.

⁵²¹ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. — М., 1993. — С. 237.

⁵²² Например, в статье «Искусство наших дней» (1915).

тельности, способно облагородить человека, а затем и все сферы его бытия. Он верил в мистическое преображение, которое начнется изнутри, с оздоровления духа, а не общества⁵²³. Его повествователь или лирический герой мог отмахнуться от действительности, желая ей «коснуть», но он отмахивался от этой действительности.

Поэт говорил правду: в стихах он «открывает душу». За стихами, за абрисом души просматривается оригинальная поэтическая философия или мифософия. Эта оригинальность редко отмечалась исследователями, в поэте видели подражателя А.Шопенгауэра и релятивиста, спорившего с самим собой⁵²⁴. Думается, осуждение его «противоречий» являлось следствием, как это часто бывает, терминологических разночтений, непонимания авторских парадигм⁵²⁵. Даже такой проницательный филолог, как К. Чуковский, не находя у Ф. Сологуба логических ориентиров, предполагал, что тот просто «дурачит» доверчивого читателя. Однако, «противоречия» в сологубовских лирических фантазиях объяснимы, они укладываются в скрытый алгоритм его художественного мышления. Художник не мыслил явления вне диалектики антиномичных начал. Как ницшеанский Заратустра, в их борьбе он видит залог «движения вещей», драматический модус жизни.

В названных здесь, во множестве других стихотворений Ф. Сологуб возвышает до обожествления личностное «Я», и тут же, на тех же страницах, личностное «Я» поэт представляет совсем по-другому:

Я устал, — я едва только смею дышать, —
И недюжны, и трудны людские пути...
(1895);

Влачится жизнь моя в кругу
Ничтожных дел и впечатлений...
(1896)

Автор не спорит с самим собой, он исходит из «всеобъемлющего» закона («Человек человеку — дьявол», 1907) — «тождества совершенных противоположностей».

Ф. Сологуб открывает в людях два начала: «Я» великое и его «двойника» «я» малое. Одно начало явлено сверхсущим духовным образованием в человеческом характере, проявляющемся более или менее активно

⁵²³ Сологубовское понимание творчества, «преображения» типологически родственно тому, что В. Соловьев называл «пресуществлением», однако нет оснований утверждать, что Ф. Сологуб заимствует соответствующие идеи.

⁵²⁴ Многое из того, что, как предполагалось, Ф. Сологуб брал у А. Шопенгауэра, могло быть заимствовано из буддизма, у Эклезиаста, у Ф. Ницше. Сологубовская картина мира, или, как говорил он сам, «чертеж мира», много сложнее той, что рисовал мыслитель начала XIX столетия.

⁵²⁵ Многих авторов приводили в недоумения «противоречия» поэта. В. Ходасевич полагал, что «противоречия в нем уживались мирно» и объясняются переменами настроения у Ф. Сологуба, его принятием добра и зла, Бога и дьявола. Однако вряд ли эти суждения справедливы.

и свободно; другое существует как производное от природы и общественных отношений. Духовное начало независимо от материального мира, но отвержено его давлением, отсюда амбивалентность естества, непредсказуемость механизмов, мотивирующих человеческое поведение. Несправедливости, ошибки, пороки — все это следствие исходной бинарной сущности субъекта, в котором «Я» великого творца подавлено наслоениями «я» маленького потребителя. В работах по искусству природное «я» Ф. Сологуб часто называет «не-Я». Осмысливая мир и человека в нем, Ф. Сологуб знакомился с учениями о «вечных идеях», «вечных возвращениях», с исследованиями кантианцев, вероятно, особенно внимательно — с работами И. Фихте. Очевидно, у этого немецкого мыслителя он заимствует некоторые мысли и терминологию⁵²⁶. Под «Я» И. Фихте понимал истинную — духовную, нравственную, волевою — сущность человека, под «не-Я» — его материальное природное явление, обнаружение, и весь природный мир. Эти два начала могут совпадать, могут отдаляться до полного распада, могут частично взаимопроникать или взаимоуничтожать друг друга. «Я» и «не-Я», по мнению философа, находятся преимущественно в антагонистических отношениях: свободная воля борется с неподвижной косностью. Можно вспомнить, что и у Вл. Соловьева, видевшего в человеке «вместе и божество и ничтожество», отразился этот классический, в редакции И. Фихте, подход в определении сути ближнего⁵²⁷. Рассуждения лирического героя Ф. Сологуба, персонажей его прозы имеют существенные совпадения со многими положениями автора «Назначения человека»⁵²⁸.

Духовное, творческое «Я» в человеке Ф. Сологуб связывает с единым Ликом, косное «не-Я» — с личиной, личинами, масками, под которыми прячется дьявол и «под уродливыми, слепленными им харями, и визжит, и хохочет, и гнусные придумывает слова, издеваясь над моею верою, над моим откровением, над Моим страстным зовом»⁵²⁹. Отсюда следует вывод, что «люди — черти.., насколько они — не-Я». Ф. Сологуб-поэт призывает человека возлюбить истинное «Я», призывает человечество соединиться в нем. «Я» в осознании Ф. Сологуба — искра святости,

⁵²⁶ А. Чеботаревская говорит об особом влиянии на Ф. Сологуба И. Канта и О. Вейнингера. У последнего «Я» является одновременно и единым, и всем, он писал: «У сознавшего себя человека ярко сознание б е с с м е р т я, неумирания своего “Я”». Автор статьи связывает мировидение Ф. Сологуба с философией Возрождения, поставившей человека в середину мира, видевшей в свободном «Я» средоточие и равновесие мировых начал.

⁵²⁷ Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В. Соч. В 2 т. Т. 2. — М., 1989. — С. 113. О двуединой сущности человека философ и поэт писал неоднократно, размышления на эту тему он положил в основу своей самой первой публичной лекции.

⁵²⁸ Наиболее известная обобщающая работа И. Фихте «Назначение человека» (1800) вышла в русском переводе в 1905 году, но до этого переводились и выходили другие работы. При всем внимании к И. Фихте и А. Шопенгауэру, имея в виду их влияние на мировидение Ф. Сологуба, следует помнить, что сологубовский «чертеж мира» (любимое выражение самого поэта) оригинален и более сложен.

⁵²⁹ Человек человеку — дьявол (т. 2. — С. 568).

божья частичка в человеке⁵³⁰. «Я» — вне количественных определений. Это объясняет частое использование Ф. Сологубом местоимений «я», «мне», смысл его странной мистерии, носящей эпатазирующее название «Литургия Мне» (1907). Игнорирование особенностей мировидения порождает неверные суждения об авторе, о его «воинствующем эгоизме».

Оппозиция «Я — не-Я» в человеке многое объясняет у Ф. Сологуба, в частности экстравагантные, вызвавшие (и вызывающие) недоумение, строки:

Когда я в бурном море плавал
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: «Отец мой, дьявол,
Спаси, помилуй, — я тону...»
(1902)⁵³¹

Лирический некто обманывает, подобно доктору Фаусту, смерть, призванную было спасти его от «злого жития», он остается здесь слугой дьявола, согласно «обету, данному в злой час»:

И вынес я опять на сушу,
В болезненное, злое житие,
Мою отверженную душу
И тело грешное мое.

Это трагическое повествование о торжестве дьявольского «не-Я». Повторяющийся эпитет «злой» отражает объективное отношение к такому «спасению». Наречие «опять» подчеркивает тоску вечного возвращения. Дьявол, это существенно в смысловом плане и характерно для сологубовских поэтических воззрений, правит не где-то там, за чертой, но здесь и сейчас.

Случается, самые уважаемые исследователи не всегда соотносят суждения о Ф. Сологубе с его «чертежом мира», упрощенно судят о его «предпочтениях». А.Пайман считает, что поэт просто противопоставляет жизни «анти-жизнь», соответственно Господа-Бога здесь — Дьяволу там. Она пишет: «Если Господь — Бог живых, то Сологуб предпочитает поклоняться дьяволу... Дьявол — сам бог, бог красоты и смерти (не ясно,

⁵³⁰ Знает ли П. Коэльо, много пишущий о «воле», прозу Ф. Сологуба? Об этом трудно не задуматься, читая романы модного сейчас писателя. Миропонимание, к которому пришел главный герой романа «Алхимик», чрезвычайно близко сологубовскому: «И юноша погрузился в Душу Мира, и увидел, что она — лишь часть Души Бога, а Душа Бога — его собственная душа. И он может творить чудеса». И еще одно примечательное сходжение. Известно, какое большое значение придавал Ф. Сологуб мечте, как проверял своих героев способностью мечтать. «Я боюсь, — говорит один из персонажей португальца, — что, когда мечта станет явью, мне незачем будет жить на свете».

⁵³¹ За такие строки поэта нарекли «певцом Зла и Дьявола» // Поляков Н. Поэты наших дней. — М., 1907. — С. 144.

из чего это следует? — В.М.). Это божество Сологуб именует Отцом». По ее мнению, впрочем, давно известному, поэт «воспевает» дьявола, спасающего человека от «жизненных бурь»⁵³².

В сологубовском мире, однако, все иначе и сложнее. Поэт видит дьявольское в жизни, в человеке. Но в человеке он видит и другое, светлое, «Я», существованием которого оправдываются другие строки:

Посягнуть на правду Божью —
То же, что распять Христа,
Заградить земною ложью
Непорочные уста.
(«Знаю знанием последним...», 1925)

Новая страница поэзии требует обновления критических подходов к ее текстам. Взгляд на поэтический мир Ф.Сологуба сквозь призму классики порождает недопонимание. Отсюда распространяются сомнительные выводы о «врожденном» декадентстве автора, о «поэтизации смерти» в его стихах, например таких:

О смерть! я твой. Повсюду вижу
Одну тебя, — и ненавижу
Очарования земли...
(1894)

Совсем не сразу критики увидели в его мотивах умирания не декадентский эпатаж, а особое выстраданное мировидение, допустили наличие иной трактовки «ухода» — преодоление границы, соединяющей мир эмпирический и миры иные, границы с двусторонним движением. Ф. Сологуб творит виртуальный мир, где жизнь и смерть, другие антиномии имеют особые эстетические измерения. Он абсолютизирует мифологемы бессмертия, укорененные в подсознании людей, в верованиях племен, плачущих при рождении и веселящихся при смерти человека, в религиозных учениях. Его сочинения вырастают из идей реинкарнации, генетической памяти о прошлой жизни⁵³³.

Ф. Сологуб рисует смерть отталкивающей, показывая агонию плоти, личины, и притягательной, показывая освобождение души, нетленной сущности:

⁵³² *Пайман Аврил*. История русского символизма. — М., 2002. — С. 49–50.

⁵³³ Об этом сам автор писал в предисловии к «Пламенному кругу», в автобиографических сочинениях. М. Павлова цитирует воспоминания В.П. Калицкой, хранящиеся в фондах ИРЛИ. Близкая знакомая Ф. Сологуба утверждала, что буддийский катехизис он знал не хуже православного, что учение о переселении душ интересовало его с ранней молодости. И. Анненский писал, что у Сологуба было «болезненное желание верить в переселение души». Павлова М. Комментарии // *Сологуб Ф. Тяжелые сны. Роман. Рассказы*. — Л., 1990. — С. 357; см. также: *Анненский И. О современном лиризме*. А. Белый несколько упрощает сложное, заявляя, что Учитель, как он иногда называл Ф. Сологуба, «поет» или «благословляет» смерть.

Подруга-смерть, не замедляй,
Разрушь порочную природу,
И мне опять мою свободу
Для созидания отдай.

(«Настало время чудесам...», 1903)

С точки зрения времени, смерть — это зло, боль, слезы, с точки зрения вечности, смерть — это благо, чрезвычайный выход из «нашего» мира передонощины в мир свободный, светлый, гармоничный. Ф. Сологуб снова и снова возвращается к мысли о том, что вечная жизнь в этом непреображенном мире низвела бы и обесценила бы жизнь. Достойных автор словно одаривает смертью, без мучений, неожиданной.

Современники, не вникнув в философию смерти Ф. Сологуба, были чрезвычайно удивлены его личным неприятием неизбежности ухода незадолго до смерти. За этим стояло и стоит непонимание важных вещей. Опускается тот факт, что вера в нетленное, единое «Я» не избавляет от страданий, от мучительного осознания неизбежности исчезновения, трансформации в ничто неповторимых индивидуальностей, воплощающихся в личинах, пусть даже и нелепых. Именно отсюда проистекает авторская жалость к передоновым, негативное отношение к насилиям и — предсмертная жалость к самому себе. Трагедию «беспросветности» антигероя хорошо поняла З. Гиппиус: «...он создан, он есть, он «я»...». Но она ошибается, полагая, что автор может что-то не знать о своих «нищих всем» персонажах. Важно отметить, Ф. Сологуб не порицает художников, отображавших личины, он находил что-то ценное в творчестве каждого поэта, писателя, включая далеких от него: «Создать свою Личину — дело достойное целой жизни художника».

Сейчас ясно, Ф. Сологуб начинал другое искусство, в котором, кроме прочих новаций, реальная действительность и реалии предшествующей изящной словесности почти уравновешены в своем значении для художника. Преодолевая миметическое, он шел к «игровому искусству».

Трудный дебют. Воспитываясь в господском доме, где мать работала прислугой, гимназист, потом студент Федя Тетерников мог посещать залу, в которой проходили литературные, музыкальные вечера, общаться со знаменитостями, читать в фамильной библиотеке, мог пользоваться абонированной господской ложей в театре, естественно, оставаясь при этом «кухаркиным сыном». Возможно, двойственным социальным положением в годы формирования самосознания в какой-то мере объясняется присущая его характерам, лирическому герою раздвоенность восприятия действительности и своего «Я». Магическим кристаллом, окном в другой мир стали для мальчика три книги: «Король Лир», «Робинзон Крузо», «Дон Кихот». Их влияние — мотивы несправедливости, одиночества, мечты, — особенно третьей книги, построенной опять-таки на сопоставлении действительного и мнимого, можно отыскать чуть ли не во всем литературном наследии Ф. Сологуба. «Подвиг лирического поэта в том, — утверждает Ф. Сологуб, — чтобы сказать тусклой земной обычности сжигающее нет; поставить выше жизни прекрасную, хотя и пу-

стю от земного содержания, форму...»⁵³⁴. Он уверен в своей трактовке Сервантеса: Дон Кихот не обманывается Альдонсой, она «принята лишь как Дульцинея»⁵³⁵. Такая уверенность — сокрытый двигатель его поэзии. Осуждаются все несогласные с его трактовкой, осужден даже А. Пушкин: поэт не предал «лирическому забвению» данный мир, не отверг «скудных и скучных берегов» обыденности, не «дульцинировал мир». Ф. Сологуб жалеет, что великий соотечественник не построил на мечте «чертоги несбыточного», сказав тем самым зримой жизни — нет («Демоны поэтов», 1907).

Ф. Сологуб стремился к «мечтательному творчеству», к лирике, дающей благо «сна золотого». О пагубности сомневающегося и блаженстве уверовавшего им создано немало изящных строк. Но на пути к лирике, как видит художник слова, лежат рубежи поэзии, «сжигающее нет», и ему не всегда хватало сил их преодолеть. Однако больший грех, в сологубовском понимании, — путать поэзию с лирикой, печать этого греха он видит на многих классиках.

Судя по Биографической справке, составленной в 1915 году женой и согласованной с ним, первая литературная любовь — Н. Некрасов, первые авторитеты — критики революционно-демократического толка, затем пришло увлечение С. Надсоном, потом Н. Минским, который позже помог ему войти в «большую литературу». Однако близкие предшественникам мотивы обличения, например неравенства, смирения, и в ранних стихах встречаются нечасто, причем в своеобразной остро-драматической, сологубовской, аранжировке:

Вот у витрины показной
Стоит, любясь, мальчик бедный...
(1892)

Хирели груди их, согнутые над книгой,
Слабели зоркие, пытливые глаза,
Слабели мускулы, как будто под веригой,
И гнулся тонкий стан, как тонкая лоза.

И вышли скромные, смиренные людишки.
Конечно, уж они не будут бунтовать...
(«Восьмидесятники», 1892)

Гораздо ближе к зрелому Ф. Сологубу написанные «в стол» стихи шестнадцатилетнего Ф. Тетерникова, например о юноше, возмнившем себя «королем влюбленным», получившим заветное кольцо от «милой королевы». Ослепленный собственной фантазией мечтатель случайно толкнул проходившего мимо «франта» и тот вернул его из «лазури ясной» на землю, «уши натрепав» («В мечтанья погруженный...», 1879).

⁵³⁴ Сологуб Ф. Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан). — Т. 2. — С. 510.

⁵³⁵ Эти три имени в его стихах, несомненно, лидируют по частоте употребления.

Раздваиваться Ф. Сологубу пришлось и позже, «пробиваясь в люди» по педагогической стезе. Окончив учительский институт в 1882 году, защитив диплом на филологическую тему — «Сказки животного эпоса и нравственно-бытовые», — он двадцать пять лет преподавал точные науки в провинциальных, затем в столичных училищах и гимназиях, стал автором учебника геометрии, статей по вопросам образования. За педагогическую деятельность Ф. Сологубу пожалованы ордена 3-й степени: Св. Станислава и Св. Анны. Душа же его тянулась к изящной словесности, постепенно вызревало ощущение собственных поэтических возможностей. До возвращения в Санкт-Петербург, в 1892 году, в различных «журнальчиках» он опубликовал более десяти стихотворений. Литературным дебютом принято считать публикацию стихотворения «Лисица и еж» в журнале «Весна» (№ 4, 1884) за подписью «Терников». Формирующим фактором стала активная переводческая деятельность. Любимые им французские «проклятые поэты» до сих пор нередко выходят в переводах Ф. Сологуба, учителя из глубинки, прозванного «русским Верленом». Переводил он и с английского, немецкого, украинского.

Впрочем, поэтом Ф. Тетерников почувствовал себя много раньше того, как судьба в лице строгой родительницы призвала его стать учителем. С двенадцати лет, задолго до начала работы в других жанрах, он писал стихи. Однако место на поэтическом Олимпе завоевывалось трудно. Уже были опубликованы, кроме многих прозаических вещей, «Стихи: Книга первая» (1895), уже примелькалась фамилия на страницах модных журналов — «Северный вестник», «Мир искусства», «Новый путь», «Золотое руно», «Перевал», «Северные цветы», уже признан был прозаик Ф. Сологуб, а признания поэта Ф. Сологуба не было⁵³⁶. Оно пришлось с появлением принявшего символизм читателя, а в том, что он появился, была немалая заслуга Ф. Сологуба.

Место в большой литературе. Перечень журналов, в которые недавний провинциал приносил свои работы, говорит о его сложившемся литературном вкусе. Он создавал «новое искусство». В то же время позиция Ф. Сологуба в стане близких ему художников имела особенность. Свои поэтические надежды символисты, прежде всего миновавшие декаданс, связывали с духовным движением к «истинно-сущему», их вдохновляли и согревали соловьевские идеи «всеединства». Ф. Сологуб же был достаточно далек от надежд на этот «софийный» путь, его строки полны сомнений в возможность преодоления противоречий мира эмпирического в умопостигаемых пределах пространственно-временных координат.

Определить периодизацию и показать характер творческой эволюции, как это принято в литературоведческих работах о своеобразии ма-

⁵³⁶ По одной из версий, псевдоним был придуман в журнале «Северный вестник», куда в 1893 году Ф. Тетерников принес стихотворение «Творчество», либо А. Волинским, издателем журнала, либо Н. Минским, секретарем редакции. Настоящая фамилия автора показалась руководителям журнала «непоэтической». По другой версии, новое имя родилось в результате небрежности «Бюро вырезок», которое прислало Ф. Сологубу заметки о графе В. Соллогубе, достаточно известном литераторе XIX века, и ему, думающему о псевдониме, осталось лишь отбросить второе «л».

стерства художника слова, в случае с Ф. Сологубом достаточно трудно. И то и другое нельзя сделать без определенной натяжки. Ф. Сологуб — редкий случай в искусстве. «Он, — пишет о поэте В. Ходасевич, — сразу «нашел себя», сразу очертил круг свой — и не выходит из него. С годами ему только легче и легче удавалось то, что с самого начала сделалось сущностью его стиля. Раствор крепчал, насыщался, но по химическому составу оставался неизменным». И далее В. Ходасевич выражает уверенность, что никому не удастся доказать, что Ф. Сологуб «от чего-то “шел” и к чему-то “пришел”». Действительно, автор упорно варьирует достаточно ограниченное число мотивов во всех 25 изданных им сборниках стихов. Многие из них связаны с представлениями о жизни, как о тягостном и бессмысленном преодолении бесконечных страданий. Ф. Сологуба мало заботила цикличность — внутренняя взаимосвязь, скрытое единство — поэтических сочинений, одни и те же произведения включаются в разные книги стихов. Самые известные из них — «Пламенный круг» (1908), «Лазурные горы», «Жемчужные светила», «Очарования земли» (1913), «Змеинные очи» (1914), «Соборный благовест» (1921), «Чародейная чаша» (1922)⁵³⁷.

Примечательная особенность — внешняя простота и экономичность его «безбарочной» поэзии, вращающейся вокруг сравнительно ограниченного круга идей, без второстепенностей, аллегорий, почти без метафор; наблюдается обилие оборотов разговорного языка, логическая четкость суждений. Сложных эпитетов почти нет, набор других ограничен, ключевые слова — усталый, бледный, бедный, больной, злой, холодный, тихий — определяют соответствующее настроение. Сологубовские строфы действительно напоминают, как сказал Г. Чулков, «кристаллы по строгости... линий»⁵³⁸. Эта простота, строгость, независимость — осознанные ориентиры поэта, который на склоне лет признавался:

Но мне другие не пример,
И мой устав — простой и строгий.
Мой стих — мальчишка-пионер,
Легко одетый, голоногий.
(«Все новое на старый лад...», 1926).

Чем же привлекали эти строфы почитателей, художников от Ин. Анненского до М. Горького? Наверное, во вторую очередь оригинальной трактовкой явных и скрытых парадоксов жизни, в первую очередь — музыкой стиха⁵³⁹.

⁵³⁷ Составлен полный список книг Ф. Сологуба-поэта // Тарасенков А. Русские поэты XX века. 1905–1955. Библиография. — М., 1966. — С. 351.

⁵³⁸ Чулков Г. Дымный ладан // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. — СПб., 1911. — С. 206.

⁵³⁹ Есть и другая точка зрения. М. Кузмин сравнивает поэзию Ф. Сологуба «не с музыкой, не с человеческими чертами, а с пейзажем», приводя при этом достаточно убедительный пример: «Какая нежная интимность, — Туман, приникнувший к земле!».

Структурообразующим приемом этой поэзии, «неукрашенной музыки», как сказал критик начала века Росмер, является повтор, автор обращается к нему на разных уровнях: тематическом, лексическом, звуковом⁵⁴⁰. Многие стихотворения несут характер ворожбы, заклинаний. Последние могут убеждать в невероятном, даже, по выражению К. Чуковского, в «обаянии смерти», избавительницы от злой жизни⁵⁴¹. Этому способствует богатая рифма, изощренная метрика и строфика, обращение — редкое в русской поэзии — к твердой стихотворной форме, триолету. В. Брюсов заметил, что у Ф. Сологуба в рифме согласована не только опорная согласная, но и предыдущая гласная, что в 1-м томе сочинений «на 177 стихотворений более ста различных метров и построений строф»⁵⁴². Сам поэт, он понимает, каким талантом и «неустанным трудом» рождена сологубовская «простота», величает ее «пушкинской».

В поэзии Ф. Сологуба отразилось его знание истории, литературы, мифологии, религии, точных наук.

На опрокинутый кувшин
Глядел вернувшийся из рая.
В пустыне только миг один,
А там века текли, сгорая...
.....
Давно ли темная Казань
Была приютом вдохновений
И колебал Эвклида грань
Наш Лобачевский, светлый гений!
(1923)

Эти строфы рождены «чрезвычайным интересом» автора к проблемам строения мира, астрономии, четвертому измерению, принципу относительности⁵⁴³. Толчком к поэтическим размышлениям о границах познания, о значении открытий А. Эйнштейна служит мусульманская легенда. Согласно этой легенде, за земное мгновение, за которое вода не успела вылиться из сосуда, случайно опрокинутого посланцем Всевышнего, Пророк совершил свои чудесные горные путешествия, имел семьдесят тысяч бесед с Аллахом.

Научная терминология, банальные школьные правила претворяются в музыку стиха, определяют его размеры, ритмику, рисунок:

Эллиптической орбитой
Мчится верткая земля...
(1926)

⁵⁴⁰ Росмер. Лирика Сологуба // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. — СПб., 1911. — С. 209.

⁵⁴¹ Чуковский К. Навьи чары мелкого беса // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. — СПб., 1911. — С. 56.

⁵⁴² Брюсов В. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. — М., 1981. — С. 301–302.

⁵⁴³ Медведев П.Н. Примечания // Сологуб Ф. Стихотворения. — Л., 1979. — С. 630.

Угол падения
Равен углу отражения...
В Сириус яркий взглядишь:
Чьи-то мечтания
В томной тоске ожидания
К этой звезде вознеслись.
(1926)

За эту энциклопедичность он был «свой» и для акмеистов, «тосковавших» по культуре во всем ее объеме, стремившихся защитить ее от новых варваров.

Светлая поэзия Ф. Сологуба. «Сон золотой». В разные годы, вне связи с какими-либо изменениями в мировоззрении, Ф. Сологуб писал откровенно жизнеутверждающие стихи. В них лирический герой убеждает, что зло не всесильно:

Верь, — упадет кровожадный кумир,
Станет свободен и счастлив наш мир...
(1887)

Нет, не одно только горе, —
Есть же на свете...
(1895)

Здесь он «верит в человека» и признается:
А все же радостной надежде
Есть место в сердце у меня!
(«Я также сын больного века...», 1892).

Обычно Ф. Сологуб рисует природу как «злую, коварную» стихию. Самое большое негодование поэт выражает в адрес солнца, очевидно, как «виновнику» жизни: солнце — «лжи источник», «дракон жестокий». «Милое... солнце, которому... посвящают тома стихов, для Сологуба — злой, мстительный дракон...» — возмущались критики⁵⁴⁴. Как исключительное явление в литературе рассматривал сологубовский «ужасный» миф о природе М. Бахтина⁵⁴⁵. В стихах, о которых идет речь, природа рисуется иначе, здесь у Ф. Сологуба можно найти фетовско-бунинское признание в любви, по его выражению, к натуральной «живой красе»:

И как мне радостны пески,
Кусты, и мирная равнина,
И нежная от влаги глина,
И разноцветные жучки.
(«Что в жизни мне всего милей?..», 1889)

⁵⁴⁴ Поляков Н. Поэты наших дней. — М., 1907. — С. 150–151.

⁵⁴⁵ Запись лекций М.М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. — *Studia Slavica*. Y. XXIX. Hungarica, 1983. — P. 230.

И дрожит душа от радости, —
Милый север! Милый дождь!
(«Сердце дрогнуло от радости...», 1913)

Или вот еще строфа, авторство которой трудно приписать тому, кого называли «певцом смерти»:

Не в первый раз рожденный, я
Смерть отклоню упрямой волей
И отойду от смертных болей
Еще послушать соловья.
(«Когда я стану умирать...», 1920)

Однако таких просветленных строф в поэтическом наследии Ф. Сологуба немного, не наберется и на одну книгу стихов, даже если учесть все своеобразные, в три — семь стихотворений, сологубовские циклы, которых у поэта немного и которые он произвольно вставлял в подборки своих поэтических сочинений. В этих композиционно продуманных циклических образованиях, посвященных одной теме, Ф. Сологуб выразился и как модернист, и как приемник классических гуманистических традиций.

Лирический цикл «Звезда Маир» (1898–1901) — один из самых одухотворенных в нашей поэзии. «Жизни, грубой и бедной» Ф. Сологуб противопоставляет только мечту, уносящую к тому, чего нет на этом свете, ею побеждается «врожденный» пессимизм: мир объективный — ничто, субъективный — всё. Мечта, красота, искусство — сологубовская формула триединства, в которой «искусство... есть высшая форма жизни»⁵⁴⁶. В мечтательном воображении поэт создал счастливейшую «страну любви и мира» на планете Ойле, озаренной «прекрасной звездой» Маир. Жить на этой планете стремятся и герои его прозы.

На Ойле далекой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.
На Ойле далекой и прекрасной
Песней сладкогласной и согласной
Славит все блаженство бытия.
(1898)

Пафосный и в то же время удивительно искренний цикл «Гимны Родине» (1903) восходит к поэтической традиции XIX века и далее, к одической традиции XVIII столетия. Ведущая тональность задается начальной строфой первого стихотворения:

О Русь! в тоске изнемогая,
Тебе слагаю гимны я.
Милее нет на свете края,
О родина моя!..
(1903)

⁵⁴⁶ Сологуб Ф. Заметки // Дневники писателей, 1914, № 2. — С. 19.

Цикл «Соборный благовест» (1904) — своеобразное продолжение цикла «Гимны Родине», но в минорной тональности.

Семь стихотворений цикла «Свирель» (1921) написаны в пасторальном стиле, это поэзия положений, в которой есть фольклорно-сказочные элементы, которую, очевидно, несложно представить в акварельных зарисовках:

Небо рдеет.
Тихо веет
Теплый ветерок.
Близ опушки
Без пастушки
Милый пастушок.
(1921)

Согласно буддийскому вероучению, которым Ф. Сологуб, как известно, чрезвычайно интересовался, до того, как душа вселяется в тело человека, она проходит очищение, пребывая в теле собаки. Цикл «Когда я был собакой» (1912) — представляет собой различные вариации на тему животной жизни, в отличие от других циклов в них присутствуют и драматические мотивы.

Светлые поэтические опыты Ф. Сологуба разбросаны по его сборникам самых разных годов, о них мало говорят исследователи. И напрасно. Внимательнее других коллег-литераторов взглянул на них В. Ходасевич, это помогло ему прийти, думается, к важному выводу. «Сологуб, — писал младший современник, — умеет любить жизнь и восторгаться ею, но лишь до тех пор, пока созерцает ее безотносительно к лестнице совершенств». Впрочем, можно понять исследователей, не заметивших того, что Ф. Сологуб мог восторгаться жизнью: слишком велико было его, по выражению А. Блока, «угрюмство» и в поэзии, и в жизни.

Поэт-«тайновидец». Повышенный интерес к теневой стороне действительности, замкнутый образ жизни, сдержанная манера общения, отрешенность, невзрачность — все это создавало вокруг писателя ореол таинственности, слагались легенды о его «колдовстве». З. Гиппиус полусуто вспоминала: «В нем, правда, был колдун. Когда мы после дружились, то нередко и в глаза дразнили его этим колдовством». Схожий портрет поэта создавался и другими современниками. «Сологуба, — писала Н. Тэффи, — считали колдуном и садистом. В своих стихах он и бичевал, и казнил, и колдовал. Черная сила играла в них». Правда, тут же она писала о «нежности души» мага. О «заколдованном» собственной мудростью Ф. Сологубе, его умении читать чужие мысли говорил Е. Аничков⁵⁴⁷. Люди его круга полусуто сходились на том, что «плешивый умница» видит и слышит то, что не видят и не слышат другие. Уже в эмиграции, после смерти поэта, современники удивлялись верности многих его предсказаний⁵⁴⁸. В частности, И. Северянин вспомнил, как

⁵⁴⁷ Аничков Е. Новая русская поэзия. — Берлин, 1923. — С. 46.

⁵⁴⁸ Н.Р. (Н.И.Радин). Федор Сологуб // Эхо, 1927, № 278, 8 декабря.

на веселом банкете по случаю встречи позже «проклятого» 1914 года, Ф. Сологуб смутил всех странными, как казалось, не к месту трагическими, экспромтом рожденными строками:

И ныне, в этой зале шумной,
Во власти смеха и вина,
К Тебе, Отец, в мольбе безумной
Моя душа обращена.

Позже, полагает автор статьи, многие «с жутью вспоминали его предостерегавшие стихи». Поэт в стихах предсказал свой конец в декабре — от «декабрина». Вспоминали мемуаристы Ф. Сологуба и как гостеприимного хозяина, мастера каламбуров⁵⁴⁹. В тех же воспоминаниях И. Северянин пишет, как ждали на дружеских застольях сологубовских «спичей», изобиловавших блистательными, ироническими афоризмами, как при этом «весь стол прыскал... или конфузливо опускал глаза». Не смеялся только автор шуток. Мистифицируя, он утверждал, что мир непознанный находится не где-то рядом, только в другом измерении.

Сологубовское видение жизни передает развернутая метафора, образующая стихотворение «Чертовы качели» (1907):

В тени косматой ели
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.

Стихотворение «Мы — плененные звери» (1905) можно поставить эпиграфом к его творчеству.

Произведения символистов начала XX века часто строятся на платоновско-соловьевском противопоставлении земного и небесного как истинного и ложного. Мир делится у них на «этот» и «тот», на «здесь» и «там». В тот мир, «в неизведанную даль», стремится легкомысленный лирический герой К. Бальмонта, чтобы «убить печаль» («Из-под северного неба», 1895). «Тот мир» узрит «из полутьмы» философствующий лирический герой И. Анненского («Май», 1900). Лирический герой А. Блока живет в ощущении своего музыкального пребывания и «здесь» и «там». И для лирического героя А. Белого все, что «здесь», лишь повод к размышлениям о том, что «там». Это поэзия преимущественно горизонтальной устремленности. Ф. Сологуб — поэт преимущественно горизонтали.

Доминирующий образ сологубовского лирического героя, точнее сказать, персонажа, — бедный бледный, истомленный дорогой жизни путник. Ему претит все земное, «разговоры, и люди, и труд» («Не понять мне, откуда, зачем...», 1896). Его повседневность поэт представляет как трудную, уходящую за горизонт «жестокую», «бесконечную» дорогу в никуда. Как правило, автор избегает характерных для классики срав-

⁵⁴⁹ Сологуб Ф. Творимая легенда. В 2 кн. Кн. 2. — М., 1991.

нений, образ скучной дольной дороги, отмеченный лапидарными повторяющимися эпитетами, носит знаковый характер:

Дорогой скучно-длинною,
Безрадостно-пустынною,
Она меня вела...
(1896)

Мы скучной дорогою шли
По чахлой равнине...
(1902)

На гибельной дороге
Последним злом греша,
В томительной тревоге
Горит моя душа.
(1903)

Отчаяние обусловлено тем, что там, за горизонтом, путник не надеется искупить свои страдания, отсюда и предостережения:

За грани жизни дольной
Очей не устремляй...
(«Живи и верь обманам...», 1889, 1894)

Как ни удивительно, но сологубовское осмысление жизни как страшной и скучной дороги во мгле очень поэтично:

Где ты моя Ариадна?
Где твой волшебный клубок?
Я в Лабиринте блуждаю,
Я без тебя изнемог...
(«Ариадна», 1883)

Иду я влажным лугом,
Томят меня печали.
Широким полукругом
Развернутые дали...
(1894)

Не часто лирический герой Ф. Сологуба прорывается

...душой к небесам
Из царства тумана.
(«Мы скучной дорогой шли...», 1902)

Но тогда, и только тогда, в мечтательном горнем полете он владеет благами «воли», красотами «нездешних цветов»:

Из мира чахлой нищеты,
Где жены плакали и дети лепетали,
Я улетал в заоблачные дали
В объятьях радостной мечты...
(1896)

Тема «гибельной дороги» находит продолжение в теме «бogoоставленности»:

Что мы служим молебны
И пред Господом ладан кадим!
Все равно непотребны,
Позабытые Богом своим.
.....
И нетленной мечтою
Мировая душа занята,
Не земною, иною, —
А земная пустыня — пуста.
(1902)

Поэт писал об этом в ранних и поздних стихах:

Что творцу твои страданья?
Кратче мига — сотни лет.
Вот — одно воспоминанье,
Вот и памяти уж нет.
(«Подыши еще немного...», 1927)

Тема «бogoоставленности» находит своеобразное продолжение в поэзии Ф. Сологуба. В его стихах нередко встречается безымянный женский образ, наделенный мистической властью. Очевидно, создавая его, поэт апеллировал к тому, что в литературе называлось «вечной женственностью». Но софийный образ у Вл. Соловьева, младосимволистов, а в истории европейской литературы у трубадуров Средневековья, стильновистов, И. Гете, связан с Божьей премудростью, с истиной, добром, красотой. У Ф. Сологуба — и так и иначе, он, вероятно, отталкивается от гностических взглядов на Премудрость, согласно которым Она пришла в дольний мир, во зле лежащий, чтобы спасти его, но зло оказалось сильнее, и Она сама запуталась в тенетах тьмы⁵⁵⁰.

В этих стихах Ф. Сологуба можно обнаружить соловьевские реминисценции, прежде всего имеющие отношение к его известной автобиографической поэме: пустыня, цветок в руке и т.д. Не известно, читал ли Ф. Сологуб «Три свидания» (1898) в списке, но приведенные ниже строки были написаны им в тот период, когда поэма еще не была опубликована, но уже была написана:

⁵⁵⁰ Эти идеи найдут некоторое отражение в поэзии А. Блока, например в стихотворении «Унижение» из цикла «Страшный мир» (1909–1916).

Если трудно мне жить, если больно дышать,
Я в пустыню иду — о тебе помечтать,
О тебе рассказать перелетным ветрам,
О тебе погадать по лесным голосам.

(1898)

Может быть, она здесь проходила,
Оставляя следы на песке,
И помятый цветок приносила
На руке.
(«На песке прихотливых дорог...», 1896)

Сологубовская женственность многолика, аскетична, и зло ей не чуждо:

Эти бледные щеки,
Это пламя очей,
Эти губы сухие,
Эта строгость чела,
Где проносятся злые
Наваждения зла.
(«Каждый день, в час урочный...», 1894)

Она «не жалеет, но щадит» («Имена твои не ложны...», 1896), не прощает любви к «земной жене» («Изменил я тебе, неземная...», 1896), хотя и «утешает»:

Ты ко мне приходила не раз
То в вечерний, то в утренний час
И всегда утешала меня.
(1897)

Лирический герой Ф. Сологуба не знает того восторга от знаков присутствия софийного начала, которое испытывает лирический герой Вл. Соловьева:

Владычица земли, небес и моря!
Ты мне слышна сквозь этот мрачный стон,
И вот твой взор, с враждебной мглою спора,
Вдруг озарил прозревший небосклон.
(«Я озарен осеннею улыбкой...», 1897)

«Декабрин...» в заключение. После Октябрьского переворота 1917 года Ф. Сологуб попадает в категорию «неактуальных» авторов. Новая власть не простила ему сотрудничества с антибольшевистскими газетами в 1917–1918 годах и не соответствовавшего нормативному мировидения. Ф. Сологуб стоит у основания «самиздата», андерграунда советской России: в 1920 году он инициировал создание рукописных

книг стихов и их распространение в Петрограде, Москве. До начала 90-х годов ушедшего столетия, когда вновь стали выходить сочинения полузабытых авторов, отмечены единичные случаи публикации отдельных произведений Ф. Сологуба. Продолжалась вульгарно-социологическая трактовка автора, чье творчество в целом оценивалось негативно⁵⁵¹. Сологубоведение в России на семь десятилетий сошло на нет.

В 1921 году ценой больших усилий Ф. Сологуб и А. Чеботаревская получили заграничные паспорта, отъезд за рубеж мотивировался необходимостью лечения. Вскоре эти паспорта были изъяты. Пришлось униженно напомнить, что во время событий 1905 года в сатирических журналах он публиковал и революционные стихи, соответствующие им пропагандистские «Политические сказочки». Паспорта снова выдали и снова изъяли. Ф. Сологуб получал то, что и должен был получить от власти «за насмешки над пролетарской литературой», за ядовитые эпиграммы на ее деятелей. Эти обстоятельства спровоцировали нервное расстройство у жены. Ее стала преследовать навязчивая идея «искупительной жертвы». А. Чеботаревская покончила жизнь самоубийством, бросившись в Неву, полагая, что этим она спасает Ф. Сологуба.

На смерть жены поэт отозвался пронзительными стихами о холоде одиночества, сплавления воедино мистическое и психологическое:

Сиротеет на пальце кольцо.
Уходя, закрывала рукою лицо.
Все на месте, как было при ней,
Только ночи темнее да дни холодней.
Все на месте, но где же душа?
Лишь ее унесла чародейка спеша.
(«Не глядится никто в зеркала...», 1921)

Ф. Сологуб вообще был преданным человеком, он согрел старость матери, отдал много душевных сил и просто средств на дорогостоящее лечение сестры. Об Ольге Кузьминичне он не забывал, ее образ, как и образ жены, будет жить в его поэзии до последних стихов:

Имя сладостное Волга
Сходно с именем ушедшей.
(«Узнаешь в тумане зыбком...», 1920).

В. Ходасевич предсказывал Ф. Сологубу в истории русской словесности «приличное место — приблизительно, на уровне Полонского», место это действительно приличное, но, думается, Ф. Сологуб поднялся значительно выше...

⁵⁵¹ Еще в начале 1990-х годов энциклопедические, выходящие многотысячными тиражами, издания характеризовали творчество Ф. Сологуба как «антинародное».

Русские сумерки в прозе Сологуба. Роман «Мелкий бес» наряду с романом Андрея Белого «Петербург» занимает ведущее место среди образцов символистской прозы. Продолжая традиции русской литературы XIX века, перерабатывая, переосмысливая и оспаривая их, эти романы ознаменовали становление нового этапа в развитии прозы XX века.

В 1894 году тридцатилетний писатель Федор Кузьмич Тетерников появился в редакции журнала «Северный Вестник». Его новый рассказ «Тени» понравился, и тут же в редакции был выдуман псевдоним для начинающего автора — Федор Сологуб.

Литературная судьба Сологуба складывалась не просто: после первого успеха Сологуб долгое время оставался в тени. Его автобиографический роман «Тяжелые сны» не вызвал интереса у читателей.

Публикуя в журналах стихотворения и рассказы, Сологуб на протяжении десяти лет (с 1892 по 1902 год) работал над самым главным своим произведением — романом «Мелкий бес». Роман стал печататься в годы революции, в 1905–1907 гг. В журнале «Вопросы жизни» (№ 6–11), но вновь, как и первый роман, остался почти незамеченным. Публикация его даже не была закончена, и на это никто из читателей не обратил внимания.

Но в марте 1907 года «Мелкий бес» уже в полном виде появился в издании «Шиповник» и принес Сологубу настоящую славу. Роман сделал имя его автора не только знаменитым, но сразу поставил в ряд классиков русской литературы, его сравнивали «с большими бытописательскими созданиями наших богатырей — Тургенева и Гончарова» (Амфитеатров). Александр Блок писал о Сологубе: «В современной литературе я не знаю ничего более цельного, чем творчество Сологуба».

Для автора романа это был исключительный успех.

Но когда писателя попросили дать свою биографию в «Книгу о новых поэтах» (1909 г.), Федор Сологуб публично заявил: «Моя биография никому не нужна. Биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к сочинениям. Пока этого нет».

Вот что сам автор говорил в предисловии к роману «Мелкий бес»: «Я не был поставлен в необходимость сочинять и выдумывать из себя; все анекдотическое, бытовое и психологическое в моем романе основано на очень точных наблюдениях, и я имел для моего романа достаточно «натуры» вокруг себя. И если работа над романом была столь продолжительна, то лишь для того, чтобы случайное возвести к необходимому».

В центре повествования романа «Мелкий бес» разворачивалась история жизни учителя гимназии небольшого провинциального города. У Ардалиона Борисовича Передонова, так зовут главного героя, есть заветная мечта — получить инспекторское место. Осуществить эту мечту он может только при помощи своей сожительницы Варвары, влиятельная петербургская родственница которой — княгиня Волчанская — может похлопотать за Передонова. Но это произойдет только при условии, если Передонов женится на Варваре. Злобная, некрасивая, неряшливая, Варвара торопит Передонова с женитьбой и постоянно шантажирует его тем, что княгиня может передумать. С помощью интриг и обмана Вар-

вара наконец добивается своего. Этот незначительный и бытовой сюжет дал возможность писателю показать современную трагедию, главным участником которой стал страшный в своей человеческой ничтожности учитель словесности Передонов. Такого героя, как Передонов, в русской литературе еще не было. Уже в начале романа он представал перед читателями как бесконечно пошлый и злобный человек. «Медленны и тупы его восприятия», — замечал автор. Он равнодушно плюёт в лицо своей сожительнице, пачкает и рвет в своей квартире обои на зло хозяйке, крадет у своей кухарки изюм, ест его втихомолку и обвиняет кухарку в краже. Он прожорлив, нечистоплотен, бессмысленно и беспредельно подл. Для осуществления своей мечты он способен на любую низость. Каждое его движение, каждый поступок, с отвратительной реальностью изображенные в романе, подтверждают характеристику, данную ему автором: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умервляющим аппаратом. Все, доходящее до его сознания, претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его... Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал. Он называл их ласкомойками. Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, — и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их. Так же и встречи с людьми. Особенно с чужими и незнакомыми, которым нельзя сказать грубость. Быть счастливым для него — значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу».

Герой Сологуба настолько не был похож ни на кого из героев современной литературы, что в критике развернулась настоящая полемика по поводу его происхождения. Почему изобразил Сологуб такого героя? Где он нашел его? Многие объясняли появление Передонова сумеречным безвременьем русской жизни 80-х годов. Только затхлая атмосфера русской провинции с ее бесперспективностью и безнадежностью существования могла сформировать такую чудовищную личность. Нелепая и мелкая в своей подлости фигура провинциального учителя была так страшна и выразительна, что многие видели в романе изображение трагедии русской провинциальной жизни.

Внешне жизнь Передонова ничем не отличалась от жизни его товарищей по гимназии. «В юности Передонов учился в университете и мог бы, очевидно, быть интеллигентным человеком, — размышлял о происхождении загадочной личности один из современных Сологубу критиков. — Но образование скользнуло по нему, совершенно не коснувшись его мертвой души. Идеалы знания ни разу в жизни не поманили его своими заманчивыми огнями. Вся пора золотой молодости с её зорями, бурями, увлечениями и страстями, молодыми задорными спорами в накуренной комнате, гражданским дерзанием, запрещенными книжками, милой первой влюбленностью — всё прошло мимо этой рано оплешивевшей души» (А. Измайлов).

«Это удивительная по отчетливости и выразительности фигура. Едва ли во всей всемирной литературе есть создание более нелепое, более урод-

ливое и отвратительное, более недействительное при всей своей обыденности, чем этот Передонов, гимназический учитель среднего русского провинциального города», — откликнулся другой критик. «Совершенно невозможно в короткой характеристике изобразить всю силу пошлости, составляющей основной тон натуры Передонова. Есть что-то большое в этой необъятной и всеобъемлющей мелкости, что-то сатанинское в мелкости ничтожества. Его угрюмое самодовольство, его беззаветный эгоизм, его трусливая подлость, его подозрительная запуганность, его неотступное и вместе дряблое сладострастие, его суеверие и его цинизм с самого начала складываются в живой образ, который чем дальше, тем больше поражает удивительным сочетанием ошеломляющей невозможности и художественной убедительности» (А. Горнфельд).

«Схватить в целом эту фигуру человека, в душе которого никогда — ни даже ошибкой, ни даже по недоразумению — не задерживалось ничто благородное и необыденное, который мелко практичен, тупо самонадеян, похотлив без дерзости, никого никогда в жизни не любил — ни близких, ни дальних, ни родных, ни любовниц, — и можно почувствовать жуткость перед этим серым чертом без рог и шерсти, в безвкусном костюме щеголя дурного тона, перед этой ходячей дрянью, какую могло породить на свет Божий только тусклое и реакционное безвременье конца века», — подводились итоги в прессе.

Но в целом современники смотрели на роман исключительно с точки зрения бытообличительной и историко-гражданственной. Роман рассматривали как продукт восьмидесятилетия, а героя его — Передонова — как порождение общественной реакции и провинциального мракобесия.

Действительно, Передонов — представитель тусклых, реакционных восьмидесятих годов XIX века. В романе показано, как изо дня в день, занимаясь нелюбимым трудом, он подчиняет все свои действия одной цели — получить желанное инспекторское место. Получить его — значит для Передонова наполнить смыслом свою жизнь, добиться успеха в обществе и оправдать своё существование на этом свете. Получить желанное место значит получить власть и этой властью наслаждаться всю оставшуюся жизнь.

Передонов так поглощен своими планами, так погружен в себя, так сосредоточен на своих карьерных мечтах, что постепенно начинает отдаляться от реальной жизни. На протяжении романа последовательно развивается процесс перехода Передонова в фантастический мир галлюцинаций. С самого начала повествования уже чувствуется что-то ненормальное в его суеверной пугливости и мнительности. Он весь во власти болезненных подозрений. Ему кажется, что все в этом городе хотят помешать осуществить его мечту — получить желанное место. Он боится соперников, обвинений в неблагонадежности, заговора Варвары с другими претендентами на ее руку. Он готов засвидетельствовать всем «отцам» города свою лояльность к существующему режиму. Болезненное состояние Передонова растет на протяжении романа. Постепенно им овладевает мания преследования — ему чудится, что приятели перешептываются за его спиной, жители города смеются над ним и строят ему

козни. В какой-то момент он «догадывается», что за ним следят даже короли и дамы карточной колоды, и он выкалывает им глаза. И, наконец, в его воображении появляется странное, фантастическое существо — Недотыкомка. Она начинает мерещиться ему повсюду, а затем неотступно следовать за ним, хихикая и дразня его. В конце концов, в мучительном желании отделаться от нее Передонов поджигает дом, куда, как ему кажется, она проскользнула. В финале романа учитель, охваченный непреодолимыми подозрениями, совершает жестокое убийство своего учителя.

Изображение поведения Передонова — это одновременно и социальная сатира, доходящая до абсурда, и психологическое исследование роста безумия в человеке, фанатически поглощенном одной идеей. Передонов сходит с ума, его увозят из дома. После этого читатели могут, по-видимому, вздохнуть с облегчением: ну, что ж, если Передонов — сумасшедший, то быть может, и вся окружающая его передоновщина единична, случайна? Может быть, русский провинциальный город с его убогими жителями досадное исключение? Но нет. Писатель, изображая окружение Передонова, как будто предостерегал от столь простого решения проблемы. Остальные действующие лица романа, все вместе и каждый в отдельности, нисколько не менее страшны по своей духовной сущности, чем сам Передонов. У каждого из них есть своя маленькая цель, своего рода «инспекторское место», с помощью которого они хотят оправдать свое мещанское существование и побороть гнетущую бессмысленность жизни. Глупая и грязная Варвара жаждет во что бы то ни стало женить на себе Передонова, его же и для этой же цели заманивают Рутилковы, Вершина, Марта. Предводитель дворянства Верига «метит в губернаторы» — все это своего рода «инспекторские места». Володин, Преполовская, Грушина, Тишковы, Кирилловы, Гудаевские образуют вокруг Передонова страшный в своем свирепом неистовстве хоровод. Роман представлял собой безотрадное обобщение сумеречной русской жизни.

«Тупой и угрюмый», Передонов не вызывает ни у кого в городе подозрений, хотя его помешательство становится всё заметнее. Герои романа водят с ним дружбу, выпивают, играют на бильярде.

Жители города смеются над Передоновым, но они плоть от плоти его; они так же бессмысленны, похотливы, грубы, ничтожны и бесконечно циничны, как и он. Каждый персонаж романа не только не вызывал никакого сочувствия у читателей, но в какой-то степени был повторением Передонова. Три сестры Рутилковы, умные, образованные и красивые, поочередно одевают один свадебный наряд, чтобы сейчас же идти венчаться с Передоновым, которого насильно притащил к ним для этого их брат. Размышляя над своим выбором, Передонов поочередно отвергает каждую. Сестры презирают его, смеются над ним, но ничего уродливого в этой ситуации не видят. Передонов вполне приемлем как жених. Все «невесты» в городе согласны выйти за него замуж. Он — учитель гимназии, имеет приличное жалованье, ходит в церковь и при случае всем показывает золотые часы. Вокруг него возникает даже борьба и соперничество. «Безотрадно мрачно смотрит Сологуб на жизнь людей, живущих изо дня в день в мелкой обыденщине, в хаосе случайностей и нелепой

борьбе с этим хаосом. У него даже нет ни одной яркой краски, ни одного светлого луча солнца для описываемой им жизни и людей — все то хмурое небо, то льет дождь, то дует ветер, то пыль поднимается столбами, то чудная, томительная и страшная ночь... Ни яркой зелени, ни цветущего сада, ни светлого неба», — замечал современный критик.

Передонов переставал быть страшным, становясь пациентом психиатра. Но страшно было то, что сотни и тысячи передоновых, наводнявших необъятный русский простор, были слишком здоровы, слишком нормальны, что их не преследовали никакие Недотыкомки. Но они так же, как и герой романа «Мелкий бес», не были, с точки зрения Сологуба, нормальными людьми. Тем-то и страшна для Федора Сологуба жизнь, что она — мещанство и передоновщина сама по себе. Передонов сошел с ума, в конце романа его уводят из залитой кровью комнаты, но передоновщина остается. Передоновщиной представляется для Сологуба вся жизнь.

То новое, что появилось в романе, не сразу разглядели современники. Не изображение странного, злобного и нелепого существа периода реакции, не изображение дикости жизни русской провинции было новым в русской прозе. Новым был взгляд на человека. Люди — суеверны, злы, завистливы, мелочны, жалки и трусливы (Иванов-Разумник). Человек, с точки зрения Сологуба, не внушает никакой надежды. Он страшен в своей абсолютной ничтожности.

Торжествующая пошлость на все кладет свою печать, и только одни дети до поры до времени свободны от передоновщины, которая, однако, со временем и их пожрет в своей пасти. «Только дети, — писал Сологуб, — вечные неустанные сосуды божьей радости над землею, были живы, и бежали, но уже и на них налегала косность, и какое-то безликое и незримое чудische, угнездясь за их плечами, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица».

Независимо от намерений автора, инспекторское место получало в романе трагическое и обобщающее значение. Инспекторское место становилось символом человеческой жизни вообще, олицетворяющим ее узость, ничтожность и пошлость.

В романе не было не только ни одного положительного героя, но даже намек на его возможное существование.

На фоне бытовой жизни, под звуки дикой мелодии нараставшего безумия разыгрывалась великая трагедия уничтожения человека. Мизерность целей, нелепость существования, мелочность интересов — всё это составляло жизнь людей, которых вывел на свет Сологуб.

В романе сатирическое изображение обывательской пошлости служит средством создания алогичной, абсурдной картины мира. Провинциальный учитель гимназии в романе — воплощение не просто социальных и человеческих пороков, но и алогичности человеческого существования как такового. Человек в романе Сологуба предстал во всей своей неприглядности. И каждый читатель мог разглядеть в Передонове что-то свое. «Несмотря на недавнее появление «Мелкого беса», крылатое слово «передоновщина» сразу вошло в обиход русской жизни и литературы», — писал о романе известный исследователь литературы начала века Иванов-Разумник.

Сологуба иногда сравнивали с Гоголем по силе изображения величайшей пошлости жизни. Но в отличие от Гоголя, пошлость жизни изображалась Сологубом без улыбки, без малейшего юмора, спокойно и мертво. Но если жизнь такова, если роман — это надгробный памятник человечеству, то где же выход? Где таится возможность для живой и яркой, полной глубокого смысла жизни? Выхода этого нет.

А между тем цели, правды ищут все, ищет ее и сам Передонов. «Есть же и правда на свете», — тоскливо думает он, а автор прибавляет от себя: «да ведь и Передонов стремился к истине... Он не мог найти для себя истины и запутался, и погибал».

Роман «Мелкий бес» выделялся из всей художественной дореволюционной литературы начала века. Если отрицание окружающей жизни было присуще многим ее произведениям, то абсолютное отсутствие положительного идеала было яркой особенностью «Мелкого беса». И, тем не менее многие современники увидели этот идеал в изображении отношений между молодой женщиной Людмилой и гимназистом Сашей Пыльниковым. История Саши Пыльникова и Людмилы, на первый взгляд, была как бы совершенно произвольно вставлена в развитие сюжета о передоновщине, но в действительности была тесно связана с ним. «Людмила и Саша для Сологуба не только не эпизод, а один из центральных пунктов романа, — писал Иванов-Разумник, — так как именно в «красоте» Ф. Сологуб хочет найти выход из передоновщины. Мрачную, серую, бессмысленную жизнь он хочет осмыслить культом тела, чистым эстетическим наслаждением, «радостью взоров».

Противопоставление красоты тела, культа любви, языческих наслаждений серой обывательской жизни было свойственно модернистской литературе начала века, отцом которой в России называли Федора Сологуба. Философско-эстетические принципы модернизма, видевшего выход из метафизически неизменного «ужаса бытия» в эротике и культе телесной красоты, воплощались в отношениях Саши и Людмилочки. При анализе такой новой для русской литературы ситуации, которая изображалась в романе, многие критики становились на сторону Людмилы, исповедовавшей культ языческой красоты. «Люблю красоту. Язычица я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. Люблю цветы, духи, яркие одежды, голое тело. Говорят есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем расту. Я тело люблю, сильное, ловкое, гордое, которое может наслаждаться» — говорит Людмила. Казалось, что именно она выступала как противопоставление Передонову.

«Красота» — вот то «заветное слово», которым Ф. Сологуб хочет отогнать от себя серую недотыкомку мещанства и победить передоновщину жизни, решила критика. На самом деле идеи Сологуба были гораздо более глубокими. Линия Людмилы и Саши Передонову не только не была противопоставлена, но была ей созвучна, усиливала ее. В романе молодая девушка занимается растлением мальчика от скуки, от душевной пустоты, от бесцельности существования. Её связь с Сашей ничем не лучше связи Передонова и Варвары. Писатель показывает, как чистый, наивно-незащищенный мальчик входит во взрослую жизнь, пошлую, грязнова-

тую, пугающую. Людмиле некого любить в этом городе. Она готова выйти замуж даже за Передонова, которого презирает. Ее чувство к гимназисту Саше Пыльникову, начавшись с симпатии, очень скоро переходит за грань дозволенного и становится противоестественным. Эта пара иллюстрирует то, как постепенно грань моральных установок стирается, и нормой становится безудержная аморальность. Красивая, веселая, овеванная сладкими ароматами духов, Людмилочка в своем эгоистическом стремлении к извращенным наслаждениям — еще один представитель безотрадной картины человечества, созданной Сологубом.

Порочность и извращенность «красоты», которую проповедовала Людмила, слишком очевидна. Вся ситуация совращения юного гимназиста только увеличивала трагически-безнадежный пафос романа. Передонов губит юные души в гимназии — он ненавидит таких чистеньких, аккуратных и старательных мальчиков, как Пыльников. Всеми силами старается он добиться того, чтобы Сашу исключили из гимназии. Людмиле нравится Саша, она якобы защищает его от преследований Передонова, но по существу Саша нужен ей только для удовлетворения её извращенных страстей. Эротические фантазии Людмилы безудержны, и она не щадит неопытного, романтического мальчика, вовлекая его в замкнутый порочный круг. Очень скоро юноша будет погублен, дает нам понять писатель, и метафорой будущей гибели мальчика становится преследование его разъяренной толпой, когда Саша, наряженный в костюм японки, отбиваясь от преследователей на бале-маскараде, чудом спасается.

Если Передонов переходит за грань нормы с одной стороны, то взаимоотношения Людмилочки и Саши — это также переход за грань нормы. Уродство Передонова — психическая патология, заканчивающаяся кровью, необузданные страсти Людмилочки к юному гимназисту — та же патология, патология психофизическая. И это еще одно свидетельство против человека.

Другие женские образы романа представляют собой не просто героинь, наделенных теми или иными недостатками, а являются как будто повторениями мерзкой Недотыкомки. Злобная, всегда растрепанная, лживая и подлая Варвара, составительница поддельных писем Грушина, мечтающая выдать за Передонова свою племянницу. Вершина, Преполовенская, сестры Рутитовы, подглядывающие за тем, как Людмила развращает Сашу, Гудаевская, получающая от избиения своего сына чувственное наслаждение, и т.д. Когда Грушина собирается на маскарад и одевается «головато», то автор замечает о себе: «все так смело открытое у Грушиной было красиво — но какие противоречия! На коже — блошки укусы, хватки грубы, слова нестерпимой пошлости».

Галерея страшных женских образов продолжается жуткой, ускользающей Ннедотыкомкой. Именно она, а не бес или черт, начинает мещаться Передонову. «Порою меж клубами ладанного дыма являлась Недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издеваясь над Передоновым и навязчиво мучила. Она, конечно, хотела напугать Передонова, чтобы он ушел из

церкви до конца обедни. Но он понимал ее коварный замысел и не поддавался».

Все эти персонажи романа Сологуба образуют дикий хоровод уродов. Не случайно, они много и часто пляшут. «... пляшет Дарья, пляшет Лариса, пляшет Валерья, — «ведьмы с Лысой горы позавидовали бы такому хороводу», — говорит Сологуб, — пляшет Недотыкомка: «истомила зыбкою пляскою». ...пляшет Варвара: — Пляши, Павлушка! Пляши, Клавдюшка, и ты! и дальше. «А за ним, вихляясь, лягаясь с веселым бляньем, несется кудрявый Павлушка — и дальше — и еще, и еще — пестрые галстуки под корявыми рожами, тесные башмаки на громадных ножищах» — вот она, пляска жизни дебелий бабы, вот он весь мир для Сологуба. Не всегда эти «мелкие бесы» так жестоки и злы — чаще всего они «простые добрые человеко-звери», — но зачем они так безобразны, зачем так кошмарно, нелепо, безнадежно грубы, бедны, уродливы?» — замечал молодой критик Корней Чуковский.

В то время, как в глазах утонченных модернистов в оценке, например, «Весов», где он всегда был почетным и желанным гостем, — Сологуб считался отцом русского модернизма, тонким и изящным писателем, явно нащупывающим новые пути в искусстве, редким стилистом, достигающим исключительных красот, русским Бодлером, для других — он был писатель, развивавший и продолжавший идеи русской классики. Связь с художественными системами Гоголя, Достоевского, Толстого и Чехова была отмечена современниками сразу же.

Многие идеи русской литературы переосмысливаются и предстают в романе в пародийном освещении. Упоминаются поэма Лермонтова «Демон» и роман «Герой нашего времени». Передонова в городе считают завидным женихом, и из-за него идет соперничество между многими женщинами, а он, мрачный, циничный, жестокий и загадочный, погружен в свои нелепые размышления о смысле жизни. Почти как Печорин.

В романе звучат мотивы произведений Гоголя и даже повторяются многие сюжетные комбинации поэмы «Мертвые души». Например, посещение героем разных лиц с одной, ему одному известной целью. Передонов обходит влиятельных особ города, чтобы доказать им свою лояльность по отношению к существующему режиму. И как в романе Гоголя многие помещики не понимают, чего хочет от них Чичиков, так и в романе Сологуба влиятельные лица города не понимают, зачем их посетил Передонов. Галерея провинциальных отцов города нарисована ярко и беспощадно. Все они предстают в уродливо-гротесковом виде. Такую же безотрадность в изображении человека читатель мог наблюдать и у Гоголя. И тем не менее в лирических отступлениях гоголевской поэмы все же звучала обнадеживающая вера если не в человека, то, возможно, в какую-то далекую притягивающую взоры ослепительную Россию: «У, какая сверкающая даль!» Даль, населенная Митями и Минями, Коробочками и Чичиковыми, всё же сверкала для Гоголя! у Сологуба нет никакой надежды на возможность появления гармоничного и прекрасного человека. И Россия предстает безобразным и уродливо бессмысленным местом.

Наследие Достоевского перерабатывается в романе с наибольшей активностью. Могучие запретные страсти Ставрогина, Федора Павловича Карамазова, Раскольников — превращаются в нелепые пакости Передонова, в мелкие страстишки жителей провинциального русского города. Нарушения устоявшихся норм человеческого бытия героями-гигантами Достоевского — в мелкие безобразия героев Сологуба: пачкотню стен, подделку писем и кражу изюма. Тщательно подготавливаемое преступление, убийство, присутствующее почти во всех романах Достоевского, — в неожиданное и кроваво бессмысленное убийство Володиной, как навязчивый бред преследовавшее Передонова. Массовая сцена бала-маскарада написана в традициях создания массовых сцен в романах Достоевского с их болезненным напряжением и безобразными неожиданностями. А провинциальный Скотопригоньевск, как будто перешедший из романа Достоевского «Братья Карамазовы», выглядит в романе Сологуба подлинным загоном для странных, уродливых животных. Недаром современный Сологубу критик назвал его персонажей — «человеко-звери» (К. Чуковский).

«Двойник» Достоевского, «Записки сумасшедшего» Гоголя — это повествования о мании преследования, об овладении человеком безумия, о том, как происходит постепенный и мучительный переход за грань реального мира. Роман «Мелкий бес» продолжал исследование этой темы. Но автор не испытывал никакого сочувствия к своему сумасшедшему герою-убийце. Традиции русского классического романа оспариваются и пародируются.

В романе звучит и имя Чехова. Федор Сологуб, может быть, единственный современник — соратник Чехова, равный ему по глубине и совершенству, признавала критика. Когда с Передоновым пытаются обсудить рассказ Чехова «Человек в футляре», становится ясно, что Передонов не только не читал новый рассказ, но даже не слышал о самом господине Чехове. «Человек в футляре» появился в период работы Сологуба над романом, и он не мог не откликнуться на этот рассказ, герой которого оказался коллегой Передонова. Единственное суждение о рассказе принадлежит эмансипированной девице Адаменко. В глазах Адаменко и её младшего брата Передонов оказывается «двойником Беликова». Но Передонов связан с Беликовым только общей профессией. И по сути он гораздо страшнее чеховского героя. Беликов поражен страхом, раздавлен циркулярами и указами. Он боится, как бы чего не вышло. Передонов боится только одного — из-за тайных наветов, из-за обвинений в неблагонадежности — не получить инспекторское место. И тому, кто помешает получить ему то, чего он так жаждет, он готов перерезать горло.

Изображаемая жизнь образованной провинции в романе внушает читателю безотрадное недоумение. Учителя гимназии, как и весь слой интеллигенции маленького городка, — это люди, живущие скудными интересами, сосредоточенными на сплетнях, повседневном быте и мелких страстях. Но если у Чехова в конце рассказа звучит вопрос: «Беликов умер. А сколько таких еще Беликовых осталось?», то в романе Сологуба Передонов — не исключение, а правило.

Возможные социальные изменения, которые якобы могут преобразить и грубую, низменную человеческую натуру, не представляются автору спасительными. В романе обсуждение таких изменений носит утопический характер, причиной чему является мысль о неизменности «низкой» человеческой природы. Слова Передонова о будущей «светлой» жизни пародируют мечты чеховских героев из пьесы «Три сестры»: «Ты думаешь, через двести-триста лет люди будут работать? Нет, люди сами работать не будут...» Сологуб не верит в человека, потому что его природа неизменна. Уже после революции, в период прихода советской власти Сологуб заявлял: «Я поверил бы в издыхание старого мира, если бы изменился не только строй внешней жизни, но и строй души. А этого как раз нет нигде и ни в ком».

Изображение провинциального города, рассадника сплетен, слухов, клеветы и дикости, не противопоставляется в романе городу столичному, образованному и передовому, как это показано в «Трех сестрах». В романе тоже три сестры Рутиловы. И это не случайно. Столица не является какой-то мечтой для героев, неким образцом недостижимой жизни. Правда, в столице живет мифическая княгиня, от которой зависит место инспектора для Передонова. Но эта княгиня — такой же миф, как представление о том, что в столице могут быть какие-то другие люди, какая-то другая жизнь. И провинциальный, и столичный город воплощают собой одну и ту же беспросветно-пошлую, ничтожную жизнь. Сологуб насмешливо мрачно выдвигает свой взгляд на человека и его возможности.

Было ли в русской литературе произведение, представляющее жизнь в такой безотрадности? Связь с Чеховым, Гоголем, Достоевским отмечалась многими критиками. Но роман Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», один из самых мрачных романов в литературе XIX века, наиболее всего созвучен «Мелкому бесу». И герой Салтыкова-Щедрина подобен Иудушке, уничтожающем вокруг себя живую жизнь в погоне за мифическим богатством.

В этом романе мы видим почти открытый спор с традициями русской литературы XIX века, спор о человеке, в котором «всё должно быть прекрасное — и душа, и одежда, и лицо, и мысли».

«Видеть в «Мелком бесу» сатиру на провинциальную жизнь, — писал Иванов-Разумник, — видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре значит, совершенно не понимать внутреннего смысла сологубовского романа. Не одна провинциальная жизнь какого-то захолустного городишки, а вся жизнь в её целом есть сплошное мещанство, сплошная передоновщина; в этом-то и состоит весь ужас жизни, этим и объясняется страх жизни. Жизнь бессмысленна, бесцельна, жизнь — сплошная передоновщина».

В беседе с представителями театра о постановке «Мелкого беса» Сологуб высказал следующее: «Реальное, бытовое в жизни, то, что нам кажется таким прочным, ясным, несомненным, будучи доведено до своего крайнего выражения, разлагается и неизбежно впадает в роковые противоречия. Русский быт, далекий от идеалов истины, добра и красоты, впадает в безумие, ужас и хаос, и реальнее жизни на наших глазах превращается в образы бреда, безобразия и кошмара».

Роман превращается в грандиозную метафору. Передонов ненормален. Но автор как будто задает вопрос: а нормальны ли жители города? а нормален ли вообще человек? Есть ли красота в человеке? В это же время на сцене Художественного театра Сатин в пьесе Горького «На дне» провозглашал: «Человек — вот правда!... Это огромно! в этом все начала и концы... Всё — в человеке, всё — для человека! Человек! Это — великоленно! Это звучит...гордо! Человек! Надо уважать человека!» Сатин — карточный шулер, выброшенный на дно жизни, верил в человека и его назначение на земле. В романе Сологуба учитель русской словесности уездной гимназии представлял собой полное духовное и умственное разложение. А за ним вставал начиненный человеческими уродами провинциальный город, а за этим городом проглядывало дикое в своем безобразном и веселом идиотизме человечество.

«В романе писатель создал свой образ России, — пишет В. Ерофеев. — Это образ кондовой, тяжелой, неподвижной страны. Страны, у которой нет будущего. Россия — это царство безумия. И воплощает это безумие — недотыкомка — неистребимый, неуловимый чертенок, обманный мираж, ведущий к смерти».

■ Основные понятия

Символизм, стихотворный цикл, лирическое «Я», двойничество, лирические двойники, идеальная страна, символ в прозе, передоновщина, традиции русской классики.

■ Вопросы и задания

1. Автобиографический элемент в поэзии Ф.Сологуба.
2. Традиции демократической поэзии в стихотворениях Ф. Сологуба.
3. Мифофилософия Ф. Сологуба.
4. П.Верлен и Ф. Сологуб.
5. Ф.Сологуб в «новом искусстве».
6. Ф.Сологуб о «поэзии» и «лирике».
7. Основные мотивы поэзии Ф. Сологуба.
8. Дискуссии о поэзии Ф. Сологуба.
9. Принцип двоемирия в поэтическом тексте Ф. Сологуба.
10. Лирика Ф. Сологуба в оценке поэтов-современников.
11. Поэтическое своеобразие лирики Ф. Сологуба.
12. «Мелкий бес» как символический роман.
13. Передонов: своеобразие образа и его отличие от героев Гоголя, Достоевского, Чехова и Салтыкова-Щедрина.
14. Фигура Недотыкомки.
15. Роман «Мелкий бес» в русской критике.

■ Литература

Соч.: Сологуб Федор. Собр. соч. В 7 т. — М., 2000–2003; Стихотворения. — Л., 1939; Стихотворения. — Л., 1978; Стихотворения. — СПб., 2000; Мелкий бес. — М., 1988; Мелкий бес. — М., 2004; Свет и тени. Избр. проза. — Минск, 1988; Тяжелые сны. — Л., 1990; Мелкий бес. Заключительница змей. Рассказы. — М., 1991; Творимая легенда. — М., 1991; Неизданный Федор Сологуб. — М., 1997.

Лит.: Библиография сочинений Ф. Сологуба. — СПб., 1909; Блок А. Пламенный круг. Анненский И. О современном лиризме // Сологуб Федор. Собр. соч. В 7 т. Т. 7. — М., 2000–2003; Боцяновский В. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр. // О Ф. Сологубе: Критика. Статьи и заметки. — СПб., 1911; Брюсов В. Федор Сологуб. Как поэт. — Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии. — М., 1981; Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988; Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. — СПб, 2000; Ерофеев Викт. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы, 1985, № 2; Замятин Е. Федор Сологуб // Замятин Е. Лица. — Нью-Йорк, 1955; Треплев А. Пленник Навьих чар. — М., 1913; Ходасевич В. Сологуб // Современные записки, 1928, № 34; Ходасевич В. В. Сологуб // Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996; Цехновицер О. Вступительная статья // Сологуб Ф. Стихотворения. — Л., 1939; Чеботаревская А.Н. Ф. Сологуб. Мелкий бес // Образование, 1907, №7а.

В.Я. БРЮСОВ (1873–1924)

Поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературный критик и историк, один из родоначальников русского символизма — таков неполный перечень заслуг Валерия Яковлевича Брюсова перед Отечеством. Горький назвал Брюсова «самым культурным писателем на Руси»⁵⁵².

Поэтическая деятельность Брюсова тесно связано с историей и теорией символизма как литературного течения. Современники называли Брюсова «Великим Магом», жрецом символистских «мистерий». Поэт хотел «все знать, все уметь», воплотить в поэтической форме самые дерзновенные мечтания и замыслы, пройти все возможные земные пути. Брюсов был тонким стилизатором. Его роман «Огненный ангел» был стилизован под немецкую повесть XVI столетия, но равным образом поэт мог передать изысканность александрийского стиха или насытить новым содержанием жанры французской средневековой поэзии. Главной задачей своей литературной деятельности поэт считал создание в России «школы нового искусства», которая соединила бы достижения предыдущих эпох, пробовал себя в самых разных литературных жанрах и стилях, в совершенстве владел техникой перевода, был блестящим литературным критиком.

Валерий Яковлевич Брюсов родился 1(13) декабря 1873 г. в Москве, в купеческой семье. Будущий мэтр символизма был внуком поэта-баснописца А.Я. Бакулина (фамилией деда Брюсов подписывал некоторые свои произведения). Другой дед Брюсова происходил из крепостного крестьянства. Получив вольную, начал в Москве торговое дело, разбогател. Патриархальный купеческий быт, сложившийся в семье Брюсовых, начал распадаться при отце поэта, который не смог продолжать семейное торговое дело: увлекся идеями народников, потом стал играть, пить, запутался в долгах.

⁵⁵² Перцов П. Литературные воспоминания 1890–1902. — М.–Л., 1933. — С. 265.

В.Я. Брюсов, которого воспитывали в духе революционных идей 1860-х годов, позже вспоминал: «Над столом отца висели портреты Чернышевского и Писарева. Я был воспитан... В принципах материализма и атеизма»⁵⁵³. «От сказок, от всякой «чертовщины», меня усердно оберегали, — вспоминал поэт. — Зато об идеях Дарвина и принципах материализма я узнал раньше, чем научился умножать»⁵⁵⁴. Других ограничений на круг чтения юноши, впрочем, не накладывалось, поэтому среди «друзей» его ранних лет значились французские бульварные романы, произведения Жюль Верна и Майн Рида, научные статьи — словом, «всё, что попадалось под руку». Будущий поэт учился в двух московских гимназиях: с 1885 по 1889 год. В частной классической гимназии Ф.И. Креймана, в 1890–1893 годах — в гимназии Л.И. Поливанова. Поливановская гимназия, наряду с Тенишевским училищем в Санкт-Петербурге, была своего рода «цитаделью» новых литературных веяний. Увлечение поэзией началось у Брюсова именно там.

Гимназист Валерий Брюсов записал в своем дневнике: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Надо выбирать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»⁵⁵⁵. Увлечение поэзией французских символистов П. Верлена, С. Малларме и А. Рембо, глубокий интерес к пьесам М. Метерлинка — всё это сформировало литературную манеру молодого Брюсова. «Я не был молод смолodu, — писал о себе Брюсов. — То есть не был молод непосредственно, по-детски»⁵⁵⁶. Все, кто знал поэта в его юношеские годы, отмечали аналитический ум, несгибаемую волю, замечательное деловое чутье и способность к систематической работе будущего «жреца» московских символистских мистерий. Брюсов обладал хваткой прирожденного импрессарио, готового эксплуатировать чужие таланты.

Самые ранние стихотворные опыты Брюсова относятся к 1881 г. «Знакомство в начале 90-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера, открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые впервые появились в печати», — вспоминал впоследствии поэт⁵⁵⁷. В 1893 г. Брюсов написал письмо Полю Верлену, в котором заявил о своем предназначении распространять символизм в России и представил себя как основоположника этого нового для России литературного течения. В 1893 г. Брюсов написал драму «Декаденты. (Конец столетия)», в которой рассказывалось о недолгом счастье Верлена с Матильдой Моте и затрагивались взаимоотношения французского поэта-символиста с Артюром Рембо.

⁵⁵³ Брюсов В. Дневники: 1891–1910. — М., 1927. — С. 65.

⁵⁵⁴ Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. — С. 68.

⁵⁵⁵ Брюсов Валерий. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 65.

⁵⁵⁶ Там же.

⁵⁵⁷ Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 53.

В период с 1893 по 1894 год поэт издал три сборника «Русские символисты», куда вошли многие из его собственных стихов (в том числе под различными псевдонимами). Несмотря на то, что в Петербурге к этому времени уже активно печатался Д.С. Мережковский, Брюсов прочил себя в лидеры нарождавшегося движения. Первым его союзником был школьный приятель Александр Ланг, сын московского книготорговца, писавший под псевдонимом Миропольский. Поэт Александр Добролюбов, которого Брюсов также привлек к изданию поэтических сборников «Русские символисты», пленял своим литературным вкусом, эрудицией и дерзостью. Добролюбов познакомил Брюсова с поэзией Лафорта и Вьеле-Гриффен. Он лучше «вождя» понимал значение литературных «предшественников» декаданса — Бодлера, Готье и парнасцев.

Цель сборника «Русские символисты» была одновременно дидактической и стратегической: представить образцы новой поэтической формы, дабы поощрить других, а также ошеломить литературный мир потрясающей новостью: в недрах патриархальной Москвы родилось новое литературное направление. Предприятие увенчалось успехом: издание было замечено. В третьем выпуске «Русских символистов» было помещено брюсовское однострочное стихотворение «О, закрой свои бледные ноги», быстро получившее скандальную известность. Долгое время имя Брюсова не только в мещанской среде, но и в среде «профессорской», «идейной», интеллигенции ассоциировалось именно с этим произведением («литературным коленцем» по выражению С.А. Венгерова)⁵⁵⁸. С иронией отнёсся к первым произведениям русских символистов Владимир Соловьёв, написавший для «Вестника Европы» остроумную рецензию на сборник (Соловьёву принадлежит и несколько знаменитых пародий на стилистику и образность сборников «Русские символисты»).

В 1893 году Брюсов поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Основной круг его интересов в студенческие годы — история, философия, литература, искусство, языки. «... Если бы мне жить сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня»⁵⁵⁹, — отмечал поэт в дневнике. В юности Брюсов увлекался также театром и выступал на сцене московского Немецкого клуба. Здесь он познакомился с Натальей Александровной Дарузес, которая выступала на сцене под фамилией Раевская, ставшей вскоре возлюбленной поэта. Наталье Александровне (Тале) посвящено множество стихотворений Брюсова 1892–1893 годов.

В 1895 г. увидел свет сборник «Chefs d'œuvre» («Шедевры»). Нападки печати вызвало уже само название сборника, не соответствовавшее, по мнению критики, его содержанию. В 1898 году поэт записал в своём

⁵⁵⁸ Пайман А. История русского символизма. М., 1998. — С. 92. Существует, однако, мнение, что стихотворение не имеет ничего общего с эротикой. Брюсов увидел портрет Христа, снятого с креста, нарисованный одним итальянским художником. Поэта поразили синие, мертвенные ноги Спасителя, что и выразилось в этом стихотворении.

⁵⁵⁹ Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 68.

дневнике: «Юность моя — юность гения. Я жил и поступал так, что оправдать моё поведение могут только великие деяния»⁵⁶⁰. В предисловии к вышедшему сборнику автор заметил, что «завещает» свою книгу не современникам и не человечеству, а вечности и искусству. В этом сборнике Брюсов предстает перед публикой «одиноким мечтателем», холодным и равнодушным к людям. Брюсов беспрестанно ищет новые формы стиха, создаёт экзотические рифмы, необычные образы. «Chefs d'œuvre» (1895) можно назвать книгой-лабораторией, где поэт постоянно экспериментирует с рифмой, вариациями, размерами и, наконец, с поражающими воображение темами.

Самым заметным стихотворением сборника стало стихотворение «Тень несозданных созданий» (1895). Программное стихотворение молодого Брюсова принесло ему скандальную известность. Благозвучное слово «латаний» было воспринято как «поэтизм», словесное изобретение поэта-символиста. Тем не менее латании были вполне реальными: речь шла о пальмах⁵⁶¹, которые были украшением московского дома Брюсовых на Цветном бульваре. Мать поэта, купчиха Матрена Брюсова, увлекалась экзотическим садоводством. Строки о «лопастях латаний», позволяли увидеть подлинный дом Брюсовых, старый, нескладный, с мезонинами и пристройками, с полутемными комнатами и скрипучими деревянными лестницами. Полукруглые печи примыкали к аркам, в кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний.

Критики едко издевались над строками, в которых месяц, созданный фантазией поэта, «совершает восшествие» при луне. «Страшно представить, как сложилась бы литературная судьба В. Брюсова, — пишет О.Б. Кушлина, — если бы перед глазами у него оставались фикусы. <...> Но Брюсов умел подбирать ключи к тайнам и, произнеся пароль «латаний-созданий», открыл дверь большой литературы»⁵⁶². В ответ на обвинения и остроты критиков Брюсов всячески подчеркивал право художника на создание мира мечты. «Поэтическое произведение, — писал он, — в своем идеале таково, что оно будет доступно только автору»⁵⁶³. Декларативное утверждение мечты, противостоящей действительности, прозвучало в стихотворении «Есть что-то позорное в мощи природы» (1895): «Настанет день конца вселенной, и вечен только мир мечты»⁵⁶⁴.

Урбанистическая тема максимально близка мироощущению Брюсова, который еще в первом сборнике называл себя и себе подобных «бедными детьми больших городов». Урбанистические стихотворения Брюсова вычурны и экстравагантны, хотя и не лишены чувства реальности. Яркий, но в то же время безжалостный и нелицеприятный образ Москвы представлен в стихотворении «Ночью» из сборника «Chefs d'œuvre» (1895):

⁵⁶⁰ Там же. — С. 72.

⁵⁶¹ См. статью о символизме.

⁵⁶² Кушлина О. Страстоцвет или петербургские подоконники. — СПб., 2001. — С. 80.

⁵⁶³ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. — М., 1981, № 3. — С. 40–43.

⁵⁶⁴ Брюсов В. Стихотворения. Лирические поэмы. — М., 1979. — С. 99.

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжалостно сдвинуты,
Тянется шея — беззвучная черная Яуза⁵⁶⁵.

Сборник «Chefs d'œuvre» (1895) был второй заявкой Брюсова на лидерство в художественном пространстве символизма. Однако, спустя несколько дней после выхода книги, поэт заявил, что потерпел провал, причем не в широком литературном мире, а в глазах тех, чьим мнением особенно дорожил. В предисловии ко второму, дополненному изданию сборника поэт утверждал, что у него не осталось и искры былых надежд на то, что сборник найдет настоящих читателей. Брюсов разослал экземпляры «предавшим» его друзьям с надписью «Одному из тех, чьим мнением я когда-то дорожил»⁵⁶⁶.

В следующем сборнике — «Me eum esse» («Это я», 1897) Брюсов предстает холодным мечтателем, отстранённым от «внешнего» мира, грязного, ничтожного, ненавидимого поэтом. «В моей будущей книге «Me eum esse», — писал поэт, — я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника. Я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может»⁵⁶⁷. Эти же мысли выражены в стихотворении «Юному поэту»:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Наставительный тон этих «заповедей» отчасти можно объяснить тем, что поэта занимала мысль о ранней смерти. Период «Chefs d'œuvre» и «Me eum esse» Брюсов впоследствии называл «декадентским».

Во второй половине 1890-х годов Брюсов сблизился с поэтами-символистами, в частности с К.Д. Бальмонтом и Юргисом Балтрушайтисом. Знакомство с К. Бальмонтом относится к 1894 году — вскоре оно перешло в дружбу, не прекращавшуюся вплоть до эмиграции Бальмонта. Юргис Балтрушайтис стал одним из инициаторов и руководителей основанного в 1899 г. издательства «Скорпион», объединившего сторонников «нового искусства». «Скорпион» сделался быстро центром, который объединил всех, кого можно было считать деятелями нового искус-

⁵⁶⁵ Там же. — С. 100.

⁵⁶⁶ Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 79.

⁵⁶⁷ Брюсов В. Дневники: 1891–1910. — М., 1927.

ства, и, в частности, сблизил московскую группу (я, Бальмонт и вскоре присоединившийся к нам Андрей Белый) с группой старших деятелей, с петербургскими писателями, объединенными в свое время «Северным вестником» (Мережковский, Гиппиус, Соллогуб, Минский и др.). Объединение это было как бы засвидетельствовано изданием альманаха «Северные цветы», в котором впервые появилась на одних и тех же страницах и вся группа московских символистов и большинство сотрудников «Северного вестника»⁵⁶⁸, — вспоминал впоследствии Брюсов.

В Петербурге единственным издательством, расположенным к московской группе символистов, было издательство П.П. Перцова. Бесспорно, петербургские символисты нуждались в новых издательских площадках. Поэтому даже взыскательная З.Н. Гиппиус была «покорена» «Скорпионом». Когда же в ноябре 1900 года Сергей Поляков, Валерий Брюсов и его сестра Надежда, принимавшая активное участие в деятельности издательства, посетили Мережковских, их приняли очень радушно. Брюсов взял для публикации пьесу Зинаиды Гиппиус «Святая кровь», до этого отвергнутую «Миром искусства».

Издательская программа «Скорпиона» свидетельствовала о желании Брюсова объединить наиболее известных символистских авторов. Так, литературный дебют Александра Блока состоялся в Петербурге, в третьем номере «Нового пути» за 1903 год и в Москве, в ежегоднике «Скорпиона». Ценой упорных усилий Брюсов сумел объединить русских символистов в единое литературно-художественное движение.

В 1900 году в издательстве «Скорпион» увидел свет сборник «Tertia Vigilia» («Третья стража»), открывший новый («урбанистический») этап творчества Брюсова. Сборник был посвящён К.Д. Бальмонту. Значительное место в сборнике занимала историко-мифологическая поэзия, героями которой, по словам С.А. Венгеровой, являлись, «скифы, ассирийский царь Ассаргадон, Рамсес, Орфей, Кассандра, Александр Великий, Амалтея, Клеопатра, Данте, Баязет, викинги, свойства металлов (!), Большая Медведица»⁵⁶⁹. В «Третьей страже» перед нами проходит целая вереница древних культур: Ассирия, Двуречье, Египет, Греция, Рим. Брюсов реконструирует культурное своеобразие европейского Средневековья и Возрождения. Героями сборника становятся и реальные исторические лица, и герои мифов, а также безымянные персонажи разных эпох, которые должны были выразить характерные черты своей эпохи.

Название сборника — «Третья стража» — глубоко символично. «Третьей стражей» в Древнем Риме назывался промежуток с одиннадцати вечера до часу ночи, когда стражники в третий раз обходили город. Кроме того, понятие «третья стража» — неотъемлемая составляющая Талмуда и Каббалы. Согласно Талмуду и Каббале, ночь состоит из трех страж, трех обходов города стражниками. В первую стражу — кричит осел, во вторую — лают псы, в период «третьей стражи» — младенец сосет материнскую грудь и шепчется женщина с мужем.

Увлечение Брюсова Каббалой и Талмудом было во многом связано

⁵⁶⁸ *Пайман А.* История русского символизма. — М., 1998. — С. 98.

⁵⁶⁹ Там же.

с занятиями магией и посещением спиритических сеансов. В сентябре 1900 года поэт отмечал в дневнике: «Читаю корректуры «Tertia Vigilia»... Усердно посещаю спиритические среды»⁵⁷⁰. В предисловии к роману «Огненный ангел» Брюсов упоминал круг трудов, связанных с постижением магии, которые изучал главный герой романа — рыцарь Рупрехт. Эти же труды изучал и сам Брюсов. К таковым относятся работы Агриппы Неттисгеймского, «Демонология» Жана Бодэна, «Демонomanия колдунов» Бокля и «Молот ведьм» Якоба Шпренгера. В этот же период поэт штудировал Каббалу и Талмуд.

«Третьей стражей» именовался и пасхальный благовест, когда, по окончании третьей стражи, в четыре часа утра, благовестуется воскресение Христа. Этот час пасхального благовеста был указан в русских православных богослужебных книгах, а также в Служебнике. Время благовеста — «третьей стражи» — глубоко символично. В Евангелии от Луки говорится, что Иуда «искал удобного времени, чтобы предать Его им [т.е. храмовой страже] не при народе» (Лк.: 22, 6). Иными словами, Иисус был слишком популярен среди жителей Иерусалима, так что власти опасались схватить его в Храме или где-либо в городе, чтобы не возбудить тем самым открытого негодования масс. Поэтому Спасителя схватили ночью, в уединенном Гефсиманском саду, в тот час, который именовался «третьей стражей».

В мистических учениях Средневековья и Нового времени существовал образ «стражей порога». Считалось, что человек может попасть в царство истины, только благополучно миновав «стражей порога». Таким образом, «третья стража» — это еще и порог, последний нравственный барьер, отделяющий честь от бесчестия, подвиг от предательства, жизнь от смерти.

Стихотворения «Третьей стражи» написаны или от лица самих героев («Клеопатра», «Цирцея»), или — от имени автора, ставшего свидетелем тех или иных событий («Скифы», «Данте в Венеции»), или же представляет собой размышления поэта о судьбах культур и цивилизаций. Брюсов был прекрасным стилизатором, ему удавалось отразить в своих произведениях тот тонкий и своеобразный аромат, который называется «духом эпохи». Поэт предлагал своим читателям увлекательное путешествие по временам и культурам, реконструировал пространственно-временные центры мировой культуры и истории — культуронимы.

Разницу между топонимами и культуронимами блестяще сформулировал С.С. Аверинцев на примере стихотворения поэта XI века Хильдеберта Лаверденского, где поэт говорит от имени Рима: «Стерто все, что прошло, Нет памяти в Риме о Риме, Сам я себя позабыл в этом упадке моем. Но поражение мое для меня драгоценней победы — Пав, я славней, чем гордец, нищий, богаче, чем Крез. Больше дала мне хоругвь, чем орлы, чем апостол, чем Цезарь, и безоружный народ, чем победительный вождь. Властвовал я, процветая, телами земных человеков, Ныне,

⁵⁷⁰ Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 108.

поверженный в прах, душами властную их»⁵⁷¹. Как указывал С.С. Аверинцев, после своего разорения Рим стал знаком, священной инсигнией императоров и пап, культуронимом, а не топонимом. Так, после переноса имперской столицы на Восток, Константинополь унаследовал знаковую Рима и стал называться «новым Римом». Затем знаковая Рима-Константинополя унаследовали Киев и Москва. В стихотворениях из сборника «*Tertia Vigilia*» («Третья стража») Брюсов акцентирует читательское внимание на образности и символике культуронимов Ассирии, Египта, Греции и Рима. Но в этих образах-символах культур прошлого ощутимо дыхание современности.

Героев Брюсова объединяет дерзновенность мысли, преданность избранному пути, страстное служение своему призванию и историческому предназначению. Брюсова привлекает сила ума и духа, дарующая человеку возможность возвыситься над сиюминутными будничными заботами и мелкими страстями, открыть неведомое. Героями «Третьей стражи» движет рок, жажда познания или страсть к власти. Подобно мотылькам, они кружатся над огнем опасности. В стихотворении «Я мотылек ночной» поэт писал: «Я — мотылёк ночной. Послушно Кружусь над яркостью свечи. Сияет пламя равнодушно, Но так ласкательны лучи. Я этой лаской не обманут, Я знаю гибель наизусть, — Но крылья биться не устанут, с усладой повторяю: пусть! Но все невыносимей жгучесть, Тесней и опьяненней круг, Так явно неизбежна участь, Но в паденьи захвачен дух. Хочу упиться смертью знойной, Изведать сладости огня, Еще один полет нестройный, и пламя обовьет меня». С «Третьей стражи» начинается другой Брюсов. Ему уже незачем публично исповедоваться в собственной гениальности, эпатировать публику. Поэт живописует полет мотылька над огнем рока.

Свободное отношение Брюсова к наследию веков, к различным мифологиям и религиям позволило ему создать систему культурных знаков, где отдельные «портреты» и образы символизировали непрерывность, единство культуры и диалогичность времени. При этом само движение временного потока оказывалось возможным благодаря усилиям воли яркой личности.

После выхода «Третьей стражи» Брюсова перестала устраивать позиция лояльного гражданина Российской империи. Брюсов клеймит «осрамившихся правителей России», начинает симпатизировать революционным идеям, которые, в отличие от полумер действующей власти, как кажется поэту, ведут Россию к истине. Брюсов сближает «мощь грозной власти» ассирийских царей и «океан народной страсти». И то, и другое противостоит ненавистным поэту «полумерам», серости и будничности жизни:

Прекрасен в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий утлый челн.

⁵⁷¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1997. — С. 116.

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора, а общий зал⁵⁷².

В 1905 году, когда Брюсов вплотную подошел к темам современности, он объяснил причину своего бегства «в века загадочно бывшие». Эта причина крылась в неприятии современного ему общества. В стихотворении «Кинжал» (1903) Брюсов писал:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в бывшие дни, отточенный и острый,
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно бывшие.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Но чуть слышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона⁵⁷³.

В истории поэт находил героические образы, противостоящие серой и тусклой обыденности. Но обращение к мифологическим темам у Брюсова соседствовало с идеями урбанизма: поэт воспевал темп жизни большого города, его социальные противоречия, городской пейзаж, даже звонки трамваев и грязный снег. Из «пустыни одиночества» Брюсов вернулся в мир людей, но купеческая среда, которая взрастила его, была разрушена: на месте «полутёмных лавок и амбаров» выросли сияющие города настоящего и будущего.

В «Третью стражу» вошли и переводы стихотворений Э. Верхарна, восхищение творчеством которого последовало за увлеченностью музыкой и «нечеткими образами» поэзии Верлена. Брюсов подготовил к печати книгу переводов лирики Э. Верхарна — «Стихи о современности». Поэт был увлечён не только ростом города: его волновало становление новой культуры — культуры Города. В то же время Брюсов подчеркивал,

⁵⁷² Поэзия Серебряного века. В 3 тт. Т. 1. — М., 2001. — С. 207–208. Агора — торговая площадь, место народных собраний в древнегреческих городах.

⁵⁷³ Поэзия Серебряного века. В 3 тт. Т. 1. — М., 2001. — С. 210.

что город подчиняет себе человека, делает его беззащитным и слабым. Поэта преследует видение мертвого города, конца света, бренности и обреченности городской жизни. Современный мир представляется поэту незавершенным зданием, где по шатким строительным лесам робко ступают растерянные люди.

В 1903 году вышел следующий сборник Брюсова — «Городу и миру» («Urbi et Orbi»). К этому времени произошли серьезные перемены в самом лагере символистов. Наряду со «старшими» символистами возникли новые имена.

В московских литературных кружках начал все чаще появляться сын известного математика профессора Н.В. Бугаева, студент естественного отделения математического факультета Московского университета Борис Бугаев (Андрей Белый). В Петербурге, а затем и в Москве заговорили о молодом поэте Александре Блоке; в среду символистов вошел племянник известного философа Вл. Соловьева Сергей Соловьев. А. Белого, А. Блока, С. Соловьева и других стали называть «младшими» символистами. Между «младшими символистами» и Брюсовым обнаружись существенные противоречия. В обращенном к «младшим символистам» в стихотворении («Младшим») Брюсов писал:

Они Ее видят! Они Ее слышат!
С невестой жених в озаренном дворце!
Светильники тихое пламя колышут,
И отсветы радостно блещут в венце.

А я безнадежно бреду за оградой
И слушаю говор за длинной стеной.
Голодное море безумствовать радо,
Кидаясь на камни, внизу, подо мной.

По свидетельству одного из близких знакомых Брюсова П. Перцова, стихотворение было написано после длительного разговора о появившихся в печати стихотворениях А. Блока. Та, которую «Они» видят и слышат, — это Вечная Женственность, Прекрасная Дама, Мировая Душа. Услышать ее — значит приобщиться к ирреальному свету, который озарит душу поэта, поведет ее за собой, даст возможность достичь высшего знания и высшей гармонии, очищения души. Противопоставление «старших» символистам «младшим», определенное заглавием стихотворения, говорит о многом. От «младших» Брюсова отделяла горькая «безнадежность», неверие в счастливую иллюзию блаженства Жениха и Невесты в «озаренном дворце». Но и к «старшим символистам» Брюсов в этот период относится отчужденно. Поэт осознает отличность своего пути и творчества от творчества старших и младших символистов.

Тем не менее после выхода «Urbi et Orbi» Брюсов становится признанным вождём русского символизма. Апофеозом Страшного Города стало стихотворение «Конь Блед». Город своими «грохотами» и «бредом» стирает надвигающийся лик смерти — и продолжает жить с прежней яростной «многошумной» напряжённостью.

С 1904 года начал выходить журнал «Весы» — основной орган русского символизма. Брюсов на многие годы стал руководителем «Весов». В первом номере журнала появилась статья Брюсова «Ключи тайн», воспринятая как манифест символизма. «Искусство начинается в тот миг, — писал Брюсов, — когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества... Искусство только там, где дерзновение за грань, где прорывание за пределы познаваемого»⁵⁷⁴. В «Ключах тайн» Брюсов выявил и объяснил присущие искусству специфические формы и способы познания действительности.

И сильные, и слабые стороны взглядов Брюсова сказались на позиции, которую он занимал в литературной борьбе, на его положении в лагере символистов. Поэт обвинял собратьев по символистскому «цеху» в отсутствии самостоятельной мысли, подражательности, перепадах банальностей модернистского толка, позерстве, дешевой игре в модернизм. Зинаида Гиппиус довольно резко замечала, что причиной подобных нападков стало «брюсовское честолюбие». «Любил ли он искусство? Любил ли он женщин? Нет, конечно, нет. Чем он мог любить? Всесъедающая страсть, единственная, делала из женщин, из вина, из карт, из работы, из стихов, даже собственных... только средство, средство, средство... Самые страстные его стихи замечательно бесстрастны. Ему нужна любовь всех»⁵⁷⁵, — упрекала Брюсова З.Н. Гиппиус.

Следующим сборником Брюсова стал «Stephanos» («Венок»), написанный во время революционных событий 1905 года (вышел в декабре 1905). Поэт считал сборник вершиной своего поэтического творчества, писал, что «Венок» завершил его поэзию, надел на неё «венки». Циклы «Из ада изведённые» и «Мгновения» посвящены любви. Брюсов поёт «гимн славы» «грядущим гуннам», прекрасно понимая, что они идут разрушить культуру современного ему мира, что мир этот обречен. Для этого сборника характерна тема бегства от цивилизации на лоно природы. Свободен человек лишь в мире природы — в городе он ощущает себя лишь узником, «рабом камней» и мечтает о будущем разрушении городов, наступлении «дикой воли» — таков лейтмотив сборника.

По Брюсову, революция в России — неминуема. Однако, и восторга, связанного с неотвратимостью революционных событий, в душе Брюсова не было. В «Дневнике» Брюсов записал: «Революция 1905 года. Не скажу, чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительстве, с какой обращались ко мне мои сотоварищи. Я вообще не выношу предопределённости суждений»⁵⁷⁶. Расхождение во взглядах на революцию и ее «музыку» было характерно для символистов. Причем, если «старшие символисты» стремились занять более активную гражданскую позицию, а Н. Минский даже выдвинул идею союза между

⁵⁷⁴ Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. — С. 258.

⁵⁷⁵ Гиппиус З. Одержимый. О Брюсове // Брюсов В. Письма. Дневники. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 324.

⁵⁷⁶ Брюсов В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002. — С. 156.

марксистами и декадентами, то Брюсов занял позицию скорее нейтральную.

В «Весах» поэт оспорил основные тезисы статьи В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и открыто заявил, что «литература... не обязана отражать революцию или способствовать ей, как текстильные фабрики Москвы не обязаны производить одни лишь красные флаги»⁵⁷⁷. Литература, по мнению Брюсова, должна быть посвящена «высотам» и «безднам» человеческой психики, а не служить «упаковочным материалом» для политических идей. Соответственно, необходимым условием «здоровой литературы» является свобода от всякой политической ангажированности.

В этот период поэт часто посещал заседания Религиозно-философских собраний, организованных Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус. Брюсова занимали споры между «церковью и светскими», о смерти и духовном бессмертии, об аде и греховности. Многие страницы «Дневника» посвящены Александру Добролюбову, другу юности и собрату по поэтическому цеху. «Ездили к Добролюбову, — писал Брюсов. — Он в сумасшедшем доме, но уже и доктора согласны, что он здоров. Добролюбов рассказывал мне свою жизнь за последние года. Ушел он с намерением проповедовать Дявола и свободу... Теперь пришел к уверенности, что Бога нет, а есть лишь личность, что религия не нужна, что все, что дает силу, это наука и искусство».

Исторический кризис 1904–1906 годов разрушил наивное софианство русского символизма, связанное с верой в скорое наступление Светлого Апокалипсиса. Идеи «мистического анархизма», создание эзотерического сообщества отошли на задний план под давлением самой жизни. Все предрекало гибель символизма как течения. Александр Блок, сокрушенно писал о том, как нелегко расстаться с мечтой «найти в глубинах дионисийского хаоса новую, гармоническую «соборность».

В этот период, не без участия В.Я. Брюсова, стал выходить альманах младших символистов — «Золотое руно». Первый номер альманаха печатался, когда возле особняка в псевдоготическом стиле, где размещалась редакция, шли уличные боли. Альманах должен был стать «витриной для демонстрации русской культуры Западной Европе». Николай Рябушинский лично руководил отбором стихотворений и иллюстраций. Главным событием одного из номеров было появление великолепного «неоконченного» портрета Брюсова, выполненного безнадежно больным М.А. Врубелем.

В «Дневнике» Брюсов оставил две записи об этом событии. Первая, датированная 1906 годом («Ездил к Врубелю. Он будет писать портрет с меня. Я ужаснулся, увидав его. Красноватое лицо, глаза, как у хищной рыбы. <...> Он сумасшедший поистине. Я знаю эту непрерывную речь, цепляющуюся за слова, теряющую нить, то безумно яркую, то бесцветную. Тут же другие сумасшедшие. Пишет прекрасного серафима по Иезекиилю». Вторая запись более лаконична: «Свою встречу с Врубелем я считаю в числе удач жизни». Смысл этих высказываний

⁵⁷⁷ *Пайман А.* История русского символизма. — М., 1998. — С. 259.

вполне ясен: умирающий гений — М. Врубель — подарил поэту его самого, понял в нем то, чего не смог понять сам поэт.

В 1907–1908 годах в журнале «Весы» (1907 г., № 1–4, 5–12 и 1908 г., № 2–3, 5–8) был опубликован первый роман В.Я. Брюсова «Огненный Ангел». Журнальная публикация сопровождалась предисловием, в которой автор назвал свое произведение повестью XVI века, которая дошла до потомков в единственной рукописи, находящейся ныне в частных руках. Владелец рукописи был обозначен инициалами «Н.К.». Брюсов (под маской загадочного Н.К.) отсылал наиболее любопытных читателей к работе, «где будет дано всестороннее описание рукописи и подробно рассмотрены вопросы о ее подлинности, времени написания, историческом значении и т. п.». Конечно же, речь шла о тончайшей, ювелирной литературной мистификации, которая великолепно удалась блестящему стилизатору Брюсову. Поэт глубоко и достоверно передал дух описываемой эпохи, отразил менталитет европейца времен лютеранской революции, находящегося между католическим Средневековьем и протестантским Новым временем, сумевшим поколебать католические устои и ценности. Главный герой романа, рыцарь Рупрехт, участвовал в штурме и взятии Рима объединенными войсками протестантов, воевал в Новом Свете и вернулся в долины Рейна человеком новой эпохи, полным сомнения, любопытства и дерзновенного желания постичь непостижимое, проникнуть в Неведомое. В этом кощунственном деле Рупрехту помогает лунатичка Рената, одержимая злыми духами и влюбленная в таинственного Огненного Ангела — Мадизэля. Земное воплощение Мадизэля Рената видит в графе Генрихе фон Оттергейме и вместе с Рупрехтом участвует в магических обрядах и даже шабаше, чтобы овладеть душой графа Генриха.

Роман свидетельствует об интересе Брюсова к магическим и оккультным практикам. Брюсов с уверенностью мастера перечисляет в романе труды Средневековья и Нового времени по колдовству и ведовству, точно их цитирует, демонстрирует глубокое знание работ Жана Бодэна, Жана Вира (Иоганна Вейера), Амбруаза Парэ, описавшего «природу демонов», Агриппы Неттисгеймского и других оккультистов. В то же время рыцарем Рупрехтом, постигающем тайны черной магии под руководством Ренаты, движет скорее дерзновенное любопытство, чем испорченность души. В конце романа, после смерти Ренаты, герой кается в грехах и отплывает в Новый Свет, чтобы никогда больше не возвращаться к прежним заблуждениям.

Такое же дерзновенное любопытство руководило и самим Брюсовым, постигавшим оккультные тайны вместе с теософкой Ниной Петровской, ставшей прототипом Ренаты. Прототипом графа Генриха, отринувшего Ренату для того, чтобы спасти свою душу, был, по общему мнению современников, поэт Андрей Белый. Символисты превращали собственную жизнь в «текст искусства» и охотно скрывали лица под масками, будь то маска рыцаря Рупрехта или Генриха фон Оттергейма.

В ироническом пересказе младшей современницы Брюсова Ирины Одо-евцевой история Нины Петровской звучала следующим образом. «...Нина Петровская молилась на Белого и предалась ему всем сердцем. Он был

для нее Орфеем, выводящим Эвридику из ада. Но ему это, как и Орфею, не удалось. Она осталась в аду. Вместо девятого платоновского неба, куда он стремился ее поднять, она захотела посетить с ним третье небо, где царствует Венера. Златокудрый молодой пророк отверг вспыхнувшую в ней «земную, звериную страсть», — писала Ирина Одоевцева. И далее: «Брюсов, «Великий Маг», в свою очередь влюбился в нее и предложил ей с помощью магии овладеть душой Белого. Брюсов долго занимался с нею магическими опытами, но не мог — или не хотел — приколдовать к ней Белого. <...> Из всей этой безвыходной путаницы возникла влюбленность Нины Петровской уже не в Белого, а в Брюсова. Но Брюсов к тому времени, воплотив Нину Петровскую в свою Ренату «Огненного Ангела», уже перестал интересоваться той, которая ему послужила моделью для своей героини-2.

Несмотря на успех у читателей, «Огненный Ангел» был недооценен современниками Брюсова. Поэт Михаил Кузмин, сравнивая брюсовский роман с историческими романами Д.С. Мережковского, писал: «В «Огненном Ангеле» отсутствует то качество, благодаря которому трилогия Мережковского, при всех ее недостатках, стала вехой в истории русской литературы, а именно: интеллектуальная страсть к проверке современных идей примерами истории, искренняя неуверенность автора в том, как все обернется на деле».

Дневниковые записи этих лет отражают все, о чем думал Брюсов, без стилизаций и поэтической рисовки: именно в это время поэт переживал душевный кризис. В этот период Брюсов казался близким совершенно непохожим на знаменитый портрет кисти Врубеля. «Когда, после долгого времени, он заехал к нам, — вспоминает Зинаида Гиппиус, — он меня, действительно изумил. Вспоминался самый давний, тонкий, как ветка, скромный молодой человек с черной бородкой... спокойно-самоуверенный, спокойно-насмешливый... а это... Брюсов?.. В нем такое напряженное беспокойство, что самому становится беспокойно рядом с ним».

В 1908–1909 годах Брюсов издал трехтомное собрание своих стихов «Пути и перепутья», объединив предшествующие сборники. Последний, третий, том составил сборник «Все напевы». Этим изданием Брюсов подводил итоги и открывал новый этап в своем творчестве. «Третий том я считаю последним томом «Путей и перепутий», — писал поэт в предисловии. — Эти «пути» пройдены мною до конца, и менее всего склонен я повторять самого себя. Я уверен, что в поэзии, и не только русской поэзии, есть еще бесконечное число задач, никем не решенных, тем, почти не затронутых, и средств, совершенно не использованных». Переходный характер сборника ясно ощутим во «Всех напевах». В сборнике Брюсов развивал и завершал те темы, которые поднимались в его поэзии на протяжении предшествующего десятилетия.

И.Ф. Анненский, выполнивший тонкий и глубокий анализ поэтического сборника В.Я. Брюсова «Все напевы», писал: «Она [книга] дает нынешнего, а, значит, скорее всего, и будущего Брюсова» — там, где проходит его поэзия и творится настоящая жизнь. Никто не умеет лучше Валерия Брюсова показать сквозь холодную красоту слов и чуткие, ча-

сто тревожные волны ритмов всей отвратительной ненужности жизни, всей пытки требовательных страстей»⁵⁷⁸. И далее: «Поэзия Брюсова облечена в парнасские ризы, но, вместе с тем, она вся полна проб, искусов и достижений, и только небрежный чтец не увидит, как часто бывали все эти исканья болезненны, трудны для поэта и даже мучительны. Не таково творчество Брюсова, чтобы мы стали искать в нем (как у Пушкина, Гейне или Стеккетти) его — все равно, реальных или фантастических — но личных, жизненных переживаний. Нет, поэзия Брюсова — это летопись непрерывного ученичества и самопроверки, а не событий, — труда, а не жизни. Или уж так в ней все личное тщательно затупеано?»⁵⁷⁹

Новый этап поэтического пути Брюсова был отмечен тремя сборниками: «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916) и «Девятая Камена» (1917, при жизни автора издан не был). Самым значительным и художественно совершенным из них был первый — «Зеркало теней». Читателя, привыкшего по прежним книгам Брюсова к ораторской, величавой речи, поражаало неведомое прежде спокойствие, пристальное внимание к деталям. Психологическая напряженность, драматизм, даже трагичность некоторых, особенно любовных, стихов этой книги не оставляет ощущения экзальтированности или искусственной взвинченности.

Знаменательным является характерное для сборника обращение к теме России. Эта тема звучит и в пейзажных стихах, и в прямых публицистических обращениях, в подчеркнуто торжественном стихотворении «Родной язык». Вместе с тем, даже в этом сборнике — одном из лучших в поэтическом наследии Брюсова — заметна и определенная скованность, заданность отдельных строф и поворотов поэтической мысли. Поэт как бы разлагает мир на составные части и пытается с равным вниманием и беспристрастием исследовать каждую из этих частей, каждую ее грань.

Когда началась Первая мировая война, Брюсов отправился на фронт в качестве корреспондента газеты «Русские Ведомости» и опубликовал большое количество корреспонденций и статей, посвященных военным темам. Как свидетельствовала вдова писателя, И.М. Брюсова, в мае 1915 года поэт «окончательно возвратился — глубоко разочарованный войной, не имея уже ни малейшего желания видеть поле сражения»⁵⁸⁰.

В этот период Брюсов снова ищет изысканные рифмы, пишет старофранцузские баллады, пишет стихи, пытается возродить формальные приемы поэтов александрийской эпохи. Поэт достигает исключительной технической изощренности. Многие современники вспоминали, как их ошеломлял импровизаторский талант Брюсова, умевшего мгновенно написать классический сонет. В сборнике «Опыты» поэту удалось представить самые разнообразные и сложные способы рифмовки.

⁵⁷⁸ Анненский И.Ф. Книги отражений. — М., 1979. — С. 55.

⁵⁷⁹ Там же.

⁵⁸⁰ Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. — С. 342.

К периоду Первой мировой относится один из самых грандиозных поэтических замыслов Брюсова — «Сны человечества». Этот замысел возник еще в 1909 году и окончательно оформился в 1913–1914 годах: поэт намеревался представить «душу человечества» в стихотворной форме, присущей каждой эпохе. Согласно первоначальным планам, «Сны человечества» должны были составить не меньше четырех томов — около трех тысяч стихотворений. Со свойственным ему максимализмом Брюсов намеревался отразить все лирические формы: от песен первобытных племен до европейского декаданса и неореализма. Однако исполнскому замыслу поэта не суждено было завершиться.

В 1915 г. Брюсов занимался подготовкой обширной антологии армянской поэзии. По совету М. Горького, к поэту обратились представители Московского армянского комитета с просьбой взять на себя организацию и редактирование сборника переводов армянской поэзии, охватывающего более чем полсотню столетий истории страны. В 1916 году вышел сборник «Поэзия Армении», в котором большая часть переводов была выполнена именно Брюсовым. По сути дела, это было первое знакомство русского писателя с историей армянской поэзии — от народных песен до современности. Однако роль Брюсова в пропаганде армянской культуры не ограничилась переводами.

Поэт издал обширный труд «Летопись исторических судеб армянского народа», был автором ряда статей, посвященных деятелям армянской культуры. Все это принесло Брюсову высокое признание. В 1923 году Валерию Яковлевичу было присвоено почетное звание народного поэта Армении.

В 1916 году Брюсов издал стилизованное продолжение поэмы Пушкина «Египетские ночи», вызвавшее крайне неоднозначную реакцию критики. С попыткой выйти из творческого кризиса и найти новый стиль исследователи творчества Брюсова связывают очередную литературную мистификацию поэта — посвященный Надежде Львовской сборник «Стихи Нелли» (1913) и продолжившие его «Новые стихи Нелли» (1914–1916). Оба начинания остались неизданными при жизни автора. Эти стихи написаны от лица увлеченной модными веяниями «шикарной» городской дамы. Поэтика сборника обнаруживает — наряду с характерными приметами брюсовского стиля, благодаря которым мистификация была скоро разоблачена, — влияние Северянина и эго футуризма как литературного направления.

В 1916–1917 годах происходит сближение Брюсова с М. Горьким. Поэт участвует в журнале «Летопись», а также в ряде других литературно-издательских начинаний, инициатором которых был Горький. Тема «Брюсов и революция» требует отдельного рассмотрения, равно как и глубокого изучения. Ни бравурные комментарии советских времен, ни негодования по поводу вступления в ряды РКП(б) и тесного сотрудничества Брюсова с большевиками не объясняют, как к революционным бурям относился сам поэт. Автобиографические заметки, оставленные Брюсовым, заканчиваются 1913 годом. Известно, что в советское время Брюсов читал в Московском государственном университете курсы лекций по античной и новейшей русской литературе, по теории стиха

и латинскому языку, по истории математики, вел семинары по истории Древнего Востока.

Георгий Чулков, принадлежавший к поколению «младших символистов», с которым в дореволюционные годы страстно полемизировал Валерий Брюсов, писал: «После Октябрьской революции мы встретились с Брюсовым дружелюбно: по-видимому, давность стерла на свитках жизни печальные знаки гнева. Я забыл Брюсова, редактора «Весов», и помнил иного Брюсова — прилежного исследователя текста и биографий Тютчева, которым и я занимался в эти последние годы»⁵⁸¹. В тех же воспоминаниях Г. Чулков замечал: «Ни для кого не тайна, что Брюсов был когда-то монархистом, националистом и даже весьма страстным империалистом. Естественно, что многие недоумевали, когда этот приверженец самодержавной и великодержавной власти оказался вдруг в рядах борцов за новый социальный порядок. Однако для меня было ясно, что Брюсов мог присоединиться к революции воистину нелицемерно. Правда, у него были на то особые мотивы, не всегда совпадающие с партийной точкой зрения, но ведь поэт пользуется привилегией жить и мыслить не совсем так, как все»⁵⁸².

Принято считать, что послереволюционные стихи являются восторженными гимнами «ослепительному Октябрю», что поэт славил революцию в один голос с марксистскими поэтами, например в стихотворениях сборника «В такие дни» (1923): «Работа», «Отклики», «Братьям-интеллигентам», «Только русский». Однако, несмотря на все попытки стать частью наступившей эпохи, «поэтом новой жизни» Брюсов так и не стал. В 1920-е годы в сборниках «Дали» (1922), «Меа» («Спешим!») (1924) поэт пытался радикально обновить свою поэтику, используя перегруженный ударениями ритм, обильные аллитерации, рваный синтаксис, неологизмы. Владислав Ходасевич, в целом критически настроенный к Брюсову, не без сочувствия оценивал этот период как попытку через «сознательную какофонию» обрести «звуки новые»⁵⁸³. Стихи послереволюционного периода насыщены социальными мотивами, пафосом «научности», написаны в духе «научной поэзии» Рене Гиля, которой Брюсов интересовался ещё до революции: «Мир электрона» (1922), «Мир N-измерений» (1924), экзотическими образами. Манеру позднего Брюсова М.Л. Гаспаров назвал «академическим авангардизмом». В своих экспериментах Брюсов оказался одинок: советской поэзии подобные опыты не были нужны, его стихи считали слишком сложными и непонятными массам.

Представители модернистской поэтики также отнеслись к ним отрицательно. З.Н. Гиппиус, к примеру, возмущало, что Брюсов практически первым, вслед за Иеронимом Ясинским, стал сотрудничать с большевиками. Более того, ещё до официальной отмены дореволюционной русской орфографии, Брюсов стал писать согласно орфографии «большевистской» и даже поспешил издать брошюру «Почему я стал коммуни-

⁵⁸¹ Чулков Г. Годы странствий. Валерий Брюсов. — М., 1978. — С. 100.

⁵⁸² Там же. — С. 110.

⁵⁸³ Ходасевич В. Брюсов // В. Ходасевич. Некрополь. Воспоминания. — Paris, 1976. — С. 32.

стом». В оправдание можно только заметить, что москвич Брюсов не мыслил себя без Москвы и России, об эмиграции никогда не думал, надеялся остаться нужным современникам.

9 октября 1924 г. В.Я. Брюсов скончался в своей московской квартире от крупозного воспаления лёгких. Похоронен мэтр русского символизма на московском Новодевичьем кладбище.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, парнасцы, футуристы, эгофутуристы, оккультизм (от лат. *occultus* — тайный, сокровенный), теософия (от греч. *theós* — бог и *sophía* — мудрость, знание; в широком смысле слова — мистическое богопознание, синоним теологии; позднее Теософией, в отличие от теологии, опирающейся на откровение и догматы, стали называть учения о божестве, исходящие из субъективного мистического опыта и стремящиеся изложить этот опыт в виде связной системы; религиозно-мистическое учение русской писательницы Е.П. Блаватской (1831–1891) и её последователей), историософия (философия истории), ассирио-вавилонская культура, католицизм, протестантство, эстетика модернизма.

■ Вопросы и задания

1. Какое влияние оказала на творчество В.Брюсова французская культура и поэзия конца XIX—начала XX века?
2. Выделите наиболее важные для раннего творчества В.Я. Брюсова темы, образы и мотивы.
3. Какое значение для поэтического и прозаического творчества В.Я. Брюсова имели исторические темы, образы и мотивы?
4. Проанализируйте образы-«маски» лирического героя поэзии В.Я. Брюсова.
5. Какими видел В.Я. Брюсов роль поэзии и поэта в современном ему мире?
6. Дайте краткую характеристику прозы Брюсова.
7. Что вы знаете о Брюсове-пушкинисте?

■ Литература

Соч.: Полное собр. соч. и переводов. Т. 1–4, 12–13, 15, 21. — Пб., 1913–1914 (изд. не закончено): Письма к П.П. Перцову. — М., 1927; Мой Пушкин. — М.–Л., 1929; Избранные стихи // И. Брюсова. Материалы к биографии. — М.–Л., 1933; Избр. соч. в 2 т. М., 1955; Стихотворения и поэмы. — Л., 1961; Собр. соч. В 7 т. — М., 1973–1975; Стихотворения. Лирические поэмы. — М., 1979; Повести и рассказы. — М., 1983; Соч. В 2 т. — М., 1987; Среди стихов, 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. — М., 1990; Из моей жизни: Автобиография и мемуарная проза. — М., 1991; Из моей жизни. Автобиографическая и мемуарная

проза. — М., 1994; Огненный Ангел. Романы. Повести. Рассказы. — СПб., 1993; Жизни мгновения: Стихотворения. — М., 1997; Голос часов: Стихотворения 1892–1923 гг. — М., 1997; Неизданное и несобранное. — М., 1998; Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М., 2002.

Лит.: Ашукин Н.Б. Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. — М., 1929; *Белый А.* Брюсов // *Белый А.* Луг зеленый. — М., 1910; Брюсовские чтения. — Ереван, 1963–1985; *В. Брюсов* // Сб. статей, посвященный 50-летию со дня рождения поэта. — М., 1924; *Валерий Брюсов.* Литературное наследство. Т.85. — М., 1976; *Валерий Брюсов и его корреспонденты.* В 2 кн. — М., 1991–1994; *Гиппиус З.* Одержимый. О Брюсове // *Брюсов В.* Письма. Дневники. Автобиографическая проза. — М., 2002; *Даниелян Э.* Библиография В.Я. Брюсова. 1884–1973. — Ереван, 1976; *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. — Пг., 1922; *Максимов Д.Е.* Поэзия Брюсова. — Л., 1940; *Максимов Д.Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. — Л., 1969; *Молодяков В.Э.* «Мой сон, и новый, и всегдашний...». — Токио, 1996; *Мочульский К.В.* Валерий Брюсов. — Париж, 1962; *Мочульский К.В.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997; *Пайман А.* История русского символизма. — М., 1998; Поэзия Серебряного века. В 2 тт. — Т. 1. — М., 2001; *Тынянов Ю.* Валерий Брюсов // *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965; *Ходасевич В.* Валерий Брюсов // Колеблемый треножник. — М., 1991; *Ходасевич В.* Брюсов // Некрополь. Воспоминания. — Paris, 1976; *Чулков Г.* Годы странствий. — М., 1930; *Чулков Г.* Годы странствий. Валерий Брюсов. — М., 1978; *Шаповалов М.А.* Валерий Брюсов. — М., 1992; *Эллис.* Русские символисты. — М., 1910; *Grossman J. D.* Valery Bryusov and the riddle of Russian decadence. — Berkeley etc., 1985.

К.Д. БАЛЬМОНТ (1867–1942)

Константин Бальмонт — пожалуй, самая неоднозначная фигура среди поэтов Серебряного века. Издавший 35 книг стихов (3750 печатных страниц), 20 книг прозы (5000 страниц) и 12 книг переводов (10 000 страниц), он, тем не менее, остался в памяти потомков только тремя сборниками: «Горящие здания», «Будем как Солнце» и «Только любовь». Пользующийся среди читающей публики авторитетом первого из новомодных поэтов вплоть до 1918 года, он считался чуть ли не графоманом среди критиков и коллег по перу. «Поэт воздуха, небрежный к смыслу», «писатель-наборщик, нанизыватель», «поэт прилагательных», «король эпитетов» (Ю. Айхенвальд), «ликующий, безумный», «один из немногих неустанных искателей Бога» (В. Брюсов), «поэт подлинный, первоклассный» (Вяч. Иванов), «блестящий поэт» (В. Маяковский), «раб слов, опьяняющих его» (М. Горький) — лишь малая часть противоречивых отзывов о Бальмонте. Его собственные высказывания о себе как поэте — не более чем своеобразный эпатаж: «Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели в России писать звучные стихи». Он был поэтом-символистом и человеком декаданса — это признавали все.

Декадентство для Бальмонта было формой не только эстетики, но и самой личной жизни. Родившийся в семье небогатого помещика, сына морского офицера Дмитрия Константиновича Бальмонта, кроткого и спокойного человека, полвека прослужившего в Шуйском земстве Владимирской губернии, Константин унаследовал черты и повадки матери — Веры Николаевны, женщины образованной, деятельной и эмансипированной. Демократизм, царивший в семье, народнические настроения и увлеченность общественными вопросами привели к тому, что юный Бальмонт был сначала исключен из гимназии города Шуи «за принадлежность к революционному кружку», а в 1887 отчислен с юридического факультета Московского университета «за организацию студенческих беспорядков». Через год, отбыв ссылку в родном городе, был восстановлен в университете, но не закончил его по причине нервного расстройства. Больше, по его собственным словам, «к казенному образованию не возвращался. Своими знаниями (в области истории, философии, литературы и филологии) обязан только себе». С детства усвоив английское слово *self-help* (самопомощь), Бальмонт «всей душой любил исследование и умственную работу», изучив шестнадцать языков и прочитав гору книг не только по литературе, искусству и истории, но и естественным наукам — ботанике, химии, минералогии, геологии, палеонтологии. В неполных 22 года Бальмонт женился на дочери Шуйского фабриканта Ларисе Михайловне Гарелиной, изводившей его ревностью и изуродовавшей и без того хрупкую нервную систему поэта. Попытка самоубийства в 1890 году (он выбросился из окна третьего этажа) привела Бальмонта не только к больничной койке, но и создала ему ре-

путацию «стихийного гения», который вправе совершать «странные поступки» и имитировать «сверхчеловеческий образ жизни». Об этом он сам впоследствии напишет в автобиографическом рассказе «Воздушный путь», опубликованном в журнале «Русская мысль» (1908, № 11), а также отразит эту историю в стихотворении «Воскресший»:

То Смерть-владычица была,
Она явилась на мгновенье,
Дала мне жизни откровенье
И прочь — до времени — ушла.
И новый — лучший день, алея,
Зажегся для меня во мгле.
И прикоснувшийся к земле,
Я встал с могуществом Антея.

Печататься Бальмонт начал еще в гимназии, в 1885 году опубликовав в популярном петербургском журнале «Живописное обозрение» три стихотворения, которые остались незамеченными читателями и вызвали лишь нарекания со стороны классного наставника. Однако знакомство в этом же году с В.Г. Короленко, гостившим во Владимире, и его участие в судьбе начинающего автора, сыграло свою положительную роль: поддержка знаменитого писателя дала возможность Бальмонту поверить в свои силы и начать сотрудничество с журналом «Русское богатство». В 1890-е годы Бальмонт под руководством профессора Московского университета, знатока и исследователя западноевропейской литературы, Н.И. Стороженко занимается переводами двух фундаментальных трудов: «Истории скандинавской литературы» и «Истории итальянской литературы», которые, по словам Бальмонта, «дали мне возможности желанные осуществить свои поэтические мечты» (очерк «Видящие глаза»). А сближение в 1894 году со знаменитым московским адвокатом, знатоком и любителем литературы и театра, критиком и исследователем творчества Флобера и Бодлера, князем Урусовым, его материальная поддержка (именно с его помощью были изданы две книги переводов Бальмонта — «Баллады и фантазии» и «Таинственные рассказы») — существенно изменили творческую биографию поэта.

В том же году вышел первый стихотворный сборник Бальмонта «Под северным небом» — во многом подражательный, но уже содержащий основные принципы художественного мира Бальмонта-декадента: резкое неприятие современного мира, тоска, меланхолия и скорбь, ожидание смерти и одновременно воспевание любви, природы, чувственных начал бытия. Именно в этот сборник входят ставшие знаменитыми стихотворения «Челн томленья» — декадентская версия романтического мотива «корабля» и «паруса» и «Песня без слов», которые сконцентрировали в себе главный признак поэтики раннего Бальмонта: музыкальность и ориентацию на избыточную звуковую аллитерацию:

Ландыши. Лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.

Светлый свободный ручей.
.....
Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чистым чарам челн.

Кстати, вынесенный в заглавие стихотворения «Челн томленья» эпитет свидетельствует об общности переживаний и поэтов-символистов: Ф. Сологуба, Д. Мережковского, И. Анненского, З. Гиппиус, у которых в той или иной степени встречается эмоция *томления* как своеобразная нота декадентского мироощущения конца века, идущая от стихотворения Верлена «L'Angoisse» («Тоска», 1866): «Как челн забытый, Зыблемый приливом и отливом, Моя душа скользит по воле бурных волн...» (перевод Ф. Сологуба).

«Звонко-певучий» (В. Брюсов) стих Бальмонта произвел оглушительное впечатление на современников. Именно в эти годы появилось поколение «бальмонтистов» и «бальмонтисток» — не только почитателей, но и подражателей (М. Лохвицкая, Е. Варженевская, А. Курсинский). Знакомство и дружба с теоретиком символизма В. Брюсовым («мы три года были друзьями-братьями») дала толчок к дальнейшему развитию Бальмонта.

Черты импрессионизма в поэтике Бальмонта. Сборники «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь» (1903). С 1894 по 1897 год Бальмонт путешествует по Европе, усиленно изучая языки и занимаясь переводами с испанского (Кальдерон, Лопе де Вега, Тирсо де Молина) и английского (Шелли, Блейк, Байрон, Уайльд). В 1900 году в Москве было основано издательство «Скорпион» — центр русского символизма, где Бальмонт, наряду с В. Брюсовым, Ю. Балтрушайтисом и С. Поляковым, играет видную роль, принимая участие в совместном поэтическом сборнике «Книга раздумий». Три последующий сборника К. Бальмонта — «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь» (1903) — ставят его во главе символистского движения. Поэт поистине переживает творческий взлет. Постепенно в его лирике складываются черты импрессионистической поэтики, в основе которой лежит эстетика французского философа Анри Бергсона. Суть идеалистического учения Бергсона об интенсивности ощущений, о свободе воли, о памяти, творческой эволюции и интуитивизме сводилась к следующему: познание жизни невозможно при помощи логических понятий, выработанных разумом; в основе познания жизни лежит интуиция и личное, индивидуальное, переживание — «жизненный порыв»; источник художественного изображения — не действительность, а душевное состояние поэта, которое в каждом отдельном случае самобытно и неповторимо, и лишь это *состояние мига* истинно; отсюда — дух импровизации, толчок которой может дать мимолетное впечатление, вмещенное в личное переживание⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ О философии А. Бергсона см. также в разделе «Символизм».

Именно философией А. Бергсона навеяны два программных заявления Бальмонта — «Я не знаю мудрости» и «Как я пишу стихи»:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры
Полные изменчивой радужной игры.
(1902)

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья, ей издаലെка
Четвертая смеется, набегая.
И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько — я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда — не сочиняю.
(1903)

«Напрасно, — ехидно откликнулся на это заявление Ю. Айхенвальд. — Размышлением нельзя создавать стихи, но можно и должно их проверять».

В 1900 году Бальмонт пишет статью «**Элементарные слова о символической поэзии**», в которой определяет суть символистской поэзии, которой совершенно чужды «дидактические задачи», потому что она «говорит исполненным намеков и недомолвок нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие». «Колорит — все; рисунок — ничто», — заявляли импрессионисты-живописцы, и под этим заявлением вполне мог подписаться и поэт Бальмонт. Философия мига, мимолетного впечатления, безотчетного восприятия, неотчетливых ощущений — именно это отличает «психологическую лирику», — считал Бальмонт. Именно импрессионизм с его принципом *pars pro toto* (часть вместо целого — лат.) способен адекватно выразить состояние «современной души» с ее сложной, прихотливо меняющейся «манерой... чувствовать».

Бальмонт трактовал функции импрессионистической поэтики «максимально-заостренно, демонстративно, избыточно, даже навязчиво, что делало их особенно запоминавшимися»⁵⁸⁵. Большинство стихотворений этих сборников можно без ущерба для смысла читать сверху вниз и снизу вверх («Лунный луч», «Влага», «Тебя я хочу, мое счастье», «Надгробные цветы» и др.). Секрет этого феномена — в особой музыкальности бальмонтовских стихов: сплошной музыкально-словесный поток, завораживающий своим течением, одной только мелодией (в основном за счет нагнетания эпитетов) ведет к размыванию вещественного образа и утрате предметности изображения.

Я лунный луч, я друг влюбленных.
Сменив вечернюю зарю,

⁵⁸⁵ *Корецкая И. В.* Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). В 2 т. Т. 1. — М., 2000. — С. 970.

Я ночью ласково горю
Для всех, безумьем озаренных,
Полуживых, неуголенных;
Для всех тоскующих, влюбленных
Я светом сказочным горю
И о восторгах полусонных
Невнятной речью говорю.
(«Лунный луч»)

Общая структура стихотворной речи, в которой главной оказываются не краски, а полутона, не прямые значения слов, а оттенки значений, игра на намеках и недоговоренностях, передача неуловимых ощущений, превращала стихи Бальмонта в музыкально-словесный поток, завораживающий своим течением, одной мелодией. «Стихи его плавные и мерные, как качалки и турецкие диваны», — говорил Маяковский. Черты импрессионизма как художественного мировоззрения и поэтического стиля распространяются на все творчество Бальмонта.

«Декадентская всеядность» Бальмонта порой приводила поэта к бедности поэтического языка, а примитивная трактовка «магии звуков» доводила до абсурда. В своей книге 1916 года «Поэзия как волшебство» Бальмонт, не различая звук и букву и выказывая в этом смысле непонимание основ фонетики, характеризует гласные и согласные, выделяя при этом «главные» звуки: «Главный среди гласных — А, среди согласных — М <...> а — первый звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича теряет дар речи. М — мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки, а — вопль крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющемся чуть ли не у всех народов — Мама. Два первоначала в латинском Апо — Люблю. Восторженное детское восклицание А, и в глубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М и А, как пчела...» и т.д. О каждом звуке. «Заклинательное слово есть Музыка, а музыка сама по себе есть заклинание, заставляющее неподвижность нашего бессознательного всколыхнуться и засветиться фосфорическим светом»⁵⁸⁶.

Музыкальность последующих сборников стихов Бальмонта основана на звукоподражательных свойствах словесных звучаний, почти освобожденных от смыслового наполнения:

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
Звон стеблей, ковыль, поет. Поет, поет,
Серп времен горит сквозь сон, горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет...
(Сборник «Зарево зорь»)

Ржали громы по лазури,
Разоржались кони бурь
И, дождавшись громкой бури,

⁵⁸⁶ Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1916. — С. 56–71.

Разрумянили лазурь.
Громы, рдея, разрывали
Крепость мраков, черный круг,
В радость радуги играли,
Воздвигали рдяность дуг...
(«Кони бурь», 1910)

Традиции Фета в лирике Бальмонта. Художественный эксперимент Бальмонта имеет под собой прочные традиции не только во французской поэзии (Артюр Рембо, Шарль Бодлер), но прежде всего в лирике почтаемого поэтом А. Фета. Стихотворение Фета «Буря на небе вечернем» (1842) построено по тем же законам мелодики русского лирического стиха: в нем есть и фонические приемы, и анафоры в сочетании с синтаксическим параллелизмом, устойчивое единообразие звуков, и цепь концовок — всё, что по сути дела перенял Бальмонт⁵⁸⁷.

Недаром в своей книге «Поэзия как волшебство» он ссылается именно на это стихотворение Фета: «Это магическое песнопение так же построено все на Б, Р и в особенности на немеющем М... этот волшебник, чародей стиха, был Фет, чье имя как вешний сад, имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце» и будут длиться через зарево зорь»⁵⁸⁸.

Д.Г. Макогоненко считает, что именно это качество бальмонтовского стиха (ориентация на звуковые эффекты) — самое «узнаваемое», а потому уязвимое, что создало поэту репутацию «графомана»⁵⁸⁹. Безусловно, за 75 лет своего многописания Бальмонт не только «самоповторялся», но и часто использовал полюбившиеся образы мировой литературы («парус белый» М. Лермонтова, «трилистник» И. Анненского, гордо реющей птицы «над равниной поседолой» — М. Горького). Однако эта схожесть больше свидетельствует о чуткости поэтического слуха Бальмонта, нежели о его подражательности. Связан Бальмонт и с английской поэзией (Шелли, Теннисон), откуда он заимствует космологическую картину мира. Мотивы солнца, луны, ветра, воды, огня — постоянно присутствуют в его книге «Будем как солнце» (ср. «солнце мира» у Фета):

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.

⁵⁸⁷ Анализ фетовского стихотворения // *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. — Л., 1969. — С. 474.

⁵⁸⁸ *Бальмонт К.Д.* Поэзия как волшебство. — М., 1916. — С. 85. Ср. у Фета:

Буря на небе вечернем.
Моря сердитого шум.
Буря на море — и думы,
Много мучительных дум.
Буря на море — и думы,
Хор возрастающих дум...
Черная туча за тучей...
Моря сердитого шум...

⁵⁸⁹ *Макогоненко Д.Г.* Штрихи к портрету // *Константин Бальмонт. Стихотворения.* — М., 1989. — С. 524.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор.

.....

Итак, попавши в плен земной,
Возлюбим, братья, мир иной,
Следя за царственной — Луной.

Внемлите вкрадчивой струне
И присягните молча мне
В повиновении — Луне.

Восславим, сестры, глубину,
Любовь к любви, любовь-волну,
Восхвалим ласки и — Луну.

Она одна, она одна
Для всех влюбленных нам дана,
Непобедимая — Луна!

В сборнике «Только Любовь. Семицветник» (1903) глубже всего выразился талант Бальмонта. Это своеобразная книга итогов, как бы конспектирующая мотивы-образы предшествующих книг: начинается раздел с торжественного «Гимна Солнцу», выдержанного в спокойных певучих стихах и заканчивается вдохновенным признанием в любви русской природе, ключевыми словами которого становятся «нежность» и «затаенная печаль»:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
(«Безглагольность»)

Казалось бы, здесь те же бальмонтовские «находки»: виртуозный стих, словоновшества, знаменитые повторы, различные комбинации внутренних созвучий, безраздельное музыкальное начало и т.п. — однако это уже не «барабанно-механическое» (Вл. Орлов) повторение одного и того же звука, а тонкий осмысленный прием:

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье — глухое, немое.

Бальмонт и символизм. Проблему соотношения творчества Бальмонта с символизмом можно вполне обозначить словами В. Брюсова: «Его нельзя мерить общим аршином»⁵⁹⁰. Казалось бы, в конце XIX века

⁵⁹⁰ Брюсов В. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. — М., 1912. — С. 197.

Бальмонт становится непризнанным главой этого течения: ведущий сотрудник журнала «Весы» при издательстве «Скорпион» — центре русского символизма, известный поэт, своеобразный теоретик декаданса, близкий друг В. Брюсова. Свою эстетическую программу Бальмонт кратко изложил в предисловии к сборнику переведенных им стихотворений Э. По: «Я называю символической поэзией тот род поэзии, где помимо конкретного содержания есть еще содержание скрытое, соединяющееся с ним и сплетающееся с ним нитями самыми нежными». Задача символизма видится ему в проникновении в тайный смысл явлений с помощью намеков, недомолвок и в создании особого поэтического настроения. Однако крупнейший поэт-символист Вяч. Иванов считал, что «у него нет ничего общего с модернизмом, он совсем не символист, он вообще не характерен для нового направления нашей поэзии»⁵⁹¹. Столь парадоксальное заявление мэтра русского символизма, по-видимому, объясняется следующим: во-первых, Бальмонт остался навсегда чужд собственно философским, религиозно-мистическим идеям символистов «второй волны». Во-вторых, он, по сравнению с ними, проявлял малый интерес к французской поэзии, отдавая предпочтение англо-испано-скандинавской поэзии. В-третьих, его отличает невнимание к античности, к которой были так равнодушны символисты. В-четвертых, «заморским гостем», по словам М. Цветаевой, он оставался даже в сфере русского фольклора (сборник «Жар-птица», 1907). Бальмонт, будучи по духу человеком декаданса, усвоил только часть символистской программы, и его творчество выявляет лишь один лик поэзии русского символизма — начальный и неглубокий — импрессионистическую лирику. Его «ветроподобный» лирический герой («Я каждой минутой сожжен, Я в каждой измене живу»), впечатлительный и непосредственный, спешит «сказать мгновенью «Стой!». Как художнику-импрессионисту ему свойственна богатая ассоциативность, быстрая реакция на звук и цвет. Символисты много возьмут из поэтики Бальмонта — поэтики неопределенности, «туманов» и «теней», размытых очертаний слова и образа. Он принес в русскую поэзию множество новых, экзотических, тем и мотивов. Едва ли не первым он воспел тигра, леопарда, пантеру, альбатроса, скорпиона, орхидею. Поэтому его вполне можно считать не только предтечей русского символизма, но и русского декаданса вообще.

Идеи Ницше и Бальмонт. В 90-е годы XIX века в России идеи немецкого философа-филолога Ницше были чрезвычайно популярны. И дело не только в его учении о безусловной ценности деятельного индивида, сложной и противоречивой философии. Русских декадентов Ницше привлекал прежде всего своей демонической личностью — поэта, философствующего и протестующего. Его трагическая судьба сошедшего с ума и находящегося в психиатрической клинике гения, отверженного и отвергнутого, находила отклик практически у всех слоев русской интеллигенции. Константин Бальмонт, надевший на себя маску «стихийного гения» и сжившийся с нею, безусловно, не мог пройти мимо учения Ницше. Читающий практически на всех языках и штудирующий горы ученых

⁵⁹¹ «Ученые записки» Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. — Тарту, 1968. — С. 312.

книг, Бальмонт едва ли не самым первым из русских декадентов уловил в идеях Ницше близкое и понятное ему ощущение грядущего конца. Истоки новейшей символистской поэзии Бальмонт как раз и видел у Ницше — своеобразного «апостола сверхиндивидуализма» (Вл. Орлов). Особенно близок был Бальмонту ницшеанский призыв в переоценке всех ценностей: добра и зла, правды и лжи. Некоторые стихотворения в сборнике «Будем как солнце» («В домах», «Человечки») явно перекликаются с высказанными Ницше мыслями в его «Генеалогии морали»:

В мучительно-тесных громадах домов
Живут некрасивые бледные люди,
Окованы памятью выцветших слов,
Забывши о творческом чуде.
Все скучно в их жизни. Полюбят кого,
Сейчас же наложат тяжелые цепи.
«Ну, что же, ты счастлив?» — «Да что ж...
Ничего...»
О, да, ничего нет нелепей!

(«В домах»)

Человечек современный, низкорослый, слабосильный,
Мелкий собственник, законник, лицемерный семьянин,
Весь трусливый, весь двуличный, косодушный, щепетильный,
Вся душа его, душонка — точно из морщин.

(«Человечки»)

Деление людей на творцов («а где-то по воздуху носятся птицы», «как волны разливные реки») и тварей («жуки, пауки и мокрицы»), обличение духовного мещанства, ощущение резкой дисгармонии, господствующей в мире «кошмаров», «безумий» и «ужасов», — резко ощутимо в стихотворениях **«Я горько вас люблю, о бедные уроды», «Чтоб видеть красоту, я падаю на дно»** и др. Варьирует Бальмонт и ницшеанскую тему «стихийного гения». Однако, как всегда, широта творчества Бальмонта мешала его глубине, и идеи Ницше превращались под пером поэта в порой неумеренные выкрики и дешевый эпатаж («Я ненавижу человечество! Я от него бегу спеша...», «Я ненавижу всех святых...», «Я не хотел бы жить в раю Меж тупоумцев экстатических...» и т.п.). Ю. Айхенвальд считал, что «элемент философического рассуждения, как бремя, падает на его поэзию»⁵⁹².

Другие сборники Бальмонта. В девятисотые годы Бальмонт подолгу живет за границей, путешествуя по Англии, Германии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Испании, читая лекции об испанской, русской, английской поэзии в Оксфорде и Париже. В период Первой русской революции сближается с Горьким и большевистской газетой «Новая жизнь» и даже выпускает в издательстве «Знание» сборник политических

⁵⁹² Бальмонт // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 376.

стихотворений, впоследствии конфискованный полицией. Боясь преследований со стороны властей, в 1905 году едет в Мексику и Калифорнию. Результатом творчества стали путевые очерки («В странах Солнца»), вольные переложения индейских космогонических мифов («Змеинные цветы») и лирические сборники «Горные вершины», «Литургия Красоты. Стихийные гимны». В эти годы в его творчестве обостряется национальная тема. Увлечение славянской стариной, изучение народных заклинаний, знакомство с хлыстовством — все это находит воплощение в сборниках «Злые чары» (1906), «Жар-птица» (1907), «Зовы древности» (1908), «Зеленый вертоград» (1909). Рецензенты этих сборников (в том числе Блок и Брюсов), отмечая этнографическую и историко-культурную ценность представленных Бальмонтом стихотворений, считали их неудачными с точки зрения поэтики. Последующие годы жизни Бальмонта в России (1907–1913) были наполнены путешествиями в Египет, Норвегию, Балеарские острова и острова Океании, Австралию и Новую Зеландию, Новую Гвинею и Индию. После объявления в 1913 году амнистии для политэмигрантов возвратился в Россию, восторженно встреченный почитателями. Однако на поэтическом небосклоне уже зажигались новые звезды — поэты-акмеисты и футуристы. Критика объявила «конец Бальмонта». Во многом это объясняется не только удаленностью Бальмонта от изменений, произошедших в поэтическом мире, но и откровенно низким качеством его новых стихотворных сборников («Птицы в воздухе», «Хоровод времен», «Белый зодчий»). Бедность поэтического языка, ограниченность словаря (солнце, луна, ветер, волна, мгла, челн), бесконечно варьируемые существительные на «ость», увлечения синтаксическими параллелизмами — все эти «бальмонтизмы» вызывали лишь раздражение и упреки автора в графоманстве. В 1915–1916 годах Бальмонт совершает турне по России, Грузии, Украине, Дальнему Востоку, чуть позже едет в Японию. Самый известный сборник этого времени — «Сонеты солнца, меда и луны» (1917), куда вошли 255 сонетов, которые также остались без внимания критики.

Февральскую и Октябрьскую революции Бальмонт встретил настроенно, говоря о «хаосе» и «урагане сумасшествия», и при первой же возможности в 1920 году выехал из России, как оказалось, навсегда. Умер в предместье Парижа в приюте «Русский Дом» в 1942 году.

■ Основные понятия

Модернизм, декаданс, символизм, импрессионизм, импрессионистическая лирика, ницшеанские мотивы, традиции Фета, «бальмонтизмы», фонические приемы, аллитерация, ассонанс, анафора, синтаксический параллелизм, ритм, «пошлая» рифма, сонет.

■ Вопросы и задания

1. Дайте определение основным теоретическим понятиям: модернизм, декаданс. Что у них общего и чем они отличаются?

2. Символизм как основное течение модернизма. Назовите основных представителей. Кто такие «младосимволисты»? Какое отношение Бальмонт имел к символизму? Почему современная ему критика то считала его главой русского символизма, то предтечей, то навсегда отлучала его от этого течения?

3. Назовите основные поэтические сборники Бальмонта. В чем сила и слабость его художественного наследия? Почему его называли «графоманом»?

4. Охарактеризуйте основные черты поэтики Бальмонта.

5. В каких стихотворениях Бальмонта явственно ощущаются ницшеанские мотивы? Что поэт взял из «света» и «теней» (Н. Михайловский) немецкого философа?

6. Проанализируйте одно из перечисленных стихотворений Бальмонта: «Я вольный ветер, я вечно вею...», «Безглагольность», «Я мечтою ловил уходящие тени...», «Ангелы опальные», «Тончайшие краски».

■ Литература

Соч.: Полное собрание стихотворений. Т. 1–10. — М., 1907–14; Революционер я или нет? — М., 1918; Воздушный путь: Рассказы. — Берлин, 1923; Соучастие душ. — София, 1930; Стихотворения. — Л., 1969; Золотая россыпь: Избранные переводы. — М., 1990; Стозвучные песни: Соч. [Стихи и проза]. — Ярославль, 1990; Переписка с К.Д. Бальмонтом. — в кн.: Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. — М., 1991; Где мой дом? Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. — М., 1992; Американские письма К.Д. Бальмонта. — Минувшее: Исторический альманах. Вып. 13. — М., 1993; Собр. соч.: В 2 т. — Можайск, 1994; Колдунья. — М., 1995; Письма К. Бальмонта А. Ранниту (1937–1938). — Новое лит. обозрение. 1995. №11; Избранное. — Пб., 1997.

Лит.: Адамович Г.В. 70-летие К.Д. Бальмонта. — Последние новости. [Париж]. 1937. 17 июня; Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. — М., 1991; Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. — М., 1997; Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994; Анчиков Е.В. Бальмонт // Русская литература XX в. 1890–1910. Т. 1. Кн. 1. — М., 1914; Анненский И. Книги отражений. — М., 1979; К. Бальмонт и мировая культура. — Шуя, 1994; Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX в.: Межвузовский сб. научных трудов. — Иваново, 1993. Вып. 1; 1996. Вып. 2; 1998. Вып. 3; 1999. Вып. 4; Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1997; он же. Луг зеленый. — М., 1910; Брюсов В.Я. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. — М., 1912; Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская литература «серебряного века». 1890–1917. Антология. — М., 1993; Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX вв. — Л., 1985; Зайцев Б.К. Далекое. — Вашингтон, 1965; Иванов Вяч. И. О лиризме Бальмонта. — Аполлон. 1912. № 3, 4; Корецкая И.В. Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике. Метафорика «юности» // Корецкая И.В. Над страни-

цами русской поэзии и прозы начала века. — М., 1995; *Макогоненко Д.К.* Штрихи к портрету // К. Бальмонт. Стихотворения. — М., 1989; *Мандельштам А.* Серебряный век. Русские судьбы. — СПб., 1996; *Озеров Л.* К. Бальмонт и его поэзия. — К. Бальмонт. Избранное. — М., 1983; *Орлов Вл.* Избранные работы: В 2 тт. — Т. 1. — Л., 1982; *Орлов Вл.* Бальмонт. Жизнь и поэзия // К. Бальмонт. Стихотворения. — Л., 1969; *Седых А.* Бальмонт. — Новый журнал. [Нью-Йорк]. 1958. № 55; Серебряный век русской поэзии. — М., 1993; *Стрелков Л.А.* Под знаком Бальмонта. [Б.м.], 1997; *Цветаева М.* Слово о Бальмонте. — Новое лит. обозрение. 1992. № 1; *Эллис.* Русские символисты: К. Бальмонт. В. Брюсов. А. Белый. — Томск, 1996; Althaus-Schönbücher S. Konstantin D. Bal'mont. Parallelen zu A. Fet. Symbolismus und Impressionismus. Bern; Frankfurt am Main, 1975; *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont (На рус. яз. — Köln; Wien, 1988. Т. 1; 1992. Т. 2).

А.А. БЛОК⁵⁹³ (1880–1921)

Великий поэт-символист, определивший своим творчеством целую поэтическую эпоху, человек беспощадной искренности. «Даже внешность у него была поэтическая. В нем было врожденное величие падшего ангела. Все знавшие его чувствовали в нем существо высшего порядка. Он был очень красив... Он был точкой пересечения многих традиционных линий — он был одновременно и очень русский, и очень европеец. Это еще подчеркивалось его смешанным происхождением»⁵⁹⁴. С первых поэтических шагов Блок почувствовал приближение бытийных и социальных катастроф, в ходе которых, как ему казалось, наступит преобразование земного мира и человечества, непосредственное сопряжение посястороннего с потугосторонним, конечного с бесконечным, земного с небесным. Однако каждый раз надежды на преобразование оказывались тщетными и обманными. Это составило содержание его сочинений, проникнутых глубоким светоносным трагизмом.

Детские и гимназические годы. Александр Александрович Блок родился в Санкт-Петербурге. Отец поэта — Александр Львович Блок происходил из семьи обрусевших немцев. Предки Блока были врачами и правоведами. Александр Львович с детства проявил замечательные способности. Он окончил гимназию с золотой медалью, затем поступил в Петербургский университет, профессоры которого прочили ему бле-

⁵⁹³ Все ссылки на произведения А.А. Блока приводятся по изданию: *Блок Александр.* Собр. соч. В 8 тт. Т. 1–8. — М.–Л., 1960–1963, а также по изданию: *Блок Александр.* Записные книжки. 1901–1920. — М., 1965. В дальнейшем указываются том и страница.

⁵⁹⁴ *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 700.

стящую научную судьбу. А.Л. Блок пошел по пути отца и стал видным юристом, профессором Варшавского университета, где занимал кафедру. Ему было 24 года, когда он встретил шестнадцатилетнюю Александру Андреевну Бекетову, и с лета 1878 года она стала его невестой, а потом женой. В ту пору внешность Александра Львовича производила неизгладимое впечатление на окружающих. Он выглядел нервным, «демоничным», обладал резким, скептическим и сильным умом.

Мать Блока — Александра Андреевна (урожденная Бекетова) — была дочерью известного ученого-ботаника Андрея Николаевича Бекетова. В ту пору, когда родился Блок, он занимал пост ректора Петербургского университета. Так что первые годы детства Сашура (так называли Блока родные) провел в ректорском доме. Род Бекетовых — древний дворянский, притом коренной русский, сибирский, с Енисея. Среди родственников и знакомых Бекетовых в прошлом — поэт И.И. Дмитриев, декабрист И.Д. Якушкин, поэт-партизан Денис Давыдов, Е.А. Баратынский. П.А. Вяземский, семья Боткиных, Бакуниных, Тютчевых. Прадед поэта встречался даже с А.С. Пушкиным. У А.Н. Бекетова и его брата Н.Н. Бекетова (известного физика и химика, академика) бывали на собраниях «коммуны» (оба увлекались в молодости утопическими идеями Фурье) поэт А.Н. Плещеев и прозаик Д.В. Григорович. Дружил с ними и М.Е. Салтыков-Щедрин, и молодой Ф.М. Достоевский. А.Н. Бекетов участвовал в работе Литературного фонда и встречался с Киреевскими, И.С. Тургеневым, Львом Толстым. Со стороны бабки, Елизаветы Григорьевны, урожденной Карелиной, дочери известного путешественника и естествоиспытателя Г.С. Карелина, Блок был также связан прочными узами с русской землей и с русской наукой.

Дед Блока, А.Н. Бекетов, не был революционером, но был убежденным идеалистом-либералом в том высоком смысле, какой присущ тогдашним демократам — А.Н. Плещееву, Н.А. Некрасову, М.Е. Салтыкову-Щедрину. «Он, — писал Блок в «Автобиографии», — принадлежал к тем идеалистам чистой воды, которых наше время уже почти не знает». Дед Блока не жаловал царствование Николая I, Александра II и отнюдь не восторженно встретил освобождение крестьян в 1861 году, утверждая, что «община с круговой порукой» не изменит положения крестьян, которые останутся «в черном теле». Конечно, он понимал, что освобождение крестьян — шаг вперед в общественно-социальном развитии страны, но шаг запоздалый и недостаточно уверенный. Демократические идеи дед сохранил до конца дней⁵⁹⁵. Они послужили причиной его отставки. В тревожные и опасные годы — конец 1870-х — начало 1880-х — А.Н. Бекетов отстаивал университетские свободы, вступался за права

⁵⁹⁵ Таким образом, народническую закваску Блок получил в детстве, и она давала себя знать во все периоды его жизни и во многих его сочинениях. Г. Адамович даже утверждал: «Народничество было его сердцу ближе, чем модернизм, а сознание его заблудилось где-то между этими двумя путями, не найдя себя, в сущности, ни на одном из них (Адамович Г. Наследство Блока // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 37). В годы последней русской революции, сочувствуя большевикам, Блок, однако, не случайно печатается в органах «левых эсеров» — наследников народничества.

студентов и профессоров, защищал участников студенческих волнений. Авторитет выдающегося ученого и честнейшего человека уберегал его от правительственного гнева. Его называли в консервативных кругах «Робеспьером», но все-таки пригласили в императорскую семью давать уроки великим князьям Сергею и Павлу. Как свидетельствовал ученик А.Н. Бекетова, К.А. Тимирязев, называвший своего учителя «гарibaldi-дильцем», «его горячая любовь к родине, патриотизм, чаще всего прорывалась в неудержимых порывах горького негодования по поводу недостатков русской жизни». Однако в пору наступившей реакции А.Н. Бекетову пришлось уйти с ректорского поста (1883).

А.А. Блок с детства проникся духом гуманизма, царствовавшим в семье Бекетовых. «Ведь я, — писал он, — ... с молоком матери впитал в себя дух русского “гуманизма”. Дед мой — А.Н. Бекетов, ректор Спб. Университета, и я по происхождению и по крови “гуманист”, т.е., как говорят теперь, — “интеллигент”». Маленький «Сашура» воспринял либерально-гуманистические уроки деда, которые глубоко врезались в его детскую память и сохранились в ней навсегда. Об одном из таких «уроков» он рассказал в «Автобиографии»: «Однажды дед мой, видя, что мужик несет из лесу на плече березку, сказал ему: — Ты устал, дай я тебе помогу. — При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельство, что березка срублена в нашем лесу».

Помимо несомненного гуманистического влияния, семья и особенно дед привили Блоку громадное уважение к науке, к мыслительному труду. Совершенно естественно, что среди близких друзей А.Н. Бекетова числились великие русские ученые — И.М. Сеченов, Н.И. Мечников, Д.И. Менделеев. Но не только общение с учеными и разговоры в семье оказали на Блока-мальчика неизгладимое воздействие. Дед привил своему внуку любовь к природе, к родной земле и сделал это умело, увлекая рассказами и приучая к наблюдательности, вселяя любовь к каждой былинке. «Мои собственные воспоминания о деде, — писал Блок, — очень хорошие; мы часами бродили с ним по лугам, болотам и дебрям; иногда делали десятки верст, заблудившись в лесу; выкапывали с корнями травы и злаки для ботанической коллекции: при этом он называл растения и, определяя их, учил меня начаткам ботаники, так что я помню и теперь много ботанических названий. Помню, как мы радовались, когда нашли особенный цветок ранней грушевки, вида, не известного московской флоре, и мельчайший низкорослый папоротник; этот папоротник я до сих пор каждый год ищу на той самой горе, но так и не нахожу; очевидно, он засеялся случайно и потом выродился».

Вместе с либерально-гуманистическими настроениями и любовью к науке семья пробудила в мальчике интерес к чтению и к литературе. Тут, кроме деда, склонного к рисованию и живописи (писал акварели) и пробовавшего себя в художественной прозе, Блок впоследствии вспоминал бабушку, Елизавету Григорьевну: «Она всю жизнь работала над компиляциями и переводами научных и художественных произведений; список ее трудов громаден... она была очень начитана и владела несколькими языками; ее мировоззрение было удивительно живое и своеобразное, стиль — образный, язык — точный и смелый, обличавший

казачью породу. Некоторые из ее многочисленных переводов остаются и до сих пор лучшими». Бабушка, по словам Блока, переводила Бокля и Мура, Брэма и Бичер-Стоу, Дарвина и Голдсмита, Гексли и Теккерея, а кроме того, — Диккенса, Вальтера Скотта, Брет Гарта, Жорж Санд, Бальзака, Виктора Гюго, Флобера, Мопассана, Руссо, Лесажа... Она была типичным лицом в «характерной», по словам Блока, «странице в истории русского просвещения». Вспоминая о литературных занятиях бабушки, Блок освещал весь ее духовный и душевный облик, в котором все было полно здоровья, естественности и жизнерадостности: «Характер на редкость отчетливый соединялся в ней с мыслью ясной, как летние деревенские утра, в которые она до свету садилась работать. Долгие годы я помню смутно, как помнится все детское, ее голос, пальцы, на которых с необыкновенной быстротой вырастают яркие шерстяные цветы, пестрые лоскутные одеяла, сшитые из никому не нужных и тщательно собираемых лоскутков, — т.е. во всем этом — какое-то невозвратное здоровье и веселье, ушедшее с нею из нашей семьи. Она умела радоваться просто солнцу, просто хорошей погоде...». «Жизненность и живучесть, — продолжал Блок, — проникала и в литературные вкусы; при всей тонкости художественного понимания, она говорила, что «тайный советник Гете написал вторую часть Фауста, чтобы удивить глубокомысленных немцев». Не жаловала она и нравственные проповеди Л. Толстого. Все это вязалось с пламенной романтикой, переходившей иногда в старинную сентиментальность. Она любила музыку и поэзию, писала мне полусушутливые стихи, в которых звучали, однако, временами грустные ноты:

Так, бодрствуя в часы ночные,
И внука нашего любя,
Старуха-бабка не впервые
Слагала стансы для тебя.

Блок запомнил, как мастерски читала бабушка сцены из пьес Островского и «Пестрые рассказы» Чехова. Она даже перевела два рассказа Чехова на французский язык, и автор прислал ей «милую благодарственную записку». Поэт сожалел, что Елизавета Григорьевна не написала своих воспоминаний, в которых, по словам Блока, нашлось бы место Гоголю и братьям Достоевским, Аполлону Григорьеву и Л. Толстому, Я. Полонскому и А. Майкову. Когда Достоевский был редактором журнала «Время», он «собственноручно» отдал бабушке Блока для перевода английский роман. Такие вещи и такие жесты не уходят из жизни и из памяти. Блок берег этот драгоценный экземпляр.

«От дедов, — писал Блок, — унаследовали любовь к литературе и незапятнанное понятие о ее высоком значении их дочери — моя мать и ее две сестры». Все они были известными переводчицами: Екатерина Андреевна переводила с английского, испанского, французского, Мария Андреевна — с польского, немецкого, французского, Александра Андреевна — с французского. Кроме того, они публиковали и оригинальные сочинения: Екатерина Андреевна выпускала рассказы, стихотворения

(на ее слова «Путру, на заре...» написал знаменитый романс С.В. Рахманинов) и повести; Александра Андреевна печатала детские стихи, а Мария Андреевна составляла популярные биографии писателей для народа и монографии об истории Голландии и Англии.

В семье отца литература, по словам Блока, не играла столь значительной и важной роли, как в семье деда. Но отец не был чужд литературных интересов. «Специальная ученость, — писал Блок, — далеко не исчерпывает его деятельности, равно как и его стремлений, может быть, менее научных, чем художественных... За всю жизнь свою он напечатал лишь две небольшие книги..., и последние двадцать лет трудился над сочинением, посвященным классификации наук. Выдающийся музыкант, знаток изящной литературы и тонкий стилист, отец мой считал себя учеником Флобера. Последнее и было главной причиной того, что он написал так мало и не завершил главного труда жизни: свои непрестанно развивавшиеся идеи он не сумел вместить в те сжатые формы, которых искал; в этом искании сжатых форм было что-то судорожное и страшное, как во всем душевном и физическом облике его».

Таким образом, художественные наклонности Блок воспринял и от отца, и от матери, и от всей семьи Бекетовых. Но так как детство Блока прошло в семье матери, то в первую очередь с ним поэт связывал любовь к родной речи и сочинительству: «Здесь именно любили и понимали с л о в о; в семье господствовали... старинные понятия о литературных ценностях и идеалах... одной только матери моей свойственны были мятеж и беспокойство о новом...». Блок благодарил судьбу, что занятия литературой начались у него с нравственно и эстетически здоровой элочкинции, красноречия, как называли в старину художественную литературу или изящную словесность. Поэт гордился тем, что с литературой он знакомился не с модного тогда декадентства, а с укорененных в семье образцов с их классическими традициями и ценностями.

По признанию Блока, «сочинять» он начал «чуть ли не с пяти лет». Первыми его «вдохновителями» были В.А. Жуковский и Я.П. Полонский. Потом пришли другие имена: Пушкин, Фет, Ап. Григорьев, Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Вл. Соловьев... «С раннего детства я помню, — писал Блок, — постоянно набегавшие на меня лирические волны...».

В ту пору в детскую жизнь петербуржца Блока вошло подмосковное Шахматово, с которым были связаны счастливые годы. Усадьба располагалась среди обычной среднерусской природы: небольшой серенький дом, хозяйственные строения. Одною стороною дом выходил на зеленый двор, а другою — в сад. Он стоял на краю холма, и из его окон было далеко видно. Каждое лето Бекетовы всей семьей уезжали в купленное по совету Д.И. Менделеева имение. Менделеевы поселились здесь же, в нескольких верстах, в усадьбе Боблово. Все заботы о хозяйстве легли на плечи бабушки, Елизаветы Григорьевны. Андрей Николаевич Бекетов делами имения не интересовался, и когда к нему обращались крестьяне, отсылал к жене, объясняя, что он здесь только отдыхает. Мужики очень тому удивлялись и недоумевали, от чего именно отдыхает барин. Впо-

следствии Блок вспоминал, что дед «выходил к мужикам на крыльцо, потряхивая носовым платком», и делал это по той же самой причине, по которой Тургенев смущенно отколупывал кусочки краски с подъезда. Оба не умели разговаривать с крестьянами и больше всего желали, чтобы их оставили в покое и отвязались от них. Ради этого они готовы были отдать все, что мужики ни попросят. Помимо взаимного непонимания, тут было и другое. М.А. Бекетова вспоминала, что всех невольно при виде крестьян охватывало «чувство жгучего стыда» за собственное благополучие. В своем дневнике А.Н. Бекетов записал: «В зрелости и в старости постоянно думаю о крестьянской доле, слежу за литературой по этому вопросу и немало горю». Да, лучших из русских дворян-помещиков, писателей, ученых или людей других занятий мучила неутихающая совесть. В глубине души, втайне, наедине с собой они возлагали на себя вину, или, во всяком случае, разделяли эту вину со всем обществом за то, что крестьянин беден, непросвещен и лишен достойной жизни. В отношении к мужикам обитателей Шахматова, имения очень скромного, было много гуманного, но много и придуманного, вымышленного, идеального. Но это наивное и святое беспокойство русского дворянина-интеллигента — свидетельство о драгоценных качествах души семьи Бекетова.

Александр Блок возрос в Петербурге и в Шахматове⁵⁹⁶, в городской обстановке и среди скромной, тихой, раздольной, широкой и ласковой природы. Он любил ходить, не уставая, по полям и лесам с дедом и с другими домочадцами. Семья, в которой он вырос, оказала на него громадное влияние. Впоследствии, в планах поэмы «Возмездие» поэт записал: «Прекрасная семья. Гостеприимство стародворянское, думы — светлые, чувства — простые и строгие». Передавая атмосферу дома Бекетовых, в той же поэме «Возмездие» он писал о семье, к которой принадлежал по рождению и воспитанию:

В ней старина еще дышала
И жить по-новому мешала,
Вознаграждая тишиной
И благородством запоздалым...
А жизнь меж тем кругом менялась,
И запаталось все кругом,
И ветром новое врывалось
В гостеприимный старый дом...
Всем ведомо, что в доме этом
И обласкают, и поймут,
И благородным мягким светом
Все осветят и обольют...

После рождения сына Александра Андреевна не вернулась к мужу в Варшаву, где он занял кафедру, и осталась жить в семье отца. Отно-

⁵⁹⁶ В 1883 году трехлетнего Блока вывезли за границу, в Италию. Он побывал в Триесте и во Флоренции. Позднее его повезли в Германию.

шения с Александром Львовичем складывались сложно. Он то оказывался «деспотом», то страстно влюбленным. Мать Блока попеременно то испытывала счастье и пребывала в веселье, то втайне, вдали от родных, безутешно рыдала. Наконец семейная драма разрешилась: родители расстались. Официально брак Александры Андреевны с Александром Львовичем был расторгнут в 1889 году и в том же году мать Блока вышла замуж вторично, обвенчавшись с поручиком лейб-гвардии гренадерского полка Францем Феликсовичем Кублицким-Пиоттух. Ф.Ф. Кублицкий-Пиоттух был братом Адама Феликсовича, женатого на Софье Андреевне, сестре Александры Андреевны, которая и познакомила будущих новобрачных. С этих пор Блок вместе с матерью и отчимом жил не у деда, а в офицерской квартире гренадерских казарм.

Блок рос любимым и балуемым ребенком. Любовь к «ангелочку» в семье была всеобщей. Впоследствии Блок называл отношение к себе и свое воспитание в доме деда и матери «дворянским баловством». Домашняя жизнь сделала его совершенно неприспособленным к житейской прозе. Его «высокий идеализм», привитое «народолюбие» были книжными, заимствованными, внушенными семьей и «сентиментальными». В зрелые годы Блок сожалел о таком воспитании и пытался преодолеть, изжить и вытравить его следы. Духовная жизнь Блока была замкнута и ограничена кругом семьи, природой, именем, домашними радостями и заботами, детскими играми и занятиями.

Первоначальное образование Блок получил дома, а затем в 9-й петербургской гимназии (Введенской, позже — имени Петра Великого), где проучился, поступив сразу во второй класс, с 1891 по 1898 год. Чтобы подготовить Блока к гимназии, был приглашен студент-юрист В.М. Грибовский, впоследствии профессор гражданского права. Тетка Блока, М.А. Бекетова, вспоминала, что Блок «выдержал вступительный экзамен, но гимназия и вся ее обстановка произвели на него тяжелое впечатление: товарищи, учителя, самый класс — все казалось ему диким, чуждым, грубым». Гимназия и потом мало занимала Блока. Он как будто отбывал здесь необходимый срок и отзывался о гимназии в течение всего времени обучения с нескрываемым и неизменным презрением. Среди товарищей в гимназии он отличал рано ушедшего из жизни по своей воле Николая Гуна, сына известного художника, и Леонида Фосса, не чуждого художественных наклонностей щеголя из обеспеченной семьи инженера. Их сблизило общее возвышенно-романтическое настроение. Втроем они собирались в особняке Фоссов на Лицейской, где рассуждали о любви, Фосс играл на скрипке, а Блок читал стихи. Вместе они бродили по Петербургу, прогуливались по Невскому проспекту и по Островам.

Самые глубокие духовные интересы Блока были связаны не с гимназией, а с родным домом, с матерью, которая уделяла его художественному развитию много внимания. Здесь Блок вместе с двоюродным братом с помощью Александры Андреевны (она была «цензором, редактором-издателем», как однажды подписалась) издали сборник сочинений для детей и приступили к созданию рукописного журнала «Вестник». Два раза в год к нему выпускались приложения. «Вестник» заполнялся про-

изведениями Блока (стихотворениями, очерками, рассказами, сказками, пародиями, переводами, шарадами), Александры Андреевны, Екатерины Андреевны. Сюда Александра Андреевна отдавала собственные «взрослые» стихи, а переводы публиковала в столичных журналах. Е.А. Бекетова поместила в журнале юного Блока рассказ «В лесу». В одном из номеров журнал извещал читателей: «В следующих номерах журнала будет напечатан рассказ известной писательницы Е. Бекетовой». Журнал отметил и 70-летие со дня рождения деда, А.Н. Бекетова. В издание были вклеены две газетные заметки «о юбилее почтенного профессора». Вскоре в журнале появились новые авторы. «Редактор А. Блок» извещает господ подписчиков, что предполагает опубликовать рассказ «Попадья» своего троюродного брата С.М. Соловьева, с которым недавно познакомился⁵⁹⁷.

В это время, в середине 1890-х годов, Блок полон интереса к русской поэзии и уже сознательно входит в ее мир. Тогда же его увлекают драматургия и театр. Первые театральные впечатления относятся к 1893 году, когда тринадцатилетний Блок побывал на утренних балетных спектаклях Мариинского театра «Синяя борода» и «Спящая красавица». На следующий год он посмотрел «Плоды просвещения» в Александринском театре и с тех пор стал заядлым театралом. «Я ведь очень театральный человек», — говорил он о себе впоследствии. В пятнадцать лет Блок принялся создавать свой театр. Он остановил свое внимание на Шекспире. Шахматовский сад слышит монологи Гамлета, Ромео, Отелло, которые с воодушевлением декламирует юный актер. Наконец, в 1896 году разыгрывается сочинение Козьмы Пруткова «Спор древнегреческих философов об изящном». О спектакле сохранилось свидетельство М.А. Бекетовой: «Философы — Саша Блок и Фероль Кублицкий (двоюродный брат Блока, Феликс; в семье его называли Фероль), оба в белых тогах, сооруженных из простынь, с дубовыми венками на головах, опирались на белые жертвенники. Декорацию изображал Акрополь, намалеванный Сашиней рукой на огромном белом картоне, прислоненном к старой березе».

Спектакли не прекращались и в зимнее время⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ С.М. Соловьев об этом знакомстве вспоминал, что перед его глазами предстал «Высокий, светлый гимназист, какой-то вялый и флегматичный, говорит в нос. Но мне сразу становится интересно. Он издавал журнал «Вестник»... Тогда уж меня поразила и пленила в нем любовь к технике литературного дела и особенная аккуратность. Тетради журнала имели образцовый вид, на страницах были приклеены иллюстрации, вырезанные из «Нивы» и других журналов. Он подарил мне несколько таких картинок. Когда я дал ему в «Вестник» рассказ, он прислал мне коробку шоколадных сардинок, написал, что это — в подарок, а не в виде гонорара, который будет выслан после».

⁵⁹⁸ Например, в Петербурге, на квартире тетки, Софьи Андреевны Кублицкой-Пиотух, был разыгран с декорациями и занавесом, в костюмах и в гриме водевил французского драматурга Лабиша и повторен «Спор древнегреческих философов...» Блок знал петербургских актеров и вообще отдавал предпочтение «петербургской школе», восхищаясь игрой Далматова, Дальского, Бравича, Савиной, Яворской. Он даже начал держаться по-актерски, подражая повадками, голосом и прической своему кумиру В.П. Далматову.

Не пропускал Блок и спектаклей знаменитых иностранных гастролеров — Томмазо Сальвини и Тины ди Лоренцо. С воодушевлением он встретил гастролы Художественного театра и остался в полном восторге от «Дяди Вани» и «Трех сестер». Словом, он мечтал стать актером. Одновременно его влекла декламация. В его репертуаре наиболее заметными были монологи Гамлета и стихотворение А.Н. Апухтина «Сумасшедший». В петербургских гостиных о нем поговаривали как об искусном чтеце. Он посещал драматические курсы М.М. Читау-Кадминой и брал уроки декламации. Театральные увлечения продолжались вплоть до 1901 года. Известно, например, что зимой этого года Блок читал роль Люция из стихотворной лирической драмы А.Н. Майкова «Три смерти», участвуя в коллективном чтении «по ролям».

Постепенно интерес к театру, к актерству и декламации ослабел. Значительно раньше, за год до окончания гимназии, Блок расстался со своим журналом «Вестник».

В этот же самый год мать и тетка М.А. Бекетова повезли его в Германию, на курорт Бад-Наугейм. Там он продолжал думать о Шахматове («Место, где я хотел бы жить, — Шахматово»; «Мое любимое животное — собака и лошадь»). М.А. Бекетова вспоминала: «В ту пору он был очень хорош уже не детской, а юношеской красотой». И в другом месте: «Сашура росту очень большого, но дитя. Увлекается верховой ездой и театром, Жуковским, обожает Шахматова. Возмужал, но женщинами не интересуется». Сам же Блок еще год назад, в 1895, записал в дневнике: «Лет около 15 родились первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы иронии...» Во время поездки в Германию к Блоку пришла большая любовь: ему не было и семнадцати лет, когда он встретил тридцатисемилетнюю Ксению Михайловну Садовскую. Под знаком исключительно сильного чувства к ней (Блок называл ее «мое Божество» и при упоминании о ней неизменно это подчеркивал: «... не могу иначе называть Тебя», «... я поклоняюсь Тебе») проходят 1897 и 1898 годы. К.М. Садовской Блок посвятил множество стихотворений. Большинство их вошло в цикл «Отроческие стихи», а некоторые — в цикл «Ante Lucem» из первой книги стихотворений. Основная тема — характерный для Блока разлад между идеальной возвышенной любовью и ее земным воплощением. Впоследствии этот разлад станет причиной многих драматических коллизий в судьбе Блока и трагически окрасит его любовную лирику. Ради К.М. Садовской юноша-поэт выучивал наизусть монологи и декламировал их. Но внимала ему не возлюбленная. Его слушали домашние в Шахматове: дед, привезенный в кресле, мать и тетка. Шахматовские обитатели могли, например, прочитать веселую афишу: «Сегодня 8 августа 1897 года Артистом Частного Шахматовского театра будет произнесен монолог Ромео над могилой Джульетты». «Монолог, — вспоминала тетушка М.А. Бекетова, — читался в саду без костюма, никакой декорации не было. Зрители разместились в аллее. Саша встал на бугор над впадиной луга и, приняв отчаянную позу, выразительно и красиво прочел монолог».

Увлечение К.М. Садовской вызвало прилив творческих сил. Именно с января 1898 года, как писал Блок в дневнике, «начались стихи в изрядном количестве». Влюбленный поэт жаждет жизни, радуется ей и по-

лон надежд на счастье. В письме К.М. Садовской он пишет: «Мне прежде всего нужна жизнь, а жизнь для всякого человека самое главное, потому я и стремлюсь к Тебе и беру от Тебя все источники жизни, света и тепла». С этого времени, т.е. с 1898 года, началось, по словам Блока, «серьезное писание». Еще неуверенный в себе и стеснительный автор «показывал свои писания только матери и тетке». Александра Андреевна почувствовала в сыне талант, «поощряла его к писанию и делала ему дельные замечания, на которые он всегда обращал внимание».

К этому времени Блок находился на пороге нового периода своей жизни. Кончилось детство, проходила юность, завершено гимназическое образование, проявилось дарование и полились неудержимым потоком стихи...

Молодые годы. Влюбленность в Л.Д. Менделееву и брак с ней. Философия и поэзия В.С. Соловьева. Московские друзья-символисты. Символ и миф. В 1898 году для продолжения образования Блок «довольно бессознательно» поступил на юридический факультет Петербургского университета. Он перешагнул порог Двенадцати коллегий (так называли и еще называют университет) и вернулся туда, где родился:

И я пришел, плющом венчанный,
Как в юности, к истокам рек.
И над водой, во мгле туманной, —
Мне улыбнулся тот же брег.

Возможно, в намерении стать юристом подспудно сказала память об отце, о котором он продолжал думать. Однако в 1901 году собственные устремления и ярко выраженные способности взяли верх над соображениями семейного свойства, и Блок поменял юридический факультет на филологический. Перейдя на третий курс, поэт понял, что «совершенно чужд юридической науке». Этому переходу способствовало увлечение античной философией, романтической поэзией Жуковского, философией и лирикой В.С. Соловьева. В 1906 году Блок закончил славяно-русское отделение филологического факультета. В «Автобиографии» он писал: «Университет не сыграл в моей жизни особенно важной роли, но высшее образование дало, во всяком случае, некоторую умственную дисциплину и известные навыки, которые очень помогают мне и в историко-литературных, и в собственно моих критических опытах, и, даже, в художественной работе (материалы для драмы «Роза и Крест»). С годами я оцениваю все более то, что дал мне университет в лице моих уважаемых профессоров — А.И. Соболевского, И.А. Шляпкина, С.Ф. Платонова, А.И. Введенского и Ф.Ф. Зелинского. Если мне удастся собрать книгу моих работ и статей, которые разбросаны в немалом количестве по разным изданиям, но нуждаются в сильной переработке, — долею научности, которая заключена в них, буду я обязан университету».

В значительно большей степени, чем дела университетские, привлекали Блока дела домашние, личные. Во-первых, он отошел от театра и целью его жизни, средоточием его судьбы стала поэзия. Блок с головой ушел в мир

стихов и весь отдался лирической речи. Во-вторых, он встретил юную Любовь Дмитриевну Менделееву и страстно влюбился в нее. Эти решающие события вскоре сопрягаются. Предметом лирики становится любовь к Л.Д. Менделеевой, которая осмысливается земным воплощением идеального образа небесной Любви, лежащей в основе мира, в основании бытия. Женское начало, Душа мира, получает характеристики, качества и атрибуты Премудрой Софии, Девы-Зари-Купины, высшей Красоты и Добра. Воспевая свою подругу, Блок воспевал идеал, Божество, а касаясь небесного образа, он непременно славил его земной облик.

С Л.Д. Менделеевой Блок познакомился летом 1895 года. Знакомство возобновилось через три года, летом 1898, когда поэта, по его словам, «почти спровадили в Боблово». «Я, — вспоминал потом Блок, — приехал туда на белой лошади в белом кителе со стеклом. Меня занимали разговором в березовой роще *mademoiselle* и Любовь Дмитриевна, которая сразу произвела на меня сильное впечатление». По рассказам М.А. Бекеговой, Любовь Дмитриевна носила в ту пору розовые платья («розовая девушка», «девушка в розовом платье», «розовая Дама» — называл ее Блок), а великолепные золотые волосы заплетала в косу. «Нежный бело-розовый цвет лица, черные брови, детские голубые глаза и строгий, неприступный вид» — такова была возлюбленная Блока в то время.

Любовь Дмитриевна — дочь Д.И. Менделеева от второго брака. Она окончила частную женскую гимназию Шаффэ и поступила на словесно-исторический факультет Высших женских курсов (Бестужевских). Занималась она серьезно и с удовольствием, была рада почувствовать некоторую самостоятельность, ее душа была открыта новым знакомствам и дружеским связям.

Как и Блок, Любовь Дмитриевна мечтала о театре и решила стать актрисой (ее будущий сценический псевдоним — Басаргина). С 1901 года она стала посещать те же курсы декламации М.М. Читау-Кадминой, которыми за три года до нее уже воспользовался Блок.

Со времени встречи летом 1898 года до венчания (17 августа 1903 года) свершилось много событий, и отношения между влюбленными не раз осложнялись. Но обоим были памятны первая встреча, «день роковой для Блока и для меня» в 1898 году, как впоследствии писала Любовь Дмитриевна, затем новое сближение летом и осенью 1901 года и решающее объяснение 7 ноября 1902 года.

Первоначально Любовь Дмитриевна встретила Блока настороженно. Напротив, он очень понравился ее родителям — Анне Ивановне и Дмитрию Ивановичу Менделеевым. Дмитрий Иванович рад был выдать дочь замуж за красивого и благородного юношу, внука своего старинного и верного друга. Анна Ивановна почти в тех же словах писала о Блоке: «Это был красивый, стройный юноша, со светлыми вьющимися волосами, с большими мечтательными глазами и с печатью благородства во всех движениях и словах». В ту первую, памятную обоим встречу Блок, по словам Любви Дмитриевны, сначала держался несколько вызывающе, «под актера», смотрел свысока, откидывал голову, опускал веки, говорил то глупости, то выражался двусмысленно, то глубокомысленно и тем немало смущал окружающих. Но когда молодые люди обратились

к играм, — «Блок стал другой, вдруг свой и простой, бегал и хохотал, как и все мы, дети и взрослые».

Ту же самую встречу дважды описал и Блок. После путешествий по Шахматову и его окрестностям его герой, в котором нетрудно узнать самого поэта, «выезжает на поляну, перед ним открывается новая необъятная незнакомая даль, а сбоку — фруктовый сад. Розовая девушка, лепестки яблони — он перестает быть мальчиком». В другом месте он описывает ту же сцену от первого лица: «Вдруг пронесся неожиданный ветер и осыпал яблоневого и вишневого цвет. За вьюгой белых лепестков, полетевших на дорогу, я увидел спящую на скамье статную девушку в розовом платье с тяжелой золотой косой. Очевидно, ее спугнул неожиданно раздавшийся топот лошади, потому что она быстро встала, и краска залила ее щеки; она побежала вглубь сада, оставив меня смотреть, как за вьюгой лепестков мелькало ее розовое платье».

Вскоре, вспоминала Любовь Дмитриевна, «я стала... притягивать внимание Блока к себе» и достигла успеха, который, однако, встретила «с испугом»: «Блок перешел ко мне». Их встречи становились все чаще, они уже уединялись, покидали остальных во время прогулок по Церковному лесу. Вся молодежь участвовала в любительских спектаклях, на которые собиралось до двухсот местных жителей. Играли множество пьес, но особенно любили сцены из «Гамлета». Один из спектаклей начался с того, что Блок пересказал зрителям содержание трагедии. М.А. Бекетова вспоминала: «Любовь Дмитриевна и поэт составляли гармоничную пару. Высокий рост, лебединая повадка, роскошь золотых волос, женственная прелесть — такие качества подошли бы к любой «героине»... В руках Офелия держала целый снопок из розовых мальв, повилики и хмеля вперемежку с другими полевыми цветами. Хмель для этого случая Гамлет и Офелия собирали вместе в лесу около Боблова». По словам Блока, голос у Любви Дмитриевны был «серебристо-утомленный» и как нельзя лучше подходил для роли Офелии. Она была необычайно трогательна в сцене безумия героини, и весь спектакль производил неизгладимое впечатление. Оба — «актер» и «актриса» — были романтично настроены и в значительной мере играли свои чувства, свою собственную драму, которой еще не было в реальности, но которую они мысленно представляли. «Язык» шекспировской трагедии выражал их личные разговоры, встречи, жесты. Они разыгрывали чувства душ, метнувшихся навстречу друг другу.

«Первый и единственный за эти годы, — рассказывала Любовь Дмитриевна, — мой более смелый шаг навстречу Блоку был в вечер представления «Гамлета». Мы были уже в костюмах Гамлета и Офелии, в гриме. Я чувствовала себя смелее. Венок, снопок полевых цветов, распущенный на показ всем плащ золотых волос, падающих ниже колен... Блок в черном берете, колете, со шпагой. Мы сидели за кулисами в полутайне, пока готовили сцену. Помост обрывался. Блок сидел на нем, как на скамье, у моих ног, потому что табурет мой стоял выше, на самом помосте.

Мы говорили о чем-то более личном, чем всегда, а главное, жуткое — я не бежала, я смотрела в глаза, мы были вместе, мы были ближе, чем слова разговора.

Этот, может быть, десятиминутный разговор и был нашим «романом» первых лет встречи, поверх «актера», поверх вымуштрованной «барышни», в стране черных плащей, шпаг и беретов, в стране безумной Офелии, склоненной над потоком, где ей суждено погибнуть.

Этот разговор и остался для меня реальной связью с Блоком, когда мы встречались потом в городе — уже совсем в плане «барышни» и «студента»... Был вот этот разговор и возвращение после него домой. От «театра» — сеного сарая — до дома, вниз под горку, сквозь совсем маленький березничек, ели в рост человека. Августовская ночь черна в Московской губернии, и «звезды были крупными необычно». Как-то так вышло, что еще в костюмах (переодевались дома) мы ушли с Блоком вдвоем в кутерьме после спектакля и очутились вдвоем Гамлетом и Офелией в этой звездной ночи. Мы были еще в мире того разговора, и не было страшно, когда прямо перед нами в широком небосводе прочертил путь большой, сияющий голубизной, метеор».

Блок написал «Воспоминание о «Гамлете» 1 августа в Боблове». Эпиграфом он избрал слова Офелии:

Тоску и грусть, страданья, самый ад —
Все в красоту она преобразила.

Стихотворение он посвятил Любви Дмитриевне. Потом были новые встречи, новые спектакли. Но тогда же, особенно в 1899–1900 годы, началось отдаление. Блок почти не бывал в Боблове, в Петербурге молодые люди также не виделись. «К разрыву отношений, — вспоминала Любовь Дмитриевна, произошедшему в 1900 году, осенью, я отнеслась равнодушно. Зимой 1901 года она все еще «считала себя освободившейся». Но это не значит, что молодые люди забыли друг о друге. Напротив, Любовь Дмитриевна постоянно присутствует в мыслях Блока, а Блок — в мыслях Любви Дмитриевны. И день, когда они снова стали душевно близки друг другу, настал. Они запомнили его на всю жизнь. Лето 1901 года они снова регулярно и подолгу бывают вместе.

Отныне, в противоположность самым первым встречам, Блок и его наружность все больше нравятся Любви Дмитриевне: «Отсутствие напряженности, надуманности в лице приближало черты к статуарности, глаза темнели от сосредоточенности и мысли. Прекрасно сшитый военным портным студенческий сюртук красивым, стройным силуэтом условных жестких линий вырисовывался в свете лампы у рояля, в то время как Блок читал, положив одну руку на золотой стул, заваленный нотами, другую — за борт сюртука». «Он, — признавалась Любовь Дмитриевна в своих воспоминаниях «И были и небылицы о Блоке и о себе», — волновал и тревожил меня; в упор его рассматривать я не решалась и не могла». Когда еще только начинался роман Любви Дмитриевны и Александра Александровича, будущая невеста, а потом жена Блока чувствовала себя скромной барышней, которую держали в духе времени — строго и достаточно свободно. Она росла наивной девушкой, ни с кем не встречалась. Вечерами она обычно сидела на диване в гостиной, «в полутьме стоячей лампы». «Дома, — писала впоследствии Лю-

бовь Дмитриевна, — я бывала одета в черную суконную юбку и шелковую светлую блузку, из привезенных из Парижа. Прическу носила высокую — волосы завиты, лежат тяжелым ореолом вокруг лица и скручены на макушке в тугий узел. Я очень любила духи — более, чем полагалось барышне». В обществе обычно хранила молчание, но говорить любила, «только вдвоем». В наступившее «мистическое лето» 1901 года все изменилось. Блок приезжал к Любви Дмитриевне два раза в неделю в белом студенческом кителе верхом на белом коне, которого звали «Мальчиком». «Я, — свидетельствовала Любовь Дмитриевна, — всегда угадывала день, когда он приедет... После обеда в два часа я садилась с книгой в нижней тенистой террасе, всегда с цветком красной вербены в руках, тонкий запах которой особенно любила в то лето. Одевалась я теперь уже не в блузы с юбкой, а в легкие батистовые платья, часто розовые. Одно было любимое — желтовато-розовое, с легким белым узором...».

Любовь Дмитриевна и тогда, и потом, спустя много лет, отличалась «неизбывным оптимизмом». Блок, напротив, часто предавался наплывавшему на него мраку. Любовь Дмитриевна была полна жизненной энергии, которая играла в ней. В Блоке источник радости и света, по ее словам, соперничал с другим источником — отчаяния и пессимизма. И победа доставалась попеременно обоим. Любви Дмитриевне приходилось в их совместной жизни, по ее собственным словам, «рассеивать мраки, которым с каким-то ожесточением и охотно он отдавался».

В будущей невесте Блока в то время просыпалась жизнь. Внутренне она вся пылала, а внешне оставалась холодной. «Я, — писала Любовь Дмитриевна, — ощущала свое проснувшееся молодое тело. Теперь я уже была влюблена в себя, не то, что в гимназические годы. Я проводила часы перед зеркалом».

Блок произвел на Любовь Дмитриевну впечатление не только талантливого актера и ловкого кавалера. Он дразнил ее «мужской опытностью, знал жизнь не в пример бородатым двоюродным братьям и прочей мужской челяди». К тому времени, после пылкой юношеской страсти к К.М. Садовской, он успел влюбиться и в певицу С.И. Левицкую. Однако самое главное заключалось в том, что жизнь и литература стали перемешиваться и так перемешались в конце концов, что невозможно было различить, где литература, а где жизнь. Блок упорно и настойчиво сначала сам, а потом и при посредстве своих друзей-символистов внушил себе, окружающим и Любви Дмитриевне, что чувство любви, которое он переживает, — чувство мистическое, что это не просто любовь, испытываемая юношей к девушке, а любовь, в которой прозревается и узнается реальная, хотя и таинственная, связь двух миров — небесного и земного. Первоначально он скрывал от Любви Дмитриевны, что пишет стихи, а когда признался, то Любовь Дмитриевна стала искать себя в стихах и, если не находила, то ревновала к искусству. Блок как раз в ту пору был захвачен и, по ее словам, «переполнен знакомством с «ними», как у нас называли в этих разговорах всех новых, получивших название «символистов». Знакомство пока еще было только книжным.

Любви Дмитриевне было, конечно, лестно, что Блок поднял ее на

высокий пьедестал в поэзии и в жизни, но чутким женским инстинктом она почувствовала тут и грозившую нешуточную опасность. Ей хотелось простой, обычной горячей любви, а в ней любили не девушку, а некий «символ», нечто абстрактное и, как она понимала, неживое. Это противоречие между чувством Блока и чувством Любви Дмитриевны, между любовью обыкновенной и любовью мистической не могло не привести к недоразумениям и размолвкам. Порою Любовь Дмитриевна была уверена, что Блок любит не ее, а свою философскую фантазию, свою мечту. В начале зимы 1902 года⁵⁹⁹ она, отчаявшись, написала (но не передала) письмо Блоку с намерением решительно разорвать с ним: «Я не могу больше оставаться с вами в тех же дружеских отношениях. До сих пор я была в них совершенно искренна, даю вам слово. Теперь, чтобы их поддерживать, я должна была бы начать притворяться. Мне вдруг совершенно неожиданно и безо всякого повода ни с вашей, ни с моей стороны, стало ясно до чего мы чужды друг другу, до чего вы меня не понимаете. Ведь вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей, и за этой фантастической фикцией, которая жила только в вашем воображении, вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели... Вы, кажется, даже любили — свою фантазию, свой философский идеал, а я все ждала, когда же вы увидите меня, когда поймете, чего мне нужно, чем я готова отвечать вам от всей души... Но вы продолжали фантазировать и философствовать... Ведь я даже намекала вам: «надо осуществлять...» Вы отвечали фразой, которая отлично характеризует Ваше отношение ко мне: «Мысль изреченная есть ложь». Да, все было только мысль, фантазия, а не чувство, хотя бы только дружбы. Я долго, искренно ждала хоть немного чувства от вас, но, наконец, после нашего последнего разговора, возвратясь домой, я почувствовала, что в моей душе что-то вдруг навек оборвалось, умерло; почувствовала, что ваше отношение ко мне теперь только возмущает все мое существо. Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо оскорбительно, чуждо. Да, я вижу теперь, насколько мы с вами чужды друг другу, вижу, что я вам никогда не прощу то, что вы со мной делали все это время — ведь вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно».

Блок, почувствовав «ледяной тон» прощания, который предшествовал резкому разрыву, отвечал своей возлюбленной «сумасбродно-взвинченными письмами» на свойственном ему туманном «символист-

⁵⁹⁹ Кстати, в это время его впервые увидела З.Н. Гишпиус и оставила такой портрет: «Он не кажется мне красивым. Над узким и высоким лбом (все в лице и в нем самом — узкое и высокое, хотя он среднего роста) — густая шапка коричневых волос. Лицо прямое, неподвижное, такое спокойное, точно оно из дерева или из камня. Очень интересное лицо. Движений мало и голос под стать: он мне кажется тоже «узким»; но он при этом низкий и такой глухой, как будто идет из глубокого колодца. Каждое слово Блок произносит медленно и с усилием, точно отрываясь от какого раздумья... Во всем облике этого студента есть что-то милое. Да, милое, детское, — «не страшное»».

ском» языке, который едва ли понимала страстно влюбленная в него Любовь Дмитриевна: «... моя жизнь, т.е. способность жить, немислима без исходящего от вас ко мне некоторого непознанного, а только еще смутно ощущаемого мной Духа». Он утверждал и был в этом уверен, что Любовь Дмитриевна оказывала ему знаки внимания вследствие излучаемого им внутреннего «свечения» («сильно светился»), что его сила без Любви Дмитриевны слабеет и в нем «остается только страстное всеобъемлющее стремление и тоска», что «этой тоске нет исхода в этой жизни». При Любви Дмитриевне тоска не исчезает, потому что окончательного единения между влюбленными нет, но она заметно ослабевает. Так как «окончательного единения быть в этой (земной. — В.К.) жизни не может, а чистая цель есть окончательное единение, то не оторваться ли от этой жизни?» — спрашивает Блок Любовь Дмитриевну. Еще не поженившись, он требует от своей будущей супруги жертвенного подвига: во имя разрешения мировых противоречий бытия и счастья всего человечества отважиться на «решающий поединок, где будет битва предсмертная за соединение духов утверждаемого и отрицаемого». При этом он не скрывает, что оба погибнут. Любви Дмитриевне, еще только расцветшей, конечно, вовсе не хотелось умирать, даже во имя грядущих мистических свершений. Противоречие между любовью земной, чувственной и любовью мистической, в которое Блок заключил жизнь Любви Дмитриевны, оказалось неразрешимым.

Нет сомнения, что Блок всей душой полюбил Любовь Дмитриевну, как и она его. Однако на первом месте у Блока стояла не любовь чувственная, физическая, а любовь духовная, идеальная, мистическая. Было бы, конечно, неправильно утверждать, будто Блок был бесчувствен. Любовь Дмитриевна заметила «короткую вспышку чувственного увлечения» ею со стороны Блока зимой и летом перед свадьбой. Поэт В. Ходасевич, сильно преувеличивая, писал о «Стихах о Прекрасной Даме», которые рождались в ту пору, когда разворачивался любовный роман Александра Александровича и Любви Дмитриевны: «Эротизм бурлил под соблазнительным и лицемерным покровом служения “Прекрасной даме”». Как раз не бурлил и не был лицемерным покровом. Точно так же не прав поэт, журналист и мемуарист С.Маковский, писавший, что мистика Блока «была скорее образной формой поэтической эротики»⁶⁰⁰. В стихах Блока явственно проступала чувственность, которую, конечно, не могли не заметить внимательные критики и читатели. И все-таки в них, как и во всем его отношении к Любви Дмитриевне, страстность побеждалась духом и в стихах преобладали «детская чистота и истинное целомудрие». Любовь Блока не была любовью обыкновенной, обычной, житейской, любовью обыкновенного человека, хотя бы и самой пылкой, самой горячей. Это была романтическая любовь поэта-

⁶⁰⁰ Маковский Сергей. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 236. Кстати, этот мемуарист тоже запечатлел Блока: «Мелко вьющиеся рыжеватые волосы; нос длинный, узкий, с горбинкой; глаза серые, холодно-ясные, большие, печальные; ярко нарисованные, красиво выгнутые губы. Женщины восхищались: красавец. Но больше, чем красота, поражала странная застылость лица — как изваянное. Это впечатление застылости усугублял и голос — заглушённый, однозвучный».

символиста, который ждал от женщины не столько душевной и физической близости, сколько прямого и непосредственного соприкосновения с космосом, со всей вселенной, мистического общения через женщину с иными, отличными от земного, мирами. Блоку-поэту и Блоку-человеку было мало единства духовных интересов, недостаточно простого душевного участия и плотских наслаждений. Причины такой потребности заключались не только в характере и психологии Блока, но и в самой реальной исторической действительности.

В то время, когда развивался роман Блока и Любви Дмитриевны, самая образованная, самая просвещенная часть человечества, особенно люди науки и искусства, потеряла точку опоры. Все вдруг почувствовали, что прежние духовные ценности как будто исчерпали себя. Идеалы добра, красоты, истины, в течение веков служившие человечеству путеводными звездами в его исторической дороге к счастью и совершенству, идеалы гуманизма, человеколюбия, свободы, либерализма, высокой нравственности и твердых моральных норм потерпели крушение.

В эти же годы росла неудовлетворенность православной религией и церковью, которые перестали быть духовными наставниками русского общества. Появились религиозные идеи, которые не были созвучны каноническому православию. Писатели и общественные деятели в своих сочинениях писали о Втором Пришествии Христа, о Третьем Завете, на философско-религиозных собраниях рассуждали о теологических проблемах совсем не в духе православия. Кризис христианского учения и самого института церкви был налицо и, естественно, подвергался критике со стороны иерархов русской православной церкви, внимательно следившей за отступлениями от сложившихся и официально принятых канонов.

Ослабление религии вызвало огромный интерес к мистике⁶⁰¹ как народной, так и языческой, к учениям и сочинениям первых христиан. Это отразилось в философии Вл. Соловьева, в стихах Блока, в рассуждениях А. Белого и Вяч. Иванова. Иной стороной общего упадка религии стал атеизм или сомнение в учении Иисуса Христа, в Евангелии, а также равнодушие в церкви. Во всяком случае у Блока встречается много высказываний, отрицающих Христа, свидетельствующих о его неверии и даже весьма холодном отношении и к церкви, хотя обряды он соблюдал, а перед смертью попросил исповедаться и причаститься святым тайнам⁶⁰².

⁶⁰¹ Попутно заметим, что религия и мистика не тождественные духовные явления и понятия: так, христианская религия — мироощущение, основанное на вере в существование Бога в троиственном лице (Бога Отца, Бога Сына, Иисуса Христа, и Бога — Духа Святого) и ставшее предметом культа; мистика — таинственное переживание в экстазе непосредственного общения или единения со сверхчувственным. Мистика не обязательно связана с христианской религией и не обязательно имеет религиозную основу. Иногда мистика была направлена против церковных установлений, канонов и иерархии. См. об этом дальше.

⁶⁰² Например, 15 июня 1904 года Блок писал своему другу Е. Иванову: «...я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я Его не знаю и не знал никогда. В этом отречении нет огня, одно голое отрицание, то желчное, то

Все это вместе создавало впечатление, что старая культура разрушена и близка к окончательному исчезновению. В самом воздухе эпохи носились настроения неминуемой, скорой катастрофы, одни ожидая полного краха и конца света, а другие надеясь на зрелище нового света, новой жизни⁶⁰³. Ученые не могли составить себе стройную картину мира, потому что научный метод, каким они в основном пользовались, — позитивизм — сводился к отысканию, накоплению, описанию и систематизации фактов, эмпирического материала, и стал непригоден вследствие открытий, например, в физике и в других областях для объяснения этих фактов. Люди искусства — поэты, художники, композиторы — тоже осознали, что прежнее искусство не способно передать внезапно открывшуюся сложность мира и души человека. Поэты, например, приходили в отчаяние, оттого что укоренившиеся поэтизмы, стилистические штампы и клише отъединяют их от исторической действительности и не дают

равнодушное. Пустое слово для меня, термин, отпадающий, “как прах могильный” (Блок А. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — М.—Л., 1963. — С. 105). Ему же 25 июня 1905 года Блок признавался: «Никогда не приму Христа (там же. — С. 131). Ср. также «О церкви спрашивать мне решительно нечего. Я чувствую кругом такую духоту, такой ужас во всем происходящем и такую невозможность узнать что-нибудь от интеллигенции, что мне необходимо иметь дело с новой аудиторией, вопрошать ее какими бы то ни было путями. Хотя бы прочтением доклада и заслушиванием возражений свежих людей» (Блок Александр. Записные книжки. 1901–1920. — М., 1965. — С. 118). Однако здесь необходима оговорка: таким категорическим высказываниям нельзя доверять безусловно. Не только из-за изменчивости настроений поэта, но и вследствие развития его взглядов. При этом нужно учитывать, что Блок никогда не отрицал реальное существование исторического Иисуса Христа. И, стало быть, атеистом не был.

⁶⁰³ А. Белый в «Воспоминаниях о Блоке» писал: «Молодежь того времени слышала нечто подобное шуму и видела нечто подобное свету: мы все отдавались стихии грядущих годин: отдавались отчетливо слышимым в воздухе поступам нового века». На чувстве катастрофы символисты не замыкались. Апокалипсис для них состоял из двух актов — полной гибели и возрождения, через смерть — новое рождение. Белый писал: «Чувство конца, рубежа между сознанием декадентов девяностых годов и молодых символистов XX века, физиологичность, конкретность восприятия зорь, факт свечения и неожиданность этого факта, а также недоумение и трудность понять причину зорь — вот что сосредоточивает наше внимание. Многие восприняли наступление нового века не эволюцией мировоззрений, а фактом явления в них новых органов восприятия времени. Мировоззрительные объяснения символистов, психологические, логические, мистические, социологические и религиозные, носили характер случайных и неудачных гипотез. Факт чувства зорь оставался. Отсюда их пыл и уверенность, победившая сократиков и декадентов. Появляются вдруг видящие зорю и невидящие. Видящих было мало. Они чувствовали друг друга издали, образуя собой никем не установленное братство ведающих о великом событии близкого времени, о драматической борьбе света и тьмы» (Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 тт. Т. 1. М., 1980. — С. 207). Те же черты настроений и переживаний людей эпохи Блока передал и Г.Адамович: Блок был прежде всего поэтом поколения, выразившим все то темное, смутное, горестное — впрочем, и смешанное с какими-то надеждами, — что наполняло умы и души людей, сложившихся в предреволюционные годы. Он сам дал этому поколению имя: «дети страшных лет России» (Адамович Г. Наследство Блока // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 28).

возможности ее передать и выразить. Как бы они ни бились, стремясь избежать клишированных образов, вместо одних тут же появлялись другие. Но главное состояло в том, что между человеком и миром разрушилась связь, что уже не приходилось более ни мечтать о гармонии между земным и небесным, между материальным, физическим и духовным, идеальным, ни верить в эту гармонию, ни надеяться ее достичь. Глубокий идейный кризис поразил общество, и оно впало в уныние. С одной стороны, оно отрицало, презирало и издевалось над старыми духовными ценностями, с другой — никак не могло отыскать новые, которые еще не созрели и не выработались. Раздавались голоса, утверждавшие, что и вообще никаких ценностей нет, что они просто-напросто выдуманы и представляют собой досадные заблуждения, что безобразие ничем не уступает красоте, что добро не лучше зла, а истина — лжи.

В этих условиях, однако, многие не поддались отчаянию и беспросветному мраку, а стали искать идеи, которые помогли бы восстановить потерянную распавшуюся связь времен и способствовали бы установлению если не гармонии, то хотя бы единства с мировой жизнью. Они верили, что духовные ценности не могут исчезнуть, что вместо старых появятся новые, еще более высокие, что любая личность не отъединена от мирового целого, а сопряжена с ним. Вследствие этого они сразу же соотнесли свою личную конкретную участь и судьбу с космосом, с «мировой жизнью» в целом, минуя историческую действительность. Среди таких людей был и Блок. В дальнейшем он остро ощутил, что его личная судьба пересекалась с движением мировой истории и с историческими путями России.

Уже в гимназические и в особенности в студенческие годы Блока тревожили таинственные знаки в природе, которые он подмечал и постоянно сопоставлял с событиями своей внутренней, духовной жизни. Во время прогулок по петербургским улицам его все чаще и чаще посещают видения, и он понимает, что дает о себе знать Она, пока еще безымянная, не имеющая имени, но изливающая лучезарный свет, который принадлежит Ей как пришельце из других, загадочных неземных миров. «К весне, — признается Блок, — началось хождение около островов и в поле за Старой Деревней...». Наблюдая закаты, он «определяет» их видениями, которые подают явные знаки о Ней. Постепенно он начинает узнавать Ее и дает Ей названия — Таинственная Дева, Вечная Дева, Владычица Вселенной, Величавая Вечная Жена. Блок уже понимает, что это разные лики Мировой Души. Он жаждет ее воплощения и страстно желает единства с нею. И вот проходит совсем немного времени, и ему открывается, что лучезарное видение обретает черты Любви Дмитриевны, а Любовь Дмитриевна принимает неземной облик Прекрасной Дамы, которая полюбила именно его, поэтому он, как помним, «сильно светился». Так земная любовь слилась с мистической страстью, и невозможно было найти более подходящую форму для необычных отношений между влюбленными, потому что таких форм не существует и существовать не может. Он был убежден, что Любовь Дмитриевна — земное воплощение божественного начала. Припадая к Ней, как источнику чистоты и святости, он черпает жизненную силу и обретает душевную гармонию. Од-

нако шло время, а желаемого настоящего «воплощения» не происходило. Не наступало и никаких преобразований — ни мира, ни человечества, ни Блока, ни Любви Дмитриевны.

Любовь Дмитриевна, в отличие от Блока, вовсе не считала себя мистической Прекрасной Дамой, земным воплощением божественного начала. Вспоминая о том, что она «понемногу вошла в этот мир, где не то я, не то не я, но где все певуче, все недосказано, где эти прекрасные стихи так или иначе все идут от меня», и признаваясь, что отдалась «странной прелести наших отношений», она с недоумением и недоверием замечала, что Блок ставил ее на «непонятную» ей мистическую высоту, на такой предел отрешенности и святости, которых человек может достигнуть лишь в свой предсмертный час или в аналогичной ему подвижнической схиме: «Может быть, иногда Блок и поднимал меня на такую высоту в своих просветленных строках. Может быть даже и ждал такой меня в жизни в минуту веры и душевной освобожденности». Но Любовь Дмитриевна это было странно, непонятно и даже неприятно. «Пожалуйста, без мистики», — урезонивала она поэта. Любовь Дмитриевна не хотела быть мистической Прекрасной Дамой, не хотела быть идеалом и воплощением чего-то божественного. Она хотела быть такой, какой родилась на свет, — прекрасной и простой девушкой, воспитанной в духе уважения к реальности, к фактам, к жизненному, в том числе и житейскому, опыту. Она была трезва в своих мечтах о «вечном» на всю жизнь, прочном и обыкновенном семейном счастье с любимым человеком. А ее отождествили с пришедшей из чуждых миров Прекрасной Дамой. Она была к такой роли совершенно не подготовлена и не могла отстоять свою самостоятельность и свободу. Друг Блока Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) в период резкого обострения их отношений высказал злую правду: «Подруга Блока — Люба с вещественной физикой, но без метафизики». Впоследствии Любовь Дмитриевна горько писала, что в фундамент ее жизни с Блоком легла «ложная основа». Причина ее заключается не только в мистике Блока, но и в эпохе, в ее атмосфере, в трагическом историческом переломе, в двойственном состоянии мира и каждого мыслящего человека того времени.

Блок, как только начал осознавать себя, сразу почувствовал, что явился на свет не вовремя. Если романтик-Лермонтов страдал, оттого что *рано* посетил сей мир, то Блок-символист — оттого что *поздно*⁶⁰⁴. Он застал сумерки европейской культуры и понял, что ему суждено быть свидетелем, а не деятелем, ибо создавать будущую культуру предназначено последующим поколениям. На его долю, полагал он, как и всем нынешним сумрачным людям, выпала трагическая участь искать единения с мировым целым и никогда не увидеть его воплощенным. Он был «готов принести собственный изощренный индивидуализм на алтарь новой органической культуры отдаленного будущего. Гимн разрушению выдержан в мажорном ключе и составляет контраст минорному признанию право-

⁶⁰⁴ См. об этом: *Пайман Аврил*. История русского символизма. — М., 2000. — С. 239.

ты потенциальных разрушителей»⁶⁰⁵.

Поскольку достижение единства с мировой жизнью выступало главной задачей, то все житейское, бытовое, материальное, физическое, вещественное, чувственное отступало на второй план, а на первый план выдвигалось духовное, идеальное и мистическое. Эта двойственность и иерархия, порядок сохранялись и в любви. Блок одновременно переживал две любви — обыкновенную, плотскую, физическую, чувственную и необыкновенную, мистическую. Вторая была выше первой, которая занимала в его отношениях с Любовью Дмитриевной подчиненное место. Соответственно этому и каждый из участников в представлении Блока, а потом и его друзей-символистов, так же раздвоился: в быту он — студент Александр Александрович, в литературе, в стихах — рыцарь, едва ли не монах, поэт; она в реальной жизни — Любовь Дмитриевна Менделеева, возлюбленная студента Блока, а в идеальной — Прекрасная Дама. Блок с самого начала допустил, чтобы жизнь и литература перемешались, перепутались. Этого не могло не случиться, потому что объектом любви служило одно и то же лицо, пребывающее одновременно в двух различных видах и в двух различных сферах — в реальной и в идеальной, как писал Вл. Соловьев. Он же предупреждал: «Перенесение плотских, животное-человеческих отношений в область сверхчеловеческую есть величайшая мерзость и причина крайней гибели». Но сам Вл. Соловьев не избежал этого греха, а молодой Блок не внял совету знаменитого философа. Это привело к рождению прекрасных стихов и к драматическим и даже трагическим событиям в семейной жизни поэта.

Вторжение литературы, искусства, философии, мистики в любовь Любви Дмитриевны и Александра Александровича, однако, не только разделяло их, но и объединяло. Любовь Дмитриевна чувствует, что она вдохновляет поэта, который воспринимает в это время мир целостно, радостно, с надеждой и верой. Она становится героиней лирики Блока, служит для него земным воплощением и олицетворением Души Мира. Теперь у Блока и его возлюбленной есть общая тайна, они становятся «заговорщиками». И при всем этом любовь у них все-таки разная и во многом несхожая. Романтическая чувственность Любви Дмитриевны лишь внешне совпадала с романтично-мистической страстностью Блока. Романтика Любви Дмитриевны — насквозь земная, Блока — экзальтированная, углубленно-напряженная, проникнутая тайнами, устремленная в потустороннее, полная предчувствий и пророчеств и во многом литературная, книжная, восходящая к русской древности, к античным философам, к немецким романтикам, к философско-поэтическим размышлениям Владимира Соловьева. Она уже отягощена новейшими философско-религиозными, эстетическими и поэтическими исканиями. Это блоковское восприятие самой себя Любви Дмитриевне было внове, необычно. Тем не менее она приняла эти отношения и смело ринулась им навстречу. С этих пор, писала она, «усилилось наше самоощущение двух заговорщиков. Мы знали то, чего другие не знали». Умом и женским чутьем Любовь Дмитриевна разделила с Блоком его судьбу,

⁶⁰⁵ Там же.

которой стали поэзия и любовь. Она угадала, что Блок — провозвестник нового поэтического искусства. Тогда же встречи влюбленных учащаются, они переживают особенную духовную близость. Любовь Дмитриевна на вопрос Блока о его стихах отвечает, что он «поэт не меньше Фета». Эта оценка была самой высокой, потому что в то время для Блока не было выше авторитета. Блок же со своей стороны пишет осенью 1902 года Любови Дмитриевне письмо с необычным объяснением в любви. Признаваясь, что влюбился в нее той любовью, какая обычно бывает у всех, он замечает, что его любовь теперь — не «простая влюбленность», а «таинственная и малопостижимая связь», для которой трудно подобрать форму отношений, так как все существующие формы недостаточны и неполны. Блок даже подумывает о самоубийстве как о наиболее полном духовном сближении душ, не обремененном никакими другими посторонними соображениями. Любовь Дмитриевна при виде такой жертвенности и самоотречения уже не могла, по ее словам «сопротивляться судьбе...». «В каких словах я приняла его любовь, что сказала — не помню...», — вспоминала она впоследствии. Блок, вернувшись домой, записал: «Сегодня 7 ноября 1902 года свершилось то, чего никогда еще не было, чего я ждал четыре года». 25 мая 1903 года состоялось обручение, а 17 августа Любовь Дмитриевна и Александр Александрович были обвенчаны в церкви, недалеко от Шахматова и Боблово. Молодые не остались до конца свадебного пира, а сели в экипаж и отправились в Клин, откуда ближайшим поездом выехали в Петербург.

В те годы, когда Блок⁶⁰⁶ встречался с Любовью Дмитриевной, в нем происходила во многом не видная ей и скрытая от нее духовная и душевная работа. С 1898 года Блок находился во власти поэтического вдохновения и написал множество стихотворений. Его тогдашние близкие знакомые М.С. и О.М. Соловьевы, по воспоминаниям Блока, одними из первых после матери, обратили внимание на его стихи. Они жили в Москве, и мать Блока, Александра Андреевна, посылала туда стихи сына. Знакомство с семьей Соловьевых имело в жизни Блока огромное значение. Он сам отмечал это в «Автобиографии»: «Из событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших на меня так или иначе, я должен упомянуть: встречу с В.С. Соловьевым, которого я видел только издали...». Случилось это в феврале 1900 года в день похорон дальней родственницы Блока. «Ни до, ни после этого дня, — вспоминал Блок, — я не видал Вл. Соловьева; но через все, что я о нем читал и слышал впоследствии, и над всем, что испытал в связи с ним, проходило это странное видение. Во взгляде Соловьева, который он случайно остановил на мне в тот день, была бездонная синева: полная отрешенность и готовность совершить последний шаг; то был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертёж. Одиноким странником шествовал по улицам города призраков в час петербургского дня, похожий на все остальные

⁶⁰⁶ Его облик этого времени запечатлел С. Городецкий: «Он ходил в аккуратном студенческом сюртуке, всегда застегнутом, воротник был светло-синий (мода была на темные), волосы вились, как нимб, вокруг его аполлоновского лба, и весь он был чистый, светлый, я бы сказал изолированный» (*Городецкий Сергей*. Воспоминания об Александре Блоке // «Печать и революция», 1922. Кн. I. — С. 57).

петербургские часы и дни. Он медленно ступал за неизвестным гробом в неизвестную даль, не ведая пространств и времён». Вскоре Вл. Соловьев скончался. Его образ запомнился Блоку и стал для него символом высокого, всемирно-значительного, таинственно-нового, светлого и прекрасного.

Образ Вл. Соловьева, замечательного философа, был дорог Блоку и в другом отношении. В ту пору, в конце XIX и в самом начале XX веков, обнажился разрыв между старым, классическим словесным искусством и новым, пришедшим ему на смену, которое в целом можно назвать модернизмом.

Под модернизмом подразумевается здесь все искусство (в том числе литература), неудовлетворенное эстетическими представлениями и нормами, сложившимися в начале, середине и конце XIX века и ставшими традиционными. Модернизм в искусстве — отражение общего мировоззренческого кризиса, наступившего в конце XIX — начале XX веков, который выразился в общественном поведении, в быту, в культуре. Модернизм в искусстве прошел несколько стадий: декадентство, его преодоление и изживание в многочисленных литературных направлениях, течениях и школах от неореализма, символизма, акмеизма, футуризма и других, вплоть до социалистического реализма, представлявшего собой гремучую смесь псевдореализма и псевдоромантизма под эгидой псевдоклассицизма.

Начальная стадия модернизма — декадентство, к которому с полным правом можно отнести писателей эпохи «безвременья» (1880–1890-е годы). Они были разочарованы в мирозерцании, возникшем как на основе дворянской культуры, так и под влиянием демократической, в частности, народнической интеллигенции. Вошедшее тогда в моду декадентство привнесло в жизнь и в искусство кощунственное, разрушительное отрицание, коснувшееся всех форм общественно-культурной жизни. Всё высокое и возвышенное подвергалось сомнению и осмеянию. Прежние идеалы добра, красоты, истины оказались униженными и оскорбленными. Общество прониклось упадническими настроениями и не видело выхода из охватившего его отчаяния. Старые идеалы, казалось, утратили авторитет и веру, исчерпали себя, а новые еще не возникли. С такой точки зрения декадентство нельзя воспринимать с одним лишь отрицательным знаком. Писатели остро почувствовали, что литература нуждалась в обновлении, что мир стал сложнее, что идеал единства всего сущего, идеал гармонии как бы исчезли и их надо обрести вновь. Писатели поняли, что поэзия Пушкина, Лермонтова, Тютчева и Фета словно бы отошла в прошлое и стала пора новых идей и новых форм их выражения.

Итак, сильная сторона декадентов состояла в том, что они резко обозначили кризис старого — пушкинского и послепушкинского — словесного искусства и прямо сказали: прежний идеал гармонии исчез и невыразим в новых условиях. Для нового идеала в нынешнем состоянии поэзии нужны новый язык, новые слова и краски, новые художественные идеи и формы.

Декадентство — это новое отношение к миру и ко всем общественным ценностям: к морали, к искусству, к быту. Вполне естественно,

что тогда же сложилось и новое отношение к красоте, закрепленное в понятии «новая красота». Суть понятия «новая красота» включала несколько смысловых качеств. «Новая красота» — это не чисто эстетическая категория, а вмещающая в себя религию, этику, свободу, любовь к народу, но исключающая пользу, всяческий утилитаризм, общественный и личный эгоизм. «Новая красота» — это один из путей освобождения человека и человечества от страха смерти и одновременно один их путей их спасения. Близким к «новой красоте» понятием оказывается понятие Эроса, которое связано не только с плотской и чувственной, но и с любовью всеобъемлющей, братской, материнской, с любовью человека к человеку. Уже из этого краткого изложения видно, что декадентство жаждет и не находит синтеза общественных идей, всеобщего единства человечества. И тут между декадентством и символизмом нет расхождений.

Г.А. Гуковский в прекрасной статье «К вопросу о творческом методе Блока» писал, что истоки символизма заключаются в протесте против разложения человека-личности и среды-причины⁶⁰⁷. По всей видимости, такое представление слишком узко: в декадентстве, а тем более в символизме, речь шла не о грубой обусловленности человека-личности средой, а о распаде связей человека с историей, с настоящим и людей друг с другом. Декаденты думали о всеединстве, если воспользоваться термином Вл. Соловьева, который они, однако, не употребляли. Не случайно у первых декадентов сразу же возникли идеи совмещения язычества и христианства, античности и Возрождения, искусства и религии, искусства и жизни, красоты и морали. Таким образом, русское декадентство ставило перед собой отнюдь не только эстетические или нравственные задачи. Оно провозгласило иную, более глубокую и серьезную цель — преобразование жизни⁶⁰⁸. Д.С. Мережковский писал: «Декадентство в России имело значение едва ли не большее, чем где-либо в Западной Европе. Там оно было явлением по преимуществу эстетическим, то есть от реальной жизни отвлеченным; в России — глубоко жизненным, хотя пока еще подземным — одним из тех медленных переворотов, оседаний почвы, которые производят иногда большее действие, чем внезапное землетрясение»⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. // «Литературное наследство», Т. 92. — М., «Наука», 1980. — С. 69.

⁶⁰⁸ С этой точки зрения мнение З.Г. Минц (Блок и русский символизм. — С. 100) о том, что доминирующая идея русского модернизма, в том числе декадентства и символизма, — панэстетизм, т.е. представление об эстетическом как глубинной сущности мира, как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия, предполагающей восприятие и осмысление мира в эстетических категориях, отодвигающих на второй план логические, этические и прочие категории, при всей его относительной истинности и столь же относительной ценности нуждается все-таки в существенной поправке. Панэстетизм не выступает основополагающей идеей и целью русского модернизма (символизма тем более), а выполняет служебную роль, указывая путь преобразования мира и оказываясь инструментом такого преобразования.

⁶⁰⁹ Мережковский Д.С. Не мир, но меч. — СПб., 1908. — С. 98. Г.В. Адамович (Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. — С.46) справедливо отметил неопределимую заслугу самого Д.С. Мережковского в придании русскому модернизму — и декадентству в том

Вместе с тем эти сильные, отвечающие насущным общественным потребностям времени идеи не искупали и не могли искупить несомненных и необратимых качественных слабостей декадентства, столь же неотторжимых от него, как и достоинства.

Идейная подоплека декадентства определялась двумя обстоятельствами. Во-первых, — ненавистью к буржуазной цивилизации, главные пороки которой — мещанский практицизм, утилитарная польза, пошлая расчетливость, рационалистическая разумность, господство логики в ущерб чувству красоты и образному восприятию мира, подавление альтруизма и сердечных порывов к добру и благу. Буржуазный мир скучно-правильный, но бездушный и бездуховный, а потому лишенный творческого начала, предполагающего праздник человеческих способностей. Прямым продуктом и идеологическим обоснованием буржуазной цивилизации были, по мнению декадентов, тогдашняя наука и идеи народничества. Поэтому вторым обстоятельством, вызвавшим яростную критику декадентов, стал кризис позитивизма в науке и кризис народничества как общественного движения.

В народничестве декаденты справедливо усмотрели крах этики: с одной стороны, пренебрежение к личности, с другой, — перерождение нравственного в филистерское.

Кризис позитивизма и материализма выразился, по их мнению, в том, что мир не мог быть объяснен, если исходить из признания его материальности и свести научное исследование к сбору, накоплению и классификации фактов. Между тем именно эти действия были характерными чертами позитивизма, считавшегося главным достижением современной европейской цивилизации. Беспомощность позитивизма бросала тень на всю цивилизацию, которая, утверждали декаденты, уперлась в тупик, породив совершенно неэффективные методы и теории, неспособные открыть людям дальнейший путь их исторического движения. Все, что говорили декаденты по поводу современной им науки и состояния общества, было воспринято и символистами. Из этих рассуждений последовали два чрезвычайно важных вывода.

Первый состоял в том, что декаденты прямо заявили об относительности и недостаточности рационального знания. Если наука осрамила себя, то, стало быть, ее показаниям никак нельзя доверять. А поскольку наука в своем познании опирается на логику, то из этого вытекает, что рассудочный путь искания истины не достигает успеха. Значительно более совершенен интуитивный путь познания истины. Поэтому надо опереться прежде всего на интуитивное познание. А интуиция у каждого человека своя, особенная, основанная на его личном, индивидуальном опыте. Отсюда возникло яростное поклонение индивидуализму, не знающему границ. Но это одновременно означало, что декадентство никуда не ушло от предшествующей эпохи, которая как раз и провозгласила своей целью всемерное развитие индивидуальности и с полным правом называлась эпохой индивидуализма. Парадокс состоял в том, что кризис ин-

числе — идейной глубины и смысловой значительности: «Без Мережковского русский модернизм мог бы оказаться декадентством в подлинном смысле слова».

индивидуализма воплотился в откровенном преклонении перед его крайними формами, а жестокая и беспощадная критика ценностей старой опровергаемой эпохи велась с позиций индивидуализма.

Великолепной иллюстрацией к мыслимому разгулу индивидуализма в области этики служит полное отрицание традиционных общечеловеческих ценностей, в частности, институтов брака, семьи и, как противопоставление им, проповедь свободной любви и беспорядочных связей. Солидарный в этом отношении с декадентами Д.С. Мережковский писал В.В. Розанову о том, что брак — «пошлое, житейское, механически ... утилитарное соединение целомудрия и сладострастия». По его мнению, брак умерщвляет мистический Эрос и порабощает личность. Что же касается семьи, то Д.С. Мережковский называл ее «космическим началом всякого мещанства, всякой середины»⁶¹⁰. В произведениях декадентов возникают темы любви ко Злу, упоения жестокостью, без которого будто бы нет настоящего праздника. Именно декаденты связали Красоту со Злом и заговорили не только о том, что Красота может быть страшна и губительна соблазнами, стать дорогой к греху, но что в ней скрыто злое начало и что сочетание красоты и зла способно доставить неизъяснимое наслаждение. Таким образом, критика индивидуализма обернулась в искусстве эстетизацией зла.

Второй вывод заключался в двух формах отрицания прежней цивилизации — в форме бунта, идейного и духовного мятежа, сметающего все старые идеалы, и в форме ядовитого иронического и саркастического кощунства, издевательства, поношения добра, красоты, истины, человечности, т.е. всего того, что раньше считалось святым, вечным и не подлежащим убийственному и уничтожающему смеху. Достижение всеобщего единства, о котором мечтали декаденты, мыслилось ими не установлением гармонии между человеком и миром, а упразднением мира путем поглощения его личностью или путем растворения личности в мире. В любом случае гармония исчезала, поскольку устранялся один из участников чаемого единства.

В целом декадентство не пришло ни к каким-либо положительным итогам. Оно осталось в сфере голого отрицания. В декадентстве, писал Н.А. Бердяев, есть тоска по бытию, но нет реальности бытия⁶¹¹. Декаденты, разрушая старые ценности, не выработали новые. Сосредоточив внимание на критике и отрицании традиционной нравственности и традиционной поэтики, они не сумели обозначить свои положительные устремления. Отсюда произошли выхолащивание содержания из важных для декадентов понятий и многочисленные подмены: спасение и преобразование как цель человечества утратили свой смысл, потому что религиозность свелась к обряду, к обычаю и к стилизации, став пустой религи-

⁶¹⁰ Российский литературоведческий журнал. 1994, № 5/6. — С. 238, 239. К.А. Кумпан в примечаниях к статье «Мережковский-поэт» (Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы // «Новая библиотека поэта». СПб., 2000. — С. 100) отметила, что полемика Мережковского с идеей В.В. Розанова о «святости брака» была продолжена в статьях «Новый Вавилон» и «Розанов».

⁶¹¹ Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // «Русская мысль», 1907, № 6. — С. 115.

озностью без Христа, без веры. Именно такая позиция эстетизируется, и художественное произведение становится кумиром, превращается в идол. Лишь в этом смысле термин «панэстетизм» вполне применим и довольно точно отражает теоретические представления об искусстве слова и поэтическую практику декадентов. В результате поэтические размышления на мистические темы оказываются эстетическими размышлениями, а мистические переживания на деле оказались эстетическими. Мистика обернулась мистификацией.

Благодаря всем этим идеям и представлениям декаденты оказались близки пришедшим им на смену символистам. Помимо сказанного, нужно упомянуть также об общих апокалипсических мотивах, об идее конца света, прежней цивилизации и грядущем спасении человечества, его преображении и наступлении Царства Божия на земле. Однако сходство между декадентами и символистами не отрицает, а наоборот, подчеркивает принципиальное различие их позиций.

Основной порок декадентских представлений и декадентской критики заключался в слабости положительной философско-этической и художественно-эстетической программы. Символисты совершенно точно определили недостаточность декадентских установок и сосредоточили усилия на отыскании новых положительных идей, объясняющих мир, человека, жизнь и искусство. При этом нужно учесть, что символисты вошли в литературу почти одновременно с декадентами. Больше того, у них были общие «враги» в философии, в искусстве и в жизни. И декаденты, и символисты отталкивались от поздней народнической поэзии. Некоторые символисты начали как декаденты, но вскоре поняли неустранимые слабости и духовное нездоровье декадентства. Справедливости ради надо сказать, что многие символисты так до конца и не могли избавиться от декадентской прививки, полученной ими. Во всяком случае преодоление и изживание декадентства давалось даже самым значительным художникам-символистам с великим трудом. И тем не менее грань, разделяющая декадентов и символистов, вполне отчетлива: главное устремление символистов — поиски новых положительных ценностей взамен тех, которые принадлежали прежней, уходящей эпохе истории человечества, переосмысление всей предыдущей культуры и включение ее в этом новом качестве в систему своих, сразу скажем, утопических представлений.

Символисты очень верно ухватили общественно-литературную позицию декадентов. Критикуя материалистов, позитивистов и народников, они не оставляли своим вниманием и декадентов. Понятно, что на первых порах символисты с сочувствием относились к декадентам, но с течением времени их критика, по мере все большей четкости и ясности идей, становилась все более суровой и жесткой. Это объяснялось отчасти тем, что русская публицистика и общественное мнение объединяли символистов с декадентами, между тем как символисты хотели размежевания и не хотели отождествления. Например, один из «старших» символистов поэт К.Д. Бальмонт, многим обязанный декадентам, отдав им должное, решительно провел черту между символизмом и декадентством. В своем докладе «Элементарные слова о символической поэзии»,

сделанном в Париже в 1900 году, говорил: «Я сказал бы также, что декадент, в истинном смысле этого слова, есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. Как показывает само слово, декаденты являются представителями эпохи упадка. Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов — одного законченного, другого еще не народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта: оттого песня декадентов — песня сумерек и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предчувствуя новое, они сами, выросшие на старом, не в силах увидеть это новое воочию, — потому что в их настроении рядом с самыми восторженными вспышками так много самой большой тоски».

Таким образом, декадентство несло с собой лишь заряд всеобщего отрицания — отрицания всех прежних гуманистических ценностей и отрицания прежнего искусства, прежнего поэтического языка. Отрицание можно было понять как освобождение от канонов и правил классического искусства, и тогда в декадентстве видели силу, движущую искусство вперед. Но большей частью декадентство воспринималось лишь разрушением без созидания. Оно не предлагало ничего нового по сравнению со старым и даже пользовалось отвергавшимися им самим поэтическими формулами. Оно бунтовало ради бунта, издевалось ради издевательства. В мире, утверждали декаденты, нет ничего святого, добро и зло неразличимы. Область искусства лежит вне спора общественных тенденций, и поэт, художник находится «по ту сторону добра и зла» (так называлась одна из ранних работ немецкого философа Ф. Ницше, оказавшего огромное влияние на русскую культуру начала XX века, в том числе и на мировосприятие А. Блока). Словом, декадент — это тот, кто видит трагическую неустроенность земного мира и принимает эту неустроенность не только вследствие ее существования как данности, но и потому что неустроенность нельзя изжить, исправить, изменить в духе идеала, сделать лучше. Для декадента существующий мир мыслится нормой и принимается в качестве нормы. Стало быть, никакого более высокого представления о мире, с которым всегда жило и не расставалось человечество, у декадента нет. Следовательно, и бунт декадента против общества и против классического искусства — мнимый: не во имя новых ценностей, а против ценностей вообще. Нетрудно заметить, что содержательный, идейный пафос декадентства — пафос гибели, а не пафос разрушения ради созидания. Наконец, декадент замкнут в сфере искусства, отрицая его связь с общественно-нравственными проблемами. Как писал знаменитый критик и поэт первой половины XX столетия Г.В. Адамович в очерке «Александр Блок», декадентство — это эстетство, притворная усталость и общественное равнодушие. Один из самых культурных поэтов Серебряного века и глубокий теоретик символизма Вячеслав Иванов в статье «Две стихии в современном символизме» остроумно заметил об одном из французских поэтов-декадентов, который удовлетворяется тем, что прославляет химеру и творит апофеоз иллюзии. Для поэта, убежден декадент, достаточно горсть песка, чтобы вообразить себя владельцем груд золота. Самые тусклые дни самого ничтожного суще-

ствования он волен превратить мечтой в «духовную вечность». Поэтизация ничтожного, злого, отвратительного, безобразного — все это делает искусство декадентов общественно «большим» в противовес классическому искусству, соответствующему здоровым началам — физической природе и нравственному состоянию человека.

Первоначально слово «декадент» (от фр. *decadence* — упадок) возникло во Франции. До его возникновения критики пользовались нелестными для поэтов, выступивших в конце 1850-х годов, названиями — Грубияны, Гидропаты (больные люди, нуждающиеся в водолечении, в охлаждении их пылко больного воображения холодным душем), Сверхскептики. Первым слово «декадент» употребил (1881) в одном из сонетов, посвященных упадку Римской империи, французский поэт Поль Верлен. После этого слово «декадент» подхватил Жюль Лафорг, а за ним для обозначения уже известного явления стали широко пользоваться критики. В середине 1880-х годов во Франции издавалась даже газета «Декадент», которая в одном из номеров за 1886 год заявила: «Дети сверхскептической шопенгауэровской (по имени немецкого философа Артура Шопенгауэра, основное сочинение которого — «Мир как воля и представление» — пользовалось популярностью и в России; одним из его переводчиков был поэт А.А. Фет. — В.К.) цивилизации, декаденты не являются членами литературной школы. Их цель — не в созидании. Они призваны лишь к одному — разрушать, уничтожать старье».

В России декаденты и декадентство появились примерно через сорок лет по сравнению с Францией. В строгом смысле слова первые русские декаденты — поэты конца 1880–1890-х годов и ныне не очень хорошо известные широкому кругу читателей Иван Коневский и Александр Добролюбов. В. Брюсов называл И. Коневского мудрым ребенком, а по словам Блока, в нем жил демон русских болот, пустоты. Ему, Коневскому, между прочим, принадлежит мысль об огромном мистическом значении бескрайних русских пространств: в них, пребывающих в запустении, таится невиданная, сказочная колдовская мощь. Впоследствии эта идея станет притягательной для русского символизма, в частности для Блока. На сознание русского общества оказали влияние не только стихи И. Коневского и А. Добролюбова, но и образ их мысли и поведения. Оба они выступили своеобразными «учителями» жизни русских поэтов. Так, А. Добролюбов ушел в народ, стал сектантом, проклял искусство. В Москву он вернулся уже не декадентом-денди, а бородатым мужиком с претензией на пророка.

Декадентами называли также Д.С. Мережковского, Н.М. Минского, В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба, К.Д. Бальмонта, Акима Волынского, т.е. тех писателей и литературных деятелей конца XIX — начала XX века, которые первыми возвестили о кризисе классической эпохи русской литературы и задумались «о причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (так называлась знаменитая статья Д.С. Мережковского, появившаяся в 1892 году). Нет никакого сомнения в том, что все эти писатели испытали сильное влияние декадентских настроений. Все они провозглашали необходимость разрушения и преодоления

старого искусства, замены прежних духовно-культурных ценностей, иронизировали над ними, бунтовали против них и кощунствовали над самыми святыми чувствами и понятиями. Так, молодой В. Брюсов записал в «Дневнике»: «Моя будущая книга «Это — Я» будет гигантской насмешкой над всем человеческим родом. В ней не будет ни одного здравого слова — и конечно, у нее найдутся поклонники». Еще дальше в своем богохульстве и антихристианстве пошел К. Бальмонт. В. Брюсов записал один разговор: «Мы говорили о Христе. Бальмонт назвал лакеем, философом для нищих». В стихах Ф. Сологуба современники по праву усматривали мрачный, замогильный колорит, в произведениях К. Бальмонта — опустошенность, мрачность души, кошмарный, тлетворный мир. Циническое отношение к миру В. Брюсов совмещает с терзающей его мечтой затвориться в ледяной могиле, когда кругом бушует пламя пожара. Его воображение рождает причудливые гримасы демонического «я», цинические кощунства и сарказмы. А. Волынский назвал Ф. Сологуба Шопенгауэром, родившимся в душном подвале. Вся планета у Ф. Сологуба, писал он, — опасное пространство, населенное зловещими абстракциями, аллегориями, носящими имена русских хтонических божеств (божества земли и подземного мира. — В.К.) — Лихо, Оторопь. В пещере Ф. Сологуба, продолжал он, нет места дневному свету и людям, мир поэта — это мир одиночества, подлой людской мелочности, садомазохистских кошмаров, блужданий по жизни, смутного ожидания чуда, беспокойного влечения к безобразному. В нем больное и отвратительное возведено в ранг Прекрасного. Все так.

И все же, если признать, что декаденты в строгом и самом прямом смысле — люди, признающие земной мир и его исторически-конкретное социально-бытовое устройство существующей и неизменной вечно-трагической нормой, то перечисленных литературных деятелей никак нельзя безоговорочно назвать декадентами. Мережковского, Минского, Бальмонта, Сологуба отличает от декадентов очень существенное обстоятельство: они не удовлетворялись признанием неустроенности мира, а искали выхода на путях религиозно-творческого, религиозно-художественного обновления и преображения. Они мечтали о лучшем устройстве всего мирового порядка и строили идеальные планы его усовершенствования. Они понимали, наконец, что нельзя довольствоваться одним лишь разрушением, что необходимо созидание. Например, Н. Минский в своих трактатах «При свете совести. Мысли мечты о цели жизни» и книге «Религия будущего. (Философские разговоры)» видел два пути к счастью — рыцаря (удовлетворение желаний) и монаха (отказ от желаний). Оба пути, по его мнению, уже заявлены в истории: первый — немецким философом Фридрихом Ницше, второй — русским писателем и мыслителем Львом Толстым. Примирение путей возможно, согласно Минскому, в развитой им теории мэонизма — религии будущего. Философская доктрина мэонизма (от греч. слова *мэон* — несуществующее, небытие) состояла в стремлении к «невозможному», бесконечному, запредельному, но непременно лучшему миру. Мэонизм, как признавался сам Минский, был вызван неутолимой и нестерпимой духовной жаждой, поисками «храма над пустотой». Иные, но столь же утопические, пути гря-

дущего счастья (Царство Третьего Завета, религия Святого Духа) намечает и предлагает в своих трудах и Мережковский, подчеркивая, что еще Вл. Соловьевым были предугазаны две дороги: Богочеловеческая, церковная, начертанная Спасителем, и мирская, государственная. Все эти сложные религиозно-философские построения свидетельствовали о том, что участники не ограничивались иронией и кощунствами, что их мысль была занята напряженными поисками путей, выводящих из глубочайшего кризиса индивидуализма. Точно так же поступали и остальные символисты. Бальмонт не только богохульствовал, но искал, обращаясь к буддизму, некую заповедную область, Майю, которую он мыслил «бездушным немым океаном» и верность, подчиненность которой передавал в изысканных по своей стиховой мелодии строфах. Ф. Сологуб, создав свою серую Недотыкомку, образ враждебного, но притягательного, многоликого и неуловимого зла, устремился в далекую страну Ойле, по которой течет река Лигой и над которой стоит звезда Маир. Это была его мечта о счастливой земле. Вследствие всего сказанного, нужно согласиться с мыслью А. Ханзена-Лёве: негативность декаданса подготовила позитивность философии и поэзии символизма⁶¹².

Стало быть, несмотря на то, что яды декадентства, философского пессимизма проникли в творчество всех этих писателей, их все же нельзя отнести к декадентам. Они и сами не хотели так называться и предпочитали именовать себя символистами. Все они и были «старшими» символистами, еще не вполне осознавшими своеобразие того нового течения, к которому уже принадлежали. В этом смысле показательны теоретико-критические работы и поэтическое творчество Д.С. Мережковского.

К идеям символизма Д.С. Мережковский пришел вполне самостоятельно, без каких-либо серьезных видимых влияний. Они сложились у мыслителя примерно к концу 1891 года и отразились как в статьях, так и в поэзии. В 1892 году Д.С. Мережковский прочел лекцию «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе». В том же году вышел его сборник «Символы» с многозначительным эпиграфом из Гёте «Все преходящее есть только символ» («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis»⁶¹³). В это время Д.С. Мережковский еще полководец без армии: он один в поле воин, символист без символистов. Кроме того, сознание Д.С. Мережковского было вполне символистским, а поэтика его художественных произведений справедливо воспринималась и оценивалась как досимволистская. И все-таки Д.С. Мережковский не столько предтеча символизма, сколько его вождь, потому что им выговорены основные идеи символизма, принятые и развитые другими символистами⁶¹⁴.

⁶¹² См.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999. — С. 59.

⁶¹³ Другой перевод: «Все преходящее — символ вечного».

⁶¹⁴ В связи с этим необходимо несколько уточнить периодизацию символизма, который прошел несколько стадий: 1892–1894 — осознание символизма как общественного, философского и художественного течения русской мысли («старшие символисты»: Д.С. Мережковский, Н.М. Минский, З.Н. Гиппиус); 1894–1895–1900 —

Общие у Д.С. Мережковского с его символистами-наследниками идеи состояли в следующем⁶¹⁵.

Основные размышления касались будущего исторического развития в связи с религиозными исканиями спасения и преображения человечества. Отсюда возникала мысль о единстве человечества в его прошедшем, настоящем и будущем. Наступит время, учил Д.С. Мережковский, когда новый, «неведомый Бог» объединит «на земле все племена и народы». Будут совмещены все религии, все культуры — античная, христианская, буддийская и прочие. В конце концов Д.С. Мережковский вернулся к идее Христа, провозгласил религию Святого Духа. Согласно его учению, в соборном Царстве Третьего Завета соединится всё — человечество и природа. Так разрешатся все духовные и социальные противоречия. Весь будущий миропорядок установится на любви. Идею «любви-влюбленности» как спасение от смерти несет в себе третий член Троицы в грядущем царстве Третьего Завета — Богоматерь, которая разрешает конфликт между Богом Отцом и Богом Сыном. Богоматерь выступает в двух присущих ей ипостасях, связанных с образами «Вечной Женственности» и «Вечного Материнства».

Таким образом, Д.С.Мережковский занят прежде всего построением новой теократической (религиозной) утопии, что роднит его больше с «младшими» символистами, нежели со «старшими» (В.Я. Брюсов и др.), сосредоточенными на эстетических идеях.

Сближала Д.С. Мережковского и «младших» символистов идея всеобщего объединения, всеобщего синтеза, которую «младшие» символисты воспримут от Вл. Соловьева и будут исповедовать под именем «всеединства». Сходство обнаруживается и в отношении к искусству. В.Я. Брюсов пронизательно заметил, что Мережковский «в поэтическом творчестве видел не столько довлеющее себе дело, сколько средство для проповеди своих любимых идей»⁶¹⁶. «Младшие» символисты тоже больше мечтали о преображении человечества, чем о преображении искусства.

становление символизма как течения словесного искусства («старшие символисты»: В.Я. Брюсов, Ф.К. Сологуб, К.Д. Бальмонт и др.); 1901–1917 — теоретическая и практическая деятельность «старших» и в особенности «младших» (А.А. Блок, Андрей Белый, В.И. Иванов и др.) символистов от расцвета (1900–1910) до кризиса и упадка (1910–1917).

⁶¹⁵ В. Брюсов впоследствии писал, что представления нового поколения символистов сложились под влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д.С. Мережковского: «Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, всё происходившее вокруг эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 222). О том, что истинный символизм мистичен по своей сущности, писал и Р.В. Иванов-Разумник (там же. — С. 218).

⁶¹⁶ Брюсов Валерий. Д.С.Мережковский. Собрание стихов // «Русская мысль», 1910, № 12, отд. III. — С. 398.

Вместе с тем и Мережковский, и «младшие» символисты придавали Прекрасному, Красоте и искусству особое значение, возлагая на них глобальные задачи: искусство должно решить вечные проблемы человечества, все примирить, стать инструментом синтеза и орудием возрождения идеального мирового устройства. Это возможно потому, что «Есть в мире здешнем — мир иной» («Двойная бездна»), и потому, что искусство по природе родственно сотворенному Богом бытию — произведению Художника, а творческий акт в искусстве подобен акту творения мира. Каждое явление на земле и каждое произведение искусства суть символы единой небесной Сущности мира. Они не только предстают как самостоятельные и самоценные, но и как слабые воплощения своих идеальных праобразов. «...Все религии, вся поэзия, всё искусство народов кажется нам только рядом символов, одним безнадёжным из века в век, из рода в род повторяющимся воплем человечества о недовольстве, о красоте и Боге»⁶¹⁷, — писал Д.С. Мережковский. Единая Сущность мира, к которой всегда было устремлено человечество, отразившее это свое стремление в искусстве, — общий для всего искусства пратекст о вечных ценностях бытия. Этот пратекст искусство раскрывает в символах, бережно удерживая его неземное происхождение. Поэтому, с точки зрения Мережковского, искусство всегда носило символический характер. Символ, — писал Д.С. Мережковский, — «не вчерашнее изобретение парижской моды», а «возвращение к древнему, *вечному*, никогда не умиравшему *началу*»⁶¹⁸. Новое же искусство должно с полным правом именоваться символизмом, ибо оно не скрывает своей связи с неземным и потусторонним, а сознательно ее демонстрирует. Слово «символ» для обозначения своеобразия нового искусства как нельзя более подходящее, так как оно «долгое время служило для религии и до сих пор сохраняет мистический оттенок и потому прекрасно выражает религиозную сущность искусства»⁶¹⁹. Сюда же надо добавить еще «два весьма значимых представления — об относительности всех конечных, предельных истин, о внутренней непрочности и недостоверности обоготворяемой красоты»⁶²⁰, о предстоящей гибели всей старой цивилизации, культуры, искусства и о возрождении человечества к новой жизни.

В свете только что сказанного становится ясно, что и «старшие», и «младшие» символисты стремились решительно порвать со своим декадентским прошлым, которое удерживало их в крепких объятиях. Преодоление декадентских настроений, освобождение от груза иссушающих мысль и чувство губительных декадентских теорий было одним из главных творческих побуждений символистов разных поколений и поэтов Серебряного века вообще. Изживание декадентства осознавалось

⁶¹⁷ Труд, 1891, № 24. — С. 669.

⁶¹⁸ Полн. собр. соч. Дмитрия Сергеевича Мережковского. Т. XXII. — М., 1914. — С. 42.

⁶¹⁹ Цит. по статье К.А. Кумпан «Мережковский-поэт» // *Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы*. СПб., 2000. — С. 53.

⁶²⁰ См.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999. — С. 379.

Блоком первостепенной и насущной для его творчества задачей. У символизма, таким образом, кроме позитивизма, скучной эмпирики, утраченного жизнелюбия прежнего поэтического языка, нашелся еще один «враг» — циничское, ироническое и кощунственное декадентство, вселившее беспросветное уныние и принципиально чуждое созиданию. Для того чтобы победить в жестокой схватке с этим грозным противником, нужно было теоретически обосновать и поэтически выразить новые духовные ценности (нравственные, религиозные, культурные, художественные), сомасштабные по своему содержанию уходящим, как полагали символисты, великим христианско-гуманистическим идеалам индивидуалистической эпохи, провозглашенным общечеловеческими.

Блок чутко улавливал новые веяния, и в этом его поддерживала мать. «Музыка» времени овладела всем его существом. Он кожей ощущал, что писать по-старому нельзя. Новое искусство пришло к Блоку в одеждах мистики. Слово это не надо воспринимать в предубежденно отрицательном идеологическом значении. Мистика — это всего лишь таинственность, таинственные знаки, таинственные обряды, таинство вообще. Этим словом часто обозначают сверхъестественное, загадочное, непонятное, необъяснимое. В строгом смысле слова мистика — это вера в возможность непосредственного общения человека с потусторонним миром. Блок не сразу проникнулся мистическими идеями. Он был воспитан в духовно здоровых и крепких классических традициях, которые держались не на таинстве общения человека с неземными существами и явлениями, а на разуме, на логике и касались прежде всего мира посюстороннего, земного. Недаром он рос в окружении выдающихся ученых, которые изучали природу, а не связи вечно мира с миром потусторонним. Эта ранняя культурная прививка классическим искусством уберегала Блока от всякого «мистического шарлатанства», «от легкой мистической наживы». Мистика, писал Блок в «Автобиографии» долгое время была ему непонятна. И все-таки помимо его воли таинственные знаки, которые он видел в природе и которые соотносил с движениями своей души, прозревая некую невидимую связь между природой и собою, тревожили его⁶²¹. Иначе не могло и быть, потому что мистикой «был

⁶²¹ 26 сентября 1901 года Блок пометил в записной книжке: «Когда родное становится в веках, всегда происходит мистическое. <...> Есть миры иные» (Блок А. Записные книжки: 1901–1920. — М., 1965. — С. 22). 22 февраля 1903 года Блок писал своей невесте, Л.Д. Менделеевой: «Свой «мистицизм» я уже пережил, и он во мне неразделен с жизнью. ...самый этот «мистицизм» (под которым Ты понимаешь что-то неземное, засферное, «теоретическое») есть *самое лучшее*, что во мне когда-нибудь было; он дал мне *пережить* и *почувствовать* (не *передумать*, а *перечувствовать*) все события, какие были в жизни, особенно 1) ярко, 2) красиво, 3) глубоко, 4) таинственно, 5) религиозно. И главное, он дал мне *полюбить Тебя любовью*, не требующей оправданий, *почувствовать* перед Тобой правоту сердца, увидеть все ближайшие и *многие дальнейшие* цели этой как будто бесцельной любви (как бывает бесцельна красота в природе... в «Мире искусства»). «Мистицизм» дал мне всю силу к *жизни*, какая есть (если ее не так много, то это уже лежит в натуре; но, во всяком случае, она проявилась хотя бы в тех же стихах, а я думаю, что еще сильнее в том, что я чувствую по отношению к Тебе, ибо и стихи — отсюда). Это — все мое лучшее «я» — лучшее и *САМОЕ НУЖНОЕ ТЕБЕ* — потому что Тебе *НУЖНА* моя лю-

бовь. Теперь же, когда Ты *близка*, это и *ВСЕ* мое «я», потому что нет ни одной области в жизни, которую бы не проникала Ты, Твое присутствие, — через этот же самый «мистицизм». Мистицизм не есть «теория»; это — *непрестанное* ощущение и констатирование в самом себе и во всем окружающем таинственных, *ЖИВЫХ*, ненарушимых связей друг с другом и через это — с Неведомым. Это — религиозное сознание, а не бессознательное затуманивание головы...» (Блок А.А. Письма к жене. — Литературное наследство. Т. 89. — М., 1978. — С. 107). И дальше: «Нет ни одного человека, в котором не был бы заложен мистический элемент уж по одному тому, что он живет себе спокойно, а в минуту смерти вдруг ему станет *отчего-то* жутко. Мистики совсем не юродивые, не «олухи Царя Небесного», а только разряд людей особенно ярко и непрерывно чувствующих связи с «Иным», притом чувствующих не только в минуту смерти, а на протяжении всей жизни.

Не думай, что я один называю именно это «мистицизмом». Это — общее понимание (конечно, не специально ученых философов и пр.). Тут нет точного определения, но его и вообще нет для мистицизма в самом широком смысле, как нет определений для неисповедимых путей Божиих.

Вот что такое «мистицизм». Он проникает меня всего, я в нем, и он во мне. Это — моя природа. От него я пишу стихи.

Через него я полюбил Тебя. Бог один знает, как это произошло. И оттого я всегда говорю, что в моей любви к Тебе — *необыкновенное*. <...> Когда Ты говоришь «пожалуйста, без мистицизма», Ты как будто произносишь смертный приговор над моими стихами даже. А они поют Тебе и о Тебе» (там же. — С.108). Стало быть, Блок сознательно признавал себя мистиком и черпал в мистицизме творческую силу. Он искал в бытии некий сокровенный смысл, который хотел разгадать, мечтал проникнуть в тайны жизни вселенной, но не как ученый, а с помощью интуиции, не пренебрегая, однако, философскими и иными сочинениями и ища в них подтверждения своим ощущениям и оправдания их. Следовательно, мистический опыт Блока складывался из интуитивной жизни души и книжного, логического знания, что делало его чрезвычайно подверженным влиянию стихийных чувств и ослабляло роль «теоретического» познания. По большей части Блок имел в виду не христианскую мистику, хотя, несомненно, отдал дань и ей, а мистику повседневности. Противоположая мистицизм — позитивизму, он связывал мистицизм с повседневностью, а позитивизм — с декадентством.

Современники были убеждены, что Блок «до последней минуты своей жизни верил в реальность иных миров и возможность их постигать, слышать, видеть, притом не только в какие-либо исключительные мгновения, а всегда, везде. Он пребывал постоянно в двух планах: и “здесь”, и “там”» (Адамович Г. Александр Блок // Адамович Д.С. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С.288).

Той же точки зрения придерживаются и современные ученые, внося существенные дополнения и поправки в проблему «Блок и мистицизм». Так, В.С. Баевский писал: «В предметах, явлениях эмпирической действительности Блок провидел намеки на иной, совершенный, трансцендентальный (точнее — трансцендентный, изначально присущий рассудку, не приобретенный в результате опыта, но обуславливающий опыт, предшествующий ему; см. ниже. — В.К.) мир. Смыслы его символов всегда лежат в запредельном мире. Но база его символов — вся в окружающей реальности» (Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. // Компендиум. — М., 1994. — С.200). Последнее утверждение очень важно: для Блока существенным принципом всегда было мыслить и переживать земной и запредельный миры не порознь, а вместе, сопряженно, и потому он не выдумывал запредельный мир, а находил его признаки в реальности. Отсюда пристальное внимание к реальным фактам и событиям. Мысль В.С. Баевского находит подтверждение у теоретиков символизма. Так, Вяч. Иванов писал: «И чем зеркальней отражает Кристалл искусства лик земной, Тем явственней нас поражает

в нем жизнь иная, свет иной». Поэтому, несмотря на биографичность и субъективность символов (см.: *Ермилова Е.В.* К природе символа в поэзии Блока // *А. Блок и современность*. — М., 1981. — С. 245), символисты понимают символ как нечто объективное — знаменованное реальной сущности вещи.

З.Г. Минц также полагает: «Для мистика каждая вещь предстает в двух планах — в земном, эмпирическом, внешнем облике и в идеальной, подлинной, внеземной сущности (*Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 17). При этом она настаивает, имея в виду, вероятно, недавние вульгарные суждения о мистике и мистицизме, что «Мистический язык — только по видимости темный, но его не надо путать с неясностью, нечеткостью. Это язык “изотерический”, тайный, тайновидческий» (там же). А. Лавров в своем выступлении при обсуждении финала «Двенадцати» напомнил, сославшись на письмо Блока А. Белому от 15 октября 1905 года: «Отчего ты думаешь, что я мистик? Я не мистик...» (*Блок А.* Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 138), — что поэт отрицал иногда, что он мистик, но все же мистиком всегда оставался (см.: «Знамя», 2000, № 11. — С. 209). Вместе с тем А. Лавров отметил, что «Блок всегда отдавал себе отчет в том, что мистическое мировидение не только обогащает, но и разрушает его внутреннее «я», что откровения могут оказаться ложными, а подлинное грозит обернуться призрачным. Еще в 1905 году он писал Белому: «Относительно мистики я знаю, что она *реальна* и страшна, и что накажет меня» (там же). Из того же письма следует, что речь шла о «психологической мистике», к которой во время писания «Стихов о Прекрасной Даме» Блок проявлял «отчаянную склонность», а затем охладел (*Блок А.* Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 139). Нет сомнения, что речь шла об исчезновении «тождества» между Л.Д. Блок и Прекрасной Дамой и об ироническом отношении к нему, что выразилось в последующих стихотворениях Блока и в пьесе «Балаганчик».

Заметим кстати, что Блок не смешивал различные виды мистики — натуральную, повседневную, психологическую, христианскую и т.д. Колебания Блока в области мистицизма отметил и В.Н. Быстров: «Находя подтверждение своим интуициям (в первую очередь о Вечно-Женственном начале) в мифологии, философии (прежде всего античной), литературе (см. так называемый «Набросок статьи о русской поэзии»), поэт поначалу приходит к абсолютному оправданию мистического опыта, дающего возможность непосредственного вхождения в трансцендентный (недоступный познанию, лежащий за пределами опыта, лежащий по ту сторону опыта. — *В.К.*) мир. Однако «крайний мистицизм» всегда пугал Блока опасностью догматизации умозрительных идей и был чреват, по его мнению, подчинением стихии творчества рационализированной схеме. По этой причине он ставил пределы в своем общении с «Неведомым», сознательно допуская скептицизм как своеобразную защиту. Симптоматично, что мысль об «отречении от крайностей мистицизма» пришла к Блоку при чтении «талантливейшего господина Мережковского» (имеется в виду книга Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». — *В.К.*; см.: *Блок А.* Собр. соч. В 8 тт. Т. 7. — С. 53) как своеобразный внутренний протест против «мистического рационализма», пытающегося языком логики передать «невыразимое». Блок всегда настаивал, что его поэзия может быть по-настоящему понята и оценена только теми, кто сочувствует его мистицизму. Это утверждение особенно справедливо, когда речь идет о первой его книге. Если читатель не понимает мистического «фона», стихи покажутся ему просто словесной музыкой. Чтобы быть понятыми, эти стихи должны быть истолкованы» (*Быстров В.Н.* Раннее творчество А. Блока и античная философия // *Александр Блок. Исследования и материалы*. — СПб., 1998. — С. 103–104).

Касаясь уже поставленного ранее вопроса о мистике и религии, то Блок, по мнению К.В. Мочульского, проводил «грань между религией и мистикой». Действительно, в записной книжке есть запись от 18 января 1906 года «Религия и мистика», в которой Блок подвел итог своим наблюдениям и размышлениям: «Они не имеют

насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века». Стало быть, мистические веяния коснулись человека, уже внутренне определившегося. Когда «стихии, бушевавшие под землей, — вспоминал Блок, — хлынули наружу», то его душа была уже прочно защищена. Мистические веяния уже не могли уничтожить крепкие классические традиции и поколебать старинные культурные устои. Такова первая особенность вхождения Блока в литературу.

Вторая особенность заключается в том, что «кощунственное веяние» мистики, сомнение в заветных святынях и даже проклятие их (кстати, тем более жестокое и бесстрашное, чем более они любимы), было смягче-

общего между собой. Хотя — мистика *может стать одним из* путей к религии». Мистика — богема души, религия — стояние на страже. Относительно «религиозного искусства»: его *нет* иначе, как только переходная форма. Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией. Оно — позитивно или мистично (то и другое — однородно). Искусство имеет свой устав, оно — монастырь исторического уклада, т. е. такой монастырь, который не дает места религии. — Религия есть то (о том), что будет, мистика — что было и есть. *Мистицизм в повседневности* — тема прекрасная и богатая, *историко-литературная*, утонченная; она к нам пришла с Запада: это позитивизм. Между тем эту тему, столь сродную с душой «декадентства», склонны часто принимать за *религиозную*. Какая в этом неправда и какая богатая почва для обмеления! ... Мистика проявляется наиболее (характеризуется) в экстазе (который определим как заключение союза с миром против людей). Религия чужда экстаза (мы должны спать и есть, и читать, и гулять религиозно), она есть союз с людьми против мира **КАК КОСНОСТИ**... все, что в мире откроется как **НЕ КОСНОЕ** (может быть, и *все*), — сейчас же становится предметом религии. Просто и банально на примере: развратное отношение к женщине — косность (может быть, и мистика), чистое — религия. Мистицизм повседневности обогащает ее. Это — что-то, навязываемое творчески, требующее формулировки, рассуждения. После того как эти формулировки обмелеют (обнажатся, — ибо наступает и это), остается или уснуть (ждать терпеливо и долго возвращения старого), или разбить окно и, просушив голову, увидеть, что жизнь проста (радостна, трудна, сложна). Последнее (через нищету) — путь к религии. Крайний вывод религии — полнота, мистики — косность и пустота. Из мистики вытекают истерия, разврат, эстетизм. *Но религия может освятить и мистику, например*: красное вино с золотыми (зелеными) змейками освящено уже. Краеугольный камень религии — Бог, мистики — тайна; крайний мистик может стать машиной тайновиденья..., крайний позитивист — машиной понятновиденья (профессор). Оба они — одинаковы... Мистики любят возжигаться с «городами» и «деревнями», они любят скарб; они — переплетчики, библиотекари, книголюбы, антиквари. Мистика требует экстаза. Экстаз есть уединение. Экстаз не религиозен. Мистики любят быть поэтами, художниками. Религиозные люди *не* любят, они разделяют себя и свое ремесло (искусство). Мистики очень требовательны. Религиозные люди — скромны. Мистики — себялюбивы, религиозные люди — самолюбивы» (Блок А. Записные книжки. — С. 73–74). Из этого рассуждения ясно, что Блок имеет в виду светское искусство и, как полагает К.В. Мочульский, «натуральную, природную мистику, а не христианскую». В связи с этим биограф поэта замечает: «Для него экстаз — только слияние с природой, а не восхождение к Богу. Он не может себе представить религиозного искусства, хотя оно было, есть и будет. <...> в его заметке — тоска по религиозной жизни, стремление вырваться из косности мистики к полноте религии и покорная безнадёжность: он знает, что обречен томиться в «монастыре искусства», где религии нет места» (Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 81).

но мощным и благотворным влиянием поэзии и философии Вл. Соловьева. Она тоже уберегла Блока от мистической отвлеченности и упаднической безидеальности.

Блок придавал поэзии Вл. Соловьева первостепенное значение в своем становлении человека и поэта: «... В связи с острыми мистическими романическими переживаниями всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева». И тут необходимо сказать, что воздействие философа-поэта не только на Блока, но и на русское общество, и на русскую литературу все еще недооценено.

В ту пору, когда, казалось бы, большинство интеллигентов растерялось и потеряло надежду на воплощение каких-либо положительных ценностей, посчитав старые безвозвратно утраченными, Вл. Соловьев возвращал русской общественности веру. В 1880–1890-е годы в поэзии все чаще стали звучать ноты безнадежности. Все чаще раздавались голоса, славящие смерть и признающие ее последним словом бытия. Наперекор всему этому Вл. Соловьев в своем религиозном учении и в лирике утверждал верховенство жизни над смертью и вернул блеск и достоинство прежним святыням сердца — красоте, любви и добру. Блока сближала с ним общая культурная почва — классическая русская культура. Он это чувствовал. Вл. Соловьев (и это тоже было общим у Блока с ним), подобно Ф. Тютчеву, полагал, что человеческая история исчерпала себя к концу XIX века. «Прежняя история, — писал он, — взаправду кончилась, хотя и продолжается в силу косности какая-то игра марионеток на исторической сцене...» Согласно пониманию Вл. Соловьева, завершался не просто один исторический период, на смену которому приходил другой, а как бы прекращалась и уходила в прошлое классическая европейская цивилизация с ее культурой, философией, искусством. Магистерская диссертация Вл. Соловьева, направленная против абстрактно-рассудочного характера европейской науки, в которой он увидел последнее слово европейской мысли, и гибель духовности, называлась «Кризис западной философии (против позитивистов)». Вл. Соловьев предчувствовал некую глобальную катастрофу, космический или исторический катаклизм, в результате которого возникнут новая цивилизация и новая культура. Основанием их станут общечеловеческие идеалы, идеалы Христа, с неумолимой неизбежностью порождаемые стихией жизни и направляемые Божественным Промыслом. Реальная действительность, «среда», «обстоятельства», полагал он, не более, чем грубая и косная материя, в которую облекается дух, а производящая, творческая сила стихии заключена в ее женском начале. Он прямо провозгласил:

Знай же, Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

В одной из статей Вл. Соловьев писал, что все истинные поэты остро и зримо ощущали, чувствовали и знали «женственную тень» — Мировую Душу. Он не уставал славить ее:

Под чуждой властью знойной вьюги,
Виденья прежние забыв,

Я вновь таинственной подруги
Услышал гаснущий призыв.

«Таинственная подруга» — это и есть Мировая Душа, именуемая то Вечной Женственностью, то Любовью, то другими ласковыми именами. В поисках окончательного идеала человеческого счастья Вл. Соловьев обратился к сфере божественного — царству истинной красоты и премудрости Божией, воплощенному в идеях «Вечной Женственности», «Души Мира», и создал учение о Софии, «Деве Премудрости», «Деве Радужных Ворот». В этих спасительных образах, он, как и другие поэты, видел основу для духовного преобразования жизни:

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества,
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье Божества.

Если для любимого Вл. Соловьевым А.Фета земная красота присуща этому миру, видима и уловяема, то для самого Вл.Соловьева красота — знак небытия, лишь в малой степени намекающий на нетленное и сияющее Небесное Царство, сотворенное Богом. Поэт совершает прорыв в доступную лишь духовному взору запредельную область истинно прекрасного Божественного Творения. Так посредством «божественного глагола» соединяется жизнь с идеалом, предначертанным свыше. Под «грубой корою» материального мира поэт прозревает идеальное, нетленное, вечное, прекрасное, истинное и любовно-доброе. Стало быть, идеальное никуда не исчезло. Оно есть и его можно обнаружить, чувствовать и понимать. Стало быть, между миром земным, реальным и миром небесным, идеальным есть связь. Только ее надо найти, установить или восстановить. Связь эта таинственна, не всегда понятна и не всегда познаваема, но внятна сердцу. Небесный, идеальный мир подает нам, людям, видимые знаки, и наша душевная работа состоит в том, чтобы опознать их присутствие и ответить на обращенные к нам слово, жест, явление, событие⁶²².

Вл. Соловьев, сын великого историка С.М. Соловьева, был европейски образованным философом. При всей значительности традиций, усвоенных им, едва ли не первое место должно быть по праву отдано древней русской культуре и литературе, влияние которых на Вл. Соловьева нео-

⁶²²Идеи Вл. Соловьева, его поэтический и философский язык необходимо усвоить хотя бы в самом первоначальном виде. Иначе будет непонятна вся поэзия русского символизма и поэзия Блока в частности, тем более что в их основание легла философия и художественная культура, выработанная всем человечеством, начиная от античности и кончая современностью (Пифагор, Платон и его последователи, «неоплатоники», гностики, стремившиеся увязать раннехристианские религиозные догматы с греческой философией и восточными религиями, древнерусские православные книжники, немецкие предромантики и романтики, Гете, Новалис, Гофман, русские писатели, начиная с Жуковского, Пушкина, Лермонтова и Гоголя вплоть до Фета, Тютчева, Льва Толстого и Достоевского, а также многие имена и течения мировой мысли).

ценимо. Вл. Соловьев прекрасно знал и древнюю русскую словесность, и древнюю русскую живопись. На формирование его взглядов русская древность оказала решающее воздействие. Он многое почерпнул из русского средневековья. Истоки его понимания мира и человека восходят к миросозерцанию древнерусского человека. Во всяком случае между воззрениями Вл. Соловьева и миросозерцанием православного книжника-летописца (при всех понятных исторических и иных различиях и расхождениях) очень много общего.

Все бытие в сознании древнерусского человека как бы раздваивалось на реальную земную жизнь человека, общества и природы («дольний мир»), которую можно познать «телесными очима», с помощью чувств и житейского опыта, и на запредельную, небесную, религиозно-мифологическую жизнь («горний мир»), открывавшуюся только угодным Богу избранным людям в минуты духовного откровения, религиозного экстаза. Связь между двумя мирами по предначертанию Бога осуществляется благодаря природным явлениям, которые посылают человеку добрые или злые предзнаменования. Все происходящее — проявление Божьей воли. Русский книжник никогда не мучился над вопросами «Кто виноват?» и «Что делать?». Он исходил из того, что всё — в руках Божиих. Его взгляд на мир и человека изначально светлый и не подвергаемый сомнению, потому что в основе мира лежит добро, источник которого — Бог. Он желает человеку добра и блага. Слуги — Бога ангелы и святые. Дольний, земной мир в отличие от горнего, небесного грешен. В нем живет не только добро, но и зло, первопричина которого — Дьявол (Антихрист, Сатана) и бесы. Они допущены в земной мир Богом, который дал им временную и ограниченную власть. Бог легко мог бы уничтожить Дьявола и бесов, но не делает этого, имея в виду свободу и пользу человека. Дьявол получает временную и ограниченную власть с той целью, чтобы Бог мог испытать человека, его нравственную стойкость, его истинную веру, научить распознавать зло и закалить себя в борьбе с ним. Бог хочет, чтобы человек свободно избрал праведную жизнь и презрел, отверг неправедную. Поэтому за человеком, с одной стороны, признается право выбирать добродетельный или греховный образ жизни, а с другой, — нести полную ответственность за свой выбор, за мысли, чувства и совершенные поступки. Бог, как высший Судия, награждает праведников и наказывает грешников. Однако молитвой и покаянием можно избыть грех, избежать кары, ибо Бог, любя человека, милостив к нему и склонен прощать его прегрешения. Тем самым в миросозерцании русского человека была глубоко внедрена вера в возможность личного и общего нравственного исцеления, исправления, спасения и духовного возрождения.

В соответствии с этими православными нормами легко понять, что древнерусская эстетика, средневековые представления о красоте мира также носили двойственный и иерархичный характер. Ценилась прежде всего естественная, а не искусственная красота. Сотворенное природой, а следовательно, Богом, несравнимо ценнее сооруженного человеком: нерукотворное выше рукотворного. Воплощением абсолютного, вечного, истинно прекрасного и совершенного является Бог. Далее следует небес-

ная, духовная красота, связанная с церковью (храмы, монастыри, иконы и пр.), поскольку церковь — образ неба на земле. И только потом свое место занимает земная красота. Связь трех ступеней красоты, трех ее уровней осуществляется через понятие духовной красоты, которая представляла для человека высшую ценность, позволяла поднимать земную красоту до небесной и постигать через небесную красоту божественную красоту мира.

Отсюда понятно, что эстетическое в древнерусском искусстве неотделимо от этического и неразрывно с ним. Красиво то, что нравственно, что согрето любовью к Богу и милосердием к ближнему. Добро всегда прекрасно, светло и тепло. Зло всегда безобразно, мрачно и холодно. Душа человека, в том числе исторического лица, описываемого в летописях и иных сочинениях, — арена борьбы сил божеских и дьявольских, добра и зла. На этом фоне различные цвета принимают определенные, устойчивые аллегорические и символические значения. Цвет также получает иерархический смысл.

Черный цвет — символ греха и отчаяния. Белый — символ торжества духовного над плотским, прощения и невинности. Красный цвет — символ очищения через страдание на пути к истинной нравственности. Золотой цвет — символ идеи высоты и славы, уподоблявшийся лучезарному божественному сиянию и свету.

Так как христианское искусство развивалось как антитеза языческому, прежде всего античному с его культом формы, телесной красоты, то на первый план в нем выдвинулась «внутренняя», духовная красота. Тело, согласно представлениям древнерусского человека, — одежда души. Оно материально и греховно. Вследствие этого в средневековье возникает эстетика аскетизма. Материальная нищета подчеркивает духовное богатство, а внешнее безобразие — внутреннюю красоту. Сознательное и добровольное отречение от мирских радостей жизни, идеализация монашеского подвига, стремления человека пострадать за веру — вот главные признаки эстетики аскетизма. При этом земная любовь мыслится греховной, а женщина считается сосудом дьявола. Истинное предназначение человека — любовь к Богу. Единственной Прекрасной Дамой, которая объявлялась достойной духовной любви, была Богородица. Ее культ и почитание на Руси едва ли не равновелики культу и почитанию Ее Сына.

Для того чтобы зримо, живописно передать образы Бога и святых, на иконах крупным планом изображались лик и очи, означающие вход в их внутреннюю жизнь. Через лик и очи на зрителя лился Божественный Свет и Свет их душ. Единство мудрости, красоты и искусства образовало в древнерусской культуре особый национальный феномен — софийность.

Стало быть, главной эстетической категорией древнерусского искусства была категория прекрасного, крепко, неразрывно спаянная с категориями истины, мудрости и нравственности. Так как искусство было призвано возвышать человека, устремлять его душу и помыслы к высокому, то важное значение приобретала категория возвышенного. Непременное обращение к нравственности и духовности предопределило и такое свойство древнерусского искусства как воинствующий дидактизм.

Средневековый писатель, вопреки впечатлениям Григория Отрепьева в пушкинском «Борисе Годунове», не мог писать

Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева, —

потому что он взывал к совести и пробуждал ее.

Другие эстетические категории — трагического и комического — отсутствовали... Трагическое выносилось за рамки природно-познаваемого. Смерть, например, понималась не трагедией, а расценивалась торжеством духа над плотью и избавлением от земных тягот. Смеховое начало считалось несовместимым с идеей христианского смирения, потому что смех — следствие гордыни, а гордыня — порождение дьявола.

Наконец, в древнерусской литературе господствовала эстетика подобию. Древнерусские писатели ценили не индивидуальное, личное, неповторимое, что характерно для новой и новейшей словесной культуры, а традиционное, общее. Оно было закреплено в существующем от века этикете, который касался миропорядка в целом, поведения человека и общественных групп, а также повествования. Словесный, или литературный, этикет заключался в том, что древнерусский книжник-писатель точно знал, как должен совершаться ход событий, как должно вести себя действующее лицо, какими словами надлежит описывать события. Для различных предметов или объектов описаний существовали разные жанры, а для каждого из них установился свой канон. Древнерусская литература дорожила общим.

Нет сомнений, что и Вл. Соловьев, и Блок, и русский символизм вообще, как это будет видно из дальнейшего изложения, многое почерпнули и усвоили из древнерусской культуры.

Помимо древнерусской книжности, на философию и поэзию Вл. Соловьева, а через него на Блока и русских символистов, повлияла мысль древнегреческого философа Платона и его позднейших последователей, неоплатоников, согласно которой, воспринимая реальный земной мир, человек вспоминает о мире запредельном, идеальном.

Учение Платона о припоминании (анамнезисе) тесно связано с идеей двоемирия, с познанием, с эстетикой, с процессом художественного творчества. В.Н. Быстров раскрывает это понятие следующим образом: через припоминание осуществляется «сверхзнание об идеальных сущностях мира, мистическое постижение подлинного бытия». Припоминание не является ни игрой воображения, «ни прорывом памяти человечества в личную память». С точки зрения Платона, земной мир — «овеществленная фикция», «несовершенная изнанка», жалкая, бледная «тень подлинных миров». В уродливой, случайной, бессмысленной эмпирической реальности трудно узнаваем подлинный, истинный, вечный, прекрасный, идеальный небесный мир. Однако, пребывая в земной жизни, душа каждого человека не отлучена от идеального небесного мира. Это значит, что область небесного не отгорожена от области земной, что они отчасти проницаемы друг для друга и между ними возможно общение благодаря тому, что человеческая душа некогда пребывала вместе с богами в их небесной обители, была небожительницей и, следовательно, на-

блюдала настоящий, подлинный, истинно и действительно существующий мир. Оказавшись в земном мире, она способна припомнить черты мира небесного. В учебнике Д.Г. Льюиса⁶²³, по которому Блок знакомился с историей древней философии, сказано: «Такое понимание есть не более не менее как *припоминание того, что душа прежде уже видела во время своего пребывания с богами, когда она, пренебрегая тем, но мы называем существующим, воспринимала то, что действительно существует*». Стало быть, припоминание дано человеку с тем, чтобы он верил в смысл бытия. Сквозь бессмысленность и абсурд земной жизни в припоминании проступает смысл идеального сущего. Припоминание или воспоминание — это способность непосредственного общения человека с потусторонним миром, составившая сущность мистики или мистицизма, это мост между земным и небесным, это невидимая гармонизирующая сила, сочетающая земное и небесное, которая, согласно Вл. Соловьеву, «сглаживает разрозненные черты вселенной в стройные образы». Однако не всякий человек и не в каждое мгновение жизни обладает мистическим даром. Им наделяются только глубоко верующие люди в минуты религиозного экстаза, особого молитвенного состояния, или художники, поэты во время творческого вдохновения. В моменты экстаза личность человека, уничтожаясь, поглощается божеством. Давая толкование мыслям Плотина о познании (Плотин отдавал предпочтение внеэмпирическим способам познания мира), Льюис, комментируя его, писал: «... Пытаться знать бесконечное посредством разума есть напрасное усилие: оно может быть узнаваемо только непосредственным присутствием. Способность, посредством которой душа отрешается от своей личности, есть восторг (экстаз). В этом восторге душа освобождается из материальной своей темницы, лишается индивидуального сознания и утопает в бесконечном уме, от которого она исходит. В этом восторге она созерцает реальное бытие: она отождествляется с предметом своего созерцания»⁶²⁴. Следовательно, припоминание есть акт мистического познания в переходящие, а не постоянные, моменты экстаза, который «мгновенно переменяет воспоминание в интуицию, а плененная душа отдается своему родителю-Богу». Это значит, что припоминание непосредственно связано с преображением человека. Наконец, есть известная параллель между Мировой Душой и душой отдельного человека и всего человечества: подобно тому, как Мировая Душа оказывается пленницей земного мира, так и душа человека заточается в земную темницу; чтобы вырваться из плена, Мировая Душа, оставаясь чувственной, должна наполниться божественной мудростью, а человеческая душа освободиться в экстазе, раствориться в божественном уме и слиться с бесконечным. Но слиться с бесконечным означает умереть. Освобождение «души из земной темницы — смерть», но смерть — не абсолютный конец, а только одна из ступеней перехода в новое, высшее бытие. В земном мире человек жил не настоящей жизнью, а, умерев, он покинул несовершенный

⁶²³ История философии от начала ее в Греции до настоящих времен: Древняя история философии. — СПб., 1865.

⁶²⁴ Против этого места Блок написал «Экстаз»; см.: указ. соч. — С. 29.

мир и может снова возродиться в Боге и предстать преображенным и обновленным⁶²⁵. Несомненно, эти идеи сыграли значительную роль в эстетике и творческой практике символистов.

Вл. Соловьев, следовательно, выстроил свою философию на религиозно-нравственных началах, которые он легко заимствовал из всей мировой культуры — как из древнерусской, православной, так и античной, языческой.

Далее он рассуждал следующим образом. Творцом всего сущего является Бог. Но что такое Бог? к чему он призывает людей? и что несет им? Вл. Соловьев приходит к заключению, что Бог — это прежде всего любовь⁶²⁶, всеобщая, безраздельная и всепоглощающая⁶²⁷. В любви смыка-

⁶²⁵ См.: Быстров В.Н. Раннее творчество А.Блока и античная философия // Александр Блок. Исследования и материалы. — СПб., 1988. — С. 25–30.

⁶²⁶ Имя «Любовь» играло важную роль в мистических представлениях Блока и символистов, поскольку Любовь считалась одним из начал Божественного Бытия. Отсюда же — особый ореол имени жены Блока, Любви Дмитриевны.

⁶²⁷ Вл. Соловьев в своем понимании любви исходил из философии Платона, согласно которой любовь — высокий Эрос — путь к познанию бытия. При этом любовь способна всколыхнуть всего человека, охватить все стороны его существа. В статье «Смысл любви» Вл. Соловьев страстно спорил с теми мыслителями, которые видели смысл половой любви в продолжении рода, и выдвинул свое понимание проблемы. Представив половую любовь одним из видов Любви в ее обширном содержании и значении, он писал: «Смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма*» (Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С. 113). Любовь с такой точки зрения есть преодоление лжи и зла эгоизма и воссоединение человечества. Эгоизм, писал Вл. Соловьев, плох не тем, что человек ценит свою индивидуальность, а тем, что он отказывает другим в такой же абсолютной ценности, признавая за ними лишь относительную ценность. Следовательно, эгоизм отталкивает одного человека от другого и губит свою индивидуальность, ложно понимая самый ее смысл. В этой связи он писал: «Истинная индивидуальность есть некоторый определенный образ всеединства, некоторый определенный способ восприятия и усвоения себе всего другого. Утверждая себя вне всего другого, человек тем самым лишает смысла свое собственное существование, отнимает у себя истинное содержание жизни и превращает свою индивидуальность в пустую форму. Таким образом, эгоизм никак не есть самосознание и самоутверждение индивидуальности, а напротив — самоотрицание и гибель» (там же. — С. 114–115). Именно любовь, «и главным образом любовь половая», подрывает эгоизм и упраздняет несправедливое отношение одного человека, признающего свою абсолютную ценность, к другому, за которым такой безусловной ценности не признается. Стало быть, любовь есть утверждение себя в другом. А раз так, то благодаря любви человек вступает в связи с другими людьми и со всем миром.

Из рассуждений Вл. Соловьева следует, что смысл любви в конечном итоге проявится в преobraжении и обновлении личности, которая приблизившись к Софии, к Вечной Женственности, обретет способность познать высшую тайну бытия, а через нее к гармонии человека и мира, тела и духа, добра и красоты. В любви, согласно учению философа, заложено начало преobraжения мира и спасения — в религиозном смысле слова — всего человечества, как и отдельного человека. Такова, по мнению Вл. Соловьева, жизненная задача, стоящая перед каждым. Что же касается человека искусства, то это и художественная задача.

Учение Вл. Соловьева о познании в целом и о любви в частности легло в основу размышлений Блока о современности, о своем участии в бытии, о житейских

ются все христианские ценности — и добро, и истина, и красота. Значит, из нескольких начал, ликов или ипостасей Божества главное начало в нем женское и главный лик в нем, как и главная ипостась, тоже женские. Этот образ, по его мнению, был явлен в Библии, в Апокалипсисе («Жена, облеченная в солнце»). Для его обозначения Вл. Соловьев заимствовал из окончания второй части «Фауста» Гёте слово «Das Ewig-Weibliche» («Вечно-Женственное»; в русский литературный обиход оно вошло как «Вечная Женственность»)⁶²⁸. Философ утверждал, что Веч-

переживаниях и треволнениях, ставших преображенным лирическим содержанием сборника «Стихи о Прекрасной Даме». Так, В.М. Жирмунский, прослеживая путь поэта, писал, что он разворачивается «как путь познания жизни через любовь. Его крайние вехи — религиозная лирика „Стихов о Прекрасной Даме“ и цыганские мотивы последних лет». И дальше: «В смене символических образов возлюбленной в поэзии Блока запечатлены различные ступени этого внутреннего опыта» (Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока // *Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы*. — Л., 1928. — С. 195). Поскольку ««соловьевский» подтекст» (Д.М. Магомедова) чрезвычайно важен, то, несмотря на известную философскую «темноту» и сложность учения Вл. Соловьева, его следует все же усвоить, хотя бы и в самом кратком виде.

Именно Вл. Соловьев, можно определенно утверждать, повлиял на характерное для Блока непосредственное, глубоко интимное, чрезвычайно личное отношение к бытию и к людям в лирике Блока, когда чувство причастности к, казалось бы, отвлеченному внешнему миру или отвержение его равно становится интимным и проникнутым не только отрицанием, но и любовью. Стало быть, влюбленность лежит в основе переживания бытия. Недаром Блок писал: «...Только влюбленный поэт имеет право на звание человека» (Блок А. Собр. соч. В 8 тт. Т. 2. — С. 289). Поэтому для Блока любовь представляет собой неразрывность страдания и подвига, страдания и радости, розы и креста. Она выступает действенной и могучей силой в смирении эгоизма и личного произвола, кратчайшей дорогой к сердцу другого человека. При этом, охватывая человека целиком, она, будучи женственной, подчиняется событиям и обстоятельствам или каким-то другим, часто неведомым для самого влюбленного и его лирического субъекта и героя, причинам. Она пассивна в том смысле, что, овладевшая человеком, вызывает к его интуиции и требует от него не активных действий, а отдачи на волю другому существу, на волю течения жизни, ограничиваясь послушными, покорными движениями чувства навстречу другой душе. Более подробно об этой стороне дела см.: Магомедова Д.М. Александр Блок // *Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов)*. Кн. 2. — М., 2001. — С. 94–95; Колобаева Л.А. Русский символизм. — М., 2000. — С. 157–158; а также: Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008.

⁶²⁸ Das Unbeschreibliche,
Hier es gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

В переводе Б. Пастернака:
Здесь — заповеданность
Истины всей,
Вечная Женственность
Тянет нас к ней.

Идея о том, что женское начало — всеобъемлющее вместилище мира и одновременно насыщающего его содержания, надолго вошло в культурное сознание поэтов начала XX века. Все земное, преходящее осознавалось только символом вечного,

ная Женственность от века приняла силу Божества, «действительно вместившей полноту добра и истины, а через них нетленное сияние красоты».

Учение Вл. Соловьева о бытии, о мироустройстве выражено как в его философских сочинениях, так и в поэзии. Средневековые представления древнерусского человека, причудливо совмещенные с идеями Платона и неоплатоников, зарифмованы в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь...»:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Отгороженность миров не мешает их непосредственному проникновению, и человек может прямо ощущать соприкосновение своей земной души «со светом неземным»:

Земля-владычица! к тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
В полуденных лучах такою негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река, и многошумный лес.
И в явном таинстве вновь вижу сочетанье
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится, как мимолетный дым.

Уже из этого стихотворения видно, что в основе бытия лежит всеисцеляющая и всепобеждающая любовь. Если на земле царят Смерть и Время, то это не значит, что они — подлинные владыки мира. Обращаясь как бы от лица Жены, облеченной в солнце, к истомленному земным

трансцендентального. Вечная Женственность была осмыслена также творческим началом, разлитым во вселенной.

путем страннику, Вл. Соловьев утешает его мыслью, согласно которой все на земле, в том числе Смерть и Время, «кружась», исчезает «во мгле», а истинным оплотом миропорядка, неизменным и «неподвижным», остается «лишь солнце любви».

Мысль о любви как основополагающем начале бытия пронизывает и этику Вл. Соловьева. Он считает (основное его сочинение — «Оправдание добра»), что люди слишком эгоистичны, стремясь к счастью, и напрасно видят в нем цель жизни. Подлинное назначение людей — обретение религиозного единства в Боге. К Богу и единству человечества (соборности, всеединству) людям предстоит прийти через любовь к Богу, ибо он есть прежде всего любовь, и через любовь к самим себе. Согласно идее Вл. Соловьева, после катастрофического взрыва, в котором погибнет старая цивилизация, прежняя эпоха, наступит новая эпоха всеобщей вселенской любви, царство христианской религии. В стихотворении «Вновь белые колокольчики» об этом сказано так:

Зло пережитое
Тонет в крови, —
Всходит омытое
Солнце любви.

За катастрофическим взрывом Вл. Соловьев предвидит космический поворот, победу Софии Премудрости Божией, полное перерождение человечества. И тогда, в акте вселенской любви, установится полнейшее единство всех людей, составляющих человечество. При этом Вл. Соловьев допускает, что царство благодати может сразу и не наступить. Антихрист может прийти под маской Христа и раньше Христа. Тогда человечество столкнется с обманом, который оно примет за истину. Подмена выразится в том, что сначала вместо царства блага человечество увидит равенство всеобщей сытости⁶²⁹. Извечное противоборство Христа с Антихристом может продолжаться долго, но оно непременно закончится новым взрывом, после которого все-таки придет желанная эра торжества христианства и подлинной вселенской любви. Тем самым Вл. Соловьев внушал своим читателям мистико-исторический оптимизм, призывая не поддаваться унынию и отчаянию при встрече с декадентско-нигилисти-

⁶²⁹ Н. Валентинов (Н. Вольский), излагая эти мысли Вл. Соловьева, заключал: «Пред нами не одно детерминированное решение будущего, не один путь будущего, а сложное противоборство двух тенденций...» (Валентинов Н. (Н. Вольский). Два года с символистами. — М., 2000. — С. 117). Эта дуалистическая идея оказала заметное влияние на Блока, как и другая, связанная с преображением земной жизни. Согласно ей, низший мир земных явлений будет одухотворен и вместе с идеальным миром станет гармоническим образом «всеединства», при котором наступит полное равновесие идеальных и материальных сторон, духа и вещества, света и тьмы, божественного и профанного. В итоге всего высшие идеальные сущности обретут реальную плоть, материализуются и станут подлинной явью. В буквальном смысле слова — воскреснут. Все это последует после вселенской катастрофы, после Апокалипсиса по воле «Космического Художника».

ческими веяниями. Из учения Вл. Соловьева вытекало также, что жизнь — вечная борьба, цель которой — вырваться из темноты дурной бесконечности в область света. И тут нельзя ни опускать руки, ни терять терпение и надежду, а надо с верой и упорством пробиваться к царству христианского благоденствия. Наконец, Вл. Соловьев передал читателям свое убеждение о том, что между духовно-физической человеческой любовью, земной влюбленностью и любовью мистической, ни в коей мере не сводящейся к плотской, любовью вселенской, обнимающей любовь к Богу, к человечеству, к ближнему и означающей почитание Вечной Женственности, есть невыразимая, таинственная, но прямая и сугубо личная связь.

Из этих представлений родилось учение Вл. Соловьева о Софии Премудрости Божией⁶³⁰, о Вечной Женственности, которое оказало огромное влияние на символистов и Блока⁶³¹. Не приходится сомневаться, что

⁶³⁰ Святая София погибла вместе с дочерьми от гонителей первохристиан; София в православной религии — женский лик Премудрости Божией. Имя «София» в философии Вл. Соловьева и в мифе, созданном им, Блоком и А. Белым, употребляется во втором значении.

⁶³¹ Идея Софии в мифе Вл. Соловьева возникла, по словам К. Мочульского, не из книг мистиков Бёме, Пордеджа и Парацельса, но из подлинного жизненного переживания. Вл. Соловьеву было дано откровение, описанное им то серьезно, то шутливо-иронически в поэме «Три свидания». Премудрость Божия София является поэту трижды: сначала в Москве, когда он был еще мальчиком девяти лет. Здесь впервые «детская душа неожиданно ощутила Тоску любви с тревогой смутных снов». Но земные эротические волнения уступили место иным, мистическим, волнениям:

Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок неведомых стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылась в туман.

И детская любовь чужой мне стала,
Душа моя — к житейскому слепая...

Второй раз София явилась к В.Соловьеву в Лондоне, в Британском музее, когда он уже был удостоен степени магистра и звания доцента. И тут снова «прихоти греховные» смущали его душу. Тогда он в надежде воззвал к Ней, уже давно не являвшейся ему:

И вот однажды — к осени то было —
Я ей сказал: «О божества расцвет!
Ты здесь, я чувю, — что же не явила
Себя глазам моим ты с детских лет?»

После этого обращения София снова пришла на «свидание»:

И только я помыслил это слово, —
Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова
Одно ее лицо — оно одно.

И в то мгновенье долгим счастьем стало,
К земным делам опять душа слепая...

Наконец, третье «свидание» София назначила уже сама в ответ на страстную просьбу поэта увидеть «всю» Ее, а не только одно лицо: «“В Египте будь!” — внутри раздался голос». Там, в Египте, куда Вл. Соловьев поспешил, Она повелела ему сначала идти в пустыню, а затем уснуть. И вот, когда он проснулся, вокруг все преобразилось:

Дышали розами земля и неба круг.

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

Что есть, что было, что грядет вовеки —
Все обнял тут один недвижный взор...
Синеют подо мной моря и реки,
И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было —
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

О лучезарная! тобой я не обманут:
Я всю тебя в пустыне увидал...
В душе моей те розы не завянут,
Куда бы ни умчал житейский вал.

Один лишь миг! Видение сокрылось —
И солнца шар всходил на небосклон.
В пустыне тишина. Душа молилась,
И не смолкал в ней благовестный звон.

В сюжете поэмы прослеживаются несколько важных моментов. Во-первых, лик Софии открывается мальчику, ученому и путешественнику, странствующему по восточной пустыне. Во-вторых, новому «свиданию» каждый раз предшествует обострение чувства земной любви и далее любовные мотивы перерастают в поклонение эросу, под которым подразумевается уже вселенская любовь, всеобъемлющее любовное приятие мира. В-третьих, после каждого «свидания» следует полное преобразование материального мира: перед Вл. Соловьевым открывается Божественное единство вселенной, и все атрибуты и признаки Земли — Время, Пространство, Материя — исчезают как призраки. В-четвертых, единство космоса, «душа мира» представляет собой исключительно личный образ: Вечная Женственность является в виде прекрасной женщины, а открывается она не всем вообще, а только отдельной личности. Стало быть, тут исключительно важен личный контакт. В-пятых, природа представляет собой не только эмпирическую сущность, но мыслится проводником Вечной Женственности, знаком ее приближения и присутствия, посредником между Вечной Женственностью и страждущим ее прихода смертным. Ее приближению предшествует «ветерка прохладное дыханье», а самое видение предстает в красках небесной (золотистой, золотой) лазури, лазурного огня, «в пурпуре небесного блистанья», в синева, в снежной белизне, в лучезарном сиянье.

Столь же важные приметы свойственны и стилю поэмы. Каждое «свидание» обрисовано в торжественном и возвышенном стиле, а все, что предшествует «свида-

многие из присущих Вл. Соловьеву откровений, были усвоены символистами вообще и Блоком в частности.

Учение о Софии⁶³² Вл. Соловьев изложил в «Чтениях о Богочеловечестве», в статье «Идея человечества у Августа Конта»⁶³³ и уточнил в книге «Россия и вселенская церковь (Чтения о Богочеловечестве)».

Согласно учению Вл. Соловьева, которое не оставалось неизменным, но сохраняло некоторые постоянные черты, первоначало бытия, всего сущего есть Абсолют, или иначе — Бог, Единое⁶³⁴. Абсолют потенциально содержит в себе всё. Однако для своего самоопределения он должен противопоставить себя чему-то другому и сопоставить себя с этим другим. Для этого Абсолют выделяет из себя действительность, может смотреться в нее и созерцать себя в видимом, земном, тварном мире. Таким образом, будучи Единым в себе, Абсолют объединяет себя с этой действительностью, обнимает, охватывает ее целиком и представляет собой уже не Единое, а Всеединое. Так как видимый мир создан Абсолютом, то его составили те же элементы, из которых состоит и сам Абсолют. Стало быть, между элементами видимого мира и Абсолютом, миром вечных идей, устанавливается соответствие. Однако в мире Абсолюта господствуют идеальные законы и царят вечные истины, тогда как земной, тварный мир управляется иными, несовершенными законами эгоистического обособления и разделения. Из этого следует, что в видимом, природном мире те же элементы, которые содержатся в Абсолюте, переставлены «недолжным», т.е. неидеальным, образом и в неидеальном соотношении и взаимодействии. Однако при этом в каждом элементе заложена его идеальная идея или идеальная сущность⁶³⁵.

нию», и все, что совершается после него, — в шутилой, нарочито «сниженной» и даже фамильярной стилевой манере. Можно сказать, что о жизни без откровения Вл. Соловьев рассказал «земным», профанным, «греховным» языком, а об откровении — сакральным, священным, высоким, «небесным». Из такого столкновения двух поэтических стилей высекается искра иронии. Поэт балансирует между серьезным и несерьезным, материальным и духовным, явью и видением, верой и неверием, предоставляя читателю возможность контрастных, противоречивых и противоположных решений о действительности или недействительности «свиданий».

⁶³² Учение Вл. Соловьева о Софии изложено во множестве трудов. Здесь мы опираемся на следующие сочинения: *Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. 2. Ч. 1. — Л., 1991. — С. 43–71; *Магомедова Д.М.* Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов. Кн. 1. — М., 2000. — С. 732–778; *Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 17–254 и др.

⁶³³ Огюст Конт (1798–1857) — французский философ-позитивист; рассматривал позитивизм как нечто среднее между эмпирикой и мистицизмом, считая, что наука познает не сущности, а только явления.

⁶³⁴ В.В. Зеньковский, излагая учение Вл. Соловьева, также писал: «Метафизика Соловьева... выводится им из общего учения об Абсолюте...». Вместе с тем он отмечал, что учение «о душе мира, о Софии у Соловьева по своему существу космологично...», а с космологией «связана у Соловьева проблема зла и хаоса; эта проблема мучила его всю жизнь, приняв в последние годы жизни особо острый характер» (*Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. 2. Ч. 1. — С. 43).

⁶³⁵ Ср. эти рассуждения с выкладками В.В. Зеньковского: «Природа, по учению

Это объясняет не только возникновение множественного и многообразного тварного мира, но и то, что Абсолютное начало не довольствуется лишь созерцанием каждой из идеальных сущностей, но и утверждает ее самостоятельное свободное бытие. Но, получив такое свободное бытие, сущность утрачивает свое непосредственное единство с Богом и, обособляя действующую в ней Божью волю, превращается «в душу живу»⁶³⁶. Совокупность возникших живых душ составляет человечество. Оно способно воздействовать на Божественное начало.

Подобно тому, как каждый элемент имеет соответствие в Абсолюте, в мире вечных идей, этим свойством наделено и все человечество в целом. Идеальное человечество, т.е. созданное идеей, исходящей из Абсолюта, Бога, «содержит в себе и связывает все особенные существа и души». Такое человечество, согласно учению Соловьева, и есть Душа мира, или София. Стало быть, Душа мира, или София (в данном случае это тождественные понятия), с одной стороны, причастна «единству Божию», а с другой, — обнимает «всю множественность живых душ, все единое человечество...». Это означает, что Душа мира есть существо двойственное, заключающее в себе и божественное начало, и тварное бытие. Ее нельзя отнести только к божественному миру или только к земному, тварному миру. Поскольку она не связана исключительно с божественным миром или исключительно с земным, тварным, то она «пребывает свободною»⁶³⁷.

Итак, Душа мира, или Мировая душа, или София, обладает свободой воли и свободой выбора. Но всеми этими качествами она наделена «не от себя, а от Божественного начала...», которое, являясь ее первоначалом, ее определяет⁶³⁸. Вл. Соловьев, однако, предполагает, что Душа Мира, обладая всеми свойствами от Бога, может захотеть обладать ими же от себя, сама стать первоначалом своей свободы. Так появляется опасность, что она может отпасть от жизни Божественной и «утверждать себя вне Бога». В этом случае она нарушит Всеединство бытия и утратит свою свободу и власть над тварным миром. Мир же распадется на отдельные, ничем не объясняемые элементы, которые «обрекаются на разрозненное эгоистическое существование, корень которого есть зло, а плод — страдание»⁶³⁹. Если это произойдет, то идеальное единство всех элементов бытия сохра-

Соловьева, одновременно множественна и едина. С одной стороны в ней царит начало разобщенности... Многообразие в природе есть, в сущности, повторение изначального многообразия в сфере идей, и в этом смысле природа в сущности своей не отлична от Абсолюта. Но не даром она есть его «другое»; пусть в природе те же элементы, что и в Первоначале, но они находятся в ней «в недолжном соотношении»: взаимное вытеснение, вражда и борьба, «внутренняя рознь» выявляют темную основу в природе, то хаотическое начало, которое характерно для «внебожественного бытия». Вместе с тем буйствующие в природе силы не разрушают ее; природа сохраняет свое единство, хаос постоянно укрощается самой природой, являющейся в целом подлинным космосом» (указ. соч. — С. 43–44).

⁶³⁶ Соловьев В.С. Соч. В 2-х тт. Т. 2. — М., 1989. — С. 130.

⁶³⁷ См. там же. — С. 131.

⁶³⁸ См. там же. — С. 132.

⁶³⁹ См. там же. — С. 132–133.

нится лишь «в скрытой потенции и стремлении», воплощение которых в постепенной реализации идеального всеединства составит «смысл и цель мирового процесса»⁶⁴⁰.

Если такая опасность существует, то почему она не была предотвращена в самом акте «соединения Божественного начала с мировой душой»? Почему она не осуществилась «разом в одном акте Божественного творчества»? «Зачем, — спрашивает Вл. Соловьев, — в мировой жиз-

⁶⁴⁰ См. там же. — С. 134. См. также это место в изложении В.В. Зеньковского: «Мы уже знаем, что, по мысли Соловьева, одной идеальной множественности недостаточно для Первоначала, которое нуждается (для проявления любви) именно в «реальном» бытии. Напомним еще раз уже приведенную формулу Соловьева: «Божественное Существо не может удовольствоваться вечным созерцанием идеальных сущностей — оно *останавливается на каждой из них в отдельности, утверждает ее самостоятельное бытие*». Реальная множественность, как видим, обязана своим бытием самому Первоначалу, внутренняя диалектика которого ведет к возникновению разделенности, а потому и разобщенности в реальном бытии. «Каждое существо, — пишет Соловьев, — теряет свое непосредственное единство с Божеством... получает (действие) божественной воли *для себя* и в нем приобретает живую действительность. Это уже не идеальные существа (идеи), а живые существа, имеющие собственную действительность». Начало самообособления, уходящее своими корнями в сферу Божественную, оказывается поэтому *беспредельным*: «то беспредельное, — пишет Соловьев, — что является в Божестве только потенцией, получает значение *коренной стихии* в частных существах, есть центр и основа всей тварной жизни». Но реальная множественность не исключает единства природы — это единство реализуется «мировой душой». Это понятие «мировой души», созданное впервые Платоном, не вошло сначала в христианскую метафизику, но уже в средневековой философии оно постепенно завоевывает свое прежнее место в космологии, а со времени Возрождения находит немало горячих защитников, хотя резко расходится с механическим пониманием природы, как оно стало крепнуть с XIV века. Соловьев берет это, понятно, у Шеллинга, но идет значительно дальше его. «Душа мира, — пишет Соловьев, — есть и *единое* и *все* — она занимает посредствующее место между множественностью живых существ и безусловным единством Божества»... Прежде всего «душа мира есть живое *средоточие* всех тварей — сущий *субъект* тварного бытия»; именно это понятие мировой души от Соловьева перешло к ряду русских мыслителей... Вместе с тем понятие мировой души уже в «Чтениях...» используется Соловьевым для объяснения коренного дуализма в бытии. Объединяя мир и охраняя его в единстве, душа мира сама противостоит Абсолюту и противопоставляет ему мир. «Душа мира, — пишет Соловьев, — есть существо *двойственное*: она заключает в себе и божественное начало и тварное бытие, но, не определяясь ни тем, ни другим, пребывает свободной». Этот момент свободы вводится Соловьевым для раскрытия того, как раздвоение в Абсолюте (при создании своего «другого») превращается в дуалистическое противопоставление мира Абсолюту. «Обладая «все», мировая душа может хотеть обладать им иначе, чем обладает, может хотеть обладать им от себя, т. е. как Бог». Это предположено в свободе, присущей мировой душе; «возможность» стала затем фактически реальностью — и «этим мировая душа отделила свой относительный центр бытия от Абсолюта, утвердила себя вне Бога. Но этим она потеряла свою свободу в отношении творения, потеряла власть над ним (ибо уже целиком погружена в него). Единство мироздания распадается, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов; вся тварь подвергается суеи и рабству тления... по воле *мировой души*, как единого свободного начала природной жизни... Свободным актом мировой души объединяемый ею мир отпал от Божества и распался на множество враждующих элементов» (указ. соч. — С. 44–45).

ни эти труды и усилия, зачем природа должна испытывать муки рождения и зачем, прежде чем произвести совершенную форму, соответствующую идее, прежде чем породить совершенный и вечный организм, она производит столько безобразных, чудовищных порождений, не выдерживающих жизненной борьбы и бесследно погибающих?» «Отвечая, — пишет по этому поводу Д.М. Магомедова, — служит одно слово: *свобода*»⁶⁴¹. «Свободным актом мировой души, — пояснял Вл. Соловьев, — объединяемый ею (Софией. — В.К.) мир отпал от Божества и распался сам в себе на множество враждующих элементов...» Однако в ходе мирового процесса «длинным рядом свободных актов все это восставшее множество должно примириться с собою и с Богом и возродиться в форме абсолютного организма»⁶⁴².

⁶⁴¹ Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов. Кн. 1. — М., 2000. — С. 743.

⁶⁴² Соловьев В.С. Соч. В 2 тт. Т. 2. — М., 1989. — С. 137. Идея отпадения Мировой Души от Абсолюта и последующее воссоединение с Ним, — наиболее оригинальная часть учения Вл. Соловьева. В.В. Зеньковский истолковывает ее так: в ходе мирового процесса «постепенно, хотя и с усилиями, преодолевается внутренняя рознь в бытии. Важно то, что, когда появляется на земле человек, в истории мира наступает глубокая и существенная перемена — мировая душа раскрывается в новом своем действии и значении именно в человеке — притом не в отдельном человеке, а в человечестве, как целом. Душа мира раскрывается, как «идеальное человечество», и потому над космическим процессом, шедшим в мире до этого, возвышается ныне исторический процесс, движимый все той же мировой душой (ныне уже именуемой Софией). Мировая душа, по природе своей причастная Божеству, ищущая через космогонический процесс преодоления дуализма (в котором она сама виновна), воссоединяется с Божеством, — точнее говоря, с Логосом. Это воссоединение осуществляется в сознании и достигает своего завершения во Христе — «центральном и совершенном личном проявлении Софии». Введение новой терминологии, нового понятия «Софии»... открывает перед Соловьевым и новые перспективы. Но в «Чтениях...» понятие Софии еще тождественно с понятием мировой души; в дальнейшем Соловьев отходит от этого отождествления. Чтобы проследить эволюцию этого понятия, обратимся к книге «Россия и Вселенская Церковь», после которой понятие Софии существенно уже не изменялось у Соловьева. Вот что мы читаем в книге «Россия...»: «Возможность хаотического существования, от века содержащаяся в Боге, вечно подавляется Его могуществом, осуждается Его истиной, уничтожается Его благодатью. Но Бог любит хаос в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал... Поэтому Он дает свободу хаосу... И тем выводит мир из его небытия». «Самая суть внебожественной природы или хаоса» заключается «в стремлении к раздроблению и разложению тела вселенной», — и душа мира, носительница хаотической силы, «от века существует в Боге в состоянии чистой мощи». Но душа мира не только не отождествляется теперь с Софией, а, наоборот, объявляется «антитипом божественной Премудрости». София же, по новому учению Соловьева, есть «универсальная субстанция», «субстанция Божественной Троицы». Но София не только «субстанция Бога», она есть и «истинная причина творения и его цель, она есть принцип («начало»), в котором Бог создал небо и землю». Поэтому в Софии идеально заключена «объединяющая сила разделенного и раздробленного мирового бытия», — и в конце мирового процесса она раскроется, «как Царство Божие». Поэтому-то она и не есть душа мира, но «ангел-хранитель мира»; она уже есть «субстанция Св. Духа, носившегося над водной тьмой нарождающегося мира», она есть «лучезарное и небесное существо, отделенное от тьмы земной материи». Это учение о Софии, различие

Отпадение Софии от Абсолютного начала и воссоединение с Ним повторяется и в природном человеке: исключительное самоутверждение выступает началом зла, которое ввергает «все существующее в перво-

ее от души мира осталось у Соловьева уже до конца жизни неизменным; особенно важно то, что София есть «небесное существо». Однако, ее участие в возникновении мира нарушает цельность *этой* концепции, — и тут у Соловьева (как и у его последователей) снова возвращаются мотивы, которые были уже выражены в «Чтениях». Творение для Соловьева «не есть непосредственное дело Божие»; истинной «причиной и принципом» тварного бытия, в котором Бог создает «небо и землю», является София. Но существуя «от века и субстанциально в Боге», София «действительно осуществляется в мире, последовательно воплощается в нем». Душа мира тоже от века существует в Боге в «состоянии чистой мощи, как скрытая основа (!) вечной Премудрости». Это снова и неожиданно сближает Софию с душой мира, ибо душа мира тут же именуется даже будущей «Матерью внебожественного мира». Она уже *отделяется* Соловьевым от хаоса (хотя выше она объявляется «субъектом внебожественной природы или хаоса»), ибо она *лишь* «доступна действию и противобожественного начала». Начало хаоса («вечное и безвременное») получает свободу от Бога, — его сам Бог «пробуждает в душе мира», — и здесь начинается борьба Софии и хаоса (по другой редакции: «Божественного Слова и адского начала») «за власть над мировой душой». «Творение есть постепенный и упорный процесс» (благодаря этой борьбе) и состоит он «во все более и более глубоком и полном объединении материальных элементов и анархических сил, в преобразении хаоса в космос». Свидетельством того, что «космическая история есть медленное и мучительное рождение», является для Соловьева существование допотопных чудовищ... «Разве могли они принадлежать совершенному и непосредственному творению Бога?» — спрашивает он. Вся эта концепция очерчена недостаточно четко и не свободна от противоречий.

Согласно концепции Вл. Соловьева, утверждает В.В. Зеньковский, «явления всей природы, каков бы ни был их механический состав, говорят нам в своей действительности о жизни и душе великого мира». Это убеждение в том, что мир является *одушевленным* целым, было действительно коренным убеждением Соловьева. Кстати, отметим: то, что Соловьев отделяет понятие души мира от идеи Софии, это оказалось *плодотворным* для развития принципов космологии в дальнейшей русской мысли (даже если не соглашаться с отождествлением души мира с хаосом).

Далее В.В. Зеньковский выделяет как существенное «признание Соловьевым «нераздельной связи» мира органического и неорганического. Очень ярко все то, что Соловьев писал в позднейших вещах о «первобытном хаосе», который он называет «темным корнем бытия»: «хаос, то есть отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, — вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания». «Двойственность, несомненно, есть *основной* факт мировой жизни», — читаем в другом месте».

Наконец, В.В. Зеньковский останавливается на богословской стороне учения Вл. Соловьева: «София сближается у Соловьева с Божией Матерью; особенное значение в русской религиозно-философской литературе получило мнение Соловьева, что русский народ, особенно любивший воздвигать Успенские храмы, выразил в этом идею о сближении Софии и Божией Матери. Также получило немалый отзвук мнение Соловьева (в той же книге «Россия...»), что «русский народ знал и любил под именем Святой Софии социальное воплощение Божества в Церкви...» (Указ. соч. — С. 45–49). Несомненно, что все эти и другие идеи Вл. Соловьева необходимо учитывать при чтении и изучении символистов, в том числе и при знакомстве с творчеством Блока.

бытный хаос», но затем «снова выступает в новом виде как сознательное свободное действие индивидуального человека и новый возникающий процесс имеет целью внутреннее нравственное преодоление этого злого начала»⁶⁴³.

Итак, в учении Вл. Соловьева о Софии появляются три понятия — Душа Мира, София и Вечная Женственность. Они становятся героями космогонического мифа с широко развитым мистериальным сюжетом. В создании и организации этого сюжета Вл. Соловьев воспользовался античной философией (Платон, Плотин, пифагорейцы), ранними христианскими богословскими (гностики) и художественными сочинениями, возникшими на католической почве (прерафаэлиты, Данте, Гете и др.), древнерусской православной христианской мыслью, запечатленной как в иконописях, так и в словесных трудах. В результате сложился философско-художественный сюжет, включивший понятия-образы Души Мира, Софии и Вечной Женственности.

Из него следует, что Душа Мира — «единое и все». В ней заключен принцип единства мира и совершилось его объединение. Но, получив свой принцип от Абсолюта, от Бога, Душа Мира противопоставила себя и мир Богу, обнаружив свою двойственность — два заключенные в ней начала: божественное, небесное и земное, тварное⁶⁴⁴. Следовательно,

⁶⁴³ Там же. — С. 142. Здесь следует сразу же сказать — исследователи давно уже это выяснили, — что учение Вл. Соловьева о Софии не совпадает с общехристианскими представлениями о Божественной Премудрости. В частности, В.В. Зеньковский, К.В. Мочульский, Д.М. Магомедова и др. отметили критику Е.Н. Трубецкого, который находил в философских формулах Вл. Соловьева «сочетание глубочайших религиозных истин с заблуждениями пантеистической гностики» (*Трубецкой Е.Н. Миросозерцание В.С. Соловьева*. В 2 тт. Т. 1. — М., 1995. — С. 348). «Христианские представления о Софии-Премудрости, — по словам Д.М. Магомедовой, — действительно не подразумевают никакого ее отпадения от Абсолютного начала. Однако любой вариант гностического мифа, будь то учение Симона Мага, Валентина, Василида, офитов или любой другой гностической секты, содержат в себе все указанные сюжетные мотивы: отпадение Софии от первоначальной гармонической — ее пребывание в мире зла — ее грядущее спасение из земного плена путем нового воссоединения с Верховным Существом или героем-спасителем». Отсюда ясно, что «Философский сюжет «Чтений о Богочеловечестве» в целом, и в особенности учение о Софии строятся по законам мистериального сюжета: разрушение изначальной целостности мира — прохождение через страдания, хаос, смерть — обретение высшего знания о иной сущности мира, воссоединение с божеством и восстановление гармонии» (*Магомедова Д.М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов. Кн. 1. — М., 2000. — С. 742–743)*). Именно мифологическо-мистериальная сторона учения Вл. Соловьева была востребована младшим поколением символистов и оказалась для них наиболее значимой (там же).

⁶⁴⁴ Идеи о двойственности бытия восходят к греческим философам, в частности, к Платону. Блок из своих университетских занятий рано усвоил, что картина мира, нарисованная Платоном, предполагает существование двух миров — мира идей, сущностей (ноуменов) и мира явлений и вещей (феноменов). Светом вечной истины и божественной мудрости озарен мир идей. «Миф о подлинном бытии в надмирных, божественных, сферах, которое противостоит земному существованию, стал одним из тех ярких откровений, которое подарило Блоку приобщение к творениям Плато-

на» — писал В.В. Быстров. Льюис, толкуя диалог «Федр», писал о неземном мире: «Эта область («жилище богов», «поле истины». — В.К.) есть местопребывание самого бытия, настоящего бытия, без цвета, без образа, бытия неосоздаемого, видимого только уму, возникшему души, и составляющего предмет настоящего знания». Если до Платона вся жизнь мыслилась лишенной света разума, то «Платон давал возможность обрести вечные, нетленные ценности и тем развеять тоску, вызванную ощущением зыбкости, непрочности, случайности бытия» (см. об этом: Быстров В.Н. Раннее творчество А. Блока и античная философия // Александр Блок. Исследования и материалы. — СПб., 1988. — С. 17–19).

Единство бытия, как и его двоемирие, утверждаемые Вл. Соловьевым и символистами, также восходят к древнегреческим философам. Льюис считал, что постоянный догмат Платона гласил: «Открывайте неизменное, необходимое среди меняющегося, случайного, открывайте единое во многом, тогда вы проникнете в самую тайну бытия» (там же. — С. 20). «Здесь, — отмечал В.Н. Быстров, — исток блоковской символизации мира. Отсюда культ Вечно-Женственного начала, Девы, Зари, Купины как вселенской субстанции, придающей единство всему сущему» (там же). Платон учил: «Объективное направление состоит в наклонности превращать наши понятия в представления, давать внешнее существование нашим идеям и смотреть потом на них как на образы, или на существа». Автор статьи увидел в этом «зерно» философских представлений Вл. Соловьева и Блока. Эти представления прошли три стадии: 1. Мистическое предчувствие. 2. Идея о едином начале (Бог, Душа Мира, Вечно-Женственное). 3. Представление и образ (Прекрасная Дама, Российская Венера, Подруга Светлая, «темного хаоса светлая дочь»)» (там же. — С. 20–21). Дуализм Платона, на что обратил внимание Блок, был отмечен и Вл. Соловьевым, который писал в очерке, открывшем книгу «Творения Платона» о двух мирозерцаниях философа — об идеализме пессимистическом («мир весь во зле лежит») и об идеализме оптимистическом («весь мир в добре лежит» (см.: там же. — С. 21). Ни то, ни другое нельзя принимать за абсолютную истину: формула «весь мир в добре лежит» принадлежит истинному, идеальному миру, который является первообразом земной действительности, а формула «мир весь во зле лежит» — земному миру, ненастоящему, неистинному, в котором эта формула действительна и закономерна; то абсурдное, нелепое, несправедливое, что преобладает в земном мире, есть доказательство его неистинности; однако формула «мир весь во зле лежит» не абсолютна, так как «в неистинном мире есть приметы идеального начала вселенной. Этот мир — небытие. Он только кажется сущим. Мир явлений (феноменов) скрывает мир ноуменов, сущностей». Главной силой, совмещающей миры, выступает, по Платону, Эрос — «не бог, но нечто божественное, могучий демон, связывающий небо и землю». Он равен, тождествен пифагорейской Душе Мира» (там же. — С. 21–23). Здесь берет начало идея двойственности Души Мира, которая повлияла не только на идею двойственности человеческого сознания, на одновременное существование в душе человека добра и зла, на возникновение двойников одной личности, двойственного сознания и т.д. (См.: там же. — С. 25). В этом случае возникают новые сложные проблемы, вскрытые уже в более позднее время.

Обобщая суждения древних философов, Вл. Соловьев в статье «Мировая душа» (эта статья была известна Блоку, и он на нее ссылаясь) писал: «Многие филос<офские> учения, выводившие единство мира из вечной области бытия идеального или умопостижаемого, признавали, однако, и живущую во всех явлениях мировую душу, как подчиненное начало, воспринимающее и осуществляющее в чувственной области и во временном процессе высшее идеальное единство, вечно пребывающее в абсолютном начале. Такой взгляд на мировую душу был изложен в «Тимее» Платона и затем стал одним из основных пунктов философии Плотина и новоплатоников» (Собрание сочинений Вл. Серг. Соловьева. — СПб., 1907. Т. 9 (дополнительный). — С. 19).

в основу существования (а не создания бытия!) заложен принцип двойственности, дуализма, противоречия, а весь мировой процесс — это разрешение, примирение, устранение, гармонизация противоречий. Не приходится сомневаться, что идея противоречий, двойственности бытия и всего на свете, в том числе человеческой души, как и идея пути к их преодолению, определила, обусловила двоемирие символизма, его общее творческое развитие и индивидуальные пути символистов, в частности Блока, А.Белого⁶⁴⁵. Если она пребывает в Абсолюте, т.е. если в ней господствуют вечные идеи, то она совпадает на определенной стадии исторического процесса (появление человека) с Софией, Божественной Премудростью⁶⁴⁶, раскрывается как «идеальное человечество» и именуется

⁶⁴⁵Метафизический дуализм, по замечанию Зеньковского, вел «Соловьева к настойчивому раскрытию двух начал в человеке» (*Зеньковский В.В. История русской философии*. — С. 54). Как писал Н.А. Бердяев, «эстетическим вкусом к дуализму», проявленным младшими символистами, они обязаны Вл. Соловьеву. Поскольку двойственность и противоречивость мирового бытия, человечества и души каждого отдельного человека непосредственно связана с космогоническим и историческим процессами и с их разрешением, то все человечество, в том числе и символисты, становятся участниками и создателями вселенской трагедии и пути к ее изживанию. В художественном плане любое произведение может рассматриваться как часть или отрывок всеобщей мистерии, а не бытовой зарисовкой, жанровой сценкой или лирическим капризом.

⁶⁴⁶Словарь «Мифы народов мира» трактует понятие «София» следующим образом: «София — СОФИЯ, Премудрость (греч. Σοφία, «мастерство», «знание», «мудрость», евр. *hochemāh*), в иудаистических и христианских религиозно-мифологических представлениях олицетворённая мудрость божества. Термин «София», возникший в Древней Греции, употреблялся там как отвлечённое, умозрительное понятие...». Греческая богиня мудрости Афина «имеет много общего с последующей Софией», но термин «София» к Афине не прилагается). Кроме того, мудрость в греческой мифологии не есть лицо, тогда как в ветхозаветной традиции понятие Премудрости... приобретает личный облик: самораскрытие бога в мире должно было принимать характер лица (или «как бы лица») — как второго и подчинённого «Я» бога. Позднебиблейская дидактическая литература (книга «Премудрость Соломона», «Книга притчей Соломоновых», Премудрость Иисуса сына Сирахова) дает образ «Премудрости Божией», описанной как личное, олицетворенное существо. «Она выступает как девственное порождение верховного отца, до тождества к нему близкая: «Она есть дыхание силы божией и чистое изливание славы вседержителя» (Прем. Сол. 7, 25 след.), вышедшее «из уст всевышнего» (Иис. Сир. 24, 3; ср. образ Афины — тоже девственницы, появляющейся из головы Зевса; по устойчивой схеме мифа, мудрость принадлежит деве)... Премудрость в своём отношении к Богу есть его демиургическая, мироустроющая воля. Она описывается (Притч. 8, 27–31) как «художница», по законам божественного ремесла строящая мир...; в природу этой космогонической Софии-«художницы» входит «веселие». Позднее, гностики знали понятие «падшей Софии». София была сближена в разных языках «со словами, обозначающими «начало» — в смысле основания, первоначала, материнского лона изначальности. Специфику Софии составляет женственная пассивность, сопряжённая с материнской многоплодностью, её «веселие», а также глубинная связь не только с космосом, но и с человечеством (Притч. 8, 31 и др.), за которое она заступает. Если по отношению к богу София — пассивно зачинающее лоно, «зеркало славы божией», то по отношению к миру — это строительница, созидаящая мир, как плотник или зодчий складывает дом как образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами

Софией⁶⁴⁷. Таким образом, понятие Мировой Души тождественно понятию «София». Однако отпадение Мировой Души от Бога в процессе космогонического развития и в особенности с появлением человечества погружает ее в тварный, земной мир, разрывает ее связь с Богом, а стало быть, и с Софией, которая теперь становится «истинной причиной творения и его целью», в ней идеально заключена «объединяющая сила разделенного и раздробленного мирового бытия». Она уже не выступает Душой Мира, а представляет собой «лучезарное и небесное существо, отделенное от тьмы земной материи»⁶⁴⁸. Поскольку тождество Души Мира и Софии разрушено, и Душа Мира испытывает не столько воздействие Бога, сколько земного мира, то она подвержена влиянию «противобожественного начала» — хаоса, который, согласно Вл. Соловьеву, «есть отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного, — вот глубочайшая сущность мировой души и всего мироздания»⁶⁴⁹. Но Бог и София не хотят отдать Душу Мира хаосу с его отрицательностью, демоническими вспышками и всякими неустойчивостями и неупорядоченностью. Поэтому Бог и София преимущественно вступают в борьбу за власть над Мировой душой, за возвращение ее в сферу Абсолюта.

от безбрежных пространств хаоса; дом — одни из главных символов библейской Премудрости (Притч. 9, 1 и др.).

Христианство усваивает личностное понимание Софии. ... в раннюю эпоху развития христианства представление о Софии сближалось с ликом Христа-Логоса (1 Кор. 1, 24 прямо определяет Иисуса Христа как «Божью силу и Божию премудрость»), а затем и с третьей ипостасью *троицы* — Духом Святым (понятие женского рода в семитических языках и близкое Софии, в аспектах игры, веселья, праздничности), подчеркиваются также аспекты Софии, связанные с идеей человеческой общности. В латинской христианской литературе термин «София» вытесняется почти синонимическими обозначениями мистически понятой «церкви», и поэтому собственно «софиологии» католическая традиции почти не знает. Иначе в Византии, где большое значение получило развитие образа Софии как символа теократического принципа, и на Руси, куда христианство пришло под знаком Софии (митрополит Иларион описывает крещение Руси как приход «Премудрости Божией», т.е. Софии; Софии были посвящены построенные в XI веке три главные русские церкви — в Киеве, Новгороде и Полоцке). На русской почве к XV–XVI векам складывается богатая иконография Софии. София имеет облик ангела; ее лик и руки — огненного цвета, за спиной два крыла. Она одета в царское облачение (далматик, бармы), на голове — золотой венец. Ей предстоят (как Христу в иконографии «Деисуса») молящиеся дева Мария и Иоанн Креститель; над ее головой виден по пояс благословляющий Христос (т.о., не тождественный с Софией, но являющий собой её «главу», примерно так, как он же есть, по новозаветному учению, «глава» церкви). Личный облик Софии, как в византийско-русской, так и в католической... традиции постепенно сближается с образом девы *Марии* как просветлённой твари, в которой становится «софийным», облагораживается весь космос...» (Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. — М., 1992. — С. 464–465; там же указана соответствующая литература).

⁶⁴⁷ Зеньковский В.В. История русской философии. — Л., 1991. Т 2, ч. 1. — С. 46.

⁶⁴⁸ Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. — М., 1911. — С. 347.

⁶⁴⁹ Он же. Соч. Т.7. — С. 125, 126.

Как только Душа Мира оказывается подверженной в земном мире хаосу, она перестает быть Софией, Божией Премудростью. А.Белый, до-вольно точно излагал учение Вл. Соловьева в письме к Блоку от 6 января 1903 года: «Душа мира есть существо двойственное»... Воплощая Христа, она — София, Лучистая Дева; не воплощая Христа — Лунная Дева, Астарта⁶⁵⁰, Огnezарная Блудница, Вавилон. Встреча с господом необходим<a> путем искания Лучезарной Подруги, которая в момент встречи явит господа. В этом смысле Она — «Дева Радужных Ворот». Встреча со Зверем — в астартизме»⁶⁵¹.

София в отличие от Мировой Души всегда сохраняет близость к Богу⁶⁵². «Упрощая Соловьева, писал К. Мочульский, — можно выразить его

⁶⁵⁰ Астарта — в западносемитской мифологии олицетворение планеты Венера, богиня любви и плодородия, богиня-воительница (Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. — М., 1991. — С. 115). В понимании А. Белого Астарта — темное, лунное, демоническое начало, в отличие от Софии — светлого, солнечного, озаренного Христом. Оба начала, светлое и темное, совмещаются в душе Мира, придавая ей двойственность. В «Воспоминаниях о Блоке» Белый утверждал, что в «Стихах о Прекрасной Даме» образ Вечной Женственности двоится: за нее борются София и Астарта, при этом Луна вечно силится заслонить солнечный лик Софии. Он же полагал, что Блока тревожила «двуликость» образа Вечной Женственности, и поэт пытался различить в нем софийные и астартические «воплощения».

⁶⁵¹ Летописи. Книга 7-я. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. — М., 1940. — С. 9.

⁶⁵² А. Белый в установлении истоков образа Софии и рождения мифа о ней, обращался к сочинениям гностиков и считал, что поэзия Блока вполне выразила их мистериальные порывы: «София в учении гностиков — зон, которого изменение положений в плэроме рождает духовные бури; итог — появление мира материи, как приращение духовности; вся мировая история — часть биографии этой Софии, падение, распадение ее, возвращение, смещение сфер, разделение — все отражает поэзия Блока, так точно, как в грань бриллианта внедряется солнце» («Эпопея», 1922, № 3. — С. 228). Эон (греч. αἰών — век, вечность) — «в мифологических представлениях позднеантичного язычества... персонификация времени». В иконографии Эон — «мощный старец с львиной головой, скалящей пасть, вокруг тела которого обвилась змея. В эсхатологии иудаизма и христианства термин «Эон» выступает как греч. передача евр. 'olām (век) и означает очень продолжительное, но принципиально конечное состояние времени и всего мира во времени. Вся история человечества со всеми её страданиями и несправедливостями составляет один Эон. В представлениях христианского гностицизма 2 века Эон — как бы некое духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного божества» (Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. — М., 1992. — С.663). Христианская гностика, как и Новый завет, выдвинули дуалистическое учение о «сущем и грядущем Эоне» (Словарь античности. — М., 1989. — С.658). Плэрома — совокупность всех Эонов (греч., «полнота»), А. Пайман, как и все исследователи, возводит образ Софии у Блока и символистов к учению Вл. Соловьева. Она пишет, что образ Софии рождается в мифе, сотворенном Вл. Соловьевым, от встречи двух культур — ветхозаветных (Ветхозаветная Премудрость) и греческих (Платоновская идея Мудрости как высший объект вожделения мыслящего человека). На иконах София предстает олицетворением церкви (спасенного человечества) и являет изображение Невесты Христовой. Такое изображение не соответствует канонам православной церкви. На канонической иконе и в каноническом понимании София — Жена, восседающая на престоле с атрибутами державы, как ипостась Спаса во славе. «Всякое отделение образа Христа от Божественной Пре-

учение так: София — *идеальное человечество в Боге*. В человеке есть начало божественное, которое от века пребывает в Боге, те «образ и подобие» Божьи, созерцающие которые Бог творит человека. Человечество в Боге есть вечное тело Божие, «риза Божества». Мир сотворенный живет и дышит лучами и отблесками, падающими на него из мира нетварного. И в этом — его истина, добро и красота. Мир божественный, нетварный не знает ни времени, ни пространства. Он вечен и бесконечен. Мир тварный, в свою очередь, погружен в поток времени и помещен в пространство. Вместе с тем он наделен самостоятельным бытием и свободой самоопределения. То же самое относится и к человеку: ему дана самостоятельная жизнь и свобода нравственного выбора — встать ли на сторону добра или на сторону зла, стремиться ли поступать по законам Божиим или подпасть под власть Антихриста. Тварный, земной, мир обладает не только плотью и духом, но и душой. Он мыслится как единый живой организм, подобно тому, как Платон представлял себе космос, — человеческим существом, обладающим душой и разумом.

Когда «Душа Мира» отпала от Бога, она утратила свое царственное положение среди творений, и единство мироздания распалось. Вся тварь подверглась суете и рабству тления, не добровольно, а по воле подвергнувшего ее, т.е. Мировой Души. Но зло и смерть не могут коснуться вечного пробраза грешного мира — Божественной Премудрости-Софии, который был запечатлен в Промысле, в Разуме Бога, когда он творил земной, тварный, человеческий мир. Этот идеальный праобраз земного мира и есть Божественная Премудрость-София, праобраз, от которого отклонилось иное по сравнению с Промыслом бытие. Этот образ Мудрости Господней восходит к Притчам царя Соломона, откуда он перешел в сочинения западноевропейских гностиков (Валентина Великого и др.).

Божественная Премудрость-София, согласно такому взгляду, оберегает вселенную и человечество от окончательного распада и предстает ангелом-хранителем мира, покрывающим своими крылами всю тварь земную и борющимся с силами ада за обладание Мировой душой, которая, как пленная Царевна, страстно тоскует в объятиях Хаоса, сохраняя тайный союз с «космическим умом». Иначе говоря, Мировая душа жаждет свободы от тления и избавления, а Божественная Премудрость-

мудрости означает ересь. Валентинские гностики создали целую мифологию о Софии-Эоне (предвечное существо), которая из любви и сострадания к людям сошла во временный мир и застряла в путях материи (здесь ее именуют Мировой Душой), где тоскует об освобождении. По гностической легенде, освободитель ее — Христос, тоже Зон, Предвечное существо, сходящее на Землю, воплотившееся и побеждающее материю. Ересь же начинается там, где Христос и София подменяются понятием о мужском и женском началах (архетипах, по Карлу Юнгу), способных к многократному воплощению в разных людях. Бог, согласно христианской доктрине, воплотился один раз в историческом времени и совершил искупительный подвиг вполне реальными Страстями и смертью, а из учения гностиков пошло по мировой литературе красивое понятие о Вечной Женственности, тоскующей по мужественному Спасителю. Гностические наименования: Дева Радужных Ворот, Мировая Душа» (*Аврил Пайман. История русского символизма.* — М., 2000. — С. 214).

София стремится освободить ее и вернуть в Царство Бога. За обладание Мировой душой, или Душой мира, сражаются силы добра и силы зла. Сам Вл. Соловьев мыслил себя, с одной стороны, монахом, преданным слугой Вечной Женственности — Божественной Премудрости-Софии, а с другой — рыцарем, не только находящимся в ее свите, не только верным паладином, но и воином, готовым по ее повелению вступить в бой с Антихристом и вызволить Царевну-Мировую душу из тягостного плена. Таким образом, во Вл. Соловьеве угадывался рыцарь-монах (так называлась знаменитая статья Блока о философе-поэте). Содержание его учения выглядело с этой точки зрения религиозно-светским, религиозно-аскетично-эротическим и обращенным одновременно и в средневековье, и в современность.

Нетрудно также заметить, что София, сохраняя Божественную сущность, призвана преобразовать человечество в Богочеловечество. В этом и состояла идея Вл. Соловьева.

София в представлении Вл. Соловьева, а затем русских символистов, как и русской православной иконописной традиции, мыслится личным образом⁶⁵³.

Вл. Соловьев, однако, вопреки православному учению, совместил Софию с католическим образом «Вечной Женственности»⁶⁵⁴ и тем самым внес в представление о Софии неканоническое противопоставление о мужском и женском началах, возникшее в католичестве. О.Клинг по этому поводу писал, что Вл. Соловьев дополнил свое православие обращением к католицизму и перенес мифологемы *Ewige Weiblichkeit*/Вечная Женственность, *Weltseele*/Мировая Душа в облики Софии на русскую почву с тем, чтобы снять «антиномию “высокое — низкое”»⁶⁵⁵. Но вместо этого он ввел антиномию «мужское — женское»,

⁶⁵³ Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 32.

⁶⁵⁴ Н.Ю. Грякалова пришла к выводу, что уже на выставке 1898 года в Падуе изобразительное воплощение Вечно-Женственного начала, как следует из описания Ал. Веселовского, свидетельствует о кризисе, поскольку в экспозиции господствуют работы, тяготеющие к культурному штампу»: «...живописец ... изобразил *Das Ewig Weibliche* в образе женщины в красном одеянии, которую грубо тянет к себе скелет; другой художник предпочел нарисовать двух обнаженных женщин, смотрящих в зеркало, третий — женщину, окруженную ангелочками, подле нее какого-то повешенного, и — римского цезаря, четвертый — женщину в храме и т. д. Нигде ни следа, ни малейшего отражения тех новых движений в женском мире, которые открывают ему широкое поприще и среди тяжелого затишья служат одним из залогов возрождения» (Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 98–99).

⁶⁵⁵ Kling O. Мифологема *Ewige Weiblichkeit* (Вечная Женственность) в тендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов // *Vater Rhein und Mutter Wolga: Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*/Hg. E.Cheure, R. Nohejl und A. Napp. — Würzburg: Erqon Verlag, 2005. — S. 173. Нет сомнения, что такое смешение православного с католическим от Вл. Соловьева прямо перешло к Блоку и сказалось в его критике и в художественном творчестве. Достаточно характерны в этом отношении название статьи о Вл. Соловьеве «Рыцарь-монах», заглавие пьесы «Роза и Крест» (роза и крест — символы розенкрейцеров), изображение Христа

чуждую русской православной традиции. В этом философ опирался на Средние века, которые, по словам Н.А. Бердяева, «создали культ женственности, чуждый античному миру», «культ вечной женственности — божественного начала», выражения любви «к Божеству своему в конкретно-чувственной форме», где «личное сплетается мистически со вселенским». Именно эта конкретно-чувственная форма отличает образ Вечной Женственности от Софии, пребывающей в лично-духовном облике. «Средние века, вновь ставшие нам родными и понятными, — писал Бердяев, — были и самой аскетической, и самой чувственной эпохой: аскетическое отвержение земной плоти окрасило небо в чувственно-эротический цвет»⁶⁵⁶. Поскольку Вечная Женственность предстает в конкретно-чувственном облике, то нужно согласиться с Л.А. Колобаевой в том, что Вечная Женственность — начало, противоположное «космическому уму», но, по словам Блока (статья «Рыцарь-монах»), между ними — «тайный союз»⁶⁵⁷. При этом допустимо и обратное превращение. Если можно видеть идею Вечной Женственности в конкретно-чувственном облике, то не менее вероятно в любимой женщине (в ее душе) видеть Вечную Женственность или «все ту же богиню, «душу мира», отделившую себя от божественного света, одержимую силами хаоса и потому находящуюся в состоянии распада и страдания»⁶⁵⁸. В этом случае во вторичном художественном образе, созданном, например, в стихотворении «О, как в тебе лазури чистой много и черных, черных туч!», справедливо пишет Н.Я. Грякалова, «реальное лицо-адресат и его мифопоэтический “прототип” становятся неразличимы. Отражаясь друг в друге, они «предстают в извечном творении добра и зла, света и тьмы». Тем самым Вечной Женственности несет в себе пафос преобразования и обновления, особенно дорогой Вл. Соловьеву, а впоследствии и символистам»⁶⁵⁹.

в «Двенадцати» («В белом венчике из роз...») и другие творческие свидетельства.

⁶⁵⁶ Бердяев Н.А. Эрос и личность. Философия пола и любви. — М., 1989. — С. 32.

⁶⁵⁷ См.: Колобаева Л.А. Русский символизм. — М., 2000. — С. 159.

⁶⁵⁸ Соловьев С.М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. — Брюссель, 1977. — С. 209.

⁶⁵⁹ См.: Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 107–108. Для полноты картины нужно добавить, что на космогонические идеи Блока оказали огромное влияние не только философия Вл. Соловьева, но и другие, прежде всего современные ему учения. Среди них важное место занимают идеи немецкого философа Ницше. Еще до него в мировой философии возникло противопоставление двух начал мира — Хаоса и Космоса, которое затем перешло в поэзию, в том числе русскую (например, в лирику Тютчева). По словам А.Ф. Лосева, Хаос мыслился «величественным трагическим образом космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает». Тем самым Хаос — «универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления». Хаос — это предельное разряжение и распыление материи и предельное ее сгущение. Вследствие этого Хаос — «вечная смерть для всего живого» и он же — «источник всякого становления, вечно творящее живое лоно для всех жизненных оформлений». Хаос бесформен, но все оформляет. Это состояние становления, в котором все находится в связанном, нераздельном, нерас-

Это основное содержание учения Вл. Соловьева можно обозначить как мистически-светлое. Однако в философии Вл. Соловьева, по словам К. Мочульского, был и темный корень. В его мистическом опыте небесное сплеталось с земным, а религиозное — с оккультным. И поскольку это тоже не прошло мимо символистов и Блока, то нуждается быть изложенным.

Казалось бы, рыцарское поклонение Вечной Женственности должно быть чисто платоническим, исключаяющим личные, интимные отношения с Ней. На самом деле в глубине мистического опыта Вл. Соловьева «тлеет злое пламя земного огня». Сверкающие чистотой и белизной мистические розы произрастали из земной греховной почвы.

После смерти В. Соловьева обнаружилась его любовная переписка с Подругой-Софией. Он был уверен, что любит ее и любим ею, причем не только любовью платонической, созерцательной и «философской». В мыслях он назначал ей, как самой обыкновенной земной женщине, настоящие любовные свидания. Она, в свою очередь, ревновала его, гневалась на него и упрекала в изменах. В интимной, хотя и своеобразной переписке (Вл. Соловьев писал за двоих — за себя и за свою подругу), любовники то разлучались, то, прощая, возвращались друг к другу. Все это напоминало реальную жизнь и реальные отношения с реальной возлюбленной. Отсюда становится ясно, что почитание и благоговение были неотрывны от эроса, от вполне земных, плотских чувств. Здесь было, по крайней мере, две опасности. Во-первых, опасность неразличимости или тождества: не ясно, кто же возлюбленная Вл. Соловьева, — реальная женщина или неземное существо, София? Если реальная подруга и есть София, то мистический опыт общения с неземным существом оказывается под сомнением. Во-вторых, всегда скрыто присутствует неприятная вероятность подмены, искажения: вдруг между возлюбленной и Софией нет никакой мистической связи, а подруга — демоническое женское су-

члененном виде и которое никогда не приобретает окончательной формы. В отличие от Хаоса Космос (от греч. «строй», «порядок», «украшение», «мировой порядок», «вселенная») оформленная, упорядоченная, гармоничная материя, возникшая из Хаоса благодаря созидательной и преображающей деятельности демиурга — богостроителя, бога-мастера. Ф. Ницше связал Хаос с дионисийским началом, а Космос — с аполлоническим. При этом дионисийское начало оказалось сопряженным, с одной стороны, с бесконечным, вечно изменяющимся и непостоянным, а с другой — с демоническим, с состоянием высокого безумия, возвышенного бреда (Rausch), в котором разумное неотделимо от неразумного, «болезненное», «патологическое» от здорового. Аполлоническое, светлое, космическое, гармоническое начало рождается из дионисийского, хаотического, темного. Оно заключено в сфере конечного, поскольку порядок — это состояние, принявшее твердую, установившуюся форму. С такой точки зрения музыка как «символ души мировой стихии» (Блок) относится к дионисийскому началу, а как искусство — к аполлоническому. Художнику надлежит бороться с бесконечным, воссоздавать из Хаоса Космос, сотворять из разлада гармонию. Но художник не может оставаться в сфере конечного (искусства), его место — в темноте бесконечного (Хаоса), из которого он вырывается в область света (Космоса). Однако идеи Ницше о бытовании Хаоса и Космоса проявились в основном в творчестве Блока впоследствии, в связи с пониманием исторического процесса, в котором решающую, динамичную и новую культурную роль играют «варварские массы».

щество, принявшее образ Софии. Иначе говоря, легко принять за Софию обыкновенную гражданку. Возмущенный смешением земных плотских чувств с мистическими откровениями и переживаниями, С.Н. Булгаков впоследствии (1918) спрашивал: чего же больше в Соловьеве — святости или мистической порнографии?

Вл. Соловьев предчувствовал возможность подобных обвинений и обмана, искажения или подмены. Он, давая повод к смешению земной влюбленности в обыкновенную женщину и страстного ожидания Софии, сходного с эротическими переживаниями, одновременно предупреждал своих читателей, что ни в коем случае нельзя отождествлять ни эти чувства, ни самих адресатов этих чувств, что такое отождествление отдает пошлостью и не может быть приемлемо⁶⁶⁰. Об этом грозящем соблазне эротики и оккультизма Вл. Соловьев сразу же предостерег своих настоящих и будущих учеников: «Чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, *тем тоньше черта*, отделяющая ее от лживого ее подобия, — от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти...».

Если, однако, Вл. Соловьев не сумел удержаться на тонкой грани, разделяющей плотскую любовь и высокую эотику откровения, то его последователи пошли дальше: и Блок, и А. Белый, и С. Соловьев, а вместе с ними вся компания *молодых* символистов превратили влюбленность Блока в Любовь Дмитриевну в культ Софии, Прекрасной Дамы и прямо называли возлюбленную, а потом жену поэта земным воплощением Вечной Женственности, земным образом Софии Божественной Премудрости.

Младшие символисты в отличие от старших целиком уверовали в учение Вл. Соловьева о Вечной Женственности, Душе Мира, Софии Божественной Премудрости и Прекрасной Даме, обогатив и дополнив миф о Прекрасной Даме, придав ему новые черты. Блок, например, воспользовался сочинениями Петрарки, Данте и другими. От Данте он воспринял идею пути: подобно тому, как Данте странствует по кругам Ада в поисках Беатриче, так и душа Блока блуждает по жизни, приравненной к преисподней, надеясь найти Софию.

⁶⁶⁰ Незадолго до смерти Вл. Соловьеву пришлось в полной мере убедиться в своей правоте. Сама жизнь спародировала ту ситуацию, которую он предполагал: однажды он получил испугавшее его и приведшее в состояние гнева письмо от Анны Шмидт, которая уверяла философа, что он — воплощение Христа, а она — воплощение Софии. Граница между земным и неземным была перейдена зримо, просто и без всяких душевных терзаний и духовных сомнений. Вл. Соловьев встретился с Анной Шмидт. Ее видел и Андрей Белый, на которого она произвела тягостное впечатление. Но самым ужасным было то, что пародия касалась тайного тайных Вл. Соловьева — его тщательно скрываемого странного мистического эпистолярного романа с неземной Подругой. Испуганный и разгневанный Вл. Соловьев увидел в письме Анны Шмидт и в самих ее претензиях знак, посланный ему свыше и означающий, что ему предстоит пройти через пламя очищения, что ему послано предупреждение. Он понял, что воля Божества состоит в требовании к нему освободить почитание Вечной Женственности от эротики и оккультизма, т.е. он обязан изжить и изничтожить темный корень из себя и своего сознания.

Из, как теперь известно, скорее устного, чем письменного⁶⁶¹, и потому, хотя старательного, но все же неглубокого знакомства⁶⁶² с учением Вл. Соловьева, Блок заимствовал несколько важных сведений⁶⁶³. В центре его представлений о мире лежит свойственное Вл. Соловьеву противопоставление мира реального и мира идеального, материального и духовного, земного и небесного. Небесный мир — мир совершенных, прекрасных и возвышенных идей. В нем нет изъянов. Мир неба — высший. Напротив, мир земли — низший. Так как воплощение идей никогда не может быть абсолютным, то материальный мир — лишь тень, лишь искаженное и злое отражение небесного, идеального мира. Из всего этого вытекало, что земная жизнь есть зло, а смерть — благо, что настоящая жизнь начинается после смерти; тело, чувственность, явление суть нечто вполне дурное, недостойное, недолжное; тело есть гроб и темница души, чувственность — обман, явление — призрак. Но так как земной мир есть произведение верховной благодати, образ небесного мира, а все телесные и чувственные предметы образованы высшими духовными, стало быть, «умными» силами, запечатлевшими в них идеальные нормы бытия⁶⁶⁴. Блок усвоил идею двоemiрия и иерархическое расположение земного бытия по степени убывания высших сил и вмешательства человеческих: природа как таковая — наиболее одухотворенная форма материи, потому что она — творческая грёза Бога. Она внеличностна, потому что в наименьшей степени зависит от человека. Вследствие этого она находится в земном мире на высшей его ступени. Естественное, нормальное бытие — тут Блок воспринял руссоистско-толстовские представления — немыслимо вне природы и обязательно связано с ней. В противополож-

⁶⁶¹ Блок прочитал сочинения Вл. Соловьева позже чем была завершена работа над сборником «Стихи о Прекрасной Даме».

⁶⁶² Когда Вяч. Иванов для истолкования стихотворений Блока о Прекрасной Даме прибег к гностическому учению Великого Валентина и составил адресованный Блоку вопросник (Что такое Женская Душа? к чему она ближе — к Мадонне или Астарте, т.е. К Богоматери христиан-католиков или языческой богине любви и плодородия, богине-воительнице?), то Блок в своих ответах был весьма неуверен.

⁶⁶³ Р.В. Иванов-Разумник, преувеличивая зависимость Блока от декадентства 1890-х годов, имел верное намерение разграничить символизм Вл. Соловьева и символизм Блока: «Стихи о Прекрасной Даме» были первой книгой стихов А. Блока... и определили собою весь его поэтический путь. Источники этой поэзии — конечно, в культе «Вечной Женственности», в поэзии и философии Вл. Соловьева; но ведь всякая внешняя связь должна иметь и глубокие внутренние причины. «Вечная Женственность» для Вл. Соловьева была не тем, чем «Прекрасная Дама» явилась для А. Блока. Учитель был подлинным «символистом», подлинным мистиком, подлинным романтиком, и для него Вечная Женственность — глубокое мистическое построение, высшая религиозная реальность; ученик был подлинным представителем «декадентства», ограниченного и самозамкнутого, и для него Прекрасная Дама — только ирреальная мечта о недостижимом, только попытка спастись в символизме от вечного одиночества замкнутой в самой себе души» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 211).

⁶⁶⁴ См. об этом: Быстров В.Н. Раннее творчество А. Блока и античная философия // Александр Блок. Исследования и материалы. — СПб., 1988. — С. 21.

ность этому участие человека в социальной и политической жизни, в устройстве общества, быта, в формировании толпы как общественного организма проявляется заметнее, сильнее, и потому эти стороны представляют собой низшую по сравнению с природой ступень земного бытия.

Признание Блоком и символистами наибольшей степени близости природы к небесному миру преследовало цель не отрывать небо и землю, эмпирику и духовность. Если они друг для друга непроницаемы, то никакое общение между двумя мирами невозможно и, следовательно, человечество обречено на бездуховное, на безыдеальное существование. Оно не может надеяться на благое попечение Бога и на усовершенствование себя. Но если грань между земным и небесным мирами проницаема, то, стало быть, в природе есть черты небесного мира, а в небесном мире можно увидеть черты, схожие с природно-земными. Поэт получает возможность представить и описать небесный мир, прибегая к образам природы. А статус природы заметно повышается: она мыслится уже не только бездуховной эмпирической сущностью, но и одухотворенной средой, занимая срединное место между небесным миром и человеком, в частности поэтом, провидцем, избранником вообще. Вечная Женственность дает знак поэту о своем приближении через природу. Так устанавливается связь между двумя мирами, сущности которых совершенно различны. Но та же связь оказывается трагичной, зависимой от трагизма бытия, который заключен в том, что устройство мира земного и устройство мира небесного принципиально различны. У них разные законы существования. Человек, поэт сотворен из материального, Она, Вечная Женственность, — из нематериального. Поэт — земной человек, чадо праха. Он презирает земное и стремится к небу. Одновременно он понимает, что полное слияние с Ней невозможно. Отсюда проистекает тщетность порывов к Ней и сопровождающий ситуацию трагизм отчаяния. Она, Вечная Женственность, София Божественная Премудрость — создание и посланец небесного, высшего мира. Ее сущность — неземная. Она хочет ответить на его порывы, сочувствует его надеждам, но не может превратить его в существо неземное, совершенно-идеальное. Ей также не дано, сохранив свое неземное происхождение, воплотиться в земное существо. Между тем ее тайное стремление состоит не столько в том, чтобы преобразить поэта, сколько в том, чтобы преобразиться самой и таким образом ответить на его зов. Поэтому для Вл. Соловьева и его учеников Вечная Женственность выше чистой идеи, выше чистой духовности, как совершенно верно отметила З.Г. Минц в книге «Поэтика Александра Блока». Настоящее Царство Божие, по Вл. Соловьеву, наступит тогда, когда избранник небес, которому явилось откровение свыше, не утратив своего земного происхождения, станет неземным существом, а Она воплотится в земную женщину, не перестав быть небесным созданием. Иначе говоря, Вл. Соловьев жаждал высшего синтеза, соединения и сочетания двух начал — материального и идеального, причем такой синтез означал бы одновременно, что человек уже не был бы сводим ни к земному, ни к неземному началам, а являл бы собой нечто качественно совершенно новое и особое.

Далее, однако, начинаются расхождения. Блока, в отличие от Вл. Соловьева, идея синтеза не интересует. Он полагает, что синтез не зависит от воли человека и идет сам собой. Стало быть, поэту лучше остаться созерцателем и отдаться на волю «музыкальных» волн, слушая «музыку» сфер бытия. Поэт сосредоточивается на соотношении материального и духовного. Для него идеальное присутствует и в земном мире. При этом оно не только антиматериально и противоположно земному. Оно потому и идеальное, что представляет собой неискаженную по интенсивности, глубине, яркости, полноте форму выражения вполне земных впечатлений и чувств, недостижимую в земном мире. Высота и ценность переживаний зависит прежде всего от небесной родины Вечной Женственности. Это же отличает Блока и от романтиков, которые, хотя и восприняли небесный мир как мир счастья и гармонии, но придали ему скорбь от несовершенстве земного. Между тем у Блока небесный мир — мир радости, гармонии без какой-либо примеси печали. Земной и небесный миры у раннего Блока вполне автономны и самостоятельны. Несовершенство земного мира ни в коей мере не налагает отпечатка грусти на мир неземной. Здесь даже любовь, понятие о которой восходит к платоновскому эросу, всеобъемлюща и вовсе не аскетична. Аскетизм и жертвенность появляются только в отношении к земному миру: Блок требует небывалой, невозможной любви. В жизни он ждет от Любви Дмитриевны неземных признаний и неземных объятий, ждет полного преображения. В лирике он поет о таком же преображении своего лирического героя. При этом и в жизни, и в поэзии он недоволен узким представлением о любви как о любви физической, плотской. Любовь для него не сводится к физической страсти и отношениям полов. Она шире и глубже. Поэтому он отвергает плотскую любовь и полон презрения к полу: «Земля в образе вселенской проститутки хохочет над легкомысленным язычеством, курящим ей фимиам». Брезгливость к полу выражается и в том, что чувственность и страсть для него всегда стихийны и демоничны. Вследствие этого на земную любовь должна быть накинута сдерживающая чувственные порывы узда аскетизма, и уже эта духовная эротика призвана преобразить человеческие отношения и приблизить наступление Царства Духа. В письме к невесте от 18 декабря 1902 года Блок напоминает об учении пифагорейцев: «Одна женщина, принадлежащая к Пифагорейской общине, в VI до Р<ожества> Х<ристов> ... написала между прочим вот что: "Когда женщина победит низшие побуждения и овладеет гневной силою духа, тогда родится в ней божественная гармония"»⁶⁶⁵.

⁶⁶⁵ Любовь Дмитриевна искренно изумилась желаниям Блока и отвечала ему: «Ты пишешь что-то, что я не совсем понимаю, но раз ты веришь всему этому, буду верить и я, пойму потом. Только где я возьму «гневную силу духа»? Не знаю, ведь теперь-то уж никакой ни воли, ни силы у меня нет; сила любви — что-то похожее на полное бессилие. Но я все-таки твердо верю, что, когда это нужно будет для тебя, я сумею и силу найти, сумею и понять все, пойму, где твое счастье и что я должна делать. А теперь я понимаю только, что мне нужно видеть тебя, что пока я тебя не вижу, я точно не живу, так пусто и не нужно все кругом».

В полном соответствии с общим пониманием Вл. Соловьева Блок создает «Стихи о Прекрасной Даме», развертывая миф о Душе Мира и воспринимая, как подсказывает ему влюбленность, Любовь Дмитриевну ее воплощением. Но он вносит в миф о Вечной Женственности свои и очень важные оттенки. Первоначально Блок отделяет Вечную Женственность от души Мира. Мировая Душа обитает в падшем мире и является пленницей Хаоса. Поскольку Она пребывает в земном мире, то мыслится раздвоенной: в Ней есть и небесная святость, и мировое зло. Следовательно, Она — «детище земли» и никак не может быть Божественной Софией и Вечной Женственностью, а представляет собой лишь Ее земное двуликое и двусмысленное отражение. Отсюда понятно, что высвечиваться может то один, то другой Ее лик и что поэтому легко впасть в обман. Чтобы воссоединиться с Премудростью Божией Софией и Вечной Женственностью, Мировую душу, томящуюся в плену Хаоса и земного мира, надобно выволить и освободить. Только свободная, Она способна преобразить земной мир и человека в нем. Борьба за Душу Мира составляет содержание современного бытия. В схватке участвуют Бог и Дьявол. Избранники небес — поэты, пророки, провидцы и все, кому приоткрылись высшие тайны, кто удостоился причаститься к ним, — втянуты в религиозно-духовную и благородно-светскую битву. Спасая и освобождая Душу Мира, человек спасает и освобождает себя. Он совершает и религиозный, и рыцарский подвиг: возвращает в небесное лоно Душу Мира, сочетая Ее с Вечной Женственностью, с Божественной Премудростью Софией, и одновременно пылая платонической страстью к Прекрасной Даме в духе рыцарских подвигов Средних веков, выступает ее паладином и освободителем⁶⁶⁶.

Таким образом, созданный Блоком и символистами миф о Прекрасной Даме преследовал две цели — религиозную и художественно-творческую, сливал воедино рыцаря и монаха, рыцаря и мистического поэта-провидца, воина-подвижника и защитника культуры.

Свойственное Блоку и символистам представление о принципиальном несходстве земного и небесного миров и одновременно об их сопряженности и проницаемости, а также об их неслиянности обусловило содержательную интригу мифа о Прекрасной Даме. Миф развертывался как история взаимного тяготения и влечения, взаимной влюбленности и трагического, несостоявшегося слияния земного человека (поэта в жизни, лирического героя в поэзии) с Душой Мира, с Вечной Женственностью, с Божественной Премудростью Софией. Из этого фабульного и сюжетного зерна выросло все творчество Блока, все три тома его лирики, три круга странствий Бога и человека, идущих рядом сложными и трудными путями навстречу друг другу,

⁶⁶⁶ Надо сказать, что в мифе о Вечной женственности невольно распределились роли Блока и А. Белого: если Вл. Соловьев — рыцарь-монах (монах борется с хаосом, рыцарь — с драконом), то, по словам А. Пайман, Блок мыслился паломником, странствующим по кругам Ада искусства и держащегося своего единственного пути, а Белый — светлым воином, который сражается во имя возрождения культуры. Он смертельно ранен, но всякий раз вновь отважно вступает в бой (см.: *Пайман Аврил. Истории я русского символизма*. — М., 2000. — С. 210).

три стадии «вочеловечения», означающего жажду Христа вселиться в каждого и преобразить его и устремление земного человека к Богу, чтобы стать Человеком, соответствующим истинному, подлинному Божьему замыслу.

Здесь уместно предположить, что и биографически-творческий путь Блока выстраивался им (отчасти сознательно, о чем будет сказано позже) в духе воплощения мифа: сначала жадное ожидание встречи, надежда на гармоническое единство с Вечной Женственностью, затем решительное отпадение от Нее, погружение в хаос, в стихию жизни, а потом снова поиски путей сближения ради Ее «вочеловечения» и собственного преображения и обновления.

Стало быть, главное в символизме — идея преображения человека, земли, всего бытия, чаемый переход из юдоли бренного, тварного мира в Божие Царство. Эта идея настолько громадна, грандиозна, бездонна по своему содержанию, что легко вмещает личное и эпохальное, случайное и необходимое, единичное и закономерное. Ее содержание составляет вся — прошлая, настоящая и даже будущая — жизнь человечества, весь его пройденный и мыслимый исторический опыт. Такое содержание не знает каких-либо границ.

На первых порах миф о Прекрасной Даме неразложим и целен, свидетельствуя о гармоничности и цельности религиозно-художественного идеала Блока, о непротиворечивости творческого сознания поэта. И это чрезвычайно радует Блока, вселяет в него силы и энергию, дает ему радость жизни. Именно в этот период Блок наиболее светел и ясен. Он действительно входит в мир как «дитя добра и света».

Пройдет, однако, немного времени, и внутренняя душевная гармония и гармония с миром будут разрушены. Идеал станет недостижимым. Он подвергнется злomu, саркастическому осмеянию, кощунственным проклятиям, чтобы потом вновь, через его отрицание, попытаться наладить контакт с миром и обрести гармонию в собственной душе. И тут окажется, что путь к гармонии пролегает не только через познание книжной премудрости и теорий мудрецов-мыслителей, но и через постижение народной стихии, Родины, национальной истории, ее современного состояния, через испытания соблазнами и грехом⁶⁶⁷, через бездны порока и покаяние, преодоление иллюзий и изживание декадентства и оккультизма. Блок на новой ступени своего человеческого и творческого развития возвращается к себе, юному поэту-символисту, славившему Прекрасную Даму, возвращается к своему идеалу, но возвращается, с одной стороны, истерзанным жизнью и уставшим от нее, а с другой — нравственно обогащенным и умудренным. Впрочем, и самый идеал поэта претерпел весьма ощутимые изменения, лишившись литературно-философской книжности и став более «реальным». Но

⁶⁶⁷ Н. Валентинов (Н. Вольский) передает в своих воспоминаниях слова А. Белого, сказанные в горячке раздражения и потому совершенно несправедливые, о том, что Блок «был полностью лишен сознания греховности». Всё, что мы знаем о Блоке, свидетельствует как раз об обратном: Блоку было свойственно острое чувство собственной и коллективной исторической вины, вины интеллигенции, просвещенных и правящих слоев, всего народа и всей нации и пр.

в основе своей он остался прежним. Человеческие и творческие искания Блока совершались по кругу, с отклонениями, уходами в стороны и с непременными возвращениями на выбранную в юности орбиту. Жизнь и творчество Блока — человека и поэта — трагическая история рождения мифа о Прекрасной Даме, его отрицания и завершения. Пафос последнего, третьего, тома лирики — страстная и безнадежная попытка обретения света, восстановления утерянной цельности личности и гармонии с миром.

Таким образом, некоторые философские мысли и поэтическое творчество Вл. Соловьева стали близки молодому Блоку. С одной стороны, Вл. Соловьев отвлекал от реальности, учил проникать за грань видимых явлений и устанавливать прямую и непосредственную связь «земной души» с «неземным светом», причем даже любимый Фет казался мыслителю-поэту слишком «материальным», а с другой — сочинения Вл. Соловьева были полны непоколебимой веры в конечное торжество добра, любви и красоты. Идея «мистического оптимизма», противоположная декадентским мотивам неизбежной гибели, бесплодности великих надежд и стремлений, обладала в те годы притягательной силой, потому что она возвращала русским интеллигентам и обществу потерянную надежду в достижимость красоты и блага. Несмотря на то, что она пришла к ним в мистическом облике, влияние поэзии и философии Вл. Соловьева благотворно сказалось на всем дальнейшем развитии русского общественного сознания. При этом многие современники были даже убеждены, что философская поэзия Вл. Соловьева нисколько не уступала во власти над умами и чувствами его поэтической философии. Блок, например, считавший себя «соловьевцем», испытал разочарование, познакомившись с философскими сочинениями Вл. Соловьева. Ему остались чужды многие теоретические построения мыслителя. Так, философ считал, что Вселенная имеет для Бога образ Вечной Женственности, но Бог хочет, чтобы этот образ был не только для Него одного, но и для каждого, кто может и захотел бы с этим образом слиться. этому слиянию стремится и сама Вечная Женственность, ибо она представляет собой вовсе не бездейственный и равнодушный образ «в уме Божества, а живое духовное существо, обладающее всей полнотой сил и действий, воспринявшее от Бога полноту Божественной Жизни и нетленное сияние красоты». Блок не принял у Вл. Соловьева и самого отношения к Вечной Женственности. Для Вл. Соловьева она — бесплотная женщина. Он верит и знает, что она придет и мир преобразится. Поэтому Вл. Соловьев, живя ожиданием великих перемен, одержимый тревогой, беспокойством, убежден: Вечная Женственность неизбежно придет. По поводу самого прихода он не волнуется. Его волнует только момент ее явления и преображения. Блок, напротив, совсем не уверен в приходе Прекрасной Дамы. Он надеется, но надежда у него граничит с безнадежностью. Он ждет и призывает, умоляет Прекрасную Даму придти. Он исполнен любовного напряжения, предчувствий, гаданий, молений, томительных ожиданий и убежден в том, что преображение неизбежно, и потому силой своего искусства, силой творчества только и делал, что преобразовывал тленное в нетленное,

житейское и обыденное — в неземное и возвышенное, насквозь порочное — в идеальное и высокое.

Различия между Блоком и Вл. Соловьевым выявились, однако, позже. Теперь же молодой Блок всецело находился под обаянием поэзии Вл. Соловьева, которая уберегла молодого поэта в самом начале пути от «кошунств», безверия, безнадежности и безыдеальности.

И так случилось не с одним только Блоком. Все «поздние», «младшие» символисты («ранними», «старшими» читались Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Федор Сологуб, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус) отвернулись от декадентства и протянули руки Вл. Соловьеву. Они восприняли его мистицизм, культ Вечной Женственности, они боготворили Жену, облеченную в солнце, и давали ей разные имена. Блок назвал ее Прекрасной Дамой, молодой поэт Л. Семенов, выпустивший единственную книгу стихов, — Софией, М. Волошин — Таиах, «царевной Солнца», вспомнив полулугендарную царицу Египта, невестку Нефертити, жившую за полторы тысячи лет до Рождества Христова. Можно с полным правом сказать, что, несмотря на отчасти подражательные романтические мотивы первых стихотворений, в которых поэт пел о печалях и разочарованиях («В моей душе любви весна Не сменит бурного ненастья»), несмотря на томления влюбленного, несмотря на ноты грусти и печали, в целом ранний Блок — поэт радости, восторга, порыва к счастью, поэт света и добра. Он переполнен жизненной силой, молодостью, здоровьем, мечтами и стремлениями.

В то самое время, когда Блок увлекся поэзией Вл. Соловьева, на литературную арену в России уже вышло движение, получившее название символизма. Оно было составной частью искусства модернизма, под которым понимались современные, новейшие литературно-художественные искания. Первые символисты во многом были связаны с декадансом (этим словом обозначали упадок искусства), старались от него освободиться и обрести достойные и вечные идеалы, неувядающие духовные ценности. Блок уже знал имена Брюсова, Бальмонта, Вяч. Иванова, Мережковского и его жены, З. Гиппиус. В 1902 году он познакомился с Мережковскими. Они тоже были наслышаны о молодом студенте-поэте. Однако первые впечатления обеих сторон неблагоприятны: Блок не заинтересовался идеей религиозного обновления, которую проповедовали Мережковский и Гиппиус, а те, в свою очередь, холодно отнеслись к его стихам. Тем не менее знакомство с Мережковскими оставило след в биографии и творческой судьбе Блока.

Значительно удачнее сложились отношения с А. Белым (Б.Н. Бугаевым). Тогдашнему Боре Бугаеву, юноше с проблесками гениальности, о Блоке рассказали Соловьевы, (они же показали ему стихотворения, которые мать Блока переслала в Москву на их строгий суд. Боря Бугаев сразу почувствовал в Блоке «своего» поэта, близкого себе по настроению. Впоследствии А.Белый вспоминал: «Стало ясно: ... А.А. — первый поэт нашего времени, традиционно связанный с линией Лермонтова, Фета, Вл. Соловьева... Это огромный художник — наш, совсем наш, он есть выразитель интимнейшей нашей линии московских устремлений»⁶⁶⁸.

⁶⁶⁸ В это время А. Белый убедился, что реальный облик поэта не соответствовал

Так же отнеслись к творчеству Блока и Соловьевы, решив, что молодой поэт — «симптом времени». Первоначально между Александром Блоком и Борисом Бугаевым завязалась переписка, а затем, с зимы 1904 года, когда Александр Александрович и Любовь Дмитриевна приехали в Москву, возникла «мистическая дружба» с задумчивыми признаниями и «окончательными» разрывами, дружба-вражда, которая сопровождалась порывами душевной привязанности и вспышками ненависти. Причина их ясна: мир Блока и совпадал, и не совпадал с миром А.Белого, каждый из поэтов настаивал на своей «правде» и горячо ее отстаивал, каждый больше любил себя, чем другого. Впоследствии А.Белый признавался: «А.А. (Блока) я любил, но из своего мира мыслей. Я видел его в «моем» и не видел его в «его» собственном мире...».

В Москве Блок познакомился и с другими литераторами-символистами⁶⁶⁹. Старая столица восторженно встретила молодого поэта и оценила его стихи раньше, чем Петербург. Примерно в это же время Блок получает предложение напечатать свои стихи отдельной книгой. До этого попытки опубликовать стихи были неудачными: осенью 1900 года редактор журнала «Мир Божий» В.П. Острогорский отверг стихотворения Блока. Посланные сочинения в издательство «Скорпион» не понравились и Брюсову. Лишь в 1903 году в руководимом Мережковскими журнале «Новый путь» появились 10 стихотворений, составивших цикл «Из посвящений». Три стихотворения были включены в «Литературно-художественный сборник» студентов С.-Петербургского университета с приложением иллюстраций студентов Академии художеств (редакто-

легенде, стилизованной под прерафаэлитов, о певце неземной Беатриче: «Не было в нем никакой озаренности, мистики, сентиментальности «рыцаря» Дамы; стиль старых витражей цветных, стиль готических дуг — всего менее подходил к его облику: никакой гиератики «средних веков», или «Данте»... Но лучезарность была» (Белый А. Воспоминания о Блоке // «Эпопея», 1922, № 1, — С. 196).

⁶⁶⁹ Блок познакомился и с другими литераторами и издателями. Так, на П.П. Перцова, издателя «Нового пути», и Г.И. Чулкова, впоследствии «мистического анархиста», Блок уже в 1902 году произвел известное впечатление. П.П. Перцов писал: «Высокий, статный юноша с вьющимися белокурыми волосами, с крупными, твердыми чертами лица и с каким-то странным налетом старообразности на все-таки красивом лице. Было в нем что-то отдаленно байроническое, хотя он несколько не рисовался... Светлые выпуклые глаза смотрели уверенно и мудро...» (Перцов П.П. Литературные воспоминания 1890–1902 гг. — М., 2002. — С. 275). Г. Чулков передал портрет Блока 1904 года: «В Блоке, в его лице было что-то певучее, гармоническое и стройное. В нем воистину пела какая-то волшебная скрипка. Было что-то германское в его красоте... Особенно пленительны были жесты Блока, едва заметные, сдержанные, строгие, ритмичные... Но в глазах его, таких светлых и как будто красивых, было что-то неживое» (Чулков Г. Годы странствий. М., 1930).

Г. Чулков (1904): «В Блоке, в его лице было что-то певучее, гармоническое и стройное. В нем воистину пела какая-то волшебная скрипка... Было что-то германское в его красоте. Его можно было представить себе в обществе Шиллера и Гете или, быть может, Новалиса. Особенно пленительны были жесты Блока, едва заметные, сдержанные, строгие, ритмичные. Он был вежлив, как рыцарь, и всегда и со всеми ровен... Но в глазах его, таких светлых и как будто красивых, было что-то неживое... Поэту как будто сопутствовал ангел или демон смерти» (Чулков Георгий. Годы странствий. — М., 1930. — С. 124–125).

ром литературной части был Б.В. Никольский, а художественной — И.Е. Репин). Наконец, 10 стихотворений были объединены в цикл с придуманным Брюсовым заглавием «Стихи о Прекрасной Даме» и опубликованы в альманахе «Северные цветы». Вскоре в Москве возникло новое издательство символистов — «Гриф», владелец которого С.А. Соколов (поэт С. Кречетов) предложил Блоку издать сборник стихотворений. После колебаний Блок решил стихи все-таки издать. Так появилась в октябре 1904 года первая книга поэта, названная «Стихи о Прекрасной Даме» (на титуле обозначен 1905 год). Книга подвела итог поэтическому развитию раннего Блока.

Символизм и поэтика Блока⁶⁷⁰. Слово в символизме. Прежде чем поведи разговор о первой книге стихотворений Блока, о ее значении в судьбе поэта, нужно постараться войти в мир Блока и символизма вообще. А для этого нужно назвать главные установки символистов и познакомиться с особым поэтическим «языком» Блока и с «языком» символизма, которые существенно отличаются от «языка» более привычной поэтической культуры XIX века. Без этих непереносных условий и усилий старания постичь русскую поэзию начала XX обречены на неудачу.

Поскольку все бытие в представлении символистов разделено на небесное и земное⁶⁷¹, между которыми существует неразрывная тайная, мистическая связь, то творческие устремления символистов требовали от них особой философии искусства, особой поэтики и особого, принципиального нового поэтического языка.

Прежде всего символисты должны были ответить на главные вопросы: что такое для них искусство? является ли художество, в частности поэзия, «чистым» искусством, только игрой прекрасных форм? замкнуто ли художество в самом себе? какова цель творчества вообще и творчества символистов в особенности: сосредоточенность исключительно на прекрасном, отыскание в жизни и сотворение в поэзии идеала красоты, внесение в действительность эстетического совершенства, желание содействовать расцвету художественной культуры человечества? или их цель состоит в том, чтобы поставить поэзию на службу общественным потребностям, политике, нравственности, религии?

Все символисты — и старшие, и младшие, — конечно, отвергли грубоутилитарные цели.

⁶⁷⁰ Здесь даны общие представления о символизме и поэтике Блока, которые можно охарактеризовать как введение в изучение его творчества. Более подробно о символизме см. главу «Символизм», а о поэтике Блока — в конкретном анализе его «трилогии вочеловечения» и отдельных произведений.

⁶⁷¹ Символисты — и Блок в том числе — исходили из романтического «двоения» и считали, что все, происходящее на земле, — отображение случившегося в «мирах иных». О своей приверженности «мирам иным» Блок писал в одном из ранних стихотворений: «Внемля зову жизни смутной, Тайно плещущей во мне, Мысли ложной и минутной Не отдамся и во сне». В «Записке о „Двенадцати“» он утверждал, что стихийный «революционный циклон», проносающийся в мире за пределами, производит бурю во всех «морях», имея в виду и земные «моря» — «природы, жизни и искусства», «море человеческой жизни» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 3. — С. 474).

Все символисты считали искусство формой познания, постижения мира. Акт познания состоит в том, чтобы за внешним и через внешнее увидеть внутреннее, в преходящем — вечное, в вещи — ее идею. Считая искусство формой познания мира, все символисты отстаивали идейность искусства и понимали под познанием — познание идей. Но идеи, которые имели в виду символисты, ни в коем случае не политические, нравственные или эстетические, вообще общественные. Это идеи вещей, сокровенные смыслы явлений, событий, существующие не в земном, а в запредельном мире. Именно там они пребывают в истинном, неискаженном виде. Художник-творец воплощает подлинные сущности вещей, освобождая их идеи от всего наносного, ненужного, ложного и являя их в настоящей, беспримесной и незамутненной чистоте.

Художники-символисты разделяли учение Платона о том, что поэт вспоминает, припоминает идеи в их неземном совершенстве, чтобы по сохранившемуся в памяти и затем всплывшему в ней идеальному образцу преобразить вещь или раскрыть смысл явления или события. Искусство, по словам А. Белого («Критицизм и символизм»), есть познание идеи, состоящее в том, что оно открывает во временных явлениях их безвременно вечный смысл. В работе «Символизм как миропонимание» он писал: «Искусство есть гениальное познание... Искусство должно выражать идеи». С точки зрения А. Белого, всякое искусство символично, а всякое символическое познание идейно. Задача нового искусства, т.е. символизма, продолжал А. Белый, заключается не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа: «... искусство должно учить видеть Вечное». А. Белый утверждал, что назначение образов — не самодовлеющее, не вызывание чувства красоты, а развитие способностей самому видеть глубинное, видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл. С такими рассуждениями были согласны все символисты.

Каким, однако, образом можно постичь идеи, недоступные для рассудка и для разума, поскольку они находятся за пределами земного мира? Наука, оперирующая понятиями, категориями, логикой, тут бессильна. Она, утверждал В. Брюсов («Ключи тайн»), дает лишь приблизительные знания: «Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойствами звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а, следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь... Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узвание, но не познание». Вырваться из «голубой тюрьмы» науки на волю, писал В. Брюсов, используя образ Фета, можно в те мгновения экстаза, вдохновения, сверхчувственной интуиции, когда художник способен проникнуть в глубину мировых явлений, заглянуть сквозь их внешнюю кору в сердцевину. «Искусство, — продолжал В. Брюсов, — начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования... Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой запредельной».

Он вполне согласен с А. Шопенгауэром, слова которого привел: «... искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями». С В. Брюсовым в этом отношении солидарны все символисты. А. Белый («Критицизм и символизм») рассуждал следующим образом: поскольку искусство есть познание идей, а суть этого познания заключается в том, чтобы открыть во временных явлениях их безвременно вечный смысл, то оно соединяет земное и небесное, посюстороннее и потустороннее. Рассудок и чувства по отдельности в таком познании неможны. Тут потребен иной способ, который соединил бы рассудок и чувство в нечто третье, но это третье уже не являлось бы ни рассудком, ни чувством. Этим способом А. Белый считает интуицию и прямо заявляет, что познание идей есть познание интуитивное. Только с помощью интуиции или иррациональными путями художник может прорваться к идее, к сущности. Только так его душа может «вспомнить» идею, не известную и не подвластную разуму. Стало быть, на первый план в качестве способа познания символисты выдвинули интуицию. Она была дорога символистам и вследствие того, что в ней соединялись рассудок, разум и чувство, но она не сводилась ни к тому, ни к другому в отдельности. И еще одно свойство интуиции: она способна представить идею непосредственно, наглядно убедительной и в этой убедительности доказательной.

Все эти размышления, однако, еще не отвечали на вопрос: ограничивается ли искусство как «идейное познание» своей областью или выходит за собственные пределы? В этом пункте между старшими и младшими символистами наметились серьезные разногласия.

Старшие символисты склонялись к тому, что символизм — это только и прежде всего искусство. Например, В. Брюсов решительно утверждал: символизм был и всегда хотел быть только искусством и ничем больше. Искусство для Брюсова — игра, игра индивидуальностей, служащая познанию мира с помощью иррациональных средств.

Младшие символисты решительно не согласились с таким пониманием искусства. Вслед за Вл. Соловьевым они увидели в искусстве нечто большее, чем сферу эстетического и художественного. Задача искусства в принципе одинакова с другими родами и видами человеческой деятельности — преобразовать человека и человечество. Здесь искусство смыкается с религией, которая есть прежде всего «чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни». Религия ставит перед собой ту же цель — выявление сверхприродной реальности и вывобождение истинной красоты из-под покровов вещества. Но так как религия ведает всей душой человека и всеми душами человечества, а не только областью прекрасного, то искусство должно стать относительно самостоятельной частью религии и путем к познанию религиозному. Эта близость искусства к религии или, как аккуратно выразился Вяч. Иванов («Две стихии в современном символизме»), «некоторое взаимоотношение» искусства и религиозного творчества, позволяет говорить о младших символистах не только как о литературной, но и как о литературно-религиозной школе. В этом смысле символизм

больше, чем литературное явление, но в нем, признавали его сторонники, меньше искусства, чем в более ранних литературных направлениях и течениях. Сравнивая символизм с предшествующим ему искусством и имея в виду художественное совершенство, А. Белый отдал предпочтение предшественникам и назвал символизм знамением, предтечей, повысив его идейно-религиозное качество и значение. Символисты поставили перед собой задачи, выходящие за пределы задач искусства: они вторглись в область религии, стремясь к преображению человека и человечества, что и является целью и сущностью религии. Символистам мало, в отличие от Пушкина, гармонии стихов — цели искусства, в которой и выражалась мечта об идеале, о будущем гармоническом мироустройстве, им была надобна, притом сейчас, немедленно, гармония космоса и абсолютное преобразование человека. С такой точки зрения искусство для символистов изначально религиозно. Даже старшие символисты (В. Брюсов), рассуждая об искусстве, употребляют слова торжественно-религиозного звучания: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность» («Ключи тайн»). А один из младших символистов, А. Белый («Символизм как миропонимание»), прямо заявлял, что искусство — путь к познанию религиозному, или — в другом месте («Апокалипсис русской поэзии») — «кратчайшая дорога к религии»: «Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим мирозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со Зверем». Только на пути символизма и возможен, считали младшие символисты, мистический брак Вечной Женственности, идеала женственности с Божественным откровением. Тут любовное, эротическое желание и религиозная страсть проникают друг в друга, питают друг друга и «сливаются в литургии эросу». Таким образом, искусство и творчество для символистов — необходимый и обязательный инструмент, служащий великому религиозному возрождению и преобразению человека и человечества. Некоторые исследователи, в частности Константин Мочульский и Жорж Нива, с несомненным преувеличением даже полагают, что символизм — «совсем не литература, даже не искусство, он — мистическое откровение, соприродное тайному знанию святых (Симеон Новый Богослов, Франциск Ассизский) и теософов (Якоб Беме, Екатерина Эммерих, Сведенборг)», что символизм — явление не литературное, а религиозное, философское, экзистенциальное⁶⁷².

Надо, однако, сказать, что символисты дали повод к такого рода суждениям. Символизм для них — тайное знание, стоящее выше искусства. «Символист, — писал Блок, — уже изначала теург⁶⁷³, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие». Не может быть сомнения, что искусство имеет много общего с религией в самом принципе познания дей-

⁶⁷² См., например: *Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 156; *Нива Жорж.* Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 128).

⁶⁷³ Теургия — от греч. theurgia — божественное действие, чудо; вид магии, с помощью которой можно подчинять своей воле действия богов и духов; теург — маг.

ствительности, но искусство не растворяется в религии, хотя её задачи и цели очень сходны с задачами и целями искусства, которое, как и религия, стремится прикоснуться к иному, идеальному и совершенному миру, дать человеку представление о нем и пробудить у людей желание приблизить этот мир, готовясь к встрече с ним. Между тем символисты сразу впали в противоречие: они как будто не решили, кем они являются — пророками или художниками-поэтами. Они хотели быть одновременно теми и другими: магами, духовидцами и теургами, которым доступно мистическое откровение, и мастерами-поэтами. В конце концов они не смогли стать пророками и принуждены были остаться только художниками. Но оказалось, что, лишь став художниками, самые талантливые из них могли именовать себя пророками. Перед ними всегда вставал вопрос: что же главное в их деятельности — религия, подвиг служения Богу, Вечной Женственности или искусство, художественное творчество? Символисты не могут отдать предпочтения ни религии, ни искусству, но пытаются примирить противоречие, слить то и другое. В результате поэзия то выдвигается на первый план, то занимает, независимо от того, хотели символисты или нет, подчиненное место. Между религией и искусством заключается не только союз, но идет постоянная борьба. Точно так же противопоставляются мистическое откровение и художественное творчество. В результате отношения между религией и искусством выступают как трагические. Блок однажды горько заметил по поводу этой трагедии: «Произошло вот что: *были “пророками” — пожелали стать “поэтами”*». Иначе говоря, поэзия — ниже пророчества, она его служанка, но служанка высшего уровня и разряда, потому что пророчество должно быть выражено в совершенной, безупречно прекрасной и гармоничной форме. Иначе дурная поэтическая форма исказила бы сущность слов теурга и нанесла высокому делу непоправимый вред. Но поставить поэзию выше теургии означало измену пророчеству, предначинанной религиозной миссии и заложенной свыше способности мистического откровения. Отсюда понятно, что мистическое откровение — восхождение в иные миры, а творчество — неизбежное нисхождение в ад искусства. А так как мистическое откровение предполагает экстаз, вдохновение и восхищение, то творчество — падение с религиозных высот, представляющее собой не более, чем ремесло⁶⁷⁴.

Акт творчества, по мысли символистов, состоит из двух стадий: мистического откровения, сопровождаемого вдохновением, и мастерского, умелого оформления, которое должно сохранить и передать уже отхлынувшее вдохновение. Таким образом, и в акте творчества символисты усмотрели глубокие трагические противоречия, связанные с противоположностью небесного (мистического откровения) и земного (творчества) начал.

Стремясь совместить религию и искусство⁶⁷⁵, мистическое открове-

⁶⁷⁴ Впоследствии символисты никак не могли согласиться с акмеистами, что искусство слова — только ремесло, а не откровение.

⁶⁷⁵ В дальнейшем Блок резко разделит, с одной стороны, мистику бытовую, повседневную и христианскую, а с другой, — религию и мистику: «Мистика — богема души, религия — стояние на страже». В отличие от ранних представлений у Блока сложилось мнение, что между мистикой и религией нет ничего общего. Теперь он связывает искусство с мистикой, но не с религией. Искусство, считает Блок, ми-

ние и творчество, символисты и выдвинули понятие теурга, которое сопричастно у них представлению о поэте, художнике. Идея соединения искусства с мистикой принадлежит Вл. Соловьеву. Отдельные взгляды символистов на этот счет не выходят за пределы метафор: А. Белый («Символизм как миропонимание») пишет, что, когда Бог вселяется в искусство, то рождаются пророки, а их слово становится настолько мощным, что дробит скалы. Тут сразу вспоминаются разнообразные мифы — о Давиде, об Орфее, об Арионе и пр.

Оригинальные суждения символистов касаются истолкования теургии. С точки зрения А.Белого, теургия — начало конца символизма, а символизм есть путь к теургии. Поскольку символизм представляет собой первую попытку показать во временном вечное, то теургия мыслится полным воплощением Вечности в искусстве вследствие преобразования личности и ее воскрешения. Теургия есть полное слияние искусства с религией, в результате которого между ними исчезают различия и появляется новая форма познания, не сводящаяся ни к искусству, ни к религии. В свете этого ясно, что поэт-теург еще до наступления теур-

стично, но не религиозно. Оно — монастырь со своим собственным уставом и в нем нет места религии. Напротив, мистицизм — тема историко-литературная, пришедшая с Запада. Между тем ее смешивают с темой религиозной («Какая в этом неправда...»). «Мистика, — продолжает Блок, — проявляется наиболее в экстазе ... Религия чужда экстазу ... Мистика требует экстаза, так как ее основа — тайна. Экстаз же есть уединение. Он не религиозен. Основа религии — Бог. Религия требует объединения людей, соборности (спасение не может быть достигнуто индивидуально, а только всеми вместе). Мистика — это заключение союза с миром против людей, религия — союз с людьми против мира. Крайние выводы мистики — косность и пустота, религии — полнота. Мистики очень требовательны, они себялюбивы и любят становиться поэтами, художниками. Религиозные люди скромны и самолюбивы, они разделяют себя и свое ремесло (искусство) и не спешат быть поэтами и художниками. Из мистики вытекает истерия, разврат, эстетизм. Религия связана со спокойствием, достоинством и величием, и хотя религия может освятить и мистику, все-таки здесь отчетливо видно, что Блок отрицает существование религиозного искусства, что места для религии в искусстве, по его мнению, нет. Таким образом. Блок хочет по-новому разрешить противоречие между религией и искусством, между мистическим откровением и творчеством.

По словам К. Мочульского, Блок в данном случае имеет в виду природную, натуральную мистику, а не христианскую, так как экстаз в истолковании Блока не является восхождением к Богу, а всего лишь означает слияние с природой. Несомненно, в новом взгляде Блока, о котором будет еще сказано дальше, были и сильные стороны: стремление уйти от косности мистики и обрести полноту религии, вырваться из повседневности и быта в просторы космоса и всеобщности. Однако и в этом случае Блоку не удалось преодолеть противоречие между искусством и религией, творчеством и мистикой. Оторвав искусство от религии, он чрезвычайно ограничил область искусства, которое теперь кажется ему пустым, без религии, монастырем. Безрелигиозное искусство теперь втягивает поэта в замкнутый круг и не выпускает из него. Он вынужден томиться в «тюрьме искусства», отчего впадает в «покорную безнадежность». Причины такого состояния К. Мочульский видит в трагедии Блока: Божество открылось ему как космическое начало Вечной Женственности, а не как богочеловеческое лицо Христа. Он верил в Софию, не веря во Христа. Здесь действительно скрыты некоторые проблемы, которые будут волновать поэта в последующем творчестве.

гии готовит ее. Того же мнения держался и Вяч. Иванов («Две стихии в современном символизме»), утверждавший, что художник — сознательный преемник творческих усилий Мировой Души: «... теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, «что говорят вещи»; изошрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет слепаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка. Только эта открытость духа делает художника носителем божественного откровения»⁶⁷⁶.

В конечном итоге, по мысли символистов, в поэте совмещаются теург, причастный к божественной стороне бытия, и художник, близкий к земной, бытовой, профанной жизни. Как теург, поэт пребывает, по словам Блока, «в лазури лучезарного взора», подобного мечу, пронзающему все миры. Он способен понимать эти неисчислимые миры и готов воплотить их. Они легко открываются магу. Их можно считать мирами искусства. Потому что они созданы творческой мощью Бога и являются его произведениями. В момент наивысшего напряжения, на высокой точке торжества, когда теург уже видит явление божества и знает имя, готовится произнести его, когда вся вселенная уже залита неведущим светом, когда душа теурга уже вмещает весь мир, он внезапно срывается в бездну искусства. Как только приступает к воплощению божественной истины, теург уступает место художнику. Он падает в ад искусства, но уже не божественного, а человеческого. Вместо иных бесчисленных миров появляется привычный, земной. Теург превращается в художника, который знает только один язык — человеческий, но не знаком с «языками» иных миров. «Быть художником, — говорил Блок в докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910), — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно непохожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...».

Стало быть, в поэте изначально заложено противоречие между разными его ипостасями и разными гранями — теургом и художником. То, что видит теург, может быть тождественно, адекватно изречено лишь на недоступных темному миру и земному искусству языках, в корне отличных от языка земного искусства и его законов. Теург переживает неизреченное, которое не может в полноте совершенства передать художник, потому что язык миров искусства, внятных теургу, неподвластен художнику, владеющему лишь языком земного искусства. Скудный че-

⁶⁷⁶ Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. — М., 1995. — С. 108.

ловеческий язык художника обедняет, ограничивает и огрубляет то, что видит теург. Истина теурга превращается в ложь художника. И тут наступает трагедия: вместо теургического действия, вместо преображения земли, вместо победы над смертью и всеобщего спасения, вместо всего того, что видел теург в экстазе вдохновения, художник выдает миру жалкий по сравнению со вселенской мистерией эстетический результат — стихотворение, поэму, драму, роман. Они могут быть прекрасны и величественны по нашим земным меркам, но не несопоставимы с грандиозным мировым действием, поскольку мир остался не преображенным и на земле принципиально ничто не изменилось: по-прежнему здесь царят смерть и время, по-прежнему великолепные победы художника в земном мире демонстрируют его блистательные поражения относительно воплощения мира запредельного, а поражения в отображении небесного есть не что иное, как победы в земном мире; по-прежнему теург и художник не образуют единства в поэте, по-прежнему язык иных миров не совпадает с языком земли, по-прежнему жизнь и искусство остаются непримиренными. Они не примирены не только в действительности, но и в самом поэте. В ответ на критику Д.В. Филосовым статьи Блока «Искусство и газета» поэт писал: «Чем глубже любишь искусство, тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь и то и другое с одинаковой силой, — такая любовь трагична»⁶⁷⁷.

Трагизм проявлялся в миросозерцании символистов в целом. Их сознание было принципиально катастрофичным⁶⁷⁸. Но наряду с переживанием ожидаемых катаклизмов они предчувствовали непереносимое преобразование и обновление. Отсюда проистекает свойственный символистам максимализм — страстное желание узреть уничтожение старого мира и рождение нового. На меньшее символисты, в частности Блок, не согласны.

Максималистские настроения у Блока приобретают не только исторический, но вселенский и при этом личный, интимный характер. Вселенское, историческое, бытовое обнимаются личностью и проступают через личность. В этом смысле они лиричны, но лиризм недостаточен, ибо субъективен. «Проклятие» лиризма должно быть преодолено путем мистического общения со всеобщим, с запредельным и истинным. Личность способна придать своему воплощению всеобщего эпичность, объективную истинность настолько, насколько она мистически приблизится к небесному и потустороннему⁶⁷⁹. На этом пути ее преследуют трагиче-

⁶⁷⁷ Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 5. — С. 481.

⁶⁷⁸ «Ранние символисты — проводцы и пророки: они охвачены тревогой и ожиданием мировых катастроф» (Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 31).

⁶⁷⁹ Брюсов даже парадоксально полагал, что Блок скорее эпик, чем лирик, потому что его творчество особенно полно выражается в двух родах: драме и в песне. Его маленькие диалоги и песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ. Г.А. Гуковский, присоединяясь к общему мнению о том, что Блок «самый лирический из лириков XX столетия», также обращал внимание на особую лирич-

ские обманы (со стороны ликов Вечной Женственности и собственных ошибок), порождающие недоверие и скепсис в его различных вариантах и проявлениях.

При осознании вечного трагизма содержание и цель символизма, однако, остаются неизменными: жизнь и искусство не должны поменять друг друга, им противопоказано тождество, но они должны быть слиты, примирены, никогда не сливаясь и не примиряясь, теург и художник должны совместиться в понятии «поэт», опять-таки никогда не совмещаясь, но всегда стремясь к совмещению. А так как другого языка, кроме языка земного искусства, у художника нет, то он обязан пытаться, «пользуясь языком, цветами нашего мира как средством, воссоздавать «миры иные»...».

Всеобщее чаемое слияние жизни с искусством, искусства с религией, художника с теургом возможно только с помощью символа, который выступает как истинное и самое мощное теургическое оружие. Не с помощью слова как такового, а именно символа. Г.А. Гуковский по этому поводу заметил, что символичны не слова и не образы сами по себе, а их смысловое сочетание. Каждое отдельное явление содержит в себе общую для всех явлений единую духовную основу и служит ее символом⁶⁸⁰. Это суждение не совсем точно: символичными могут быть и слова, т.е. отдельное слово тоже претендует на символичность и становится символом, но главное — символический контекст. В слове же заключены две противоречащие друг другу сущности — мертвая и живая, косная и подвижная, земная, материальная и запредельная, идеальная. Символ, по убеждению всех символистов, снимает противоречие между противоположными сущностями слова, в нем нераздельно спаяны земное и небесное, материальное и идеальное, знаменательное и магическое, теургическое и художническое. В статье «Две стихии в современном искусстве» Вяч. Иванов писал: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение»⁶⁸¹. Символ

ность, на объективность его поэзии: «Для лирики у него относительно мало речи о «я», рассказа о себе, и много речи о мире, его явлениях, моментах и состояниях; или у него «ты», преобладающее над «я», опять другой, объективно предстоящий поэту человек, или общие, безликие формулы лирического раскрытия темы» (Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // Литературное наследство. Т. 92. — С. 83). Поэтому «лирика Блока — это самая объективная лирика в дореволюционной русской поэзии» (там же). Другое — противоположное — мнение Ю.Н. Тынянова (Блок — единственная тема поэзии Блока), как ни странно, суждениям Г.А. Гуковского не противоречит (см. об этом далее). Ср. также крайнее и несправедливое мнение не очень доброжелательно настроенного к Блоку С.К. Маковского: «Вся поэзия Блока, как я говорил уже, автобиографична. Только о себе самом его стихи. Свои недоумения, свои страсти и пристрастия он облекает в ризы ясновидящей символики. В этом самоутверждении и рисовка, конечно, но еще больше наивной самообольщенности» (Сергей Маковский. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 235).

⁶⁸⁰ См.: Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. Литературное наследство. Т. 92. — М., 1980. — С. 79.

⁶⁸¹ Указ соч. — С. 106–107.

удерживает теурга от превращения в художника, а художника от падения в ад искусства. Благодаря символу теург и художник сосуществуют вместе и образуют «поэта». Теургическое, магическое начало ставит поэта выше общества и позволяет ему указывать обществу путь в будущее. Однако поэт осуществляет эту миссию не в личных эгоистических целях, а ради всей общины. Он находится волею судеб, повинаясь высшему закону, на службе у общины. Одиночество поэта в современном мире, равно как непонимание и презрение, испытываемое поэтом со стороны толпы, не представляют собой общественно-нравственной нормы их отношений. Нормальные отношения, считали символисты, состоят в согласии поэта и общества, в единстве между ними, в «соборности». Поэт, возвышаясь над общиной, открывает ей свет в будущее, но община оказывается выше поэта, потому что он находится на службе у нее, принадлежит ей и творит ради нее и в ее интересах. Голос поэта — это голос мага, теурга, которым возвещает о себе община. Тем самым символизм всюду и всегда сохраняет несбыточную двойственность: ставя поэта выше общества, символизм одновременно снимает его с высокого пьедестала и подчиняет общественным нуждам и потребностям⁶⁸². Поэт, по представлениям символистов, одновременно, сразу находится и выше, и ниже «толпы» точно так же, как «толпа» одновременно и властвует над поэтом и послушна ему. З.Г. Минц справедливо видела подлинное новаторство символизма в скрещении и нераздельности всех планов изображения и выражения⁶⁸³.

К «теургии» — одному из центральных понятий символизма, независимо от его разновидностей, — с неизбежностью вела символистов идея Софии Божественной Премудрости. Символисты поняли поэзию как теургическое искусство, творимое не ради искусства, не во имя искусства, а во имя Софии, во имя святое, строящее и преобразующее мир. Таким образом, теургия становится у символистов понятием, определяющим отношение искусства к жизни. Символисты по-разному его толковали и нередко меняли свои представления. То же самое происходило и с Блоком, который на разных этапах своей жизненной и творческой дороги то смешивал жизнь и искусство, превращая жизнь в искусство, то решительно протестовал против подобных попыток.

Все изложенные противоречия могли возникнуть только в эпоху жестокого мирового, прежде всего европейского, кризиса гуманистических идей, кризиса, охватившего науку и общество, искусство и религию, все сферы общественной мысли и деятельности, глубоко проникшего в социальные процессы. Этот кризис уже предчувствовался на рубеже XIX–XX столетий и был усугублен затем народными волнениями, террором, кровавыми войнами, среди которых особое место в истории заняла Первая мировая война. Кризис рубежа веков прошел через сердце Блока и через сердца его необычайно одаренных и очень та-

⁶⁸² Имея в виду принцип соборности, Вяч. Иванов, по воспоминаниям Н. Мандельштам, жаловался на большевиков, не понимающих, «что он всегда был за соборность», т.е. всегда желал, чтобы искусство служило общине, обществу.

⁶⁸³ Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. Литературное наследство. Т. 92. — М., 1980. — С. 119.

лантливых современников. Только в свете этого кризиса и можно понять, на какую высоту мысли и чувства взметнула их стихия истории и какая бездонная бездна разверзлась перед ними, ожидавшими в тревоге мировых катастроф вселенской гибели и возрождения из огня и пепла.

Предельное обострение жизненных противоречий в роковые минуты истории вызвало ответное предельное же обострение всех способностей души. Это и предопределило мощный взлет искусства во всех областях, в том числе в изящной словесности. Недаром это время называют Серебряным веком русской поэзии или Серебряным веком русского искусства.

К этому тезису есть еще одно соображение. Европейски образованным, необычайно утонченным и чутким людям того времени казалось, что великая гуманистическая культура, на которой они были возвращены и воспитаны, обречена на гибель и вместо нее рождается новая, несущая иные, неведомые им ценности. Тогдашние интеллигенты посчитали, что их предназначение заключается в том, чтобы расчистить путь новой культуре⁶⁸⁴. А это можно сделать лишь в том случае, если быстро и до конца уничтожить, истребить, изжить старую культуру и ее остатки. Но какова грядущая новая культура, просвещенные деятели той поры не знали или плохо себе представляли. По этому поводу они могли только фантазировать. И вот, откликаясь на зов времени, они отдали себя духовному строительству. В их лице старая гуманистическая культура перед неизбежной, как они полагали, гибелью пережила внезапный роскошный расцвет, который можно уподобить царственно великолепной и прекрасной осенней природе у Пушкина.

В недрах старой культуры как ее отрицание и обновление и возникла литературно-религиозная школа (движение, направление, течение) русского символизма. Она имела несколько оттенков⁶⁸⁵ — мистического анархизма, духовного символизма, идеалистического, реалистического символизма и пр. Но глубинно-общим для символизма было понимание слова и символа. Оно покоилось на ранее изложенном философско-религиозном фундаменте.

Исходной точкой тут опять служила вера в существование и взаимопроникновение двух миров — земного и небесного. Они противопоставлены друг другу и вместе с тем неразрывны друг с другом. Для того чтобы выразить эту неразрывную связь в литературных произведениях, существует слово. Но слово само по себе принадлежит человеку, жителю земного мира. Небесный же мир совершенно иной, ему свойственна иная логика, он живет по другим, нежели земной мир, законам. Следовательно

⁶⁸⁴ «Мы, символисты, — заявлял поэт, критик и теоретик символизма Эллис (Л. Кобылинский), — яacobинцы русской литературы».

⁶⁸⁵ Эллис в докладе «Итоги символизма» (1909) различает следующие ветви символизма: символизм в собственном смысле, который подразделяет на эстетизм и неоромантизм; символизм идейный, как средство, имеющий разновидности — моралистический, метафизический, мистический (оккультный), индивидуализм, коллективный (соборный), с социальным оттенком, с теократическим и религиозно-общественным уклоном.

но, слово, пребывающее в эмпирической жизни, не может передать и выразить небесное явление. И это было бы так, если бы Слово, Глагол, не являлось бы также Божественным даром, которым Бог наградил человека. Стало быть, в слове как таковом соединены эмпирическое, вещественное значение и невещественная, Божественная сущность, внешний облик идеи, ее отблеск, ее подобие и сама идея в своей подлинной, неземной сущности. Слово объединяет два мира и делает их неразрывными. Это значит, что в эмпирическом, земном просвечивает небесное, идеальное, а в небесном, идеальном видно земное, эмпирическое. Тут надо иметь в виду, что подлинное, истинное содержится в идеальном, небесном, тогда как земной облик — всего лишь тень, подобие вещи, события или явления. Поэтому мистик через облик вещи, ее подобие прикасается к ее идее, к существу вещи, т.е. к ней самой и к тому иному миру, где она пребывает. Если поставить вопрос, что же для мистика более реально — вещь в ее земной форме, вещь как отблеск идеи и ее подобие или вещь в ее идеальной форме, в ее подлинной неземной сущности, то ответ будет в пользу второго предположения. Недаром А. Белый чрезвычайно страшился быта, в котором, по его мнению, все мерцает неверным, ложным, обманывающим светом, а Вл. Соловьев и вовсе выводил быт за рамки эстетического, тем самым своеобразно протестуя против неудовлетворяющей эмпирической действительности и в то же время заранее отказываясь воздействовать на нее. Отсюда можно заключить, что самый реальный мир для символиста и мистика (по словам Вяч. Иванова, «реальнейший») — идеальный, потусторонний, а гораздо менее реальный (Вяч. Иванов называл его «реальным») — земной, в котором сущности предметов и явлений искажены.

Что же касается слова, то в нем оказываются спаяны сущность и ее подобие, эмпирическая низшая реальность и идеальная высшая реальность. Они неразрывны и проникают друг в друга. Такая слиянность имеет свои достоинства и свои недостатки, неограниченные и ограниченные возможности. Слово может только назвать, поименовать, наименовать предмет и оставить его мертвым, бездушным, а может преобразовать предмет, вдохнуть в него подлинную жизнь, приобщить к иным мирам. С такой точки зрения настоящими реалистами выступают символисты, потому что те, кого принято считать реалистами, всегда, по утверждению К. Бальмонта («Элементарные слова о символической поэзии»), «являются простыми наблюдателями», тогда как символисты — «мыслители». «Реалисты, — писал он, — охвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности». Понятно, что для К. Бальмонта смотреть «из окна» предпочтительнее пребывания в гуще жизни. В этих словах довольно наивно и вместе с тем откровенно выражена та мысль, что главное для символиста — прорваться к сущности вещи, к ее идее, т.е. к подлинной реальности, потому что посюсторонняя действительность — лишь ее искажен-

ная форма. Поэты-реалисты, признает К. Бальмонт, нередко дают нам драгоценные сокровища, но они всегда остаются на почве земной жизни, никогда не покидают ее пределов. Их сознание одномирно: у них один мир, и этим они вполне удовлетворены⁶⁸⁶. Они и нам дают удовлетворение от сознания исчерпанной полноты изображения. Напротив, «Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голов, ощущается говор стихий, отрывки их хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной». Они, в отличие от поэтов-реалистов, «дают нам в своих созданных магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам нового, и, глядя на талисман, идем, уходим, куда-то дальше, все дальше и дальше». С такой точки зрения искусство реалистов аристократично, а символистов — демократично. Классическое искусство, в том числе и реалистическое, устремлялось к гармонии. Гармония уравнивала две стороны — «лицевую, внешнюю и внутреннюю, глубинную», примиряла их, устраняла противоречия между ними. При этом «личина обыденности» скрывала от грубой толпы глубинную сущность и таким образом спасала искусство от вторжения в его сокровенные тайны непрощенных непросвещенных, профанных глаз. Классическое искусство иронизировало над слепой толпой, оставляя ее незрячей. Символизм прямо заявляет, что его цель — не самодовлеющая красота. Задача нового искусства состоит в развитии способностей каждого человека «самому видеть глубинное, видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл». Она заключается не в сотворении гармонии форм, а «в наглядном уяснении глубин духа», вследствие чего искусство символистов «кричит, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину *“малым сим”*». Тем самым в отличие от аристократизма классического искусства символизм демократичен: он не отворачивается иронически от толпы, остающейся со своей убогой «правдой», а, становясь посредником между глубинным знанием немногих и плоским пониманием толпы, поднимает уровень ее сознания, побуждая к духовному росту. Из этих рассуждений символистов становится совершенно ясно, что символизм — принципиальный

⁶⁸⁶ В наше время точку зрения К.Д. Бальмонта поддержал Е.Г. Эткинд: «Единство, определяющее поэтику Блока, сводится к утверждению двоемирия; сквозь поэтическое произведение, посвященное близкому, просвечивает далекое: в таком понимании — суть символической поэтики». Сравнивая Блока с другими поэтами — Бунинным, Гумилевым, Ахматовой — Е.Г. Эткинд утверждал, что они одномирны, что у них один мир: «Для Ивана Бунина мир материален, и эта материальность не нуждается в оправдании, поскольку она содержательна. За бунинскими перечислениями не надо искать второго плана. Главное для Бунина — неопровержимая точность небывалого сочетания («сырой мороз газет»)). Бунин, по его словам, верит в абсолютность материи, приобретающей свойства божественности (Эткинд Ефим. Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 148).

противник всякой неподвижности, всякой устойчивости, любого окончательного примирения противоречий, которые ни в коем случае не должны «сняться» навсегда, а обязаны оставаться разрешаемыми, но никогда не разрешенными. Всякое вечное примирение есть превращение живого в мертвое, перетекание жизни в смерть.

В зависимости от того, какое начало слова — эмпирическое или идеальное, конкретное или отвлеченное, наименовательное или преобразовательное — выдвигалось на первый план в истории словесного искусства, писателей можно разделить на «реалистов» и «символистов». Например, Шекспир — реалист, а Кальдерон — символист. К. Бальмонт хотел сказать, что предпосылки символизма существовали издревле и что он явился не на пустом месте.

Символизм, писал Вяч. Иванов, — звездный цветок, вырастающий из родимых корней. Отсюда делался вывод, что слово в искусстве — всегда символ, но не всегда таковым осознавалось и осознается, потому что как символ слово бывает невостребованным и используется только в своей знаменательной функции. Такое выборочное и принципиально неосознанное употребление слова в качестве символа сделало возможным символизацию в искусстве. Символизм же стал сознательно ориентироваться на слово как символ и потому применительно к нему можно говорить о тотальной символике, проникающей искусство, о символике как системе символов и о символизме как искусстве, основанном на символах. Для А. Белого, например, всякое искусство символично, но столь же символична религия. Так как религиозное преображение есть цель человечества, а искусство — путь к нему, то религиозное познание (религия есть *«система последовательно развертываемых символов»*) должно пользоваться таким инструментом, который соответствовал бы символической природе религии. Им-то, этим инструментом, и является символизм.

Первоэлементом символической поэзии выступает слово. В нем спорят друг с другом два начала — творческое (Глагол, Слово, Бог-Слово) и косное, живое и мертвое. Они сосуществуют вместе и никуда не исчезают. Поэтому победа может доставаться то слову живому, то слову мертвому. Живое творческое начало связано с созерцанием Вечности, запредельного мира идеальных сущностей, с воодушевлением, с вдохновенным состоянием экстаза, когда поэту открывается божественная истина и когда он, казалось, готов ее остановить, воплотить и запечатлеть в слове. Но именно в этот момент выясняется, что ясному, точному и полному выражению идеи образа, претворению ее в символ, который есть не что иное, как «окно в Вечность», препятствует мертвое начало, объясняемое ограниченностью разума, логики, рассудочного знания. Именно в этот момент обнаруживается смысловая ущербность слова, которое не в силах исчерпывающе выразить невыразимое и неизъяснимое, то, что уже видел и о чем уже знает поэт. По вине творящего разума, которому удастся в конце концов далеко несовершенно передать идеальное содержание, слово обнаруживает спящее в нем мертвое начало, т.е. нечто остановившееся, затвердевшее, косное, вследствие чего оно может лишь неполно и неточно выразить явленное очам теурга-поэта видение. Однако родившийся у поэта неточный и неполный «текст» видения,

именуемый лирическим стихотворением или каким-либо иным произведением, все-таки удерживает в себе открывшийся поэту-теургу невыразимый и неизъяснимый смысл, содержащийся в видении. Потому стихотворение хранит его образ. Следовательно, поэтическое слово изначально должно быть охарактеризовано как живое-мертвое, в котором оба начала не могут быть ни преодолены, ни примирены. Исходя из этого, поэт волен сосредоточить внимание либо на творческой способности слова, либо на проклятии, тяготеющем от природы над словом:

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

В зависимости от этого поэт либо скорбит о присущем слову мертвом начале, либо славит живое, орфическое, творческое, какое Орфей знаменует в христианской символике первых веков. Так или иначе, но творческая и нетворческая ипостаси слова сосуществуют вместе и никуда и никогда не исчезают. Между тем слово должно быть, по убеждению символистов, земным, материальным, реальным и в то же самое время неземным, идеальным и нереальным. Слово не должно быть равным самому себе. Слово должно быть зримо, чувственно, психологически непосредственно убедительным и одновременно идеально отвлеченным. В символической поэзии, утверждал К. Бальмонт, «органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота...». Слово не должно порывать с земными и непосредственными чувствами и переживаниями, в нем должны звучать земные звуки, но поэту необходимо всегда помнить, что эти земные звуки суть отголоски («эхо») иных, небесных, о которых не знаешь, откуда они приходят и куда уходят («Мысли о символизме»).

Эта задача поэта облегчается тем, что устройство мира и природа нашего творческого познания имеют много общего. Поскольку мир состоит из символов, а наше познание словно приуготовлено к тому, чтобы воспринимать и познавать мир изнутри, творчески освещать жизнь, то такая наша способность есть не что иное, как мудрость.

Искусство, стало быть, отлично как от эмпирического, чувственного, непосредственного познания, так и от логического, рассудочного. «Рассудочное положение, — пояснял А. Белый («Критицизм и символизм»), — доказательно, мудрое — непосредственно убедительно»⁶⁸⁷. В рассудке, продолжал он, нет данных для уразумения мудрости⁶⁸⁸. Отсюда следовало, что «область применения мудрости» — символизм, а инструмент, с помощью которого осуществляется творческое освоение жизни («мудрость») — символ. Символисты чрезвычайно гордились тем, что в отличие от всех направлений и течений в искусстве, в отличие от всех деятелей искусства, именно они впервые сознательно объявили сим-

⁶⁸⁷ Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 64.

⁶⁸⁸ Там же. — С. 65.

вол специфическим качеством искусства. Символ открывал, по убеждению символистов, «окно в Вечность»⁶⁸⁹. Это означало, что в символе, не разрешаясь и не примиряясь, одновременно живут два начала — земное и небесное. В нем достигнуто подвижное равновесие эмпирического с идеальным, причем ни один из них не может быть уничтожен и ни один не может подавить другой. Так, без близости к наблюдаемой действительности символ станет отвлеченным, абстрактным, мертвым знаком. Но и без проникновения в тайную, идеальную сущность явления или факта символ также окажется бездуховным и мертвым. В этом случае вещь будет только названа, обозначена, но ее подлинный смысл останется неизвестным, потому что запредельная сущность вещи не раскроется и, следовательно, сама она, вещь, не будет преображена. В символе, таким образом, одновременно, споря друг с другом, уживаются эмпирическое, земное и небесное, идеальное, но оба и в озаменованном, означенном и в преображенном виде. Тем самым символ хранит в себе способы символизации — озаменование и преобразование, которые нераздельны и противоречат друг другу. Это происходит потому, что символ — часть символики искусства или иных областей деятельности, а символика искусства — часть универсальной символики мира, в которой изначально заложено *всё* — и символика, и способ ее постижения, и само постижение. Задача художника — достичь гармонии, равновесия между озаменованием и преобразованием в символе, когда идеал вещи, носимый им в душе и провидимый в сокровенной жизни сущего, совпадает с совершенным подобием самой вещи. Иначе говоря, в результате символизации идеал предельно подобен или тождествен вещи, а постижение подлинной реальности есть преобразование восприятия эмпирической жизни в непосредственное изображение и в озаменование ее тайной сущности. Стало быть, преобразование перетекает в озаменование, а озаменование — в преобразование. Символист обязан своим искусством, по словам Вяч. Иванова («Мысли о символизме»), убедить в существовании скрытой жизни там, где разум не подозревал жизни, и пробудить любовь к тому, что раньше не умел любить⁶⁹⁰.

Однако при этом встает вопрос, что такое символ? — Образ?⁶⁹¹ Слово? Иероглиф? Знак? Миф? Явление индивидуальное или коллективное?

⁶⁸⁹ Там же. — С. 64.

⁶⁹⁰ См.: там же. — С. 109.

⁶⁹¹ Современная наука дает следующий ответ о соотношении символа и образа: «Всякий символ, — пишет С.С. Аверинцев, — есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выходе образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» (Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. — С. 826).

Символисты давали разные ответы на этот вопрос. Но в целом их мысли сводились к следующему.

В современной жизни слово, взятое само по себе, еще не есть символ. Чтобы стать образом-символом, в нем надо оживить и преобразить мертвое, косное начало. Слово не должно быть равным самому себе. Художник обязан вызвать в нем тайный, сокровенный смысл, каким это слово обладает в неземном мире. Слова, писал Вяч. Иванов, должны быть эхом иных звуков, о которых не знаешь, откуда они приходят и куда уходят⁶⁹². Современное поэтическое слово перестало быть, по мнению Вяч. Иванова, естественным. Оно подверглось искусственной обработке и стало мертвым. Язык угасающей цивилизации не таит в себе возможности преображения и не может служить основой символизации. В современной поэзии слово упорядочено благодаря полной зависимости от грамматики, которая разрушила поэтичность языка и отторгла его, с одной стороны, от стихий народного языка, а с другой — выхолостила теургическое, магическое свойство, связывающее язык как с первобытной культурой, мифом и фольклором, так и с Божественным откровением, с творческой энергией Бога. Два начала поэтического языка — хаотическое, стихийное и космическое, упорядоченное — оказались разобщенными, причем одно из них (хаотическое, стихийное) было подавлено другим (космосом, порядком). Так исчезло непримиримое противоречие двух начал, которое служило источником заключенной в слове энергии и обеспечивало его жизнь. Ныне порядок умертвил поэтическое слово. И выхода бы не нашлось, если бы народ не хранил память о своей древней душе, о забытом опыте души, не вспоминал о ней. Но так как в нем не исчезла память о прошлом, то благодаря этому он имеет возможность воскрешать дремлющие в душе возможности, а поэт интуитивно воспринимать их и воплощать в своем творчестве. Следовательно, и в современности есть выход из кризиса поэтического слова. Он состоит в его оживлении и обновлении. Для этого, как ни парадоксально, надо возвратиться к опыту древних, к первобытному естественному языку, к языку богов мифологической эры⁶⁹³. В то время слово, по убеждению символистов, сохраняло двуединство и несло в себе изначальную общность «да» и «нет», которая и есть наибольшая и самая живая реальность. У древних «слова прилегали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы»⁶⁹⁴. Вследствие того, что слово содержало сразу

⁶⁹² См.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 64. Идея преображения мертвых слов в живые напрямую касается поэтического языка: умершие слова — это поэтические штампы, образные клише; их надо оживить, т.е. вдохнуть в них необычное содержание; для обновления поэтического языка можно воспользоваться разными путями — изобрести новые слова, извлечь из обычных слов поэтическую сущность, обогатить поэтический словарь «прозаизмами» и т.д.

⁶⁹³ Вяч. Иванов и другие символисты не имели, конечно, в виду, что современным им поэтам нужно писать на древнегреческом или латинском языках. Они мыслили не конкретно-лингвистическими, а философско-эстетическими категориями.

⁶⁹⁴ См.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 80–81.

и «да», и «нет», противоречащие друг другу смыслы, оно переставало быть однозначным и превращалось в символ. Вяч. Иванов («Две стихии в современном символизме») приводит следующий пример. В древнем искусстве, рассуждал он, как и в современном, господствует означенность. Но оно совмещается с преображением. Означающие, знаменательные слова преображаются в символы, потому что древнее искусство носит обрядово-служебный, религиозно-мифологический характер. Вследствие этого вещи здесь осознаются одновременно предметами земными и культовыми, принадлежат сразу и земной реальности, и божественной действительности. Стало быть, и слова, обозначающие их, становятся не только знаменующими, но и преобразующими. Они превращаются в символы. Можно сказать, что само первобытное, древнее слово изначально было символическим.

Что же надлежит сделать, чтобы слово преобразилось в символ? Символисты предлагали разные пути оживления и обновления слова, но все их размышления так или иначе сводились к воскрешению в слове теургического, магического начала.

Вяч. Иванов настаивал на возвращении к искусству мифологических времен, А. Белый искал магическую энергию в истории самого слова, Блок обращался к стихии народного и фольклорного языка, к языку города и к поэтической городской культуре (городской или стилизованный цыганский романс).

Символистам весьма пригодились учения великих русских филологов А.А. Потебни о «внутренней форме» слова и А.Н. Веселовского о словесной магии в фольклорных текстах при изучении исторической поэтики.

Чтобы воскресить мифопоэтическую энергию слова, А. Белый заимствует у А.А. Потебни и вводит вслед за ним понятие «внутренней формы», которое он так же, как впоследствии Г.Г. Шпет, понимает не в собственно лингвистическом, а в философско-эстетическом смысле. Суть понятия «внутренняя форма» слова состоит в следующем.

Как известно, слова состоят из звуков, которые образуют их смысл, значение. Однако нельзя сказать, что звуки (внешняя форма) крепко и прочно связаны со смыслом. Такая связь выглядит весьма произвольной. Например, очень проблематично, что звуки *сь, и, нь, й* мотивированно связаны с цветом в слове «синий». В других языках тот же цвет, то же значение передано иными звуками. Следовательно, между звуками («внешней формой» слова) и значением, смыслом есть разрыв, зияние. А.А. Потебня предположил, что посредником между звуками, «внешней формой» слова и его значением, смыслом выступает «внутренняя форма» слова, в которой заключено его глубинное этимологическое значение. В нем сосредоточена присущая слову поэтическая энергия⁶⁹⁵. В древ-

⁶⁹⁵ А.А. Потебня оказал неоценимую услугу символистам, развив идею о символизме языка и признав символизм языка его поэтичностью: «Символизм языка, по видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т. е. к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из ис-

ности изначально «внутренняя форма» слова совпадала с его смыслом и тогда все слова были символами. В новое время «внутренняя форма» слова либо скрыта и не ощущается, либо исчезла. В современной досимволистской поэзии (постнароднической и декадентской) слова превратились в клише, стали стертыми штампами, омертвели. Это значит, что «внутренняя форма» слова умерла, погибла. Следовательно, смерть «внутренней формы» равносильна гибели слова или, по крайней мере, потери поэтической энергии и превращения слова из «поэтического» в «прозаическое». Если «внутренняя форма», а стало быть, и слово, умерли, то их незачем воскрешать, — напротив, их надо убить окончательно, став безжалостными палачами. Если же «внутренняя форма» в слове ощутима, то его надо воскресить и сделать символическим, т.е. «промыть», «проявить» в нем древнее первоначальное значение и не угасший жизненный символический смысл. Хранилищем «внутренней формы» слова, его символической энергии выступает стихия народной речи, стихия народного языка, закрепленная в фольклоре, в легендах, в песнях, в заклинаниях и прочих жанрах, которые наполнены магической силой. Заклинательная магия ритмической речи, т.е. «внутренняя форма» слова и — шире — «внутренняя форма» произведения мыслится посредником между человеком и миром божественных существ. Магия заклинаний, колдовства, ворожбы и есть выражение символической энергии слова.

Почему же при сокрытии «внутренней формы», при забвении поэтического слова символическая энергия не умирает, а остается сохранной? Символисты отвечали: благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души⁶⁹⁶. Символисты утверждали, что со словом, с его символической энергией, с его «внутренней формой» связана сама жизнь человека и, стало быть, искусство. Всякое произведение искусства должно воскрешать «внутреннюю форму» слова, которая таит способность символизации. Отсюда следовало, что символично и поэтическое слово, и сама природа искусства вообще. Народная же первобытная или мифологическая поэзия, в представлении символистов, — источник интуитивного познания о символах как о средствах реализации этого познания. Поэт, с такой точки зрения, — носитель «внутренней формы» слова,

куств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства... В слове мы различаем: *внешнюю форму*, т.е. членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего... развивается уже не в художнике, а в понимающих... Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... На слово нельзя смотреть как на выражение готовой мысли... Напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застает в душе» (*Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. — М., 1990. — С. 22–29).

⁶⁹⁶ *Иванов В.* Заветы символизма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 101.

«внутреннего слова», органа Мировой Души. Ознаменовывая вещи и явления земного мира, он одновременно преобразовывает их, а затем вторично, после преобразования, вновь ознаменовывает, делает явной сокровенную связь сущего, пытаясь раскрыть и прояснить тайнопись неизреченного, мистически прозреваемую божественную сущность мироустройства. Тем самым в поле зрения поэта находится не ближайшая лишь действительность, не социальная среда, а действительность космическая, среда извечного космоса, понимаемого как целое. Отсюда понятно, почему главным содержанием поэзии стали космические темы и мотивы, даже если поэт изображает вещи, явления, факты, события из своего непосредственного окружения. Поэт, провозглашают символисты, — тот, кто интуитивно ощущает символическую энергию слова, интуитивно постигает тайну, скрытую в нем. Эта тайна состоит в том, что через «внешнюю форму» (звуки) поэт слышит, с одной стороны, эхо иных миров и одновременно, с другой стороны, — отзвуки подземных родных ключей. «Внешняя форма» (звуки) обогащается и преобразуется сродными созвучиями потаенной и вновь обретаемой «внутренней формы», а также божественной неземной звукописью иных миров. Звуковые волны, исходящие из этих двух источников, непосредственно содержательны. Здесь звуки равны смыслу и прямо выражают его. Так происходит преобразование слова. Однако новое, преобразованное слово, как уже известно, должно быть ознаменовано, т.е. оно обязано обозначить совершившееся преобразование, дать ему именование, смысловое значение. Таким образом, нельзя сказать, что важнее — ознаменование или преобразование. Оба действия одинаково существенны и необходимы. Недопустимо подавление одного другим или устранение одного из них. Ознаменование без преобразования мертво, но преобразование без обозначения тоже мертво, потому что не выражено. Только при сопряжении «внешней» и «внутренней» форм, стихии языка, живущей в народной душе, и божественной, идеальной сущности, пребывающей в иных мирах и отраженной в звуках, слово становится символом.

Таким образом, слово не тождественно символу, но в слове заключены все свойства, которые при определенных условиях превращают его в символ. Символика — система символов, а символизм — искусство, основанное на символах. Оно провозгласило призрачность явлений действительности, познание которой предопределило трагедию одинокой человеческой личности, живущей в призрачном, далеко не идеальном земном мире. Символизм как искусство «разоблачает нашему сознанию вещи как символы, а символы как мифы», — писал Вяч. Иванов («Символизм и религиозное творчество»)⁶⁹⁷. Символизм позволяет обнаружить и выразить связь всего сущего. Это касается не только сферы сознания, бытующего в эмпирической действительности, но и в иных сферах, в иных мирах, а также, разумеется, в сфере сопряжения земного с небесным. В вещах окружающей нас действительности символист раскрывает присутствие иной действительности. Вещи служат ее, иной действительности, ознаменованиями, как крик ворона знаменует несчастье, вой

⁶⁹⁷ Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 75.

собаки — смерть, лазурное небо — мир, покой и гармонию, т.е. представляют, знаменуют ее и таким образом делают знаменательной, доступной нашим чувствам и нашему разуму.

С этой точки зрения символ есть знак, обозначение, но ни в коем случае не иероглиф, не аллегория, не шифр, не ребус, а несколько символов — не иносказание, которое нужно прочесть с помощью удачно найденного ключа. Главное отличие символа от иероглифа, шифра, ребуса — многозначность и многосложность. Иероглиф, аллегория, шифр, ребус предполагают однозначное по смыслу сообщение или толкование. Следовательно, в них преобладает рассудочность. Они могут быть сведены к логически ясной и однозначно выраженной идее. Символ же не сводим к идее, он многозначен, многосложен или, как теперь говорят, амбивалентен. Чтобы ясно подчеркнуть различие между символом и иероглифом, шифром, иносказанием, Вяч. Иванов привел два примера. Змея как символ не означает только «мудрость», но также соблазн, воплощение Антихриста, долголетие, целебную силу и пр. Крест как символ не может быть понят только как «жертва искупительного страдания», но также имеет множество значений или обозначений. Следовательно, в символе закреплены все значения, вошедшие в него в течение истории человечества. Символ неисчерпаем. Эту мысль Вяч. Иванов в полном согласии с А. Белым, А. Блоком и другими «младшими» символистами упорно отстаивал в споре с В. Брюсовым. Отсюда следовали, по крайней мере, два очень важных для символизма вывода.

Первый. В символе, поскольку в нем скрыт или спит забытый исторический опыт человечества, опыт народной души, оживает воспоминание. Привлекая известную идею Платона о припоминании, символисты понимают символ и как воспоминание народа о своей древней душе, когда «внешняя форма» слова (звуки) совпадала с «внутренней формой». Символ — это воскрешенные возможности души видеть и изображать бытие в существующих, принципиально не разрешаемых противоречиях. Иначе говоря, вспоминая древний народный опыт, поэт вспоминает символ, воскрешает в себе «память символа» и как орудия, инструмента искусства, служащего поэтической символической.

Так как поэт использует символ индивидуально, каждый раз оживляя его многозначность и многосложность в необходимых ему целях (Пушкин, например, в стихотворении «Пророк» из «змеино-го символа» взял только одну грань — «мудрости» и оставил в стороне другие — коварства, зависти⁶⁹⁸, мести («змеи сердечной угрызенья» и пр.), то символ каждый раз выступает в своем индивидуальном качестве, сохраняя в себе следы личного художественного мира и поэтического словопотребления. Вместе с тем в символе содержится коллективный исторический опыт и, стало быть, символизм в такой же степени искусство коллективное, как и индивидуальное. Оба эти начала в символизме опять-таки не разрешены, а находятся в живом, подвижном противоречии, постоянно перетекая одно в другое. Примирение может наступить лишь

⁶⁹⁸ Напомним, что в других произведениях, например, в «Моцарте и Сальери», змея оказывается у Пушкина символом зависти.

в результате преобразования всего бытия, при достижении желаемого всеединства, но тогда искусство станет всенародным и перестанет быть искусством, поскольку сольется с жизнью, которая превратится в искусство. Пока этого не произошло, искусство символистов хотело быть сразу, одновременно и коллективным, и индивидуальным.

Наиболее полное раскрытие символа, и это второй вывод, может быть осуществлено только в мифе. Например, змея как знак «мудрости» — лишь одна символическая грань общей символики змеи. Если связать все символы змеи, все значения «змеиного символа», как выразился Вяч. Иванов, всю символику этого образа, то мысленному взору предстанет великий космогонический миф, в котором выявится множество иерархических планов божественного всеединства.

Таким образом, символ составляет существо мифа и его часть, а миф внутренне присущ символу, содержится в нем и вместе с тем обнимает все его значения. Поэтому при созерцании символа раскрывается лежащий в его основе миф. Наиболее полное символическое раскрытие действительности осуществляется в движении от символа к мифу. Вот почему всякое познание, в том числе искусство, есть мифотворчество. Так как миф — это символическое отображение реальностей, то всякий новый миф, возникающий в творчестве того или иного поэта, представляет собой новое откровение старых реальностей. Это откровение приобретает достоинство безусловной истины, которая ни в коей мере не остается только личной, а становится всеобщей, воспринимаемой всеми новым мифом «в смысле общепринятой нормы» новой эстетической и мистической правды⁶⁹⁹. Тем самым миф, как и символ, есть создание коллективное и одновременно индивидуальное. В нем особенно наглядно выступает связь с божественным всеединством. В мифе не ощущима ни личность творца, ни наша собственная воспринимающая личность, хотя обе они присутствуют в мифе — одна как сторона индивидуального, другая — как сторона или часть коллективного сознания. В мифе они поглощены правдой нового прозрения, которая их скрывает. Однако индивидуально-коллективный характер искусства поддается аналитическому рассечению: миф — это создание, событие личного внутреннего опыта, сверхличное (коллективное, всеобщее) по своему содержанию. В общественном плане миф (и символизм) снимает конфликт между Поэтом и Чернью, между посвященными и непосвященными и примиряет их во всенародном искусстве, которое идет «тропой символа к мифу».

Таким образом, коллективное мистическое и магическое прозрение бессознательно дает содержание, смысл мифу. Их интуитивно и сознательно открывает поэт, который, воплощая мистическое и магическое знание в символ и миф, делает его достоянием всего народа, т.е. возвращает коллективу истину, уже обогащенную личным опытом и прошедшую стадию индивидуальной обработки. Тем самым творческий процесс мыслится как триединство (тезис, антитезис, синтез), перерастающее во всеединство. Самой своеобразной и противоречивой оказывается стадия индивидуального опыта и его воплощения, в которой творческий акт

⁶⁹⁹ Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 92.

также состоит из тезиса (магическое и мистическое прозрение, предчувствие, предощущение), антитезиса — по Блоку, «изменение облика» (ложное видение, ошибка, обман) и синтеза (либо отчаяние, либо надежда на новое прозрение, либо и то, и другое вместе). Все это в совокупности составляет динамику символа, движение от символизации к символическому, от символа к мифу. Такой путь свойствен не только искусству, но и жизни вообще, а стало быть, России, которая все еще находится, считал Блок, в «лиловом сумраке» хаоса, в стадии антитезы, когда мистическое и магическое предощущение срывается в роковую бездну и когда будущий космос, желаемое всеединство, оказывается скрытым и недоступным.

Совершенно ясно, что в идеях символистов, в частности Блока, о соотношении жизни и искусства, хаоса и космоса, символа и мифа было много с логической точки зрения непроясненного и противоречивого. Например, современная Россия мыслилась пребывающей в стадии хаоса и одновременно космоса, потому что в ней установился порядок; космос, однако, признавался мертвым и косным. Отсюда возникло стремление увидеть Россию на этапе хаоса и возможного движения к новому, более удовлетворяющему личность космосу. Вследствие такого взгляда хаос — не только роковая, всеразрушающая стихия, воспринимаемая с одним лишь отрицательным знаком, но также стихия всесозидающая, из которой только и может возникнуть космос, но главное — динамичная, подвижная, живая.

Как начало животворящее, хаос характеризуется двумя свойствами — стихийностью и музыкальностью. В хаосе таятся символы иных миров, о которых возвещает музыка стихии. Блок, что уже известно, отделил музыку-искусство от музыки, выражающей внутреннюю энергию бытия со свойственным ей первородным ритмом. С такой точки зрения музыка — душа мира, а дух музыки выражает жизнь мира, воспринимаемую душой человека, в которой тоже пробуждается музыка. «Не событиями охвачено все существо человека, — писал А. Белый в работе «Символизм как миропонимание», — а *символами иного*»⁷⁰⁰. «Иное» и «символы иного» выражают себя «языком» музыки, потому что природа музыки тождественна природе символа. И музыка, и символ амбивалентны, т.е. не рассудочны и не чувственны только, а содержат магию и мистику. Отсюда следует, что музыка непосредственно связана с символом. Она идеально выражает символ, а символ, в свою очередь, принципиально музыкален.

Музыка особенно явственно дает себя знать на перевале от одной эпохи к другой, на переходе от одного сознания к другому. Например, современный период, охарактеризованный символистами как перевал от критического реализма к символизму, отличается мощным пробуждением духа музыки. Столь же истинно и обратное: дух музыки — показатель кризиса и перехода от одного сознания к другому. Вообще же музыка посещает душу поэта-символиста всегда, когда ей (душе поэта) внят мир. Сильное и неотвязное музыкальное звучание души — не что

⁷⁰⁰ Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 67.

иное, как магия. Она завораживает душу, берет ее в плен и заставляет помимо воли слушать музыку. «Музыка, — писал А. Белый, — окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»⁷⁰¹. Следовательно, музыка — это посредник между вечностью и поэтом, канал, по которому магия и мистика из иного мира переливается в поэта.

В чем смысл этой наполненной мистикой и магией музыки? В том, чтобы прозреть в эмпирике, скучной, сухой и бездушной натуральности (мира явлений и вещей — феноменов, как говорят философы), в мир идей, сущностей (ноуменов). Но при этом к миру ноуменов можно приблизиться только через мир феноменов, через эмпирику, а не через абстрактное, отвлеченное умозрение. Поэтому символизм пристально внимателен к явлениям, вещам, быту, деталям, ко всей обстановке. Тут сказалось влияние реализма. Недаром Вяч. Иванов выделял два символизма — реалистический и идеалистический, разумея под первым символизм младшего поколения символистов, а под вторым — старшего.

Ту же задачу, что и на музыку, символисты возлагают на краски, которые тоже пролагают дорогу от мира материального, феноменального, к миру идеальному, ноуменальному. Краски, как и музыка, находятся в непосредственной близости от материального мира к иному.

Сложнее для символистов обстояло дело со словом. В слове символисты подчеркивали прежде всего его звуковую форму, через которую они стремились раскрыть затаенную, таинственную «внутреннюю форму», проникнуть в ее первородно-музыкальный, первородно-магический смысл. Так родился символический миф о слове, которое стало героем утопии символистов. Суть ее в том, что за звуками, за материальной оболочкой значений, символисты прозревали царство идеальных, «чистых» звуков, составлявших слова-символы, которые обладали мистической и магической первобытной силой.

Таким образом, символисты выдвигали на первый план в слове звук. Помимо звуков «музыку стиха», отражавшую музыкальную стихию мира, составляли ритм, строфика, рифмы, интонации речи, аллитерации, ассонансы и прочие содержательно-формальные компоненты. Звуковая организация стихотворной речи обусловила и тяготение символистов к древним, полузабытым в современной им поэзии жанровым формам — дифирамбу и гимну, к широкому внедрению в лирику церковных песнопений (литургия, молитвы) и фольклорного репертуара — заклинаний, плачей, городских, мещанских, цыганских романсов. С этой точки зрения мир для символистов «панмузыкален». «Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный стих», — утверждал К. Бальмонт в книге «Поэзия как волшебство». Тут символисты подхватили лозунг Верлена: «de la musique avant toute chose» («музыки, музыки прежде всего!»).

Пытаясь вернуть слово изначальное, забытое, первобытное, символисты никогда не забывали, что это только мечта, притом мечта несбыточная, неосуществимая, ибо, кроме слова вновь обретенного, есть еще

⁷⁰¹ Там же.

слово абсолютное, идеальное, неизъяснимое, не могущее быть изреченным вследствие его давней утраченности. Они понимали, что слова иных миров, которые они хотели точно, без потерь звучания и смысла, перевести на доступный им поэтический язык, непередадимы, так как языком или языками иных миров они не владели. Эта метафора в их суждениях и спорах выражала суть утопии и существо трагического конфликта, изначально заключенного в ней. Она заключала в себе основное и неразрешимое противоречие в теориях символистов об искусстве. С ее помощью они объясняли неизреченность магического и символистского слова, его неизбежную смысловую ущербность, неполную высказанность и неточную изъяснимость.

Итак, главное начало, заключенное в слове и в стихе — то, которое связано с «музыкой» (символом души мировой стихии), со звуками, с ритмами. Если многие поэты XIX–XX веков не нуждаются в том, чтобы убежать от материальности и увлечь читателя или слушателя за собой, если для таких лириков материальность божественна и вследствие этого содержательна, то символистам необходимо оставить в стихотворении не только близкое, но и осветить далекое. При этом очень важно, чтобы и близкое (земное), и далекое (небесное) присутствовали бы одновременно и не исчезали. Вместе с тем они не должны быть примирены, и разница между ними была бы очевидна. Например, в названии цикла «*Ante Lucem*» («До света») близкое — чувства поэта до свиданий и встреч с Л.Д. Менделеевой, а далекое — переживания в предчувствии, в ожидании Мировой Души. И то, и другое есть в стихотворениях цикла, причем нет полной взаимной поглощенности. Поэтому многие писавшие о Блоке неистово спорили: что же главное — встречи с Л.Д. Менделеевой или с Мировой Душой? Одни полагали, что Блок писал о земных чувствах, окутав их в мистический туман, другие — о мистических прозрениях, придав им сходство с земными переживаниями. Своеобразие же Блока заключается в одновременном совмещении обоих не сливающихся планов — близкого и далекого. Кроме того, сами встречи предельно одухотворены и освобождены от каких-либо конкретных пространственно-временных и материальных примет, из которых никогда не складывается сколько-нибудь ясная предметная картина. В результате материальный мир в лирике оказывается «рассредоточенным и рассеянным», в высшей степени одухотворенным и неуловимым⁷⁰². Употребление слов в лирике Блока, особенно раннего, тяготеет к тому, что лишить их всякой предметности, всякой «вещности». Это означает, что их значения растворены в звуках, которые несут смысл и смыслы. Например, в слове «синий» существенно не столько обозначение цвета, сколько звучание слова, с которым связывается особый эмоционально-ассоциативный смысл. Следовательно, смысл слова прямо соотносится с составляющими его звуками и сами звуки наделяются значениями, часто совсем не совпадающими с предметными. Между предметным и «музыкальным», звуковым смыслами намечается явный конфликт,

⁷⁰² См.: *Эткинд Ефим*. Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 149.

разрешаемый обычно в пользу «музыкального», звукового образа. В словах ступеваются не только предметные значения, но и устойчивые эмоциональные смыслы, полученные ими в ходе истории языка и поэзии. На первый же план выдвигаются и выделяются в нем особые и ранее не свойственные. Чем ярче и полнее выражается в слове «музыкальная» стихия, тем больше утрачиваются его предметное значение и исчезает привычный эмоциональный ореол. Напев подавляет смысл, и слово часто тонет в потоке звуков⁷⁰³. Такие художественные устремления вполне соответствовали духу поэтики символистов. В частности, А. Белый, статья которого «Формы искусства» (1902) произвела сильное впечатление на Блока, писал: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается сущность, связывающая эти миры... в музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности»⁷⁰⁴. Именно «музыка» слова и стиха выражает Душу Мира, а никак не принятые на земле значения слов в любых языках. Следовательно, надо отвлечься от обычных предметных и эмоциональных смыслов и значений, чтобы «проявить» в звуках слов те смыслы и значения, которые свойственны им в языках иных миров. Так как ими, этими языками иных миров, управляют неведомые нам другие законы, то их можно постигнуть только через «музыку» и через ослабление законов языка, присущих нашему. В области синтаксиса нужно ослабить причинно-следственные связи между словами и предложениями, в сферах лексики и стиля усилить духовное содержание по сравнению с предметным и «вещным». Это вело к выполнению главной задачи символистского искусства — преодолеть притяжение земного мира, ограниченность земного языка, вывести его за пределы ближней действительности, попытаться понять и выразить языковые законы иных, неземных миров, вырваться из феноменального бытия в ноуменальное, найти путь в дальнее бытие «чистых», идеальных сущностей, которое и есть подлинное царство Прекрасного. Таким образом, обретение нового, идеального мира, истинного и прекрасного, прямо связано с преодолением и даже с разрушением старого, с низвержением всех его естественных и общественных законов, в том числе и языковых. «Музыка» и становится мостом, по которому возможен переход из мира земного в мир неземной. Сам же переход осуществляется также и благодаря метафоре, которая становится символом. Чтобы ослабить в слове предметное или привычно эмоциональное значения и смыслы, нужно воскресить в нем спящую языковую метафору. В этом случае устранение предметного и обычного, известного эмоционального значения создаст впечатление иррациональности, сверхреальности, фантастичности⁷⁰⁵. Об этой особенности метафоры и катахрезы у Блока писал В.М. Жирмунский: «Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно под-

⁷⁰³ Там же. — С. 149–150.

⁷⁰⁴ «Мир искусства», 1902, №12. — С. 357.

⁷⁰⁵ См.: *Эткинд Ефим*. Поэтика Блока. — С. 153.

черкивает эту несогласованность...»⁷⁰⁶. Это противоречие в символистской поэтике совсем не осознается как отрицательное и нуждающееся в примирении, а является основой превращения метафоры в символ. Противоречие, стало быть, отмечено положительным смыслом: оно препятствует окостенению слова, которое оказывается не застывшим, а подвижным, способным к переходу из мира земного в мир неземной. Все языковые метафоры («глаза горят», «острый, пронзительный взгляд», «холодное сердце» др.) получают значение сверхреальное или ирреальное. Процессу метафоризации подвергается довольно устойчивый и в ранней лирике Блока замкнутый набор повторяющихся ключевых слов, становящихся благодаря этому символами. Метафора и символ служат, таким образом, не цели более глубокого проникновения в реальный предмет, в смысл конкретного явления, события или обнаружения в нем обобщенного символического значения, как в поэзии XIX века, и, разумеется, не для остроты и украшения речи, а для поглощения реальности нереальным, для постижения далекой мистической страны, в которой только и пребывает истинно Прекрасное в неразрывном слиянии с подлинной Любовью. В этом для символиста и состоит настоящая глубина, выходящая за пределы земной жизни. С такой точки зрения символ непосредственно связан с погружением не во внутренний мир человека, не во внутренний смысл явления или события реальной действительности, а во внутреннее бытие, в сущность Царства Божьего, которое поэт может постичь, лишь увидев в предметах, явлениях, поступках, сердечных движениях знаки, символы иного мира. Следовательно, настоящая правда заключена не в наших мыслях и чувствах, не во внешних или внутренних их проявлениях, не в переживаниях, которым мы обычно придаем слишком большое значение, а в том, насколько полно отражают или выражают они «законы» неземного царства, насколько авторитетно они выступают символами «чистых» божественных ценностей. Для примера Блок приводил отношение между Прекрасным и красивым. Между ними, с его точки зрения, больше различий, чем сходства. Эти представления или категории находятся в состоянии конфликта. Прекрасное целиком пребывает в ином мире. Красивое — в земном. То, что люди считают красивым, или то, что представляется им красивым, не выражает Прекрасного в его истинности, а напротив, скрывает Прекрасное, служит ему, хотя и блестящим, но обманчивым покровом. Красивое — лишь условный знак, символ подлинного Прекрасного, и конечно, не равный ему, потому что природа красивого и Прекрасного совершенно разная. Поскольку красивое — покров, раскинутый над чем-то иным, то поэтам для созерцания и воплощения Прекрасного, нужно либо приоткрывать покров, либо срывать его. Отсюда в поэзии Блока часто возникает острая ненависть к красивому, которое «злонамеренно» скрывает Прекрасное. И вместе с тем путь к Прекрасному лежит через красивое: только отбросив красивое или только

⁷⁰⁶ *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. (Избр. труды). — Л., 1977. — С. 213.

проникнув за него, поэт (и человек) может узреть Прекрасное. Точно так же обстоит дело и со словами, выражающими красивое и Прекрасное: «...сквозь все слова о *красивом*, о *добром*, о *правдивом* можно расслышать иные слова, по отношению к которым вся *россыль внешних слов* окажется лишь *покровом*...»⁷⁰⁷. Искусство, и, следовательно, Поэт, занимаются миром сущностей, именуемых Прекрасным. При этом Прекрасное в нездешнем мире неотлично от Любви, Добра, Истины. Здесь Блок, как и другие символисты, сознательно воспринимает традиции всего человечества — от античности и русского средневековья до литературы и искусства XIX века.

Подводя предварительные итоги изложению своеобразия символизма как поэтического искусства и литературного направления, можно суммировать их следующим образом.

Символизм — исключительно противоречивое искусство, особенно в своем отношении к поэтическому слову. Земное слово не совпадает со словом неземным. В поэтике символистов роза как реальный цветок тождественна розе мыслимой, тождественна «идее» розы. Все различия между реальностью мнимой и реальностью истинной разрешаются тем, что роза реальная должна совпасть в конечном развитии человечества с розой идеальной. И символизм является искусством, связывающим их в символе и через символ. Если в современном мире между розой реальной и розой идеальной есть разница, то это означает, что нынешний мир несовершенен и что тождество на самом деле истинно и существует в идеальном «ином» мире и в свойственном ему искусстве. Поэтому символисты легко переходят от воплощения розы реальной к воплощению розы идеальной. Вследствие перехода от реальности к нереальности и обратно все Бытие находится в состоянии постоянного движения. При этом реальный предмет отражается в идеальном и, напротив, идеальный — в реальном. Границы между ними принципиально подвижны. Предметы зеркально отражаются друг в друге, как и тексты или отдельные фрагменты текстов. Все это вместе и составляет единый текст, где слова смотрятся друг в друга. Тем самым слово у символистов едино и разорвано. Оно хочет быть живым и магическим, но это его начало совмещается с началом мертвым и косным. Оно многосложно, богато и многозначно, но, постоянно повторяясь, утрачивает былую свежесть и становится мертвым. По мнению символистов, противоречие в слове не должно разрешаться, а должно разрывать слово. Это уберегает слово от самой большой опасности, считали символисты, — неподвижности. Слово входило в произведения символистов, если в нем была жива «внутренняя форма», если оно обнаруживало и сохраняло изначальную многозначность. Тем самым символисты ценили самостоятельность слова, слово как таковое. Доказательством тому, что символисты стремились к единству стиля и к единому слову и тексту, служит то, что символисты не делали различий между языком и стилем своих теоретических и критических статей и стихотворными и прозаическими, т.е. художественными произведениями. Они принципиально стирают границы меж-

⁷⁰⁷ Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 5. — С. 473.

ду творчеством и размышлением о творчестве⁷⁰⁸. Их теоретические трактаты написаны тем же языком и стилем, что и стихотворения. Точно так же у них нет различий между языком прозы и языком поэзии, что в прежние времена (в литературе XVIII–XIX веков) выглядело нарушением нормы. Наконец, искусство символистов хочет одновременно быть индивидуальным и коллективным. Оно стремится приникнуть к мифу, к фольклору, к народившимся и нарождавшимся формам коллективного народного творчества как источникам своей поэзии, но одновременно остаться индивидуальным. Провозглашая переход к искусству всенародному, символист и жаждет, и страшится его. Желая причаститься общему, он боится утратить личное. Поэтому «соборность» в нем совмещена с одиночеством. И это трагическое противоречие символист переживает остро и тяжело.

Для того чтобы избежать терминологичности, предметности слова и заставить его нести множество смыслов и значений, символисты избрали в качестве одного из основных путей индивидуализацию. Каждый крупный писатель обладает индивидуальным стилем. Но у символистов индивидуальный стиль создается по-особому: понятные всем общепотребительные слова выступают в сугубо индивидуальных значениях и оттенках, которых они лишены в обычной речи, а также в особых сочетаниях, доступных только посвященным.

Вместе с тем нельзя не отметить, что символисты полно и глубоко обосновали именно в теоретическом плане свои воззрения, опираясь на свою поэтическую практику и обобщая ее.

Если коротко очертить творческий путь А.Блока, то он может быть выражен следующим образом: с первых шагов в литературе Блок жаждал света, добра, любви, гармонии и прекрасного, преображения человека и человечества в духе общечеловеческих гуманистических и христианских заветов, не теряя надежды и с восторгом встречая каждый новый музыкальный прилив, сулящий и обещающий сначала катастрофу и гибель старого мира (Апокалипсис, эсхатологические мотивы), а затем мгновенное, желанное и долгожданное преображение, означавшее наступление новой эры в истории — торжества Царства Божьего, слияние мира земного с миром неземным, запредельным.

Таким образом, в сознании Блока прочно укрепились два нераздельных начала будущей мистерии. Одна из них (гибель старого мира) проходит под знаком Трагического и Героического, другая (рождение нового человека и человечества) — под знаками Прекрасного и Возвышенного. Эти начала действительны в полной мере и для человеческой судьбы Блока, включая его биографию, если понимать ее не узко (внешние факты и события личной жизни), а широко (жизнь духа и души).

Если, однако, старый мир с его кризисной и умирающей, как считал Блок, гуманистической культурой не исчезает и не отступает, постоянно напоминая о себе вспышками и разгулом неуправляемой и все сметающей на своем пути стихии, то светлые и обещающие преображе-

⁷⁰⁸ См.: *Нива Ж.* Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 85.

ние символы, возникающие из той же стихии или посылаемые небесным миром видения, проблески, — мгновенны, непрочны, зыбки и обманчивы. Каждый раз, когда Блок, как ему казалось, «узнавал» или предчувствовал близость преображения, оно оборачивалось обманом, и под ликами Вечной Женственности, Софии Премудрости Божией, Христа или иных, земных существ, проступали прежние образы старого мира с его страшными гримасами. Так из чувства личной и всечеловеческой обиды, из глубокого отчаяния за неисполненные обещания, за обманы, в которых Блок нередко винил те же дорогие ему святые лики, из героического сопротивления наплывающему мраку рождалась трагическая лирика Блока, имеющая в своем основании светлый корень. Поэт мечтал пропеть ликующий торжественный гимн новому преображенному миру, а ему пришлось выразить скорбь и тоску по не сбывавшимся ожиданиям. Рожденный петь о Прекрасном и Возвышенном, он вынужден был, не изменяя своему чувству правды, петь о трагедии человека и человечества в начале XX века. И в этом заключалась его собственная — жизненная и поэтическая — трагическая и одновременно героическая участь.

Всю свою лирику Блок разделил на три книги стихотворений и назвал их «трилогией вочеловечения», «романом в стихах», который «посвящен одному кругу чувств и мыслей». Это означало, что каждое стихотворение надо рассматривать не отдельно, а в совокупности, в сопряжении с другими. Вместе они составляют сначала главу, цикл, затем книгу и потом всю трилогию⁷⁰⁹.

Перечисленные особенности стихотворной речи, культивируемые символистами, встретили сначала непонимание и неприятие образованных читателей, воспитанных на классической литературе с ее ясностью и прозрачностью, предметной или психологической точностью языка. В то время у символистов не было своего читателя-символиста, легко воспринимавшего их поэзию. Сначала с ядовитыми пародиями на первых символистов обрушился Вл. Соловьев, а затем пародии посыпались как из рога изобилия. А. Измайлов, старший современник Блока, использовал в своей пародии стихотворение «Ты в поля отошла без возврата...» («Нечаянная Радость») и стихи из других произведений (поэма «Ночная Фиалка (сон)», циклы «Пузыри земли», «Город»). Она дает представление о том, что было неприемлемым в области стихотворного языка пародисту, вот, что у него получилось⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ Все три тома лирики Блока, всю трилогию «воchelовечения» можно рассматривать и как мистерию, ибо в нее вовлечены не только конкретные лица и события, но и запредельные. Единая лирическая тема «Блок» разворачивается как на фоне истории, так и во вселенной. Кроме того, обобщая свой путь, Блок различал в нем периоды мистической «тезы» (1900–1903), скептической «антитезы» (1904–1907) и «синтеза» (позднее творчество). Свой творческий путь сам поэт мыслил единой «лирической трилогией», начало которой гармонично. Период гармонии завершился хаосом и трагизмом реальности, сменившимися, в свою очередь, подвигом борьбы за освобождение Красоты, страдающего человека и человечества и побуждением к сотворению новой гармонии, установившейся во всем бытии, в том числе, конечно, в новой России.

⁷¹⁰ Луна в белом чепчике с узором...

Если оставить в стороне тематические и логические, по мнению пародиста, неувязки, отступления от силлаботоники («Размер для меня не обязателен»), то претензии к языку можно сформулировать следующим образом: непропорциональное сочетание «высоких», поэтических явлений с «низкими», бытовыми предметами («Луна в белом чепчике с узором»), немотивированное одушевление явлений природы («Ловлю весны поцелуи я», «Как скучает крендель над булочной»), помещение предметов, вещей в несвойственное им пространство («В мозгу перья страуса качаются»), придание явлению ненадлежащего действия («Пересыпается солнце в пыли переулочной»), неоправданное применение эпитетов («Ненавижу серые пушки», «Жду я с белой Девой встречи»), недопустимое столкновение стилей («Серебряю я сны небывалые. Векую шаташася, языцы?»)⁷¹¹. Эти нарушения позволили автору пародии спросить: «Ах, зачем, ах, зачем я так часто Перехожу за черту человеческой речи?»

Двумя годами позднее пародии А.Измайлова в редакцию газеты «Биржевые ведомости» поступило письмо за подписью «Проф. П.И. Дьяконов». Его привел в своей книге В.С. Баевский: «Прочитывая стихи большинства современных русских поэтов, я часто не могу уловить в них здравого смысла, и они производят на меня впечатление бреда больно-

Лунный мир мне так привлекателен.
Гляжу на все растерянным взором,
Размер для меня не обязателен.

Ловлю весны поцелуи я.
Мил мне гномик в куртке затертой.
Не спеть ли мне аллилуя, —
Аллилуя на глас четвертый?

В мозгу перья страуса качаются,
Ненавижу серые пушки.
Папа с мамой в баню собираются,
Свистнул карлик на лесной опушке.

Мне мила моя греза Фантаста.
Жду я с белой Девой встречи.
Ах, зачем, ах, зачем я так часто
Перехожу за черту человеческой речи?

Как скучает крендель над булочной,
Как квартального смех раскатист!
Пересыпается солнце в пыли переулочной.
Спою-ка чертенышкам акафист.

Чертенышки милые, малые,
Ах, вы лучше целой столицы!..
Серебряю я сны небывалые.
Векую шаташася, языцы?

⁷¹¹ Луна в чепчике, с точки зрения обиходного языка, — нечто комическое, весна не может целоваться, а крендель скучать, перья страуса не могут находиться в мозгу и качаться там, солнце не может пересыпаться в пыли, Дева может быть белокурой, но не белой, романтические «сны небывалые» не сочетаются с возвышенными славянизмами.

го... Этим письмом я предлагаю всякому, — в том числе автору, — уплатить сто рублей за перевод на общепонятный язык стихов Александра Блока “Ты так светла...”⁷¹². «Разумеется, — справедливо комментирует В.С. Баевский, — если не знать языка блоковских символов, за скачками его ассоциаций уследить невозможно. Но знание этого языка хотя бы в самых скромных размерах позволяет без особых затруднений понять глубокий смысл произведения». Чтобы объяснить то, что было непонятно проф. Дьяконову, остановимся на этом стихотворении⁷¹³.

Дата, поставленная под стихотворением, имеет большое значение. Между «Стихами о Прекрасной Даме» и этим стихотворением пролегла целая полоса творчества поэта. Блок, по его словам, отдался стихии любви, демонической, пьянящей и вместе с тем не настоящей, а «театральной», маскарадной, только напоминающей истинную любовь, только имитирующей подлинное чувство. И когда стихия отхлынула, то осталась горькая досада. Душа устала в пьяных оргиях, в напрасных и ложных страстях и появилось ясное сознание вины то ли перед женой, то ли перед неизвестной нам прежней возлюбленной, то ли перед Прекрасной Дамой, идеалом Вечной Женственности, о которой он пел до того, как предался стихии. И вот теперь он понимает, что на время изменил своему идеалу, истинным устремлениям своей души. Но изменил потому, что хотел прорваться к истине, к правде, к самой сути бытия, веря в светлое начало жизни. Он, однако, ошибся, и тайна снова оказалась закрытой. Несмотря на тяжкие заблуждения, он, однако, верен своему идеалу, верен возлюбленной, Прекрасной Даме и знает, что Вечная Женственность живет в ином мире и в его душе, что она «светла» (одухотворена, озарена, возвышенна) и «бела» (чиста, невинна), что длинная, темная ночь измены не вечна и надеется «постучать» в ее «тихий терем», упокая на прощение («Изменнику протянешь руки, Весной далекой наградишь»). Из этого, бесспорно огрубляющего изящное стихотворение, прозаического пересказа ясно, что стихотворение — одно из самых прозрачных у Блока. Его содержание мерцает, по крайней мере, в двух мирах: мире небесном и мире земном. Стихотворение написано в ноябре

⁷¹² Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994. — С. 201.

⁷¹³ Ты так светла, как снег невинный.
Ты так бела, как дальний храм.
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам.

Своей душе, давно усталой,
Я тоже верить не хочу.
Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем постучу.

За те погибельные муки
Неверного сама простишь,
Изменнику протянешь руки,
Весной далекой наградишь.
8 ноября 1908

1908 года. Этим можно объяснить эпитет «далекой» в сочетании «весной далекой». Но тот же эпитет допускает и другое понимание: выражение «Весной далекой наградишь» означает «дашь ощущение счастья, когда увижу и опознаю сокровенный знак из другого, неземного мира о твоём приближении или явлении». В пользу такого двойственного чтения свидетельствует и сочетание «тихий терем»: про обыкновенный и современный Блоку дом так не скажешь. Стало быть, слово «терем» — или высокое, метафорическое обозначение обыкновенного жилища возлюбленной, или название неведомой небесной обители. Смысл стихотворения балансирует между земной и запредельной жизнью, между любовью к земной женщине и к Прекрасной Даме, к Вечной Женственности.

Если бы в стихотворении речь шла только о земной любви и мистическими откровениями Блока скрывались лишь земные чувства, то поэт не достигал своей цели — постижения сокровенного смысла вещей, а символ переставал быть символом и превращался бы в простую аллегория или напыминал бы шифр или ребус, тогда как задача поэта-символиста — утвердить единство бытия в сопряжении его разных планов⁷¹⁴.

Блок полон стремления постичь жизнь в ее целостности, в ее единстве, проникнуть в тайны бытия. Он платит за это «погибельными муками», всем напряжением души, даже изменой, даже темными, демоническими страстями, лишь бы соединить мир земной и мир иной, лишь бы с помощью мистического откровения прорваться к светлой сущности Творения.

В стихотворении отчетливо видно, как слово двоится, как оно теряет предметный смысл и превращается в символ, вбирая множество (практически — бесконечное) значений⁷¹⁵.

Это позволило исследователям придти к выводу, что «Слово у символистов не изображает и не выражает, а знаменует. В этом «знаменовании», в отличие от изображения и выражения, превращающих слово в условный значок для чего-то внешнего ему, сохранялась вся конкретная материальная полнота слова и в то же время возводилась в высшую

⁷¹⁴ Надо сказать, что передача в лирике двух планов бытия таит в себе опасности: первая из них — аллегоричность вместо символичности; вторая — отождествление реальной земной девушки или женщины, например, Любви Дмитриевны Менделеевой-Блок с Вечной Женственностью, Софией Премудростью Божией, Пречистой Девой, Богородицей. Е.В. Ермилова отметила, что в не отосланном письме к Л.Д. Менделеевой он склонялся к подобному искушению: «Вера в Вас» — «как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности». Одно время он проявлял интерес к хлыстам, к Ключеву, но в конечном счете отверг хлыстовство, т.е. «допущение воплощения Богородицы в земную женщину» (См.: *Ермилова Е.В. К природе символа в поэзии Блока // А. Блок и современность. — М., 1981. — С. 247–247*).

⁷¹⁵ Современник Блока К.И. Чуковский писал по поводу подобного словоупотребления: «Такой двойственности еще не было в русской литературе, и нужно быть великим поэтом, чтобы выразить эту двойственность в лирике» (*Чуковский К. Книга об А. Блоке. — Пг., 1922. — С. 44*). В наше время лингвист М.В. Панов также констатировал, что «слово получает бесконечное число синонимов, а его значение в стихе допускает неопределенное количество переосмыслений».

степень его смысловая значимость»⁷¹⁶. Слово у символистов, или символическое слово, таким образом, наполнены не капризом, не произволом, не прихотью поэта, а извлеченной художником из самого слова его внутренней энергией, которая оживлена близким и далеким поэтическим контекстом, поэтическими ассоциациями и множественностью созвучных значений⁷¹⁷.

Символический принцип поэтического словоупотребления основан на том, чтобы, не отлетая от земли, суметь от нее оторваться и соединить такие разные пласты жизни, как бытовое и космическое, повседневное и мистериальное. Символист должен соблюсти грань, разделяющую бытовое и космическое, не покинуть землю, но выйти за пределы обыденного, обыкновенного. В этой связи давно уже обращено внимание на устойчивые краски, с помощью которых создаются символические образы. Цвета белый, синий, красный, лиловый, серый порознь или в сочетаниях сразу рисуют символический «пейзаж» или «пейзаж души»: красный или красно-серый — это атмосфера города, но вместе с тем и демонический, неверный свет, дьявольское свечение; пурпурово-серый — цвет неяркой, словно из ада возникшей музыки; лиловый сумрак сопровождает время тревоги, раздражения, лжи; темнота, мрак ночи и сопутствующие ей цветковые признаки передают падение героя в бездну греха, измену идеалам, кружение в вихре заблуждений и потерю верного пути; угасающие или догорающие зори — крах надежд на преображение и обновление мира и человека, «крушение эсхатологических чаяний эпохи Прекрасной дамы». В противоположность этим цветовым признакам в стихотворениях фигурируют белый⁷¹⁸, белизна, свет, выступающие атрибутами Вечной Женственности, Прекрасной Дамы и связанных с ней идеалов, означающие свет мысли, чистоту души, бесстрашие, отдаленность от грешного мира, верность юности и первым обетам. Многие слова, например, снег, несут несколько противоположных значений:

⁷¹⁶ *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. — М., 1928. — С. 52.

⁷¹⁷ См. об этом: *Ермилова Е.В.* К природе символа в поэзии Блока // *А. Блок и современность*. — М., 1981. — С. 250.

⁷¹⁸ Друг Блока поэт и теоретик символизма Борис Бугаев взял себе псевдоним Андрей Белый, то есть как бы находящийся в свите Прекрасной Дамы. В сознании символистов «белый — символ не только святости, но и целостности, слияние всех цветов радуги (белые башни, белые птицы, белые звуки, белый намек, белый рассвет, белые сказки забвений, белый огонь Купины, белая Ты» (*Колобаева Л.А.* Русский символизм. — М., 2000. — С. 162). Так же считает и В.С. Баевский: «Заря, звезда, солнце, белый цвет — все это синонимы Прекрасной Дамы» (*Баевский В.С.* История русской литературы XX века. — М., 1999. — С. 42). Ср.: «белый, белый Ангел Бога». «Вот откуда, — пишет он, — псевдоним Андрей Белый: не мог поэт-символист оставаться Борисом Бугаевым. Белый — значит посвятивший себя Вечной Женственности. (*Баевский В.С.* История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994. — С. 199–200.) А К.В. Мочульский добавляет: «Белый — это и причастный к Софии, это и смертельно бледный, безжизненный, тронутый смертью, белый призрак» (*Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 37). Поэтому, когда Блок пишет «Я не продал белое знамя», речь идет не о знамени Белой Гвардии, а о знамени Прекрасной Дамы.

снег — белый, стало быть, он входит в круг Прекрасной Дамы и связан с ее светлым небесным обликом, но снег — холодный и в этом качестве он отнесен к грешной земле⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Неопределенность слов и выражений в контексте поэзии символистов, в частности Блока, часто порождает споры. Казалось бы, как писал Е.Г. Эткинд, все слова понятны, но соединяя их по законам обиходной речи, не получаем смысла. В качестве примера он привел стихотворение «Усталость» («Кому назначен темный жребий...») из второго тома лирики, о словарном составе которого автор спрашивал: «Почему противопоставлены «жребий» и «хоровод»? Как можно соединить долгую ночь и звездное небо с рассуждением о свойствах рифмы?» Поясняя далее смысл словосочетаний, Е.Г. Эткинд писал: «Жребий» — это судьба, но «темный жребий» — смерть. «Хоровод» — это многообразная, пестрая, многоцветная жизнь. Тот, кто обречен смерти, уже отрешен от жизни. Таков внутренний смысл первой строфы. «Звезда... утонет в небе» — это комета, путь которой краток и стремителен; такова жизнь, такова судьба человека; на место ушедшего придет другой, «новая звезда взойдет». Жизнь и небытие — вот тема. Жизнь — это краткий путь среди долгой ночи, это ланит живая алость, Печаль свиданий и разлук. Небытие смерти — это ночная твердь, и к ней ведут паденье и усталость, и торжество предсмертных мук. Стихотворение таит еще и такую мысль: жизнь и смерть неразрывно связаны между собою, одно без другого не существует. «И краток путь среди долгой ночи...». Этот стих можно прочесть и так: жизнь человека мгновенна, смерть же бесконечна; путь жизни проходит посреди долгой ночи небытия. Да, но и смерть человека относится к жизни, как часть ее, мгновенный ее конец, поэтому все-таки смерть — это жизнь; оттого и сказано: «И даже рифмы нет короче Глухой крылатой рифмы: смерть». Жизнь — как часть небытия и в то же время; противоположность ему. Смерть — как часть жизни и в то же время противоположность ей. Последняя строфа говорит о нерешенности спора, о борьбе духа за бытие, Утверждением жизни звучат строки о счастье и горе любви: «И есть ланит живая алость, Печаль свиданий и разлук...». И горестной капитуляцией перед смертью продиктованы заключительные стихи: «Но есть паденье, и усталость, и торжество предсмертных мук «Торжество» здесь очень важное слово: торжество — это апофеоз, но и победа.

В этом стихотворении о торжестве смерти нет, однако, безнадежности: оно и начинается с того, что «новая звезда взойдет», сама жизнь бессмертна. Усталость — это судьба одного, и этот один «утонет в небе», но останутся жить другие, останется небо, любовь, «печаль свиданий и разлук».

Чтобы прочесть эти двенадцать строк Блока, надо прежде всего понять систему стихотворения, строй поэтической мысли автора. Понять, что здесь нет никаких конкретных признаков реальности, что *хоровод* — это не хоровод, *звезда* — не звезда, *небо* — не небо, что *путь*, *ночь*, *ночная твердь*, *алое ланит*, *паденье* — все эти слова приобретают в блоковской поэзии особый смысл. И на фоне этих отвлеченностей резко выделяется одно, одно-единственное, употребленное почти в общем для всех смысле и вполне вещественное слово — рифма. Слово это, дважды повторенное, снабжено тремя эпитетами, еще и подчеркивающими его материалы определенность: «И даже рифмы нет короче Глухой, крылатой Рифмы *смерть*». Стало быть, Блок сказал, что речь идет о моей смерти, о смерти поэта, моей смерти, а не смерти вообще. Кроме реальности «рифмы» есть только еще одна реальность — «смерть». Блок снял различие между писанием стихов и жизнью. Нет искусственной литературы, отдельной человеческого существования, творчество — это и есть жизнь. Процесс писания стихов равносителен процессу существования. У Блока есть несколько десятков слов, в которые он вкладывает свой особый смысл: *бездна*, *звезда*, *вихрь*, *музыка*, *голос*, *душа*, *нежный*, *железный*, *дикий*, *одичалый*. Например: он занесен — сей жезл железный...; Ты — железною маской лицо закрывай... Здесь железное, железо — непро-

ничаемое для людского взгляда, мертвое, холодное, неодолимое. В других случаях — характеристика эпохи. Тоска дорожная, железная (слова образуют одно слово и одновременно отталкиваются друг от друга) — отчаяние, вызванное мертвым, механическим миром современной «железной» цивилизации. («Сей жезл железный» — бесчеловечная эпоха, создавшая военную тех безжалостные орудия убийства). <...> Слово «холод» входит в цепь слов — холодный — ледяной — снежный — метельный — вьюжный. «В те ночи светлые, пустые...»: «Она таила странный холод Под одичалой красотой». Опора на обиходное метафорическое значение слов «охладеть», «холодное отношение». Образы зимы — трагический символ безответной горестной любви. «Твердь» — иной, звездный или надзвездный мир, неземной. «Заграждена снегами твердь» — поэт остается в материальном, земном мире природы. «Второе крещение» — новая любовь, новое приобщение к природе, к ее стихиям. «Весны не будет, и не надо...» — поэт не верит в счастливую любовь, сулящую ему потусторонние откровения. Есть и другое истолкование: сердце очерствело, любовь невозможна для человека, который «устал», который охладел не только к этой подруге, сейчас, но вообще к любви. Здесь — осознание своего движения в сторону смерти, но движение сулит не только утраты, но и духовные приобретения. Стихи не могут быть очерчены одной смысловой линией, их контур расплывается, двоится и троится» (См.: Эткинд Е.Г. Проза о стихах. — СПб., 2001. — С. 58–75). Однако толкование Е.Г. Эткинды было оспорено Д.М. Магомедовой, которая связала выражение «темный жребий» со статьей Вяч. Иванова «Ницше и Дионис» («Весы». 1904, № 5). Вяч. Иванов, по мнению Д.М. Магомедовой, «взял выражение из редкого варианта троянского мифа, рассказанного Павсанием: «Когда богатыри эллинские делили добычу и плен Трои, — *темный жребий* выметнул Эврипил, предводитель фессалийских воинств. Ярая Кассандра ринула к ногам победителя с порога пылающих сокровищниц царских славную, издревле замкнутую скрыню, работу Гефэста... *Промыслом тайного бога* досталась ветхая святыня бранною мздою фессалийцу. Напрасно убеждают Эврипила товарищи-водители стеречься козней неистовой пророчицы: лучше повергнуть ему свой дар на дно Скамандра. Но Эврипил горит изведать таинственный жребий, уносит ковчег — и, разверзнув, видит при отблесках пожара — не брадатого мужа в гробу, увенчанного раскидистыми ветвями, — деревянный, смоковничий идол царя Диониса в стародавней раке. Едва глянул герой на образ бога, как разум его помутился» (См.: Магомедова Д.М. Комментируя Блока. — М., 2004. — С. 98–99). Если принять во внимание эту трактовку, то окажется, что выражение «темный жребий» означает не «смерть», как толковал его Е.Г. Эткинд, а «погружение в дионисийскую стихию». С символом-категорией дионисизма в культуре символизма связаны представления о музыкальной «ночной» иррациональной стихии, об опьянении, безумии, иступлении, страсти, в которой полностью растворяется индивидуальное сознание, об оргийных хоровых плясках, о трагедии, страдании, трагической жертве, смерти-возрождении». Зима 1906–1907 годов, когда поэт создавал это и другие стихотворения, — «время наибольшего увлечения Блока идеями книги Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и их интерпретацией в работах Вяч. Иванова о соборном искусстве, театре будущего, новом трагическом мироощущении в эпоху кризиса индивидуализма и т. п.» Стало быть, «темный жребий» (это выражение встречается и в стихотворении «Я в дольний мир вошла, как в ложу...») — «стихия страсти...» Так возникают многочисленные вариации этой темы: мотивы темного вина, живого огня, факела, брошенного в небо, мрака, ночи, грозы, моря. «Но, — спрашивает Д.М. Магомедова, — если «темный жребий» — это погружение в «дионисийскую» стихию, то почему в стихотворении «Усталость» ему противопоставлен образ хоровода? Ведь и «хоровод» (хор, хоровые пляски) как будто бы образ того же ряда, связанный с представлением о дионисийской трагедии у Ницше и Вяч. Иванова... Здесь на помощь снова приходят статьи Вяч. Иванова «Символика эстетиче-

Итак, символисты создают особый и при том устойчивый поэтический словарь, в котором выделяются и повторяются «ключевые слова», группирующиеся в семантические гнезда⁷²⁰. Но при этом Блок употребляет

ских начал» и «Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха. Театр будущего». «Вяч. Иванов, говоря о сущности трагедии, противопоставляет «хороводу» отпавшего от него трагического героя-протагониста. Так, раскрывая содержание важнейшей для него эстетической категории восхождения, поэт поясняет: «Восхождение — символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в *хороводе Дионисовом* выделяется из дифирамбического сонма. Из безличной стихии оргийного дифирамба поднимается возвышенный образ трагического героя, выявляясь в своей личной особенности, — героя, *осужденного на гибель* за это свое выделение и обличие. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и вступающий на середину круга — жертва». В статье «Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего» Вяч. Иванов вновь возвращается к этой антиномии «трагического героя» и «хоровода»: «Драма родилась из “духа музыки”, по слову Ницше, или, в более точных исторических терминах, из хорового дифирамба. В этом дифирамбе все динамично: каждый участник литургического кругового хора — действенная молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины. Из жертвенного экстатического служения возникло дионисийское искусство хоровой драмы. Препятствия реальная жертва, впоследствии жертва фиктивная, это — протагонист, ипостась самого бога оргий, изображающий внутри круга *страдальную участь обреченного на гибель героя*. *Хоровод* — первоначально община жертвоприносителей и причастников жертвенного таинства... Теперь становится понятным не только сходство, но и различие двух стихотворений Блока, развивающих мотив темного жребия. В стихотворении «Я в долиный мир вошла, как в ложу...» акцент сделан именно на самом образе стихии, — и не случайно субъектом речи оказывается сама героиня, воплощающая женственное эротическое стихийное начало. В стихотворении «Усталость» на первый план выступает судьба трагического героя-протагониста, противопоставленного безличной стихии» (там же. — С. 100–101). Толкования, предложенные Е.Г. Эткингом и Д.М. Магомедовой, позволяют глубже проникнуть в смысл стихотворений и лучше представить принципы поэтики Блока. Но они не препятствуют и появлению новых, уточняющих и опровергающих, трактовок. Все это характеризует не только саму природу искусства, допускающую множество интерпретаций вследствие бездонной содержательности художественного произведения, но и поэзию Блока и символистов, сознательно многократно усиливших это своеобразие искусства.

⁷²⁰По этому поводу В.М. Жирмунский писал: «Язык лирических стихотворений Блока, особенно в первых двух книгах, слагается в ряд привычных иносказаний. Поэт как бы пренебрегает обычным значением слов и создает себе особую метафорическую речь, вторую ступень языка над первой, нормальной ступенью, пользуясь этим символическим языком для обозначения переживаний, невыразимых для прозаической речи. Конечно, это обозначение не является логически точным, как в языке понятий; оно лишь знаменует сложное и трудноуловимое явление духовной жизни, дает намек на неопределимый и таинственный мир мистических переживаний, создает поэтическое настроение, благоприятное для погружения души в этот мир. Читая произведения Блока, мы можем составить себе целый словарь таких иносказаний: «ночь», «вечер», «мрак», «туманы» (особенно «голубые туманы»), «мгла», «сумерки», «ветер», «буря», «вьюга», «метель», «иней», «зима», «весна», «лазурь», «розы», «утро», «заря» («рассвет»), «даль» («дальняя страна», «дальний берег»), «путь» («дорога», «тропа») и многие другие, а также привычные метафоры страсти: «пламя», «костер», «вино», «кубок» и пр. (Жирмунский. В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 218).

ет слова обиходного литературного языка, не прибегая к выдумыванию неологизмов, скромно используя церковно-славянскую лексику и не жонглируя диалектизмами. Он остается в пределах норм литературного языка⁷²¹. И в этом для символистов заключалась определенная трудность. Земным словом нужно было выразить потустороннее, сверхреальное. В сущности, перед символистами в новое время стояла та же задача, что в иную историческую пору перед Жуковским, — создать поэтический язык для невыразимого. Воплотить невыразимое земным языком, если его взять в сыром, необработанном виде, невозможно⁷²². Но другого какого-либо языка в распоряжении символистов не было. А так как, чтобы быть доступным не только поэту, но и миру, невыразимое нуждалось в «материальном» воплощении, единственным «материалом» для

⁷²¹ На эту особенность творчества Блока обратил внимание еще В.Я. Брюсов. Он заметил, что Блок, пролагая новые пути творчества, не стремится «к новым формам». Наблюдение Брюсова в полной мере относится и к поэтическому языку Блока. Как показала Л.Я. Гинзбург, этим путем пошли и французские символисты: «Новая поэзия» — и французская и русская — хотела говорить о невиданных вещах на необычном языке. <...> Тяготее к индивидуальному поэтическому языку, символисты не могли создать сугубо «индивидуального» языка и осознали невозможность разрыва с общим языком и даже с литературной традицией (*Гинзбург Л. О лирике.* — Л., 1974. — С. 248). Л.Я. Гинзбург, ссылаясь на французского литературоведа Тибоде, автора книги о Малларме, который утверждал, что у Малларме полностью отсутствуют стихотворные «клише», что в его творчестве каждый словесный образ является личным изобретением поэта. Однако, сравнивая с сонетом парнасца Эредиа сонет Малларме, посвященный гробнице Эдгара По, Тибоде писал: «...Ни одно из этих слов, даже самых вещественных — *гидра, ангел, племя, земля, облако, барельеф, могила, глыба, гранит, грань*, — не существует само по себе; оно существует через подразумеваемое состояние души, которое им обозначено, каждое из них висит в воздухе, смысл, на который оно намекает, может быть найден с помощью своего рода обиходного движения» (*Albert Thidodet. La poésie de Stéphane Mallarme.* Paris, 1926, p. 229). В данной связи, заметила Л.Я. Гинзбург, любопытен перечень преобразяемых слов — почти все они освящены поэтической традицией. «Эстетизм и склонность к стилизации, абстрактность, патетичность — эти свойства «новой поэзии» вынуждали ее обращаться к испытанному времени, насыщенному красотой и значительностью поэтическому слову» (*Гинзбург Л. О лирике.* — Л., 1974. — С. 249).

⁷²² См. З.Н. Гиппиус: Я — раб моих таинственных
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов...

(*Гиппиус З.Н. Стихотворения.* — СПб., 1999. — С. 92).

С такой точки зрения новое, поэтическое, слово в отличие от обыденного языка получает сакральное, божественное значение. Поэтическая речь обособляется, но не настолько, чтобы оторваться от обычного будничного языка. См. также соображения Е.Г. Эткинда: «Язык, которым оперирует писатель, подчинен законам, противоположным тем, что управляют *иными мирами*»: синтаксис выражает причинно-следственные связи, семантика — три измерения пространства и единонаправленность времени, лексика и стиль строятся на различении материального и духовного. Задача поэта — в преодолении ограниченностей языка, иначе говоря, в том, чтобы вывести язык из пределов «феноменальной» действительности в сферы «ноуменального» бытия. (*Эткинд Ефим. Поэтика Блока. История русской литературы. XX век. Серебряный век.* — М., 1987. — С. 151).

его передачи оставался земной язык. Стало быть, нужно было земной язык перестроить таким образом, чтобы он передавал не только признаки и черты реального мира, но и запредельного. Поэтический язык обязан был нести «печать двух миров», стать «материей», рождающей и воплощающей символы⁷²³. Земной литературный язык, по словам В.Гофмана, «оказался той единственной реальностью, на которую могла опереться символистская философия художественного творчества»⁷²⁴.

Известно, однако, что у символистов было противоречивое, двойственное отношение к слову: с одной стороны, обиходный земной литературный язык не может, будучи необработанным, воплотить невыразимое вследствие своей бедности и несовершенства, предметности и логичности; он слишком груб, неуклюж, рассчитан на примитивное выражение чувств и переживаний; с другой стороны, никакого другого языка, пригодного для обработки в «поэтический язык символистов», нет.

Вследствие этого последнего факта оставалось одно — приняться за создание нового поэтического языка, который был способен выразить самые тонкие, самые прихотливые душевные движения символистов. Для этого сначала необходимо было в обыкновенном земном слове обнаружить такие свойства, на которые можно было опереться.

Из этих свойств символисты выделили **божественную сущность слова**. Поскольку через земное слово люди узнали о сущности мира, а без него они ничего бы о ней не узнали, то в слове эта сущность так или иначе заключена; она представляет собой «чудесное и таинственное единство мира чувственных проявлений и сверхчувственных откровений». Стало быть, язык — «окно в Вечность», и это его свойство заложено в самом языке. Цель творчества — познание сущности мира, воплощение невыразимого, но познание возможно только через слово и посредством слова. Следовательно, **словесный акт есть одновременно познавательный акт, обращенный как в прошлое, так и в будущее, как к душе отдельного человека, так и к запредельному миру**.

Если сосредоточить усилия на этих сторонах земного языка, то можно освободить познание от рассудочного, логического плена, в который оно заковано, а слово — от предметности. Тогда на первый план в познании вы-

⁷²³ См. об этом у З.Г. Минц, по мнению которой Блок, как и любой символист, стремится вырваться «Из “плена материи” — в мир “идеальных сущностей”». Поэтому слова “Заря”, “Звезда”, “Солнце” — «не просто небесные тела, а символические обозначения разных форм, в которых является героиня. Весна и утро — не просто времена суток, но время внезапной встречи с Небесной возлюбленной. Зима и ночь — время разлуки торжества злого земного начала. Ветер — знак приближения «Ее». Действия героя также символичны: Твоей лазурью процвести — значит приблизиться к Ней. Ведущие цветковые признаки — цвета неба и зари (голубое, синее, ярко-красное, огненное, золотое и пр.). Главное состояло в том, чтобы связь между двумя планами — небесным и земным — никогда не разрывалась, чтобы в земном просвечивало небесное, а в небесном видно было земное (Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 18).

⁷²⁴ Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. — М., 1937. — С. 60.

двинется интуитивное⁷²⁵, сверхчувственное, экстатически-созерцательное начало, а язык познания станет особым, способным дерзновенно воплотить сверхчувственный опыт мистического общения с иными мирами.

Этот созданный на основе земного языка новый язык, сохраняя с ним связь и не превращаясь в язык никому не понятный, все-таки будет особым: в нем появятся новые, в том числе сугубо индивидуальные и тайные иератические, доступные на первых порах только посвященным, знаки и значения⁷²⁶. Словесная система строится по принципам мифа и символа.

Ориентация на миф и символ делает значимой магическую, заклинательную, завораживающую, волшебную, колдовскую роль слова. Когда у Блока встречаем: «Там, в ночной завывающей стуже, в поле звезд отыскал я кольцо. Вот лицо возникает из кружев, Возникает из кружев лицо»⁷²⁷, то становится ясно, что перед нами не просто аллитерации, повторы и подхваты, а особое внимание к звуковой стороне речи, к ее образности, которые «наделяются самостоятельным содержанием и собственной силой воздействия на мир». Здесь существенны две стороны: во-первых, «музыкальная» — фонетическое, ритмическое звучание стихов приближается к «музыке»⁷²⁸; во-вторых, слово представало не только

⁷²⁵ Вследствие этого, как уже отмечено В. Гофманом, «Словесный образ — не столько способ изображения и выражения представлений о мире, сколько непосредственным воплощение интуиции поэта» (там же. — С. 69).

⁷²⁶ Когда это язык будет освоен и усвоен, то число посвященных заметно увеличится, и в конечном итоге таким языком могут овладеть все.

⁷²⁷ Ср.:
Там воля все вольнее воля
Не приневолит вольного,
И болей всех большее боль
Вернет с пути окольного!
Или:
Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине.

⁷²⁸ Блок очень внимательно прочел статью А. Белого «Формы искусства» (1902), в которой сказано: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же, Музыкой выражается сущность, связывающая эти миры... в музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности» (Бугаев Борис. Формы искусства. — «Мир искусства», 1902, № 12. — С. 357). Блок, прочтя эту «гениальную» статью, не согласился с названием «Формы искусства», поскольку оно относится к музыке как искусству, а речь у А. Белого идет (и должна быть выдержана до конца) и о «музыке сфер», о музыке как символе души мировой стихии» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 51–54). Поскольку музыка, с точки зрения А. Белого, отрешена от мира вещного, реального (феноменального) и целиком находится в области идеального, запредельного, надзвездного (ноуменального), то она наиболее приближена к божественной сущности. Стало быть, и в слове нужно культивировать музыкальное начало. Музыка слова связывает в единое целое мир ближний, земной, и мир дальний, небесный. Стало быть, аллитерации, повторы, подхваты и другие звуковые эффекты нужны Блоку не ради их эстетического лишь значения — благозвучия, сладкогласия и пр., а для проникновения в божественную сущность мира, в «душу мира». Выдвижение на первый план звучания стиха неминуемо подавляло его смысловое значение. «У Блока (особенно раннего), — писал

многозначным, о чем уже говорилось, но и «как особенно многозначительное, *суггестивное*. Эта поэтическая система приучала своего читателя воспринимать каждое ее слово как выражение неких глубинных значений, часто не до конца проясненных»⁷²⁹. Иначе говоря, иррациональная мудрость мыслилась уже изначально заключенной в стихотворении.

Как только слово вобрало в себя иррациональную мудрость, оно воплотило единство мира и стало живым, т.е. было оживлено. В области поэтического творчества оживление мертвого или омертвевшего слова — одна из важнейших задач. Если в прозе слово только средство, потому что проза состоит из образов и мыслей, выраженных словами, то в поэзии из слов сотворяются образы и выражаются мысли. Прозаик идет от образа к слову, поэт — от слова к образу, от формы к содержанию. В том случае, если поэт задумает облечь содержание в слова, в словесную форму, он встанет на ложный путь творчества. Следовательно, в поэзии слово есть уже содержание, а сюжет, мысли, образы — форма⁷³⁰.

Все эти свойства слова⁷³¹ характеризуют символ, который можно определить как внутреннее слово во внешнем: обычные слова, именующие явления и вещи материального, земного мира, называющие его эмпирику, таят внутренний, затаенный смысл, который и открывает свету поэт-символист.

Символом с такой точки зрения может стать любое слово и любое словосочетание⁷³², если в них можно распознать иные, неземные, звуки.

по этому поводу Е.Г. Эткинд, — музыкальная стихия конкурирует с семантической: чем музыкальность более ярко выражена, чем слово полнее тонет в потоке звуков, тем более оно десемантизируется, сохраняя (или приобретая) специфическую музыкальность». И дальше: «Порою стихия напева заставляет слово выделить особый смысл, ранее ему не свойственный» (*Эткинд Ефим*. Поэтика Блока. История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 150).

⁷²⁹ Гинзбург Л. О лирике. — Л., 1974. — С. 252.

⁷³⁰ Брюсов. Поэзия и проза (Размышления по поводу) // София, 1914, № 6. — С. 86–87.

⁷³¹ См. об этом более подробно: Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. — М., 1937. — С. 61–64.

⁷³² В науке не достигнуто общего мнения о том, что именно считать символом применительно к поэзии символистов: некоторые ученые считают, что одно слово не может быть символом, что нужен достаточно солидный контекст. А.А. Потебня предчувствовал, что относительная самостоятельность того или иного элемента, например, звука, может вызвать искушение посчитать его символом, и предупреждал: звук сам по себе не есть символ содержания (см.: *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. — М., 1990. — С. 23). Другие ученые склоняются к тому, что любое слово в потенции символично, но нужны условия, чтобы его символика могла проявиться. Л.Я. Гинзбург, придерживаясь этой точки зрения, считала, что словарь символистически-декадентской поэзии в принципе (обычно все же не на практике) уже ничем не ограничен. Он вмещает все — от лексики экзотической или специфически эстетской до урбанистически грубой, — отражая тем самым разные грани противоречивого сознания. Для символистов, писала она, «в сущности, нет *формальных* элементов. Они объявили, что *все* может быть символом», потому что символисты

Символ, имея в виду его всеобщность, тотальность, имеет множество значений и оттенков (намек на иные миры, их эхо; отпечаток иных миров и их воплощение), наделен разнообразием функций (внушение, проводник сокровенного смысла)⁷³³. Он представляет собой, по словам А. Белого, высшую стадию словотворчества, «когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения...» Его достижение — цель творческого процесса. Выполнив эту задачу, поэт оказывается на границе между двумя актами — поэтическим и мифическим творчеством. В результате образ получает бытийное содержание, воплощенное в оживленном символе.

Отсюда ясно, что процесс творчества у символистов состоит в движении «от материально-чувственного к идеальному, сверхчувственному, от логического к иррациональному, от объективного к субъективному». На этом основании некоторые исследователи делают вывод, что сим-

утверждали значимость каждого элемента: каждый знак может иметь высшее значение (*Гинзбург Л.* О лирике. — Л., 1974. — С. 247). Тем самым в их системе обнаружились противоречия: если каждый элемент значим, то он получает независимость и обособленность от остальных и его можно рассматривать как нечто отдельное и до известной степени в себе замкнутое (так обстоит дело со звуковой и стиховой организацией поэтического произведения); но вместе с тем тот же элемент не мыслится самодовлеющим, а служит воплощению более общего: аллитерация, например, осуществляется не ради ее самой, а ради передачи «музыки сфер», знаменующей глубинную иррациональную стихию.

⁷³³ По словам Вяч. Иванова, символ — переживание забытого и утерянного достоинства народной души (*Иванов В.* По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. — СПб., 1909. — С. 40). С точки зрения Вяч. Иванова, один из путей оживления слова и создания символического образа — стилизация, стилистическая имитация мифологической и религиозно-философской почвы, чтобы на ней возросли причудливые и таинственные символические цветы (см.: *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27–28. — М., 1937. — С. 66). О языковых теориях Вяч. Иванова В. Гофман писал: «... Предание или миф, фольклорная стихия, запас живой старины вообще, объявляются источником и определителем символической энергии, символического смысла» (там же). Л. Гинзбург, комментируя это высказывание, что этот путь Блок отверг, так как ему, наследнику традиций и проблем, завещанных русской мыслью, русской литературой, нужна была не стихия языческих мифов и иератических знаков, но стихия русской поэзии XIX века (*Гинзбург Л.* О лирике. — Л., 1974. — С. 255). Л. Гинзбург и для лирики в целом признала этот путь сомнительным, поскольку «стилизация — это форма, использованная для совсем других содержаний, не имеющих с ней культурно-исторической связи», а потому стилизация — удел подражателей, эпигонов или второстепенных поэтов. Если стиль выражает мировоззрение непосредственно и, не прибегая к посредникам, строит эстетическую структуру, добиваясь единства идеи и формы, то стилизация работает на вторичном, опосредствованном материале. «Она работает слепками готовых ценностей, которые переосмысляются, ассимилируются иным строем сознания, для иных целей. Стилизация действует через уже существующую эстетическую форму». Она никак не свойственна поэтическому мышлению Блока, который мыслил поэтическими стилями. Это мышление поэтическими стилями, под которым Л. Гинзбург понимала «соотношения авторской личности (в разных ее воплощениях) и стиля, темы и стиля...» ...вело Блока к классичности его поздних стихов... Поэтика Блока — поэтика стилей в эпоху, когда вокруг процветала стилизация (*Гинзбург Л.* О лирике. — Л., 1974. — С. 309).

волисты, используя метафорические возможности, заложенные в слове, стремятся оторваться от реальной предметности, от реальных связей и отношений для взлета в романтическую идеальность мечты, освободить словесные значения от их повинности в обычном языке. Конкретно-материальное должно превратиться в сверхчувственное...⁷³⁴ В качестве примера обычно ссылаются на знаменитую метафору: «В легком сердце — страсть и беспечность, Словно с моря мне подан знак. Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак». Правильно отмечая, что все стихотворение выросло из метафор: ходить над бездной, висеть над бездной, что прогулка на рысак озарена мистическим светом сверхчувственных интуиции поэта, рысак, несмотря на превращение в мифического коня, обладает всеми свойствами коня обыкновенного: хотя он летит над бездной, но летит, задыхаясь. В метафоре действительно слиты эмпирическое и сверхчувственное, между которыми и в слиянии не пропадают противоречия. При этом эмпирическое, бытовое потеснено, но не уничтожено. И в этом все дело. Язык символистов не отрицает эмпирическое и сохраняет его при устремлении к запредельному и невыразимому. Имея это в виду, нельзя не признать, что все же главная литературно-стилистическая задача — символизация невыразимого, переход от эмпирической реальности к воплощению реальности мистической, поскольку именно эта последняя выступает истинной. Для передачи мистической реальности и нужен символический язык⁷³⁵. Материалом для его сотворения выступает обычный литературный язык с его общепринятыми нормами словоупотребления. Выход за пределы предельного обеспечивается возможностями традиционного слова и разрушением этих возможностей с их привычными связями и смысловой структурой.

Превращение общеупотребительного литературного языка в символический происходит следующими путями: разрушением и размытием предметных значений, необычными синтаксическими сцеплениями, порождающими новые оттенки значений, «гиперболизацией старых поэтических образов или их непредвиденными сближениями в новых метафорических единствах», новыми ритмами, звуковой инструментовкой стиха⁷³⁶.

Основные изменения в лирике коснулись семантического строя языка и в первую очередь — ослабление и размытие предметных, вещественных, словарных значений, на смену которым на первый план выдвинулись эмблематические, неопределенные, множественные значе-

⁷³⁴ Эта мысль характерна для В. Гофмана, Е. Эткинда и других. См.: *Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. — М., 1937. — С. 80; Эткинд Ефим. Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 149 и сл.* Иногда они пишут осторожнее: эмпирическое должно уравниваться с идеальным.

⁷³⁵ См.: *Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 157.*

⁷³⁶ Пути преодоления обычного литературного языка подробно описаны в целом ряде литературоведческих и лингвистических исследований, которые используются в этой главе.

ния, содержащие намеки на непостижимость и таинственность⁷³⁷.

Когда встречаем у Блока «И очи синие бездонные цветут на дальнем берегу»⁷³⁸, то выражение *«очи ... цветут»* в обычном языке неупотребительно. «Очи», рассуждая логически, — часть органической природы. Цвести могут цветы, но никак не очи. Конечно, есть выражения «душа расцвела», «девушка расцвела», но в этих выражениях подразумевается скрытое сравнение: душа — цветок, девушка — цветок. Здесь же от целого отрывается часть⁷³⁹ и об этой части говорится: «цветут». Тем самым отчетливо и ясно видно, что оба слова теряют предметность: оторванные от человека «очи» унесены куда-то на какой-то дальний берег и там «цветут», тогда как их хозяйка остается в ином месте, а слово «цветут» обозначает не процесс цветения, а сложное душевное состояние, которое невозможно передать одним или несколькими словами. Речь, таким образом, идет не об «очах», а о взволнованном человеке, устремленном в мечтах в далекую идеальную страну. Все ключевые слова, оставаясь привычными и знакомыми, дематериализуются, теряют свои прямые, словарные значения. Значительно преувеличивая такую дематериализацию, Е.Г. Эткинд писал: «У Блока... многие... стихотворения не содержат вообще никакой материи; она рассредоточена и рассеяна, она до такой степени одухотворена, что становится неуловимой»⁷⁴⁰.

⁷³⁷ Как показала Л.Я. Гинзбург, такой подход к языку свойствен не только русским, но французским символистам: «Ранние французские символисты (как и молодой Брюсов) видят в символе средство познания не столько «мистической реальности», сколько иррациональной, таинственной сущности современной души. Рембо, Малларме, основоположники французского символизма, порывают с поэтической логикой, столь органической именно для французской поэзии, от Буало и Расина до Гюго, до Готье и парнасцев. Создается поэтика намеков, аналогий, внушений, не только пропущенных, но рационально невозможных звеньев движения поэтической мысли. Многозначность слова оказывается неразложимой, связь между совмещенными в образе смысловыми планами — только ассоциативной. Тема не воспринимается больше как некий замысел, развертываемый всей тканью стихотворения. Тема, напротив того, может возникнуть теперь как результат сопряжения в одном контексте смысловых единиц, не имеющих между собой предметных или логических связей. Все это, конечно, необязательно для каждого, из символистов. Некоторые из этих установок полное свое осуществление получили только в крайних стихотворных экспериментах. Речь идет о предельных возможностях, о тенденциях и теоретических принципах, которые были выдвинуты символизмом и которым предстояла сложная судьба в дальнейшем развитии лирики XX века» (*Гинзбург Л. О лирике.* — Л., 1974. — С. 247–248).

⁷³⁸ Ср.: «И под маской — так спокойно Расцвели глаза», «Смотри: я спутал все страницы, Пока глаза твои цвели»).

⁷³⁹ Ср.: «задремали ресницы», «зашептались шелка». Здесь не только замена частью целого, но и одушевление этой части.

⁷⁴⁰ *Эткинд Ефим.* Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 149. В качестве примера автор привел стихотворение «Ужасен холод вечеров...» (1902): «Начало кажется вечерним пейзажем, однако «иконические образы» расплываются в музыкальных фигурах или чистой эмоциональности неясных сочетаний: *чистый недуг, верный знак, неразмыкаемый круг* логически так же нереализуемые, как *шорох несуществующих шагов*. Стихотворение

Той же цели воплощения беспредельного, таинственного, непостижимого мира служит неопределенное выражение подлежащего: «Кто-то шепчет и смеется...»⁷⁴¹, причем не только читатель, но и автор не знает, о ком идет речь («Кто, проходя, тревожно кинул взоры На этот смутно уходящий день?.. Кто тронул здесь одну со мною землю, За ним в вечерний сумрак уплыву»). Место подлежащего дерзко занимает отвлеченный эпитет: «Неотвязный стоит на дороге, Белый — смотрит в морозную ночь...». Благодаря этому происходит сдвиг предмета речи. Такая же роль возложена на безличные и неопределенно-личные предложения («Блеснуло в глазах. Метнулось в мечте. Прильнуло к дрожащему сердцу»; «Прискакала дикой степью На вспененном скакуне», «За туманом, за лесами Загорится — пропадет... Снова издали мелькнет»). Конкретные и абстрактные признаки перемежаются или конкретные признаки включаются в круг абстрактных. При этом абстракции одушевляются и пишутся с прописных букв: Вечно-Юная, Любовь, Роза, Непостижная и т.д. Как и другие символисты, Блок любит абстрактные прилагательные с суффиксом *-ость*: «усталость», «бесконечность», «бездонность» и т.д. Действительность раздваивается на «здесь» и «там», ближнюю и дальнюю. Все это вместе и многое другое было призвано «постигать в обрывках слов туманный ход иных миров». Отсюда множественность, неопределенность, туманность, таинственная широта значений, необходимых для передачи сверхреального в его неповторимо индивидуальном переживании и выражении.

В преобразении предметного слова и синтаксиса и приспособлении их для нужд нового поэтического языка, воплощающего запредельный мир и чувства, с ним связанные, решающую роль играет метафора. Именно она превращается в символ и связывает другие символы между собой. Метафора⁷⁴² объединяет эмпирическое, бытовое и символическое

заражает тревожной тоской...». «Слова стихотворения, — заключает Е.Г. Эткинд, — дематериализованы, так же как обозначаемые ими вещи. Слова — тени привычных нашему слуху слов, подобно тому, как вещи — тени материальных вещей» (там же).

⁷⁴¹Ср.: «Еще поет и ходит Кто-то», «Что Кто-то задувает свечи», «Кто-то вздохнул у могилы».

⁷⁴²Напомним, определение метафоры, которое дают современные словари, в частности «Поэтический словарь» А.Квятковского: **Метафора** (греч. *μετάφορα*, букв. — перенесение) — один из основных тропов художественной речи. По определению Аристотеля, метафора «есть перенесение имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии...». Метафора — употребление слова или выражения не в прямом, а в переносном значении. Наша бытовая речь пестрит метафорами: идет дождь, он потерял голову, кружится голова, торговая сеть, горячее сердце, убит горем, встает солнце, пришла весна, железная воля, у нее кровь с молоком, горящие глаза, тонкий голос, тяжелый характер и т. д. Если метафорическое выражение как образное подобие какого-то сложного жизненного явления раскрывается на протяжении большого отрезка или целого стихотворения, то такая метафора называется **развернутой метафорой**. Когда метафорическое выражение (в особенности известная, бытовая метафора) берется в прямом смысле и в дальнейшем приобретает очертания реального, внеобразного предмета, — возникает новое осмысление этого выражения, имеющее порой юмористический и даже гротескный оттенок; такое

значения слова, одновременно передавая их противоречивость и нетождественность.

В изучении поэтики Блока сложились две точки зрения на роль метафоры и катахрезы. Первая принадлежит Р.О. Якобсону и В.М. Жирмунскому⁷⁴³, позиция которых была поддержана В.Гофманом и в наше время Е.Г. Эткиндо⁷⁴⁴. Вторая нашла свое обоснование в трудах Ю.Н. Тынянова, Г.А. Гуковского, Л.Я. Гинзбург, склонявшейся к компромиссу, Е.В. Ермиловой и С.Н. Бройтмана⁷⁴⁵.

Р.О. Якобсон прямо высказался о символизме: «На обращении в троп реальных образов, их метафоризации основан символизм как поэтическая школа»⁷⁴⁶. Исходя из того, что «Поэзия есть язык в его эстетической функции»⁷⁴⁷, ученый считал, что главным способом проявления эстетической функции языка в символизме служит метафоризация.

Наиболее подробно эту позицию провозгласили обосновал В.М. Жирмунский. Как, впрочем, и Р.О. Якобсон, он считал, что символизм — продолжение романтизма на новом этапе и в новых условиях. «В романтической поэзии, — писал он, — мир является нам поэтически преображенным и просветленным. Основным приемом романтического преображения мира служит метафора. Поэтому, с точки зрения истории стиля, романтизм есть поэзия метафоры»⁷⁴⁸. А так как символизм — это

стилистическое явление называется **реализацией метафоры** (См.: *Квятковский А. Поэтический словарь*. — М., 1966. — С. 156–158). С метафорой тесно связана, особенно у Блока, катахреза: **Катахреза** (греч. *катахрσις* — неправильное употребление слова) — сочетание противоречивых, но не контрастных но природе слов, понятий, выражений, вопреки их буквальному значению; например, в обиходной речи — «красные чернила» (черное стало красным) и т. д. Увлечение катахрезой свойственно поэзии XX века. Один из основоположников французского символизма С. Малларме культивировал в своих стихах гиперболические катахрезы... Катахрезу использовали русские символисты и футуристы (см.: там же. — С. 131–132).

⁷⁴³ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. — Прага, 1921; *Жирмунский В.М.* Об Александре Блоке. — Пг., 1921 (впоследствии выделена в самостоятельную работу).

⁷⁴⁴ *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. — М., 1937; *Эткинд Е.* Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995.

⁷⁴⁵ *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. — Л., 1929 (см. также: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977); *Гуковский Г.А.* О стиле Маяковского // Звезда, 1940, № 7; *Гинзбург Л.* О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник, I. — Тарту, 1964 (см. также: *Гинзбург Лидия.* О лирике. Л., 1974); *Ермилова Е.В.* К природе символа в поэзии Блока // А. Блок и современность. — М., 1981; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. — М., 1997.

⁷⁴⁶ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. — Прага, 1921. — С. 23. См. также: *Р. Якобсон.* Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 283.

⁷⁴⁷ Там же. — С. 275.

⁷⁴⁸ *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 205. Автор пояснял: «Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. в переносном смысле), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг, отсюда метафора «жемчужные звезды», звезды — «жемчужины неба».

романтизм нового времени, XX века, то символизм — тоже поэзия метафоры. В символизме, продолжал автор, наблюдается отклонение «от обычного в прозаической речи словоупотребления», связанное с метафоризацией, и ощущается своеобразная действенность метафорического стиля. Собственно, символизм и рассчитан на то, чтобы посредством метафоры преобразовать обычный, земной язык не только в язык поэтический, но и в язык символов. Поэтическая речь настолько метафоризируется, что слово в символизме превращается в метафору, а метафора — в символ. Из этого потенциального тождества становится ясно, что любое слово грозит обернуться символом. Это, однако, не означает, что поэтическая речь символистов состоит из одних метафор или из одних символов. В данном случае имеется в виду следующее обстоятельство: на обычные слова, втянутые в метафорический и символический круг, независимо от их словарного значения ложится печать, падает отблеск общего метафорического и символического контекста. А так как поэт-мистик всегда «сознает невыразимость в слове переживания бесконечного», то он обозначает невыразимое и таинственное с помощью метафоры или символа. Романтическая поэзия в этом смысле всегда была поэзией метафоры и поэзией символов, и современные символисты лишь продолжают поэтическую традицию, уходящую в глубь веков⁷⁴⁹.

Символизм с точки зрения стиля также представляет собой поэзию метафоры. Что же касается Блока, то В.М. Жирмунский прямо пишет:

Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка — «небесный свод», «небосвод», «небесный купол»; более редкая специально поэтическая метафора — «небесная чаша». Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится «жемчужной чашей». Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему, имманентному закону самого поэтического образа. Если небо — жемчужная чаша, то чаша может быть наполнена «лазурным вином»: поэт, охваченный перед ночным небом волнением мистического чувства, общаясь с таинственной жизнью природы, «из жемчужной чаши пьет лазурное вино». Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание разворачивается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах из простого иносказательного эпитета или глагола, употребленного в переносном смысле («жемчужные звезды»), метафора становится как бы поэтической реальностью. Этот процесс реализации метафоры является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи» (там же. — С. 205–206).

⁷⁴⁹ В.М. Жирмунский называет символом в поэзии «особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства». Он приводит примеры традиционной символики такого рода: в народных песнях жемчуг обозначает горе (слезы), выражение «сорвать розу» значит поцеловать девушку, вкусить ее любви; традиционная символика религиозного искусства также нередко основывается на перетолковании народно-поэтического символа: например, роза — Дева Мария, мистическая роза — Вечная Женственность. Мистическая поэзия не пренебрегает этой символикой и охотно ею пользуется (Данте, чья «Новая жизнь» прославила «вечно женственное» начало, достойное религиозного поклонения, романтики, Вл. Соловьев, прибегая к символике гностических сект: «Белую лилию с розой, с алою розою мы сочетаем, Тайной пророческой грезой Вечную истину мы обретаем» (там же. — С. 217).

«Блок — поэт метафоры. Метафорическое восприятие мира он сам признает за основное свойство истинного поэта, для которого романтическое преобразование мира с помощью метафоры — не произвольная поэтическая игра, а подлинное прозрение в таинственную сущность жизни»⁷⁵⁰.

Своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики, по мнению В.М. Жирмунского, «определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора как главенствующий прием, как стилистическая «доминанта»... и особыми оригинальными формами употребления этого приема». Так, в образе блоковской Незнакомки автор находит «черты метафорического стиля, подчиненные основному художественному заданию — преобразению земной действительности в романтически чудесную, земной красавицы — в сказочную Незнакомку: «Девичий стан, шелками схваченный, в туманном движется окне», «Дыша духами и туманами, Она садится у окна», «И веют древними поверьями Ее упругие шелка...», «И очи синие бездонные цветут на дальнем берегу». При этом и в других стихах Блока «метод метафорической поэтизации, по существу, остается неизменным». «Конкретные» детали романтического образа Возлюбленной, насколько возможно говорить именно о конкретности изображения, «также даются в метафорическом преобразении». Нередко «метафора в своем развитии становится поэтической реальностью: “И змеи окрутили Мой ум и дух высокий Распяли на кресте, и в вихре снежной пыли Я верен черноокой Змеиной красоте”». «Даже имя Возлюбленной, — писал В.М. Жирмунский, — служит предметом метафорического преобразования: “Я люблю ваше тонкое имя...”»⁷⁵¹.

Касаясь роли метафоры и символа в поэтике Блока, автор развертывает аргументацию в пользу своего основного тезиса: «Весьма немногочисленны те случаи, в которых Блок ограничивается простым подновлением обветшалой метафоры языка. Обыкновенно по типу языковых метафор он создает новые, оригинальные и смелые метафорические неологизмы»⁷⁵².

⁷⁵⁰ Там же. — С. 206. Предшественниками Блока В.М. Жирмунский числит первых русских символистов, в частности, В.Я. Брюсова, в урбанистической поэзии которого «современный город является фантастически преобразенным, таинственным и сказочным. Это достигается с помощью приемов метафорического «остранения»: «Горят электричеством луны На выгнутых, длинных стеблях. Звенят телеграфные струны в незримых и тонких руках...» (там же. — С. 207).

⁷⁵¹ Там же. — С. 208–209.

⁷⁵² Там же. — С. 210. Автор приводит следующие примеры: «Так, в разговорном языке обычно выражение «глаза горят» или «сверкают». Блок говорит вместо этого «И теплятся очи, как свечи Ночные...» или, с реализацией метафоры как приемом усиления, с гиперболой: «Чтоб черный взор блаженной Галлы, Проснувшись, камня не прожег». Или сходным образом вместо привычной метафоры «острый», «пронзительный» взгляд — неожиданное метафорическое новообразование: «Взор твой — мечами пронзающий взор», «Твой разящий, твой взор, твой кинжал!» Мы часто употребляем в языке метафору «под покровом ночи»; Блок говорит вместо этого о «шлеме ночи»... «Поднялась стезею млечной. Осиянная — плывет. Красный шлем остроконечный Бороздит небесный свод». Мы говорим «ветер воет», «метель поет». Последняя метафора, менее обычная в разговорной речи, становится у Блока исхо-

Другая существенная особенность метафорического стиля Блока, по словам В.М. Жирмунского, — последовательное развитие метафоры. Например, обычные языковые метафоры «горькие слова», «сладкие речи» и т. п. развернуты следующим образом: «Разве яркая бабочка я? Горек мне мед твоих слов!». При этом, как мы уже говорили выше, метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой — как бы поэтической реальностью. Так, «змеиные кудри» Возлюбленной в приведенном выше примере — уже не кудри, а змеи, опутывающие поэта... Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города становятся «картами ночи», по которым Возлюбленная гадает... Развернутая таким образом по своим внутренним имманентным законам метафора нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт памерно не считается. Огни могут «раскиснуться, как карты» — полукругом; по картам можно гадать, но нельзя (с логической точки зрения) «гадать по картам ночи».

Как только при развертывании метафоры возникает наглядное представление, зрительный образ, образуется сложное целое, причем «с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное»⁷⁵³. Именно это ясное, отчетливое присутствие иррационального дает представление об иных мирах, содействует углублению лирики, ее прорыве в неизведанное и таинственное, в конечном итоге — о неисчерпаемости бытия и душевного мира человека.

Все это позволило В.М. Жирмунскому сделать выводы, которые были позже много раз повторены его последователями: «Таким образом, как

дным моментом в развитии длинного метафорического ряда: «Вьюга пела», «Песни вьюги легкой...», «Нет исхода вьюгам певучим!», «Когда метель поет, поет...» Оригинальные метафорические новообразования «вьюжные трели»... и «бубен метели», «бубенцы» («И взлетающий бубен метели, Бубенцами призывно бренча»). Но чаще всего Блок употребляет другой, не менее смелый семантический неологизм: он говорит о «трубах метели». Например: «Как вдали запева метель, к небесам подымающая трубу», «И мчимся в осенние дали, и слушаем дальние трубы...», «И в полях гуляет смерть — Снеговой трубач...», — или с перенесением метафоры на сродные световые впечатления: «И за кружевом тонкой березы Золотая запела труба» («Пляски осенние»). Или другое, родственное по направлению метафоризации новообразование — «звучат рога метели». Например: «...звучали рога Снежным метельным хором... Летели снега, Звенели рога Налетающей ночи», «И поют, поют рога», — и с расширением предмета метафоризации: «Петухи поют к заутрене, Ночь испуганно бежит. Хриплый рог туманов утренних За спиной ее трубит» (там же. — С. 210–211).

⁷⁵³ Там же. — С. 211. В качестве доказательства приводятся следующие примеры: «Мы говорим «горячее сердце», «пламя страсти», «сердце горит». Отсюда — в последовательном развитии — «костер души», сердце, «сгорающее на костре»... Поэт предлагает нам в темную звездную ночь посмотреть, как «сердца горят над бездной», озаряя окрестный мрак. Здесь уже намеренное противоречие, с логической точки зрения, между реальным и метафорическим планом: «Темно в комнатах и душно — Выйди ночью — ночью звездной, Полюбуйся равнодушно, Как *сердца горят над бездной*. Их костры далеко зримо, Озаряя мрак окрестный. Их мечты неутолимы, Непомыслимы, неизвестны...», в другом стихотворении («Принявший мир, как звонкий дар») глаза Возлюбленной горят и зажигают пожар, в котором сгорает весь город: «Смотрю: растет, шумит пожар — Глаза твои горят...».

поэзия метафоры, лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта. В этом отношении Блок вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников⁷⁵⁴. И дальше: «Язык лирических стихотворений Блока... слагается в ряд привычных иносказаний. Поэт как бы пренебрегает обычным значением слов и создает себе особую метафорическую речь, вторую ступень языка над первой, нормальной ступенью, пользуясь этим символическим языком для обозначения переживаний, невыразимых для прозаической речи. Конечно, это обозначение не является логически точным, как в языке понятий; оно лишь знаменует сложное и трудноуловимое явление духовной жизни, дает намек на неопределимый и таинственный мир мистических переживаний, создает поэтическое настроение, благоприятное для погружения души в этот мир. Читая произведения Блока, мы можем составить себе целый словарь таких иносказаний: «ночь», «вечер», «мрак», «туманы» (особенно «голубые туманы»), «мгла», «сумерки», «ветер», «буря», «вьюга», «метель», «иней», «зима», «весна», «лазурь», «розы», «утро», «заря» («рассвет»), «даль» («дальняя страна», «дальний берег»), «путь» («дорога», «тропа») и многие другие, а также привычные метафоры страсти: «пламя», «коштер», «вино», «кубок» и пр.»⁷⁵⁵

Поскольку метафорический стиль Блока, как и других символистов, основан на индивидуалистическом переживании бесконечного, на субъективно окрашенном мистическом опыте, то его характеризует не традиционная, а индивидуальная метафора, и символы получают иное, субъективное истолкование. Кроме того, Блок «строит свое произведение как бы на границе двух миров — реального и сверхреального — так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла»⁷⁵⁶.

Наконец, поскольку между миром земным и миром запредельным, иррациональным, устроенным по иным законам, нет тождества, как нет тождества между вещественным и невещественным значениями в метафоре или смыслами в символе, то В.М. Жирмунский выдвинул в качестве своеобразия бытования метафоры и символа в поэзии Блока не только явление метафоры, но и катахрезы⁷⁵⁷. Катахреза у Блока связана

⁷⁵⁴ Там же. — С. 216.

⁷⁵⁵ Там же. — С. 218.

⁷⁵⁶ Там же. — С. 227.

⁷⁵⁷ «Под именем катахрезы, — писал В.М. Жирмунский, — античная риторика объединяла различные случаи таких внутренне противоречивых образов — противо-

с его скептицизмом, сомнениями, с иронией. «О Блоке, — писал В.М. Жирмунский, — мы можем сказать, что катахреза в его творчестве — постоянный и особо действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам⁷⁵⁸, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического. В тех местах его стихотворений, где мистический экстаз или иступление поэта не находят себе выражения в рациональном слове, как «запредельные звучания» врываются эти диссонирующие метафоры: «В легком сердце — страсть и беспечность, Словно с моря мне подан знак. *Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак*»⁷⁵⁹. В приведенном примере полет рысака выглядит внезапным и немотивированным, причем противоречие между реальным и иносказательным смыслами не исчезает. Стало быть, катахреза используется Блоком в случаях неожиданного, неподготовленного и немотивированного иррационального переживания. Она служит мостом между двумя мирами — земным, рациональным, и небесным, иррациональным, нам недоступным и непостижимым и не достижимым: «Впечатление катахрезы возникает... в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда... без всякого логического оправдания и явственной связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства; причем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани

речие между первоначальным реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением (...«красные чернила»...) или противоречие между двумя сопоставленными поэтом метафорическими рядами (... в монологе Гамлета: «вооружиться против моря забот»...). С точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма катахреза является ошибкой стиля. Однако логическая точка зрения неприменима к художественному произведению: перед судом логических законов тождества и противоречия всякая метафора, хотя бы «жемчужные звезды», является логической ошибкой, «поэтической ложью». Последовательные представители рационализма в искусстве действительно доходили до отрицания метафоры, как «поэтической лжи»...; в рационалистической поэтике французского классицизма новые метафоры, не освященные долговременным употреблением в литературном языке, у великих поэтов XVII века, не получившие места в Академическом словаре (т. е., говоря другими словами, не потерявшие благодаря своей привычности специфического характера оригинального и нового приема), рассматривались как ошибка стиля. Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преобразования мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиха» (там же. — С. 212–213). См. также определение катахрезы у В. Гофмана: катахреза — «столкновение внутренне-противоречивых значений в процессе метафорического словоупотребления» (Гофман В. Язык симвоистов. — Литературное наследство. Т. 27/28. — М., 1937. — С. 80).

⁷⁵⁸ В. Гофман, согласившись с В.М. Жирмунским, к этому месту предложил уточнение: «по «законам» семантических связей, оживленных и освобожденных от уз реальности».

⁷⁵⁹ Там же. — С. 213.

обычного сознания подчеркивается диссонансом»⁷⁶⁰.

В поэзии Блока наблюдаются и другие случаи катахрезы, когда сталкиваются два различных метафорических ряда. Здесь возникновение наглядного, зрительного образа невозможно, и смысл стихотворения утопает в глубинной иррациональности. Это происходит, по мнению В.М. Жирмунского, тогда, когда «основная метафора становится тотчас же объектом метафоризации» для других производных метафор, причем метафоризация осуществляется в разных направлениях. К начальной метафоре («вопли скрипок») присоединяется другая, производная («Дальних скрипок вопль туманный...», «Чтоб в пустынном вопле скрипок...»)⁷⁶¹.

Рассуждения и примеры В.М. Жирмунским убедительно свидетельствуют о том, возникновение метафоры ведет к ее реализации, а реализация обнажает противоречие созданной метафорической реальности с действительностью, метафорического ряда с жизненным. Это противоречие в поэтике Блока структурное, неустраимое и творческое. Мотивированное иррациональностью поэтического переживания, оно при-

⁷⁶⁰ Там же. — С. 214. Впечатляющими примерами катахрезы служат приведенные В.М. Жирмунским: «Валентина, звезда, мечтанье! Как *поют* твои *соловьи*...», «Страшный мир! Он для сердца тесен! в нем — твоих поцелуев бред, *Темный морок* цыганских песен, *Торопливый полет комет!*» В реальные исторические образы «Куликова поля» «врывается, как бы из иной реальности, символический образ степной кобылицы: «И вечный бой! Покой нам только снится Сквозь кровь и пыль. *Летит, летит степная кобылица и мнет ковыль*...». Не менее сильно впечатление иррационального, когда начало стихотворения непосредственно и без подготовки вводит нас в метафорический ряд, в последовательность иносказаний, «отгадка» которых не дается: «А *под маской было звездно*. Улыбалась чья-то повесть. Короталась тихо ночь. И задумчивая совесть, Тихо плавая над бездной. Уводила время прочь. И в руках, когда-то строгих, Был бокал стеклянных влгг. Ночь сходила на чертоги, Замедля шаг». Подобные стихотворения допускают различные толкования. В.М. Жирмунский приводит два: 1. «Мы сказали бы в последовательном рассказе: «Поэт вернулся из гостей домой. Теперь он один и может снять маску. “А под маской” — в душе поэта, “было звездно”. Воспоминания прежней жизни улыбались ему, как “чья-то” чужая, но знакомая “повесть”. И, вспоминая о прошлом, совесть его не заглядывала в бездну пережитого, а только тихо наклонялась над ней...» и т. п.» 2. «Поэт заглянул в глаза незнакомой маске. А под маской было звездно. Чья-то незнакомая повесть улыбалась ему...». Как бы то ни было, в таком изложении метафоры подготовлены, психологически связаны и мотивированы; в рассказе Блока они поражают загадочностью благодаря внезапному началу и внезапным переходам». Не менее трудны и другие стихотворения: «Черный ворон в сумраке снежном...» из «Трех посланий», «Шлейф, забрызганный звездами...»: неизвестно, кому посвящено стихотворение, — Ночи или Возлюбленной? «Шлейф, забрызганный звездами...»

⁷⁶¹ Ср. также: основная метафора «метель стонет» обрастает рядом метафор из других метафорических рядов: «И под знойным снежным стоном...», «Пожар метели белокрылой...». Подобное развитие поэтической мысли характерно и для «А под маской было звездно...» Иногда с помощью присоединения разнородных метафор создается целое стихотворение («Демон» — «Прижмись ко мне крепче и ближе...»): «В томлении твоим иступленным Тоска небывалой *весны Горит мне лучом* отдаленным и *тянется песней* журны». А затем: «И в горном закатном *пожаре, в разливах* синюющих крыл, с тобою, с мечтой о Тамаре, Я, горний, навеки без сил...» (там же. — С. 215–216).

звано незаметным, скрытым для читателя образом вывести переживание из обыденной земной плоскости в сферу вечного, бесконечного, сверхреального, запретного, иррационального, где не действуют законы грешного мира, и передать всю неисчерпаемую глубину бытия и души⁷⁶². Из этого ясно, что указание на метафору как принцип поэтики должно быть дополнено указанием на ее противоречивость, на катахрезу, и поэзия Блока может быть осмыслена поэзией **метафорического диссонанса**. Поэтому общий вывод В.М. Жирмунского гласит: «В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень — наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом как способами преобразования действительности и знаменования ее привычными образами иных реальностей... Для литературных староверов, не привыкших к чтению поэтических иносказаний, его искусство, особенно в первых двух томах, должно остаться непонятным, противологичным, во всяком случае — в таких примерах, как приведенные выше: «А под маской было... звездно...», «Я бросил сердце... С белых гор, Оно лежит на дне!» В наше время установка художественного внимания на этот задний фон, известная привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе делают чтение этих поэтических иносказаний совершенно простым и привычным»⁷⁶³. Это значит, что символисты обрели своего читателя.

В истории изучения поэзии Блока существует, однако, и другая точка зрения. Согласно Ю.Н. Тынянову, сущность поэтики Блока заключена не в том, что он — поэт метафоры, как писал В.М. Жирмунский, а в оживлении «традиционных, даже стертых образов (ходячих истин), так как в них хранится старая эмоциональность...». «Слегка подновленная», такая эмоциональность «сильнее и глубже, чем эмоциональность

⁷⁶²С точки зрения М.М. Бахтина именно символ обеспечивает «верность вещам», проникновение в глубокий смысл реальных вещей, предметного мира: «Переход образа в символ придает ему смысловую *глубину* и смысловую перспективу. Содержание подлинного символа через опосредствованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 361).

⁷⁶³Там же. — С. 227. Позицию В.М. Жирмунского поддержал Е.Г. Эткинд, который также считал, что метафора у Блока «становится символом», что за каждым обычным словом (туманы, сны, корабль, золотой, тишина, тень, душа, голубой, звук, весть) стоит иной смысл, иное содержание. Это действительно, так. С точки зрения Е.Г. Эткинда, «мостом от первого мира ко второму является словесная музыка, а также связанная с нею метафора»: «Привычная языковая метафора, оживая в стихотворении, развивается в метафизическую драму, которая разыгрывается на городском тротуаре и одновременно в просторах мироздания, где управляют другие законы. Главное — переход от нашего трехмерного мира к тем мирам, где привычные нам законы не действуют. Переход совершается благодаря метафоре. Метафора есть мост, приготовленный для такого перехода». Вот эта спящая, языковая метафора становится поэтической реальностью (например, «глаза сверкают», «глаза горят». Или: говорят: холодное чувство, холодное сердце. У Блока: ледяное сердце, ледяная или снежная дева, снежная вьюга, метель или даже кубок метелей. — См.: Эткинд Ефим. Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 151–153.

нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»⁷⁶⁴. В том, что Блок использовал стертые, ходячие поэтические образы, нет сомнений. Это так. Но полагать, что он лишь слегка подновлял их, — явная литота, преуменьшение. К тому же остается непонятным, каким образом осуществляется прорыв из обыденного в сверхреальное — одним лишь легким подновлением поэтических клише? Этого мало. Чтобы увести от предметности в область запредельного и бесконечного, недостаточно освежить слово, выражение и даже образ. Надо создать символ, а символ с помощью одного лишь подновления создать нельзя. Подновление стертых словесных образов может служить хорошим подспорьем в общей системе поэтики, но ведущими принципами все-таки остается метафоризация и символизация.

Примиришь позиции В.М. Жирмунского и Ю.Н. Тынянова пыталась Л.Я. Гинзбург, которая писала: «Противоречивость этих характеристик закономерна: она объясняется стилистической многогранностью Блока. Ю.Н. Тынянов имел в виду романские, «цыганские», вообще лирически-романтические традиции Блока. В.М. Жирмунский в своем анализе опирался главным образом на «снежные» циклы второй книги, в которых с предельным напряжением раскрывается индивидуалистическое сознание, и традиции именно потому неощутимы»⁷⁶⁵. Однако трудно утверждать, что романские, «цыганские» стихотворения Блока сплошь неметафоричны. В данном случае можно говорить лишь о степени метафоризации, но никак об ее отсутствии и основной структурно-поэтической роли.

На Л.Я. Гинзбург, вероятно, повлияла статья Г.А. Гуковского, который считал, что поэзия Блока символична, но не метафорична. Символизм, утверждал Г.А. Гуковский, с его речью «не о том, о чем говорят слова...», — в то же время чужд метафоричности⁷⁶⁶. Из слов Г.А. Гуковского вытекает, что у Блока как символиста метафоричность отсутствует, а каждое слово и без метафоры становится символом, получая индизнаказательный (не аллегорический ли?) смысл. Но, взглядевшись в поэтическое словоупотребление Блока, легко заметить, что самые обычные слова несут в себе в свернутом виде метафору, уже полученную либо в данном, либо в предыдущем лирическом контексте. Например, самое обычное слово «корабли» никак не вмещает того значения, которое оно получило в лирике Блока: наделенные и озаренные светом дальней страны, причастные к нездешнему миру Вечной Женственности. Ссылка на то, что Вяч. Иванов предупреждал о том, что символ не следует отождествлять с тропами, не мешает тому факту, что символ рождается именно благодаря метафоре.

Л.Я. Гинзбург, согласившись с Г.А. Гуковским, несколько смягчила его категоричность («символизм чужд метафоричности») и предложила свою формулировку: «Не всегда, но, во всяком случае, для символиче-

⁷⁶⁴ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 517.

⁷⁶⁵ Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 281.

⁷⁶⁶ Гуковский Гр. О стиле Маяковского // Звезда, 1940, № 7. С. 165.

ского образа метафоричность необязательна»⁷⁶⁷.

На те же статьи Г.А. Гуковского и главу из книги Л.Я Гинзбург со-слалась и Е.В. Ермилова, повторив и еще раз огласив их аргументацию: «Поэтическое иносказание необязательно облачается в метафорическую форму. Сохраняя свое предметно-логическое значение, слово в то же время может означать другое, подразумеваемое, т.е. выступать в качестве символа... Для символического образа метафоричность не обязательна (оставаясь самим собой, слово в символизме может выражать другое)»⁷⁶⁸. Е.В. Ермилова вспомнила ту же «Незнакомку» Блока, что и Л.Я. Гинзбург, но конкретизировала пример: «лакеи сонные — не метафорические лакеи». Однако этот пример не совсем удачен. Во-первых, никто не утверждал, что все слова в лирическом тексте обязательно метафоры. Во-вторых, вся обстановка в ресторане — и реальная, и не реальная («Иль это только снится мне?»), а стало быть, лакеи сонные вписываются в эту атмосферу, тоже пребывая одновременно в двух мирах — как сонливые прислужники и как фантастические существа, на которых тоже падает свет нездешнего мира.

После теоретических выкладок о поэтике Блока, логично перейти к конкретным формам его творчества.

«Стихи о Прекрасной Даме». 1 февраля 1903 года Блок написал В.Я. Брюсову письмо, в котором сообщал: «Посылаю Вам стихи о Прекрасной Даме. Заглавие ко всему отделу моих стихов в «Северных цветах» я хотел бы поместить такое: «О вечно-женственном». В сущности, это и есть тема всех стихов...»⁷⁶⁹. «Стихи о Прекрасной даме» предопределили весь творческий путь Блока⁷⁷⁰. До конца жизни Блок считал, что

⁷⁶⁷ Гинзбург Л. О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник, I. — Тарту, 1964. — С. 160. См. также: Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 298. Ср. следующее высказывание: «... поэтическое иносказание вовсе не обязательно облачается в метафорическую форму. Оставаясь самим собой, сохраняя свое предметно-логическое значение, слово в то же время может означать другое, подразумеваемое, то есть может предстать в качестве символа. Такова, скажем, символическая природа самых предметных и бытовых атрибутов обстановки, среди которой протекает действие «Незнакомки» Блока» (там же. — С. 297).

⁷⁶⁸ Ермилова Е.В. К природе символа в поэзии Блока // А. Блок и современность. — М., 1981. — С. 248–249. Той же мысли держался и С.Н. Бройтман: «В образной системе символизма она вторична» (Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. — М., 1997. — С. 241).

⁷⁶⁹ Как очевидно, Брюсов воспользовался первым собственным названием Блока «...стихи о Прекрасной Даме», а не вторым — «О вечно-женственном». В этом названии чувствуется отголосок западноевропейской средневековой истории, рыцарских времен. Это остро ощутил А.М. Ремизов, который, прочитав стихи «Ах! там плыла прекрасная дева, она плыла по ненасытному аду...» из «Хождения Богородицы по мукам», писал Блоку: «Почему Вы не назвали книгу: Стихи о прекрасной ДЕВЕ? «Дама» в глубинах Geist'a рус<ского> языка (духа русского языка. — В.К.) никогда не скроется» (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. — М., 1994. — С. 82). Второе название «О вечно-женственном», восходящее к гностикам и Гете, в котором больше ощущается метафизический смысл, Брюсов отклонил.

⁷⁷⁰ В письме от 22 октября 1910 года Блок писал Андрею Белому: «... вся история

в его творчестве «*Лучшими* остаются “Стихи о Прекрасной Даме”. Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб как художник»⁷⁷¹.

«Стихи о Прекрасной Даме» вошли в первую книгу стихотворений⁷⁷². Им предшествует цикл «*Ante Lucem*» («До Света»), а после них

моего внутреннего развития «напророчена» в “Стихах о Прекрасной Даме”» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 317).

⁷⁷¹ Запись от 28 июня 1916 года. — Блок Александр. Записные книжки. — М., 1965. — С. 309.

⁷⁷² Первая часть «трилогия вочеловечения» воспроизводит печальную историю о том, как не встретились Блок и Вечная Женственность, Мировая Душа и как реальная женщина перестала быть мистическим образом. Сначала Любовь Дмитриевна Менделеева оказалась Прекрасной Дамой, земным воплощением Вечной Женственности, Души Мира, *символом* запредельной сущности, отчетливо проявились признаки нового искусства, которое, как известно, получило имя *символизма*. Символисты, как помним, утверждали, что символ — это художественное орудие писателя, устанавливающее прямую и непосредственную связь между обыденным, житейским и сияющей своей Красотой совершенной, абсолютной Истиной. Символ помогает поэту сразу установить единство человеческого с Божественным. Такое единство обнаруживается в знаках, соответствиях и аналогиях, которые всюду рассыпает в земном и обыкновенном мире Божественная Сущность, давая знать о своем присутствии. Задача поэта-художника — опознать эти соответствия и аналогии, увидеть в них вечное и таким образом «прорваться» к Истине, к Сущности, к Красоте. Знаки и аналогии не только видимы, но и слышимы, потому что в основе бытия лежит музыкальная стихия. Она же — праснова искусства. Под музыкальной стихией, как известно, понималось не искусство музыки (Блок, например, был лишен музыкального слуха), а звучание мировых сил, неожиданно дающих знать о себе аналогично грозными или умиротворенными силами природы. Блок слышал «музыку» мировых катаклизмов, исторических смещений, страданий людей, их тайных желаний, «музыку» душ. Поэт — сын гармонии. Его речь приводит в согласие звуки, которые издает мир, обращает дисгармонию в гармонию. Внутренняя речь поэта — та же «музыка», которая оказывается необычайно близкой «музыке мировых стихий». Отсюда ясно, что поэт непосредственно причастен этим стихиям, а его речь обретает рационально необъяснимую магическую, колдовскую силу воздействия на людей, причины которой заключены в том, что поэтическая речь имеет божественное происхождение. Так устанавливается «таинственная» связь личности и истории с мировым целым, с самой сущностью бытия. Внутренний мир личности несет в себе ощущение трагического состояния мира, схватки мировых стихий, борьбы дисгармоничных и гармоничных начал и жажду обновления мира, пророческое предощущение его преображения.

С этой точки зрения символизм мыслился его создателями и провозвестниками не просто искусством, а «жизнетворчеством», сотворением совершенного человека и совершенного бытия во исполнение вечных христианских заветов. Конечной целью символизма было достижение Истины, не отвлеченной, не рациональной, а воплощенной в образе идеального Человека. Он и был Истиной, сущностью мира. Подобно тому, как вся «трилогия вочеловечения» Блока — мучительные поиски истины через соблазны, уклоны, страдания, поражения, которые оказывались победами, и победы, которые оборачивались поражениями, так и первая книга поднимает тему, связывающую путь поэта с крестным путем Христа. Отсюда высокое слово «вочеловечение», слово богословское, церковное, объясняющее подвиг Христа, который принес себя в жертву ради человечества: будучи Богом, он стал человеком, «вочеловечил» себя как истину, как любовь, как добро в душах людей. Ради того, чтобы люди стали чище, совершеннее, менее грешными, чтобы они прикоснулись к истине, поэт, подобно Христу, тоже готов пожертвовать собой и ценой страдальческой, мученической кончины согласен на то,

помещен цикл «Распутья». Стало быть, первая книга лирики Блока состоит из трех циклов и объединена одной мыслью. Она задумывалась, по мнению В.Н. Быстрова, «как «роман в стихах», как развернутая исто-

чтобы его душа перелилась, перетекла в человеческие души, а его поэзия «вочеловечилась», стала достоянием и свойством каждого. Всем сознанием, всем существом Блок был открыт такому подвигу. «Сюжет» «трилогии вочеловечения», стало быть, имеет своей основой путь к истине. Он приближает читателя к ее образу. И тут очень важно направление поисков. Сначала это Прекрасная Дама, затем — Незнакомка (современники не были обмануты новым образом. См., например, мнение Р.В. Иванова-Разумника: «Эта Незнакомка — все та же Прекрасная Дама первых стихов А. Блока. В ней надежда его на спасение, надежда — восстать из мертвых; в ней — потайное окно в мир из замкнутой ограды; в ней — попытка разбить стекло в пустыне одиночества; в ней — попытка уйти в «символизм» из очарованного круга декадентства. Было одинокое «я» поэта, и мы слышали «дикий вопль души одинокой»; бродя по стеклянной пустыне, «в смертной тоске» призвал он призрак «Прекрасной Дамы» лишь бы извела она из пустыни душу его. Свое одиночество, свою отграниченность от души человеческой поэт надеялся победить культом Прекрасной Дамы — *влюбленностью*». — Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 213–214), неотразимо-притягательная падшая женщина, символизирующая роковую страсть.

В этот момент истина ускользает от поэта или его представление о ней становится кощунственным. Блок переживает крушение идеалов. Он не может успокоиться тем, что Истина — в вине. И тогда он погружается в душевные скитания, его поэзия проникается надрывами, стоном, плачем. Это продолжается до тех пор, пока истина не принимает новый облик — России, родины. В третьей книге лирики трагедия духа, не переставая быть трагедией, теряет мрачность, безвыходность и безысходность. Лирический тон становится светлым, а интонация — бодрой. Блок опять с надеждой глядит в будущее, не забывая, однако, что живет и пишет в пору исторического излома русской жизни.

Трем томам «трилогии вочеловечения», которые можно рассматривать как три ступени в художественно-мистическом познании мира, соответствуют трехкратные изменения в поэтике. Преобладающий цвет первого тома — белый. Язык — в основном книжный, традиционно-поэтический, торжественный, насыщенный высокой лексикой, славянизмами, библеизмами, словами молитвенных песнопений и церковных служб. Во втором томе господствует красный цвет в его оттенках. Книжный язык смешивается с языком города и улиц, метафоры становятся живыми, поэт уже не довольствуется условными поэтизмами, а извлекает поэзию из реальных образов. В третьем томе на первый план выдвигается красный цвет. Язык заметно психологизирован: слово призвано выразить душу поэта и человека вообще, ощущающего себя частью народа и готового раствориться в истории народа и России. Лирический герой-поэт способен на жертвенную самоотдачу, чтобы слиться с миром не в результате поглощения мира своей личностью, а ценой забвения и уничтожения себя. Тем самым история переживается изнутри, и слово воплощает внутреннюю жизнь. Оно становится менее отвлеченным и более интимным, более личным. Теряя книжную величавость и торжественность, оно приобретает свойства «городского», мещанского «наречия» — вульгарную грубоватость, безвкусную «красивость», сентиментальную слащавость, «цыганский» надрыв, которые преобразуются в духе простоты, ясности, всеобщности народной речи и словоупотребления, заветного русского классической литературой. Этим «личным» лирическим языком Блока, ставшим поистине всеобщим и всенародным, заговорила и запела о своих страстях вся грамотная Россия.

рия души, рассказанная посредством образов и символов»⁷⁷³.

Названию «*Ante lucem*» Блок придавал символический смысл⁷⁷⁴. Перед рассветом автор охвачен великой тоской. Предчувствуя перемены, он ожидает чуда всемирного преображения, нисхождения Вечной Женственности, надеется на «мгновение яркого Света». После света мистические видения слабеют, отступают, исчезают и начинаются сомнения, наступает пора скепсиса и начинаются духовные и душевные искания, чтобы обрести новые ценности⁷⁷⁵. Этой истории души и посвящены три цикла: «*Ante lucem*», «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья».

Содержание цикла «*Ante lucem*» тесно связано как с мистическим замыслом, так и биографическими событиями в жизни поэта. Известно, что земной образ Вечной Женственности, которая в грядущем должна снизойти на Землю и преобразить мир Красотой, была Любовь Дмитриевна Менделеева. Тем самым земное, интимное чувство любви-страсти соединилось в сознании Блока с мистическим переживанием любви, причем личное, интимное непосредственно, сразу и прямо, минуя современность, переливалось в мировое, во вселенскую мистерию, представлявшую собой синтез земного и небесного. Преображение мира и состояло в слиянии небесного с земным, смертного с бессмертным, тленного с нетленным, преходящего с вечным. Но такое слияние — следствие рождения нового мира. Земное и небесное в миг преображения обретут новые качества. У них будут совершенно иные содержание и вид по сравнению с тем, что наяву или мысленно они представляют сейчас. Следовательно, слова «До Света» означают не до знакомства с Любовью Дмитриевной Менделеевой, а до озарения, до того момента, когда Блоку открылось, что Любовь Дмитриевна и есть воплощение Вечной Женственности, что она и есть образ Прекрасной Дамы. Первоначально никакой связи образа Прекрасной Дамы с Любовью Дмитриевной не было. Но «В конце января и начале февраля» 1901 года, — вспоминал Блок, — «явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии)...». Это был миг, когда мистические идеи обрели земной облик, а любовные переживания окрасились мистически. Отныне они стали неразделимыми. И то, и другое оказалось сопряжено с тайнами и таинством, с несказанным и невысказанным.

В этих тайнах и мерцаниях, гораздо более важных, чем всякие определенные слова, заключались прелесть и трогательность реального любовного романа Блока и Любви Дмитриевны и «романа» мистического, с Душой Мира, выраженного одновременно и в жизни, и в поэзии. До этого времени глаза Блока словно бы были покрыты пеленой, и его духовное зрение было неясным, неотчетливым, искаженным. С узнанием в Прекрасной Даме Любви Дмитриевны, а в Любви Дмитриевне — Прекрасной Дамы пелена спала, и мир предстал иным. Это обстоятельство, по словам Блока, явилось причиной «глубокого перелома, совер-

⁷⁷³ Быстров В.Н. История формирования цикла стихотворений А. Блока «*Ante lucem*» // Александр Блок. Исследования и материалы. — СПб., 1998. — С. 126.

⁷⁷⁴ Но есть и личностный, затаенный, изотерический: свидания с Л.Д. Менделеевой обозначались «до света» и «после света».

⁷⁷⁵ См. там же. — С. 131.

шившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира». Легко заметить, что связь с миром, с космосом, со вселенной, с бытием, о которой говорит Блок, — плотская и мистическая, брачная, какая существует между мужем и женой, и освященная небесами, таинством обряда венчания. В таких самых интимных свойствах поэт переживал ожидаемое пришествие Прекрасной Дамы. Отсюда следует, что молодость Блока сначала прошла под знаком неведения, когда истинного знания еще не было. Таким образом, цикл «*Ante Lucem*» запечатлел тот период духовной жизни Блока, когда ясное сознание еще только пробуждалось в авторе-поэте, но еще не овладело им. Тем не менее в «*Ante lucem*» начинает вырабатываться единая самобытная художественная система, наполненная поисками правды о бытии и о своем месте в нем, система, сопрягающая личное и историческое, эпохальное и надмирное, стремящаяся прозреть сущность реального и сверхреального⁷⁷⁶.

«Стихи о Прекрасной Даме» среди трех циклов составляют центр, сердцевину книги. И это, конечно, сделано Блоком сознательно. «Свет» наступил, когда появилась надежда воочию видеть таинственные черты Вечной Женственности, Прекрасной Дамы в земном облике Любви Дмитриевны. Автор-поэт страстно ожидает ее пришествия, готов откликнуться на ее зов и ее прибытие всем сердцем.

Помимо общего с «трилогией вочеловечения» сюжета, «Стихи о Прекрасной Даме» имеют свой особый лирический «сюжет». В этом цикле Блока возникает мотив рыцарского поклонения Прекрасной Даме, традиционный для западноевропейской поэзии, но не очень свойственный русской (даже романтической) лирике за исключением отдельных стихотворений Жуковского и стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...».

Свою общность с европейским романтизмом Блок хорошо чувствовал: «Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой. Эта связь со стихией есть связь романтическая». Рыцарская влюбленность в Любовь Дмитриевну⁷⁷⁷ слилась с рыцарским же поклонением Прекрасной Даме. Земное плотское чувство образует единство с платоническим, причем они даже меняют предметы своего приложения: платоническое чувство может адресоваться Любви Дмитриевне, а страстное влечение — Прекрасной Даме. Оба они знаменуют предвестие грядущих перемен, порыв к неизведанному, ожидание встречи с запредельным и непременно прекрасным, мечту о духовном подвиге. Таким образом, личное, интимное прямо связалось в «Стихах о Пре-

⁷⁷⁶ См. об этом также: Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999.

⁷⁷⁷ Н. Гумилев, отрицая мифологическую грань образа Прекрасной Дамы предлагал видеть в ней «просто Девушку, в которую впервые был влюблен поэт». «Мы поймем, — писал он, — что в этой книге ... нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя...» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004 — С. 205–206).

красной Даме» с мировым, вселенским, а сюжет земной любви с сюжетом мистическим. Из мистического сюжета была почти исключена современная Блоку жизнь в ее исторических и бытовых реалиях. Однако этого никак нельзя сказать о жизни внутренней, духовной и душевной, которая была теснейшим образом сопряжена с философскими, религиозными, эстетическими и вообще духовными исканиями эпохи. Блок, как и его современники-символисты был вдохновлен надеждой на грядущее схождение Вечной Женственности на Землю, мыслью о преображении мира, венцом которого станет слияние земного и небесного⁷⁷⁸. В одном из стихотворений этого периода, не вошедшем в «Стихи о Прекрасной Даме», но характерном для тогдашних настроений поэта, Блок восклицал:

О, пробуди на подвиг ратный,
Тревогой бранной напои!
Восторг живой и благодатный —
Бряцанья звонкие твои!

В суровом дуновеньи брани
Воспряну, вскрикну и пойму
Мечты, плывущие в тумане,
Черты, сквозящие в дыму!

Встреча с Прекрасной Дамой ожидаема и радостна:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.
.....
О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты.

Однако встреча с Прекрасной Дамой должна быть оплачена переживаниями, страданиями, сомнениями, разочарованиями, мучениями и страхами. Она требует жертв со стороны героя-поэта. Он готов на это:

И тогда, поднявшись выше тлена,
Ты откроешь Лучезарный Лик.

⁷⁷⁸ О современности «Стихов о Прекрасной Даме» пишут и нынешние ученые: «Предчувствия, созвучные общественным настроениям, разрешились вскоре в мистические чаяния духовного преображения мира»; «Эмоциональный и смысловой мотив «Стихов о Прекрасной Даме» — трепетное, напряженное ожидание; оно оказалось общезначимым: все ждали и жаждали обновления. Тема чаяний передавалась в книге вереницей пейзажных метафор и звучала в прямых лирических декларациях: «Будет день, и свершится великое, Чую в будущем подвиг души» (*Корецкая И.В.* Блок // *История всемирной литературы*. Т. 8. — М., 1994. — С. 96).

И, свободный от земного плена,
Я пролью всю жизнь в последний крик.

Герой-поэт знает, что порыв к Ней, Прекрасной Даме, нужно пережить всеми силами души. Она откроет свой лик лишь тому, кто пребывает в экстазе, в состоянии вдохновения. Только так можно приблизиться к мирам иным и к существу, снизошедшему на землю. Оттого в лирике Блока столь отчетливо звучат радость, бодрость, надежда. Игра молодых, здоровых сил переполняет поэта:

Встану я в утро туманное,
Солнце ударит в лицо.
Ты ли, подруга желанная,
Всходишь ко мне на крыльцо?

Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно!

С ними и в утро туманное
Солнце и ветер в лицо!
С ними подруга желанная
Всходит ко мне на крыльцо!

Еще до того, как Блок слил в своей поэзии Любовь Дмитриевну и Прекрасную Даму, он уже грезил о подвиге:

Сама судьба мне завещала
С благословением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим.
И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом,
И полный страха неземного
Горю Поэзии огнем.

Когда же мистический идеал стал принимать облик Вечной Женственности, Прекрасной Дамы, стало более отчетливо проявляться и отношение рыцаря к ней. Уже в стихотворении «Servus — Reginae» он именует себя «службой», «милым» и «рабом»:

Не призывай. И без призыва
Приду во храм.
Склонюсь главою молчаливо
К твоим ногам.

Согласный быть вечно рабом, сам он пребывает в туманах, сумраках, во мгле, в ночи:

Ночью сумрачной и дикой —
Сын бездонной глубины —
Бродит призрак бледнолицый
На полях моей страны,
И поля во мгле великой
Чужды, хладны и темны.

Однако в туманах, в снегах, в темноте и в сумерках ярче светится Она, всегда окруженная светом, сиянием, лучами солнца, лучезарная и золотая:

Ты горишь над высокой горою,
Недоступна в Своем терему.
Я примчуся вечерней порою,
В упоеньи мечту обниму.

Ты, заслышав меня издалека,
Свой костер разведешь ввечеру,
Стану, верный велениям Рока,
Постигать огневую игру.

И когда среди мрака снопами
Искры станут кружиться в дыму, —
Я умчусь с огневыми кругами
И настигну Тебя в терему.

Прекрасная Дама не только солнечная, но также девственная, строгая и святая. Она, как и полагается, наделена рыцарем превосходными качествами. Она не только делает светлым все вокруг себя, но и возвещает о своем присутствии или своем приближении ласковыми звуками, ощутимым дуновеньем:

Ветер принес издалека
Песни весенней намека,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури.
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.

Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои.
Ветер принес издалека
Звучные песни твои.

В отличие от Прекрасной Дамы паладин-поэт полон страхов, сомнений. Он испытывает страх от прибытия Прекрасной Дамы, потому что

оно непременно связано с гибелью всего старого, с разрушением привычного мира, со светопреставлением, обещанным в Апокалипсисе, с эсхатологическими мотивами:

Молоть устали жернова.
Бегут испуганные стражи,
И всех объемлет призрак вражий,
И долу гнутся деревья.

Все диким страхом смятено.
Столпились в кучу люди, звери.
И тщетно замыкают двери
Досель смотревшие в окно.

Ожидая Прекрасную Даму, рыцарь-поэт, хотя надеется на ее приход, страшится того, что он Ее не узнает или окажется недостойным. В стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» он признается в своих страхах:

Как ясен горизонт! и лучезарность близко,
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Еще, однако, страшнее, если Прекрасная Дама не изволит явиться, если Она останется в запредельном мире, не пожелая посетить земной. В этих колебаниях — страшно встретить и страшно не встретить — мечется душа Блока, наполненная неразрешимыми противоречиями, которые ее оживляют и обогащают:

Мне страшно с Тобой встречаться.
Страшнее Тебя не встречать.

Сознание, что единство земного с небесным, столь сладостное и близкое, может не состояться, усиливает лирическое напряжение и вселяет беспокойство. Рыцарь-поэт вдруг почувствовал, что снова наступила мгла и покрыла храм, где обитает Прекрасная Дама. Она словно бы пребывает в двух мирах, которые не образуют желанного единства:

А хмурое небо низко —
Покрыло и самый храм.
Я знаю: Ты здесь. Ты близко.
Тебя здесь нет. Ты — там.

При всем том Прекрасная Дама постоянно дает знать о своем присутствии. Она всюду расставляет видимые, но тайные знаки. Она является в сновидениях, она напоминает о себе звуками:

Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне.

Для того чтобы передать интимную мистическую связь рыцаря-поэта и Прекрасной Дамы, Блок должен был прибегнуть к неопределенным намекам, к неясным и неотчетливым знакам и жестам, к смутной, расплывчатой речи, к словам, значение которых колеблется, неустойчиво и зыбко. Знаки и слова не должны были быть точными, однозначными, ясными, потому что сама Прекрасная Дама, как и ее присутствие, растворены в ощущениях поэта, в его чувствах и переживаниях. Ее облик не явлен в конкретном портрете, а намеренно размыт. Поэт не знает ее портретных черт. Он лучше осведомлен о ее душевных и духовных свойствах, чем об ее облике. Подобно этому и вся обстановка, в которой вдруг повеет Прекрасной Дамой, тоже неопределенна: «Где-то светло и глубоко Неба открылся клочок», «Кто-то шепчет и смеется Сквозь лазоревый туман», «Снова шопот — и в шептаньи Чья-то ласка, как во сне, в чьем-то женственном дыханьи, Видно, вечно радость мне!», «Кто-то с Богом шепчется у святой иконы», «Там — в улице стоял какой-то дом...», «Тебя я встречу где-то в мире», «Лодка ныряет, качается, Что-то бежит по реке. В сердце — надежды нездешние, Кто-то навстречу — бегу».

То же впечатление тайны, недосказанности остается и тогда, когда Блок устраняет подлежащие или дополнения: «За туманом, за лесами Загорится — пропадет, Еду влажными полями — Снова издали мелькнет», «Станных и новых ищу на страницах Старых испытанных книг...», «Говорили короткие речи, к ночи ждали странных вестей». Читая эти строки, невозможно понять, где и что происходит, что, например, «загорится», что «пропадет», кто шепчется «Сквозь лазоревый туман», каких «странных и новых» и что именно надеется он найти в старых книгах. Вокруг лирического героя словно несутся тайны, призраки, видения. Все это зримо духовному взору, но скрыто от глаз. Он живет как бы в двойном мире — наяву и за пределами яви, дышит туманным и чистым, прозрачным воздухом, погружен в сумрак, темноту, мглу и в то же самое время пронизан солнцем и как бы изнутри наполнен сиянием.

Поэтика Блока характеризуется и новым отношением к слову. Слова, имеющие вполне определенное, «предметное» значение, например, «гореть», «загореться», «разгораться» (горит огонь, загорелся лес, разгорается костер) вступают в соприкосновение со словами отвлеченными (душа, мечта). Так появляются метафоры типа «разгорается мечта». Но мало того, что она разгорается, она еще и незрима:

Ранний час. В пути незрима
Разгорается мечта.
Плещут крылья серафима,
Высь прозрачна, даль чиста⁷⁷⁹.

⁷⁷⁹Здесь поэтически точно передано начало поэтического акта: незримая, нематериальная мечта, разгораясь, передает приход поэтического вдохновения. И вот уже «Плещут крылья серафима» (вспомним пушкинское: «И внемлет арфе Серафима») и открывается простор для творчества.

У Блока встречаются «туманные руки», «туманная пена», «туманные песни», «туманный факел».

После всего сказанного становится совершенно ясно, что поэтическое словоупотребление Блока нисколько не похоже на словоупотребление Пушкина, Баратынского, Некрасова, Майкова. Блок опирается на традиции Лермонтова, Фета, Полонского, Ап. Григорьева, Вл. Соловьева. Это Фет любил безличные или неопределенно-личные и безглагольные или, наоборот, подчеркнуто глагольные предложения:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немой,
Засветилось на том берегу.

В полном согласии с этой традицией Блок делает упор на «музыку» стиха, на его романсово-песенные интонации, на звучание поэтической речи, которая обволакивает ритмами, звуками и берет в плен, завораживает всеми способами, какие имеются в распоряжении поэта. Уже в стихах раннего Блока возникают интонации, ритмы, аллитерации, повторы, паузы, которые создали его неповторимый поэтический голос:

И все, что было невозможно
В тревоге дня, иль поутру,
Свершится здесь, в пыли дорожной,
В лучах закатных, ввечеру⁷⁸⁰.

⁷⁸⁰ Ср.: Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли.
Утомленный, я терял надежды,
Подходила темная тоска.
Забелели чистые одежды,
Задрожала тихая рука.

.....
И, весь измучен, в иступленьи,
Я к миру возвращаюсь вновь —
На безысходное мученье,
На безысходную любовь.

.....
Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твоё белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.

Были странны безмолвные встречи.
Впереди — на песчаной косе
Загорались вечерние свечи.
Кто-то думал о бледной красе.

Ритмы, появившиеся в «Стихах о Прекрасной Даме», свидетельствовали о предпочтении Блоком напевного стиха говорному и декламационному. Напевный стих как раз наиболее приспособлен для выражения неясных, смутных, неотчетливых движений души, для передачи едва ощутимых намеков и сложных, почти неподвластных слову психологических переживаний. Тем же задачам служил и тонический стих, который со времен Блока и благодаря его усилиям стал равноправным с господствовавшим до тех пор классическим стихом с его традиционными размерами. Всего этого, однако, было явно недостаточно, чтобы достигнуть единства личного со вселенским. Такое единство могло возникнуть на основе символов, заключающих в себе природное и духовное.

Блок создает всеобъемлющую и цельную систему знаков, символов. Если названия «Вечная Женственность», «Прекрасная Дама», «Дева»,

Приближений, сближений, сгораний
Не приемлет лазурная тишь...
Мы встречались в вечернем тумане,
Где у берега рябь и камыш.

Ни тоски, ни любви, ни обиды,
Все померкло, прошло, отошло...
Белый стан, голоса панихиды
И твое золотое весло.

.....
Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске, и в мольбе,
Зеленею, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе.

.....
Свет в окошке шатался,
В полумраке — один —
У подъезда шептался
С темнотой арлекин.

.....
О легендах, о сказках, о тайнах.
Был один Всепобедный Христос.
На пустынях, на думках случайных
Начертался и вихри пронес.
Мы терзались, стирались веками,
Закаляли железом сердца,
Утомленные, вновь вспоминали
Непостижную тайну Отца.

И пред ним распростертые долу
Замираем на тонкой черте:
Не понять Золотого Глагола
Изнуренной железом мечте.

.....
Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне. <...>

«Заря», «Купина» относятся к Душе Мира, то себя поэт выводит под именами «рыцаря», «инока», «юноши».

Соответственно с ним и с Ней связаны определенные явления, состояния природы, цвета, звуки. Все, что обладает сиянием, наделено светом, становится синонимом Души Мира: заря, звезда, солнце, белый или золотой цвет. Ветер в стихах Блока — не просто ветер как природное явление, а еще и знак Ее приближения, Ее снисхождения с надзвездных высот. Утро, открывающее день, таит надежду и, следовательно, не только время суток, а время ожидания Прекрасной Дамы, наиболее вероятного Ее прихода. Точно так же весна — не одна лишь пора пробуждения природы, ее преобразования, цветения, но и знак близости Прекрасной Дамы, предвещающий страшную и вместе радостную встречу поэта и Вечной Женственности⁷⁸¹.

С поэтом-рыцарем связаны другие знаки и другие цвета. Он пребывает в тумане, в сумраке, его окружают зима, непогода, темнота, ночь, символизирующие торжество зла. И лишь в те счастливые мгновения, когда до Блока доносится весть, приносимая то ли ветром, то ли звуками, то ли дыханием весны, он входит в яркую, лучезарную, солнечную, небесно-голубую, лазоревую атмосферу Прекрасной Дамы. Он рад этим мгновениям, но не может избавиться от страха: ему мнится, что она не придет или изменит свой лик, явившись в ином облике. Каждое такое сомнение он считает «изменой», отдаляющей его от надежды и снова погружающей в ночь, в холод, во мглу. И потому преимущественные цвета рыцаря-поэта — синие, лиловые, символизирующие смерть физическую и духовную, крушение идеалов, потерю надежды на встречу с Прекрасной Дамой и веры в преобразование земли и человека, разрыв мистической связи между личностью и Божьим Царством. Однажды Блок, как помним, написал о Вл. Соловьеве, что в его взгляде была «бездонная синева». Он увидел в глазах философа знаки смерти. Но далеко не всегда символы, используемые и возникающие в лирике Блока, прозрачны и легко распознаваемы. Очень часто они прихотливы, много-

⁷⁸¹ К. Мочульский заметил, что для земного суетного мира (его многоцветье не замечается героем) у Блока существует три краски: черная, белая и серая. По мере приближения ожидаемой встречи с Ней «краски потухают, предметы превращаются в тени, свет и тьма сливаются в сумерки», но это потому, что из мрака неожиданно брызнут лучи потустороннего света, и он предстает в пиршестве красок. Блок ждет призыва и готов ответить на зов. В это ожидание он вносит «юношескую страстность, дерзновенность, нетерпение, тоску, требовательность влюбленного». Его настигает «священное исступление». Он никогда не остается одиноким, он постоянно с Ней — разговаривает, беседует, ведет диалог. К. Мочульский полагает, что в центре этого романа в стихах стоит мистерия Богоявления: «История кончена, наступает Царство Духа и преобразования мира». В стихотворении «Верю в Солнце Завета...» уже «Непостижного света Задрожали струи», преобразование уже наступило, Вечная Женственность — Премудрость Божия уже сошла в мир: «Верю в Солнце Завета, Вижу очи Твои». Вот-вот и теофания <божественная любовь> потечет. Поэт, стало быть, поднимается на «осиянные высоты». Особенно видно это в стихотворении «Сны раздумий небывалых...», полагая, что «Владычицей Вселенной» он «Может быть, любим». И тем страшнее его падение (см.: Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 48–51).

значны и не поддаются точному истолкованию. Тут все зависит от контекста, в который они помещены. Переводить их на грубый язык прозы — лишать очарования и заключенной в них правды чувства. Однако анализ для того и существует, чтобы глубже раскрыть их смысл и значимые оттенки. Если в первом томе лирики преобладает все-таки белый цвет, то во втором — синий, цвет крушения надежд, цвет разочарования, символ утраченной веры в мировую гармонию, в мистическое единение души с мировым целым. А в третьем — красный, цвет крови, пламени, мятежей, разгула стихий и всепожирающего плотоядного хаоса. Одновременно хаос мыслится очистительным актом: он уничтожает все старое, косное, прогнившее. Поэтому в третьей книге звучит и надежда на спасение, на то, что Христос не оставит Россию, и через кровь, через мучения и страдания страна и каждый человек в ней увидят сияющий, ослепительный свет.

Развернутый в двух планах сюжет таит в себе противоречия: герой — земной человек, героиня — существо неземное по своей природе; он принадлежит низшему миру, она — высшему. Будучи земным, герой стремится к сверхреальному. Он хочет прикоснуться к запредельному и, по слову Тютчева, «с запредельным жаждет слиться». Но его желание узреть Прекрасную Даму, которую он любит, испытывая блаженство и ощущая себя рабом, наталкивается на препятствия: подавая знаки своего мимолетного присутствия, Она не являет свой лик, и героя охватывает отчаяние, потому что он не может увидеть Ее и слиться с Ней. К тому же Она приходит к нему не непосредственно, а через природу, давая знать о своем приближении. Отсюда чрезвычайно важное значение приобретает не только любовь, но образы природы — переживание любви и чувство природы становятся верховными душевными движениями героя, обогащая его духовный мир. Но здесь же кроется и опасность: Прекрасная Дама — и герой это чувствует — может испытывать и испытывает к нему холодность. Герой при этом сомневается в себе и в Прекрасной Даме: достоин ли он Ее и соответствует ли Она его мечтам, обманывает или не обманывает его, не столкнется ли он с подменой, с изменением ее облика, когда, явившись ему на земле, Она вдруг превратится в обычную земную женщину или, еще того хуже, не обернется ли Она демоническим существом, Астартой. Наконец, его посещает тревога, вызванная предчувствием Ее уже произошедшего изменения, и сознанием того, что темное, злое начало в Ней уже торжествует. Однако герой и после «Стихов о Прекрасной Даме» будет вспоминать о светлых и темных сторонах своих мистических переживаний. Он по-прежнему в любой момент готов отдаться радости встречи, обещающей ему гармонию в себе и гармонию с бытием. Ради Нее он, как рыцарь, готов ринуться в битву с черными силами и жертвовать собой⁷⁸².

Мотив подмены или измены при всем в целом мажорном и светлом тоне «Стихов о Прекрасной Даме» играет значительную роль. Если Пре-

⁷⁸² См. об этом также: *Миц З.Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 26–29.

красная дама сияет в голубой лазури или окружена золотом зари, то ее антипод предстает в живой белизне («Как ты лжива и как ты бела!») и несет с собой пламень роковой.

Происходит это потому, что герой раздвоен — он принадлежит земле и небу. Подлинная реальность для него — Прекрасная Дама, существо небесного, запредельного мира. Она — производное изначально заложенного в него божественного начала. А ее обманчивые лики это призраки, двойники, самозванцы, искажения чистого облика, рожденные его земной натурой, которая вследствие этого чувствует подмену и измену, потому что и Вечная Женственность, если она, как Душа Мира, оказываясь в земном плену, перестает быть Прекрасной Дамой. Вот эта игра земным и небесным (общность обоих героев состоит не только в том, что в них есть начало божественное, но и в том, что в них проявляется начало земное), их конфликт выливается в поединок роковой, когда лучезарный лик противостоит живому облику.

Итак, двуликий образ Прекрасной Дамы и двуликий образ героя заранее задуманы. Там, где герой нарисован в духовном плане, — там он набожный и чистый инок, монах, живущий в келье, молящийся в храме или благородный рыцарь. Он пребывает в высокой атмосфере церковности («высокие соборы», «сумрачные хоры», «мерцание свечей» и т. д.) или рыцарского поклонения Прекрасной Даме. В это время душа его видит небесные видения («крылья серафима», «белый, белый Ангел Бога», «Ангел с благовестным мечом». Речь здесь звучит торжественно, строго и сурово. Но этот небесный план совмещается с другим — душевным. Инок признается, что в нем живет земной человек, и тогда его небесное существо ощущается как самозванное. Так, в стихотворении «Люблю высокие соборы...» Блок пишет о том, что его герой для смирения темной бунтующей души любит посещать высокие соборы. Он страшится своей мрачной земной глубины: «Боюсь двуликой и осторожно хороню Свой образ дьявольский и дикий в сию священную броню. В своей молитве суеверной Ищу защиты у Христа, но из-под маски лицемерной Смеются лживые уста». Здесь отчетливо видно, как борются Христос и Дьявол в душе человека, здесь не только свет высшего озарения и преображения, но и демоническая сила. И это свойственно не только герою, но и всем молящимся в храме. Стало быть, из «Стихов о Прекрасной Даме» берет трагическое раздвоение, роковая битва света и тьмы, пронзившая сердце поэта и все бытие. Вот почему Блок стал, по словам Ю.Н. Тынянова, главной лирической темой Блока.

Почти то же, что и с героем, происходит и с Прекрасной Дамой. Разница, однако, в том, что, если герой открыт людям, то Прекрасная Дама не открывается, а переживается каждым лично, если он наделен способностью к мистическому общению с иными мирами. Поэтому Ее присутствие можно лишь ощутить, почувствовать, и это переживание передать стихами, излить в стихах, навеять ее приближение. Следовательно, ее нельзя выразить непосредственно словами. И так было до того времени, пока не стало ясно, что наступает конец старого света и начало нового, который родится посредством революции духа. Теперь все изменилось: раньше Премудрость Божия пребывала далеко от человечества,

была по ту сторону нашего сознания, ныне Она входит в человека, соединяется с человеком, образует с ним Новый Завет и вводит в Царство Духа. Стало быть, Она может явиться наяву, причем всегда остается равной себе⁷⁸³, ни во что не превращается. Но опасность подмены существует. Ее стремится подменить Другая, Астарта⁷⁸⁴.

Светлые, радужные надежды, однако, не сбылись, и тогда появились сомнения, возникла мысль о крушении идеала, о неизбежных душевных потерях и скитаниях на духовных путях. Так возникла тема «Распутий».

Исследователи относят распадение единства (биографического, лунного, сакрально-мистического планов) «Стихов о Прекрасной Даме» к 7 ноября 1902 года, со времени согласия Л.Д. Менделеевой стать невестой Блока. С этого момента внутренний мир первого тома проникается атмосферой тревоги, неблагополучия, двойничества. Сюжет мистического романа будто бы заканчивается: мистический идеал и реальность вступили в трагическое противоречие, и первый день свершения экзальтированных мечтаний стал началом гибели мифа о личном воплощении мировой мистерии. Из этого делают глубоко идущие выводы: мол, личное счастье — поэтическое несчастье, идиллия в жизни — драма в искусстве. Блок будто бы сделал вывод о невозможности реального соединения героя и Прекрасной Дамы в материальном мире. И стало быть, нужна была резкая трансформация автобиографического мифа о Душе Мира. Миф распался и мистический роман прекратился вследствие того, что Блок не мог отождествить девушки, с которой его на всю жизнь связали морозные поцелуи, и гностическую Деву Радужных Ворот, не мог случившееся с ним счесть мировой мистерии-

⁷⁸³ Вопреки мнению Н.Ю. Грякаловой о «профанной» трансформации центрального женского образа (Вечная Женственность поочередно превращалась то в проститутку, то в *femme fatale*), Блок возражал о каких-либо превращениях, например, Прекрасной Дамы в Незнакомку или в Катюку из «Двенадцати» и для этого у него были весомые основания.

⁷⁸⁴ См. об этом: Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 52–55. Мотив Астарты (Луны, ночного, «темного» светила в противоположность дневному, Солнцу) разработан, хотя и не без преувеличений, Д.М. Магомедовой, которая считает, что «центральный образ Стихов о Прекрасной Даме — луна, не называемая, но сквозящая через перифрастические описания», что Луна — главный сакральный предмет, зашифрованное ключевое слово. Исследовательница отметила также, что мотивы Царевны в тереме («Кто поджигал на заре терема, Что воздвигала Царевна сама?») «выводят не только к известным русским сказкам, но и к гностическому варианту мифа о Софии-Премудрости, заключенной в тело земной женщины — Елены, спутницы Симона-Мага (Волхва)». По мнению Д.М. Магомедовой, структура «Стихов о Прекрасной Даме» (в первом издании три раздела: «Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб») — «прообраз трилогии вочеловечения. Первый раздел — мотивы, связанные с утверждением идеала Вечной Женственности; второй — мотивы дисгармоничного неблагополучного бытия (современного города); третий — соединяет мотивы двух предыдущих циклов». После уничтожения разделов первая книга «все же сохраняет трехчастность...» (См.: Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 101–103).

ей, концом всемирной истории⁷⁸⁵.

Автором этой версии была З.Г. Минц⁷⁸⁶. По мнению ее последователь, она вскрыла причины, по которым «переход от «высокой» мистики «Стихов о Прекрасной Даме» к «нарастающим эмоциям разочарования, «ущерба мистического чувства»» стал итогом развязки «мистического романа», в результате реальных биографических обстоятельств постепенно переключавшегося в иной психологический регистр. Сверхреальное, «несказанное» вдруг обернулось «человеческим, слишком человеческим» и вызвало ощущение не только исчерпанности мистической темы, но и неподлинности ее⁷⁸⁷ ... Отсюда — прямой путь к «замещению» образов лирического героя и героини, персонажей «мистического романа», «призраками», «подобиями», «двойниками» (стихотворения «Голос», «Сбежал с горы и замер в чаще...», «Свет в окошке шатался...», «Я ждал подокнами в тени...» и др.)⁷⁸⁸.

Мистический роман, однако, не завершается: Блок и за пределами «Стихов о Прекрасной даме», едва ли не до конца творчества, вспоминает Прекрасную Даму, держит в уме Вечную Женственность, а двойничество, двуликость образов героя и Прекрасной Дамы, появление призраков наблюдается чуть ли не на всем протяжении «Стихов о Прекрасной Даме»⁷⁸⁹. Блок увидел в невозможности встречи не окончание романа, а неизбежность гибели мира, в котором возник мистический роман, но решил до конца идти по тому же начертанному пути, потому что ведь и после «Стихов о Прекрасной Даме» требовал от Л.Д. Менделеевой быть Софией, Мировой Душой и пр.

Пожалуй, главной причиной скептических настроений Блока, касающихся встречи с Прекрасной Дамой, с Вечной Женственностью, было иное. Согласно, философии Вл. Соловьева, преображение и обновление земного мира проходит три этапа. На первом этапе появляется неудержимое стремление узреть Мировую Душу, Вечную Женственность и стать ее рабом (рыцарем и монахом). Но сама Мировая Душа на втором этапе отпадает от Христа и становится земной и грешной. Теперь она уже не Вечная Жен-

⁷⁸⁵ Там же. — С. 103.

⁷⁸⁶ Минц З.Г. Цикл Ал. Блока «Распутья» // Блоковский сборник V: Мир А. Блока. — Тарту, 1985. — С. 3 (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 657).

⁷⁸⁷ Здесь автор статьи Н.Ю. Грякалова ссылается на реально-психологическую интерпретацию взаимоотношений с Блоком, которую Л.Д. Менделеева дала в мемуарах «И был, и небылицы о Блоке и о себе» (Bremen, 1977).

⁷⁸⁸ Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 104–105.

⁷⁸⁹ Н.Ю. Грякалова совершенно справедливо писала: «Предчувствия «изменения облика» Ее посещали поэта и прежде, в разгар «мистического лета» («Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...»...). Рано пришло к нему и ощущение душевной раздвоенности, которое поначалу возникло как лирическая тема... но постепенно стало устойчивой психологической чертой. Неудивительно, что людей, близких «соловьевскому кругу», эта двойственность, ими пронизательно замеченная, настораживала, хотя и по-декадентски привлекала» (Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 105). О «привлекательном» отношении Соловьевых и А.Белого к «двойственности» Блока говорить сложно, потому что они их не принимали.

ственность, не София Божия Премудрость. Стало быть, она сама «виновата» в том, что покинула сверхреальный, небесный мир. Куда в этом случае должен броситься рыцарь и о чем должен молиться инок? Он обязан идти за Ней в земной мир. Герой должен пройти тот же путь, что и Мировая Душа, он должен отпасть от Христа, оказаться в гуще грешной жизни земной жизни, пройти все испытания и освободить Мировую Душу. А затем самостоятельно, без Христа, найти дорогу к преображению и обновлению⁷⁹⁰. Этот второй этап «трилогии вочеловечения» — этап падения, перетекает в третий этап, который начинается поисками выхода из земной неволи. Однако герой и Мировая Душа по-прежнему пребывают на земле. Третий этап, согласно философии Вл. Соловьева, состоит в том, что Мировая Душа — пленница земли, не защищенная от козней Дьявола, — возвращается в лоно Христа, после чего наступает мировая гармония. У Блока иначе: третий этап в его «трилогии вочеловечения» — не гармония, а духовные искания нового человека и нового искусства. Мистический роман не завершен и не завершается, потому что Блоку чужда идея синтеза. Ему по душе идея неостановимого движения.

И вот когда Блок почувствовал, что Прекрасная Дама исчезла, что Она переселилась на землю и перестала быть Вечной Женственностью, Софией Божией Премудростью, он устремляется за ней туда же, на землю. Этот момент отражен в цикле «Распутья», который венчает книгу «Стихи о Прекрасной Даме». Теперь герой полон сомнений в том, что Прекрасная Дама явит себя миру и очам поэта. Он подозревает, что был обманут или обманулся, неверно истолковав таинственные знаки, являвшиеся ему, или — это тоже возможно — придав самому обычному, самому обыкновенному, сугубо земному и материальному потустороннюю загадочность и неземное значение. Следовательно, первая книга стихотворений Блока имеет очень ясный лирический «сюжет»: порыв из мглы к свету, а потом, в цикле «Распутия», от ослепительного солнца — к земным сумеркам, где ждут страдания и печали. Но одновременно — это путь от полного незнания к манящей истине. Неудовлетворенность ложным знанием вселяет беспокойство в душу и заставляет спуститься на землю, чтобы отыскать Мировую душу и попытаться спасти ее.

Уже в одном из последних стихотворений «Стихов о Прекрасной Даме» — «Мне страшно с Тобой встречаться» — звучит мотив «смерти» Прекрасной Дамы и ее похорон. «Хмурое небо» покрыло «храм», тень

⁷⁹⁰ Преддверьем второй книги становятся «Распутья». Л.Я. Гинзбург считала, что «душевное раздвоение героя, его «падение», утрата мистической гармонии первоначально, в пределах первой книги, укладывается еще в концепцию Соловьева. Согласно этой концепции. Душа мира (Вечная женственность) двойственна. Она может отождествляться с Софией (Премудростью Божьей), и она же может уступить слепым и греховным силам хаоса». «Это еще соловьевская схема — падение человека, сопряженное с искажением облика Вечной Женственности» (*Гинзбург Лидия. О лирике.* — Л., 1974. — С. 270–271). Но, вопреки мнению Л.Я. Гинзбург, такова же и вторая книга, в которой нет разрыва с соловьевством (там же. — С.271), потому что Мировая Душа, согласно философу, может отпасть от Христа и перестать отождествляться с Вечной Женственностью и Софией Божией Премудростью, что и демонстрируют стихотворения второй книги.

Прекрасной Дамы «здесь», «близко», тогда как самой Ее «Здесь нет. Ты — там». Именно это стихотворение среди других привело в ужас О.М. Соловьеву, которой привиделось в нем «опять что-то жуткое»⁷⁹¹. А. Белый также «был напуган» этими блоковскими строками. Соловьевы и А. Белый пришли к страшному для них заключению, «что у Блока „Она“ — „без Христа“»⁷⁹².

По мнению самого Блока, отречение от крайностей мистицизма и обращение к земле для него закономерно. А что при этом случится, того хочет и он. «Это, — писал он в дневнике, — шаг не назад, а вперед — к „отрицанию“. Здесь есть утверждение (сознательное) своего рода „неверия“»⁷⁹³. Чтобы утвердиться в вере, надо подвергнуть ее скепсису, провести через горнило сомнений. Вера и любовь проникается сомнением, а сомнение — верой и любовью. Путь познания бытия протекает через Любовь к Прекрасной Даме и через недоверие к Ней. Такова, по мнению В.М. Жирмунского метафора авторского «мифа о пути»⁷⁹⁴.

Итак, после цикла «Стихи о Прекрасной даме» наступила пора смуты, сомнений, распутий⁷⁹⁵. Если в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» ав-

⁷⁹¹ Литературное наследство. Т. 92, кн. 3. — С. 192.

⁷⁹² См.: Андрей Белый и Александр Блок Переписка. 1903–1919. — М., 2001. — С. 71–77. Раньше всех почувствовал «мучительный мистицизм» Блока С. Соловьев в стихотворении «Мы преклонились у завета...». Касаясь последней строфы («И с этой ветхой позолоты, Из этой страшной глубины На праздник мой спустился Кто-то с улыбкой ласковой Жены») одного «из самых пронзительных», по словам С. Соловьева, стихотворений («Жена, смеющаяся из ветхой позолоты, — гениально») он, однако, заметил: «Но знаешь, кто она, по моему твердому убеждению? Не «Дева Радужных ворот»! Отнюдь». Имея в виду женоподобный образ этого Кто-то («Кто-то с улыбкой ласковой Жены»), С. Соловьев утверждал: «Лживая, но прекрасная». Не такова мудрость, сходящая свыше». Ссылаясь на соборное Послание святого апостола Иакова, он писал: «Мудрость, сходящая свыше, во-первых, чиста, потом скромна, мирна, послушлива, полна милосердия и добрых плодов, беспристрастна и нелицемерна». Такою ли женою ты, «несчастный, бедный, тленный, может быть, любим»?» (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. — М., 1980. — С. 328). С. Соловьев угадал верно. Блок (в пересказе С. Соловьева в письме к А. Белому) писал ему, «что он, чувствуя свою отдаленность от Жены, облетенной в Солнце, боится Астарты» (там же. — С. 331). Впоследствии А. Белый описал это состояние Блока как душевную раздвоенность, как «бегство себя самого от себя самого» (См.: Эпопея. 1923. № 4. — С. 270–271).

⁷⁹³ Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 7. — С. 53.

⁷⁹⁴ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. — Л., 1928. — С. 195.

⁷⁹⁵ «Блок очень скоро «поссорился» со своей мистической любовницей и был атакован со всех сторон темными силами... вождения, отчаяния и безграничной тоски» — писал Д.П. Святополк-Мирский (*Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия*: статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 33). «“Прекрасная дама” отказала своему поклоннику. Мир для него опустел, небеса покрылись тучами и потемнели. Отвергнутый мистической возлюбленной поэт обратился к земле. Этот поворот сделал Блока несомненно более несчастным и, вероятно, худшим человеком, чем он был, но большим поэтом. Только тут его поэзия приобрела общечеловеческий интерес и стала понятной не только немногим избранным. Она стала более земной, но вначале и земля его не была материальной землей. Его вскормленный небом стиль при первом контакте с грубой действительностью тут же дематериализовывал ее. Его мир в 1904–1906 гг. — завеса миражей, наброшенная на более реальные, но невиди-

тор бодро восклицал:

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли...,

то в цикле «Распутья» рыцарь-поэт разрывается между надеждой и безнадёжностью. С одной стороны, он по-прежнему верен Ей, Прекрасной Даме:

Я искал голубую дорогу
И кричал, оглушенный людьми,
Подходя к золотому порогу,
Затихал пред Твоими дверьми.

Проходила Ты в дальние залы
Величава, тиха и строга.
Я носил за Тобой покрывало
И смотрел на Твои жемчуга.

Ему кажется, что Прекрасная Дама благосклонна к нему и не оставила его своей милостью. От Ее лица написано стихотворение «Мой любимый, мой князь, мой жених...» Она знает о его печали, но так же, как и он, рада грядущей встрече:

В церкви станешь ты, бледен лицом,
И к Царице Небесной придешь, —
Колыхнусь восковым огоньком,
Дам почуять знакомую дрожь...

Над тобой — как свеча — я тиха,
Пред тобой — как цветок — я нежна.
Жду тебя, моего жениха,
Все невеста — и вечно жена.

мые небеса. Его стиль, бесплотный и чисто музыкальный, прекрасно подходил для изображения туманов и миражей Петербурга, иллюзорного города, тревожившего воображение Гоголя, Григорьева, Достоевского. Этот романтический Петербург, сновиденье, возникающее в нереальной мгlistой атмосфере северных неvkских болот, стал основой блоковской поэзии, едва он коснулся земли после своих первых мистических полетов. «Прекрасная дама» исчезает из его стихов» (*Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — 703–704). Последнее утверждение неточно. Прекрасная Дама и свойственная ей символика сохраняется в лирике Блока. Л.Я. Гинзбург правильно писала: «Блоковская символика, сложившаяся уже в «Стихах о Прекрасной даме», не исчезает из его поэзии в дальнейшем. Она только переосмысливается, скрепляется с новыми символами, постепенно вступающими в блоковский поэтический круг». И дальше: «И в самых поздних стихах Блока встречаются его *сумрак*, его *зори* — иногда в новых сочетаниях, иногда как знаки воспоминания и сожаления об утраченном идеальном мире» (*Гинзбург Лидия.* О лирике Л., 1974. — С. 268).

Главное же — Она обещала придти, и он, несмотря ни что, ждет:

Покраснели и гаснут ступени.
Ты сказала сама: — Приду.
У входа в сумрак молений
Я открыл мое сердце. — Жду.

В такие минуты ему кажется, что тайна перестает быть тайной, а истина открывается во всей своей бездонной глубине:

Расцветает красное пламя.
Неожиданно сны сбылись.
Ты идешь. Над храмом, над нами —
Беззакатная глубь и высь.

а с другой, — нарастают иные мотивы: обмана, краха мечты. Они встречались уже и в цикле «Стихи о Прекрасной Даме», но там не занимали господствующего места. Однако сомнения, волновавшие поэта, знаменательны. Он изображает себя недостойным, слишком земным, плоским, неспособным к восприятию Ее глубин:

Я — тварь дрожащая. Лучами
Озарены, коснеют сны.
Перед твоими глубинами
Мои ничтожны глубины.

В этих строках — осознание своей слабости и земной ничтожности. Он называет себя «пленником жалким» и неожиданно замечает, что кощунствует, что в нем зреет мятеж, что он не верит Прекрасной Даме и его поклонение — ложь, а сам он — порождение темноты, а не света, дьявола, а не Христа. Однако спасение не приходит, молитва не помогает:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.

Чтобы написать такое, нужно обладать нравственной отвагой и подлинным бесстрашием. Блок был честен перед самим собой и читателями. Он никогда не лгал и был предельно искренен. Но этого мало. Он не скрывает, что и сама Прекрасная Дамы, его кумир, которого он боготворил, временами не вызывает у него симпатии, что Ее атрибут — не только белый, но темный цвет. В том же стихотворении «Я — тварь дрожащая. Лучами...» он пишет о смешении в Ней добра и зла и даже отказывает Ей в абсолютном знании истины:

Не знаешь Ты, какие цели
Таишь в глубинах Роз Твоих,

Какие ангелы слетели,
Кто у преддверия затих...
В Тебе таятся в ожиданьи
Великий свет и злая тьма —
Разгадка всякого познания
И бред великого ума.

И это не единичный случай. Рыцарю-поэту кажется, что Она затевает с ним «игру», что она столь же противоречива, как и все на свете:

Как ты лжива и как ты бела!

В таком утверждении заключается мысль о соприродности Прекрасной Дамы своему платоническому возлюбленному, который спускает ее на землю и ставит под сомнение ее божественную сущность:

Мне же по сердцу белая ложь...

В цикле «Стихи о Прекрасной Даме» эти мотивы только намечены. В цикле «Распутья» рыцарь-герой испытывает безверие, безнадежность и шлет проклятие сладким снам о грядущей встрече с Прекрасной Дамой. Теперь в обычных для Блока цветовых контрастах он пишет о превращениях белого в черное. Радужная надежда обернулась коварной и гнусной ложью:

Дома растут, как желанья,
Но взгляни внезапно назад:
Там, где было белое зданье,
Увидишь ты черный смрад.

Все мечты, которые ему привиделись, оказались обманом, сказкой, а сам он выказал себя наивным юношей. Тем горше и решительнее он теперь осуждал себя и отрицал прежние надежды:

Устал я верить жалким книгам
Таких же розовых глупцов!
Проклятье снам! Проклятье мигам
Моих пророческих стихов!

Отсюда последовали два чрезвычайно важных вывода. Во-первых, поэт почувствовал себя жалким и смешным скоморохом, фигляром, на которого странно смотреть окружающим. Как только он увидел себя со стороны, он стал сам себе противен. Он понял, что и его роль рыцаря-поэта тоже и смешна, и трагична. Сначала он скептически воспринимает неожиданно открывшийся ему смысл поэтических речей:

Я надел разноцветные перья,
Закалил мои крылья — и жду.

Надо мной, подо мной — недоверье,
Расплывается сумрак — я жду.

Он знает, что готов на подвиг и смеется над толпой, которая закоснела в своей безверии и в своей бездуховности. Однако толпа не виновата в сомнениях. Поэт предчувствует трагический конец, крушение всех надежд:

Но сверкнул мои белые крылья,
И сомкнулись, сожмутся они,
Удрученные снами бессилья,
Засыпая на долгие дни.

Чувство неминуемого трагизма сменяется убийственной иронией. Торжественный, красочный, ликующий наряд («разноцветные перья») теперь становится нарядом клоуна, шарлатана, жалкого циркача на ветрах и дорогах истории:

Я был весь в пестрых лоскутках,
Белый, красный, в безобразной маске,
Хохотал и кривлялся на распустьях,
И рассказывал шуточные сказки.

Толпа не желает слушать бессвязные и сбивчивые речи. Рыцарь-поэт бесконечно далек от нее, от ее забот, нужд и интересов. Так поэт вынужденно делает второй вывод: он обращается, пусть робко, пусть редко, но затем все чаще к реальным картинам, к реальным сценам, к конкретным зарисовкам персонажей.

В петербургском тумане он начинает различать черты городского пейзажа, маленьких, незаметных людей, дома, где они живут и где работают. Так появляются в «Распутьях» «черный человек», фонарщик, гасящий уличные газовые фонари, «нищие» из стихотворения «Фабрика». В творчестве Блока постепенно созревает перелом, поворот в сторону обычной, обыкновенной жизни, воспринимаемой, однако, по-прежнему глазами символиста. Так, «черный человек» оказывается земным воплощением чертика, напоминает существо потустороннего мира. Он пребывает в жизни, которая является иллюзорной, не имеющей самостоятельной ценности, потому что подлинная жизнь есть только на небе, а земная — это грубое и плоское ее отражение, искаженная тень. Отсюда «черный человек» не вызывает жалости, хотя поэт замечает, что он плачет. Стало быть, нельзя переоценивать устремленность Блока к реальности, но нельзя ее и недооценивать. Поэт уже обращает внимание на чужое страдание, тогда как раньше он был занят исключительно своими мыслями и чувствами и никого вокруг, кроме самых близких, не видел. Точно так же народ, о котором говорится в стихотворении «Фабрика», пока еще неразличимая толпа и не представляет собой сознательной и, следовательно, самостоятельной силы. Это народ страдающий, замученный, согбенный, пассивный и равнодушный. У него нет ни собственного мнения, ни собственного слова. Поэтому между таким наро-

дом и поэтом еще нет ничего общего. И все-таки поэтический глаз Блока постепенно перемещается на землю.

Итак, первый том лирики выявил наиболее существенные стороны миросозерцания и поэтики Блока. Стало ясно, что поэт настроен максималистски — все или ничего: жизнь должна быть только радостной, только счастливой, только веселой, только полной, только возвышенной. В ней должны господствовать высокие идеалы Добра, Красоты, Любви. Другой жизни Блоку не надо, всякая иная жизнь осмыслена как жалкое и пошлое подобие настоящей, прозреваемой в мечтах. Великое Блок никогда не низводит до среднего, а косное, отжившее, дряхлое и порочное никогда не изображает великим. Он не терпит компромиссов и не согласен на них. Это отчасти объясняет, почему молодой Блок избегал мирской суеты и относился к ней с презрением. Однако такая сосредоточенность на высших идеалах, на мистических тайнах сугубо личного общения с небесным отрицательно сказывалась на поэзии Блока, которая страдала отвлеченностью и была перегружена мечтами, надеждами, снами, таинственными знаками предвестий и предчувствий⁷⁹⁶.

Когда мистические чаяния пошли на убыль, когда очевидными стали приступы скепсиса, когда появились первые ноты романтической иронии, когда настала пора обретения новых ценностей, — сложился цикл «Распутья». Блок последовал за Мировой Душой, чтобы освободить ее из плена земного Хаоса, и ему открылась не только мистика потустороннего, но и мистика повседневности. Зло заключено в земном мире, но оно носит мистический характер. В отличие от утверждения Вл. Соловьева, земной мир подлежит художественному познанию. Идеал еще не утрачен, хотя и недосягаем. С темой земли, страданий лирического героя и населяющих ее людей заметно прозаизируется поэтическая речь, большее место занимают дольники, но все темы и мотивы раскрываются через призму лирического героя, остающегося центральным лирическим образом⁷⁹⁷.

В цикле «Распутья» Блок обратился к земле, к городу. Это предвещало его художественный интерес к народу и человеку, к России, к проблемам земного «зла» и всеобщего земного «счастья», к мыслям об осуществлении гармонического идеала. Так завершились молодые годы. Блок вступил в пору человеческой и поэтической зрелости.

Поэтическая зрелость. Этические и художественные искания. Книги «Нечаянная радость», «Земля в снегу», циклы «Снежная маска», «Фаина». Когда в 1904 году (на титульном листе — 1905) вышел в свет первый поэтический сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме», поэт был уже охвачен новыми настроениями и новыми идеями. От прежнего

⁷⁹⁶ Д.С. Святополк-Мирский, несколько преувеличивая, но не без основания писал: «Основная черта этой поэзии — полная свобода от всего чувственного и конкретного. Это туманность слов, которая действует на неподготовленного читателя просто как словесная музыка... Нет в мире ничего... “более смутного и более растворимого в воздухе”, чем эта поэзия» (*Мирский Д.С. История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год.* — London, 1992. — С. 702–703).

⁷⁹⁷ Более подробно см. об этом: Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 30 и сл.

восторженного Блока в его поэзии не осталось и следа⁷⁹⁸. После «слишком яркого света», обещавшего преображение, внезапно наступил мрак разочарования. Как бы ни мечтал Блок о новом человечестве, мир вокруг него оставался далеко не идеальным, не преображенным и даже не стремящимся к своему обновлению. И Блок, всегда готовый к «нечаянной радости», вынужден обратиться к повседневной действительности, чтобы понять ее и причины, по которым Вечная Женственность не нисходит на землю. Досада, отчаяние, а порою — личная обида за «измену» мистической возлюбленной одолевают поэта, иногда же он чувствует себя недостойным Ее внимания. Эти разнообразные мотивы, в которых вера сменяется безверием, прославление Мировой Души с «проклятиями» и попраньями прежних святых, отныне определяют настроения Блока. Стихотворения, выражающие эти чувства, искания и метания поэта, составили второй том «трилогии вочеловечения», в который вошли стихотворения, созданные преимущественно в 1904–1908 годах. Они распределены по разделам и циклам — «Пузыри земли», «Ночная фиалка», «Разные стихотворения», «Город», «Снежная маска» (включившая циклы «Снега» и «Маски»), «Фаина», «Вольные мысли».

Январь 1904 года запомнился Любови Дмитриевне и Александру Александровичу поездкой в Москву. Блоки посетили ее накануне русско-японской войны, но тревоги не ощущалось. Москвичи, среди которых было уже много поклонников поэзии Блока, встретили молодых весьма радушно, показывали достопримечательности старые и новые: кривые переулки и новые приметы. Часто их сопровождал С. Соловьев, который вспоминал: «... В течение нескольких недель почти каждый вечер мы собирались...

⁷⁹⁸ Вот как восприняли современники, в частности В. Брюсов перемену в творчестве Блока: «Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905–1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытывала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и Страшного суда. Роковые сроки исполнились, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной «Нечаянная Радость»... в его поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попикув», колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу от божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами — мохнатые, малые каются, Униженно в траве кувьркаются, Поднимают копытцами пыль... Поэт уверяет одного из своих чертенят: «Я — как ты, дитя дубрав», и как бы повторяет молитву своего болотного попики: «Душа моя рада Всякому гаду, и всякому зверю, и о всякой вере». Демоническое начало начинает томить поэта «страхом темных предчувствий...» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 224).

И просиживали с Блоком до глубокой ночи. Успех Блока и Любви Дмитриевны в Москве был большой. Молчаливость, скромность, простота и изысканность Любви Дмитриевны всех очаровали. Бальмонт сразу написал ей восторженное стихотворение, которое начиналось:

Я сидел с тобою рядом,
Ты была вся в белом.

Ее тичиановская и древнерусская красота еще выигрывала от умения изящно одеваться: всего более шло к ней белое, но хороша она была также в черном и в ярко-красном. Белый дарил ей розы, я — лилии». С. Соловьев водил Блоков по Кремлю, ездил с ними в Новодевичий монастырь. Именно тогда Блок познакомился с А.Белым, с которым уже состоял в переписке. Впечатление А.Белого от личной встречи с Блоком было огромным: «И послышалась поступь судьбы, — высокопарно писал Андрей Белый. — Блок — ответственный час моей жизни, вариация темы судьбы: он — и радость нечаянная, и — горе; все то прозвучало при первом свидании: встало меж нами. Отсюда — неловкость». Неловкость до поры до времени открыто не проступала благодаря Блоку, который был неизменно спокоен, мягок, вежлив и любил шутить. Андрей Белый был несколько разочарован: Александр Александрович не походил ни на инок, ни на аскета, ни на рыцаря, ни на монаха, а Любовь Дмитриевна не напоминала Прекрасную Даму. А. Белый недоумевал, на ком же женился Блок — на простой девушке? — но тогда это измена провозглашенному пути. Если же он женился во исполнение заветов Прекрасной Дамы, то — как быть с монашеством и отказом от житейских соблазнов? Впоследствии все эти вопросы и «неловкости» всплыли и оказали значительное влияние как на семейные отношения Блоков, так и на духовные искания Блока и А.Белого.

Тогда же в Москве Блок перезнакомился с виднейшими тамошними символистами и их издателями. В Москве в руках «старших» символистов находились издательство «Скорпион» и журнал «Весы». Вскоре был открыто издательство «Гриф», которое предназначалось для публикации сочинений «младших» символистов. Блок был приглашен к участию в нем. Почти ежедневно собирались то у одного, то у другого символиста или сотрудника издательства.

В конце января Блоки уехали в Петербург. С этих пор, по словам С. Соловьева, «Петербург и Москва стали для него (Блока. — В.К.) символами двух непримиримых начал».

В Петербурге Блока ждали академические дела. Он должен был написать реферат и сочинение «Болотов и Новиков». Настроения в университете беспокойные, но они мало задевали Блока. Лето Блоки проводили в Шахматове, где поэт много и упорно трудился: писал новые стихи и составлял сборники стихотворений, готовил рецензии для журнала «Новый путь», заводил переписку с В. Брюсовым и другими. В октябре Блок закончил университетское сочинение о Болотове на степень кандидата. Некоторые написанные им стихи вошли впоследствии в цикл «Город». Одно из таких стихотворений («Барка жизни встала...») было при

публикации конфисковано полицией. В нем уже слышалось предвестие наступивших вскоре мятежей.

Следующий, 1905, год Блок считал годом событий, которые особенно сильно повлияли на него. В жизни поэта наступил перелом. Поэт мог непосредственно наблюдать восставших и их противников. Квартира, где в казармах жили мать, отчим и Блоки, располагалась в фабричном районе. Отчим Блока, Франц Феликсович Кублицкий, командовал отрядом, которому приказано было занять позицию у моста через Неву. Отчим Блока был против кровавой расправы с народом, но остался верен офицерскому долгу и присяге. Полковнику Кублицкому не пришлось стрелять в безоружных рабочих, но другие не миновали этой печальной участи. Блок был возмущен расправами. Отныне он навсегда запомнил день 9 января. «Кровавый отсвет» этих событий лег, по его словам, на лица всех, кто стал их современником. В эти дни января—февраля 1905 года Блок часто встречался с А.Белым, который приехал в Петербург и остановился у Мережковских. Он знакомил А. Белого с заводскими и фабричными районами Петербурга. Не только в столицах, но и в деревне было неспокойно. Начались террористические акты. В Петербурге Иван Каляев убил великого князя Сергея Александровича. «В этом, — пишет Блок, — есть что-то очень знаменательное и что-то решающее». Поэта тревожит будущая судьба России, ее положение кажется ему неразрешимым. В деревнях крестьяне поднимаются против помещиков, и в этих условиях летний отдых в Шахматово становится опасным.

Литературная деятельность Блока по-прежнему, несмотря на обстоятельства, протекает напряженно. В альманахе «Гриф» опубликован цикл «Город»⁷⁹⁹. Стихи Блока пользуются неизменным успехом. Не в последнюю очередь это связано с его мгновенными откликами на события, в которых сиюминутное становится обобщенным и тесно сопряженным с национальными и общечеловеческими ценностями. В это же время ширится круг знакомых Блока. «Видел массу людей за эти дни», — сообщает Блок А. Белому.

Тогда же намечаются первые разногласия между Блоком, А. Белым и Брюсовым и между Блоком и А. Белым.

В. Брюсов возражает против завышенной, по его мнению, оценки А. Белым творчества Блока и обвиняет Блока в самоэпигонстве, в самоподражательстве. Мнение Блока о поэзии Брюсова по-прежнему остается очень высоким, хотя впоследствии Блок изменит свою точку зрения.

С А. Белым конфликт принимает настолько резкую форму, что едва не приводит к дуэли. А. Белый, тяжело переживший раздор, признал себя бессознательно виноватым, и друзья помирились.

Помимо стихотворений и литературных разговоров, в которых оттачивались мысль и мастерство Блока, много внимания поэт уделял критике и журналистике. Он хотел уяснить для себя своеобразие современных поэтов, особенности их книг и литературных веяний, которые они чувствуют. К тому же это был неплохой литературный заработок.

⁷⁹⁹ Впоследствии в этот цикл войдут стихотворения из других сборников.

Занятия в университете в связи с мятежными событиями были прекращены, и Блок получил возможность больше писать. Он деятельно участвует в журнале «Вопросы жизни», помещает рецензии на собрание стихов К. Бальмонта, на рассказы Л. Андреева, М. Горького, сочиняет статью «Творчество Вячеслава Иванова», откликается на книгу академика А.Н. Веселовского о Жуковском, сообщая в рецензии много ценных биографических подробностей и признаний.

Летом 1905 года Блоки все же уехали в Шахматово. Там Блок продолжал писать стихи и рецензии. Стихи сначала не сочинялись, но затем полились. Продолжались и творческие встречи с С.Соловьевым и А. Белым. Оба они приехали в Шахматово. И тут вдруг узнали, как они все изменились. 1905 год, год русско-японской войны, бунта на броненосце «Потемкин», год кровавых бунтов, демонстраций, мятежей, расправ не прошел даром. «Уже не молодцем из сказки, — пишет биограф поэта С.С. Лесневский, — увиделся Блок и не царевой — Любовь Дмитриевна». По воспоминаниям А. Белого, лицо Блока стало серым, отяжелевшим, на нем «подчеркнулись морщиночки», а Любовь Дмитриевна выглядела «бледной, чуть натянутой». Но главное было в другом: «Не знаю, в чем суть, — рассказывал А. Белый, — по приезду мы сразу же ощутили, что что-то случилось; недоговоренность какая-то уж стояла; со странной натяжкой мы ощущали себя по отношению друг к другу; А.А. был другой; и Л.Д. изменилась. Казалось мне: и А.А. И Л.Д. нас не встретили с прежним радушием; было ли то только действие дней — грозных, испаряющих влагу; мы все задыхались атмосферой гроз; ежедневно гремело; и бегали по небу тучи; но про себя понимали мы: атмосферическое давление — рамка иного; душевного; всех нас давило; давило присутствие вместе».

Причина лежала в разности философских, религиозных и художественных взглядов. Блоку философия Вл. Соловьева уже не казалась безупречной. Он простился с Прекрасной Дамой, тогда как С. Соловьев оставался верен заветам Вл. Соловьева, его религиозной философии. И когда он стал говорить на эти дорогие для него темы, его попросили их не касаться. Он обиделся, а за него обиделся и А. Белый: «ему казалось предательством отказаться от друга в том именно, что составляет основу его убеждений». Блок, отошедший от идей Вл. Соловьева и от своего собственного поэтического поклонения Прекрасной Даме, испытывал искреннюю душевную боль при воспоминании обо всем этом. За столом разговоры превратились в словесные поединки, но не явные, а скрытые. А. Белый почуствовал, что с Блоком что-то происходит и что их пути расходятся. Он не ошибся.

Внешне, по описанию А. Белого, Блок выглядел совсем иным, чем в прежние годы: «А.А. в это время уже был — не розовый; да, желтоватые пятна лица чередовались с тенями; он выглядел встрепанным; с недоуменным испугом, растерянно ширя глаза, с полуоткрытым и жалобным ртом, искривленным улыбкой, сидел между нами, как будто он был посторонний, чужой, не «хозяин» (держал себя гостем)...» От А. Белого не укрылось, что «А.А. — вошел в полосу мрака; и намечалась какая-то скрытая рознь между ним и Л.Д. Уже не было молодой прежней «пары»;

присоединялись семейные трудности... семейные трения углубляли в А.А. разуверенье в себе. В это время не мог он писать...»

Блок действительно переживал острый кризис. Он был накануне рождения новых стихов, в его душе зрели новые песни. А. Белый не принял тогдашних «болотных» стихов Блока, сочтя их «изменой» прежним святыням сердца. Наконец, тягостное пребывание С. Соловьева и А. Белого в Шахматове кончилось эпизодом пропажи и поисков С. Соловьева. После того, как обеспокоенные хозяева наговорили ему резкостей за необдуманное поведение, С. Соловьев и А. Белый покинули Шахматово. Перед отъездом между Блоком и А. Белым произошел знаменательный разговор. Слова Блока А. Белый «перевел» для себя так: «Прошлое — без возврата. Не знаю, как в будущем встретимся; знаю, не встретимся больше по-прежнему...» Они попрощались, думая, что надолго.

Блок в эти годы охвачен ненавистью к тогдашней цивилизации («Петербург — гигантский публичный дом, я чувствую»; поэт полон «страшной злобы» на Петербург) и одновременно хочет «действенности», жаждет «огня», «хочет много ненавидеть» и «быть жестче». И в те же дни восклицает: «Какое важное *время!* Великое время! Радостно». Вместе с гневом в нем живет и надежда: «Может быть, будет хорошо, кругом много гармонии». Он снова усердно читает, пишет рецензии и статьи. Оказалось также, что отъезд С. Соловьева и А. Белого не означал полного разрыва. С обоими возобновляется переписка. Теперь он сообщает А. Белому, что охладел к поэзии Брюсова. Это отношение совпало по времени с выходом из творческого кризиса.

Блок уже написал множество стихотворений, в которых обозначил-ся его новый путь. О состоянии своего духа Блок писал А. Белому: «Я ужасно молодю и, чувствуя это, очень радуюсь этому». В октябре 1905 года Блок получил от А. Белого письмо, которое разделило поэтов. А. Белый не понял поэтических исканий Блока, его не увлекли новые темы стихотворений, но главное — он не увидел преемственности между «Стихами о Прекрасной Даме» и вновь родившимися песнями. Правильно поняв, что теперешняя тема Блока — «олицетворение стихийных сил русской природы» и что Блок — выразитель этих стихийных сил, А. Белый вместе с тем спрашивал: «Как совместится Твой призыв к *«Прекрасной даме»* с этими новыми для Тебя темами, как совместится «долг рыцаря» с *«просто»* бытием хотя бы сил даймолических (демонических. — В.К.), ... я не знаю». В ответных письмах Блок настаивал на своем праве изменяться. Не изменять Прекрасной Даме, а духовно расти и перерастать себя молодого, взрослеть и человечески, и творчески. Он чувствует, что его мысль крепнет, становится все более конкретной, что как художник он обрел настоящую зрелость. Блок решительно и отважно демонстрирует отход от «Стихов о Прекрасной Даме», не отрекаясь от них, но и не желая их повторять или развиваться в том же направлении. Раздраженный А. Белый позволил себе в неуважительном тоне адресоваться к Блоку, и тогда произошел разрыв. А. Белый несправедливо упрекал Блока в равнодушии к общественным вопросам, сознательно забывая, с каким страданием и с какой болью, «ярко и глубоко» переживал Блок события 1905 года.

В отношения Блока с А.Белым была втянута и Любовь Дмитриевна. Во-первых, она была оскорблена некоторыми фразами А. Белого по поводу Блока и потребовала, чтобы А. Белый взял свои слова обратно, а также же помнил, «что она всегда с Сашей». Во-вторых, А. Белый затеял переписку и с ней. К тому времени между Александром Александровичем и Любовью Дмитриевной уже случались недоразумения. Их семейная жизнь не очень-то складывалась. В образовавшуюся трещину между супругами попытался втиснуться А. Белый. Он был прав, когда «находил», по словам Любови Дмитриевны, «в наших с Сашей отношениях “ложь”» (А. Белый имел в виду, что, по его мнению, Блок и Любовь Дмитриевна уже перестали любить друг друга, но продолжали совместную жизнь, а это, с его точки зрения, безнравственно. — В.К.). Впоследствии Любовь Дмитриевна вспоминала: «Конечно, не муж и не жена. О, Господи! Какой он муж и какая уж (я) была жена». Мысль А. Белого была проста: поскольку счастливый брак у Блоков не получился, то они должны разойтись; так как Любови Дмитриевне не нужны да и чужды всякие мистические тайны, а нужно простое женское счастье, так как она прежде всего — женщина, жаждущая любви, поклонения, земных радостей, и вовсе не претендует быть воплощением живущей в заоблачных горных высотах Прекрасной Дамы, то, понимая это, счастье Любови Дмитриевне может дать только он, А. Белый, который давно влюблен (еще летом, в июне, он передал через С. Соловьева записку Любови Дмитриевне «с признанием в любви») и любит ее. В конце октября он написал Любови Дмитриевне страстное письмо, в котором, по словам М.А. Бекетовой, умолял «Любу спасти Россию и его, словом — вздор и бред. Она написала, что пока он не откажется от лжи, которая в его письме к Сашуре, она от него отступает...». Тогда же Любовь Дмитриевна ответила А. Белому: «Вы забыли, что я — с ним; погибнет он — погибну и я; а если спасусь, то — им, и *только* им. Поймите, что тон превосходства, с которым вы к нему обращаетесь, для меня невыносим... Меня признаете, его вычеркиваете — в этом нет правды...». В другом письме она вновь убеждала А. Белого в своей верности Блоку: «...помочь Вам жить, помочь уйти от мучений я не могу. Я не могу сделать это даже для Саши...». Тогда, в октябре 1905 года, Любовь Дмитриевна осталась верна Блоку. Но это была еще не вся правда.

Отвергая А. Белого, она признавала его любовь и сама была уже смущена. «Конечно, — писала она впоследствии, — он был прав, что только он (понимает), любит и ценит *меня, живую* женщину, что только он окружит меня тем (поклоненьем) обожанием, которого женщина ждет и хочет». Любовь Дмитриевна была увлечена Борисом Николаевичем Бугаевым: «...против Бори я ничего не могу противопоставить...». Поводов к этому было много.

Биографы поэта давно пришли к выводу, что жена Блока — личность незаурядная. Любовь Дмитриевна обладала нелегким, крайне замкнутым характером и сильной волей. Ей было свойственно высокое представление о себе, круг ее духовных интересов и жажда жизни — огромны. В семье, в которую она вошла, царил культ Блока, и Любовь Дмитриевна поддавалась этому культу. Она первоначально пожертвовала

своей личностью ради Блока. Его родные и он сам думали, что так и надо. Но это была ошибка, которую Любовь Дмитриевна скоро поняла, а, поняв, взбунтовалась и решилась на мятеж. «Дело в том, — вспоминала она, — что теперь только, встав смело на ноги, позволив себе и думать и чувствовать самостоятельно, я впервые вижу, как напрасно я смирила и умалила свою мысль перед миром идей Блока, перед его методами и его подходом к жизни. Иначе быть не могло, конечно! в огне его духа, осветившего мне все с такою несоизмеримой со мной силой, я потеряла самоуправление. Я верила в Блока и не верила в себя, потеряла себя. Это было малодушие, теперь я вижу». Подчиняясь могучему духу Блока, его жена забыла себя, свою личность. Это типичная ситуация, глубоко раскрытая в чеховском рассказе «Душечка». «Разве, — спрашивала потом себя Любовь Дмитриевна, — это не одно из чудес природы, эта способность женской души так точно, как по камертону, находить новый лад?.. Если хотите, в этом есть доля трагичности, потому что иногда слишком легко и охотно теряют свое, отступают, забывают свою индивидуальность. Я говорю о себе. Как в запуски, как на пари, я стала бежать от всего своего и стремилась тщательно ассимилироваться с тоном семьи Блока, который он любил. Даже почтовую бумагу переменила, даже почерк». Перед ней вдруг открылось, что она представляет собой всего лишь «функцию» «в уравнении — поэт и его жена». Однако Любовь Дмитриевна совсем не напоминала чеховскую Душечку: «Но я была не «функция», я была человек, и я-то часто совершенно не знала, чему я «равна», тем более — чему равна «жена поэта» в пресловутом уравнении. Часто бывало, что нулю; и так как я переставала существовать как функция, я уходила с головой в свое человеческое существование». Пока Любовь Дмитриевна забывала о себе, о своей личности, в доме и в семье был лад. Ее превозносили, но не как самостоятельное лицо, а как жену Блока: «Да. По правде сказать, и была же я в то время и семьей Саши, и московскими «блоковцами» захвачена, превознесена без толку и на все лады, мимо моей простой человеческой сущности. Моя молодость таила в себе какое-то покоряющее очарование, я это видела, это чувала; и у более умудренной опытом голова могла закружиться. Если я пожимала плечами в ответ на теоретизирования о значении воплощенной во мне женственности, то как могла я удержаться от соблазна испытывать власть своих взглядов, своих улыбок на окружающих? и прежде всего на Боре, самом значительном из всех?» Стало быть, поклонялись не столько Любви Дмитриевне, сколько идее Прекрасной Дамы, сколько поэту и жене поэта. Чувство личности в Любви Дмитриевне было оскорблено. Боря Бугаев, как она называла А. Белого, обещал ей иное — уважать ее не как жену поэта, а как женщину, как Любовь Дмитриевну с ее своеобразным, глубоким внутренним миром. А так как «осколки своеволия и самоутверждения» жили в ней, то они-то и подвигли Любовь Дмитриевну на возмущение. Семейная жизнь с Блоком была подвергнута суровому испытанию. Впоследствии Любовь Дмитриевна писала, что на домашний бунт она решилась ради Блока: «Смирись я перед судьбой, сложи руки, какой беспомощной развалиной была бы я к началу революции! Где нашла бы я силы встать рядом с Блоком

в ту минуту, когда ему так нужна оказалась жизненная опора?» Однако вряд ли в то время Любовь Дмитриевна могла предполагать, что произойдет в будущем. А в ту пору начавшаяся семейная коллизия принесла Блоку горькие минуты. Слишком много связывало Любовь Дмитриевну и Блока, чтобы узы их брака развязались легко и быстро. Она понимала, что с высокой нравственной точки зрения Блок был прав, «оставляя меня с собой». К тому же А. Белый лишь отчасти понимал Любовь Дмитриевну. Он решительно ошибался, когда думал, будто «я и Саша упорствуем в своем «браке» из приличия, из трусости и невесть еще из чего». Забегая вперед, можно сказать, что жизнь Любви Дмитриевны с Блоком не прошла для ее личности напрасно: каковы бы ни были их отношения, как бы они ни складывались впоследствии, нельзя не признать, что Любовь Дмитриевна продолжала сверять свои поступки — при жизни Блока и по смерти его — с нравственными критериями, внушенными поэтом. На трудном пути, пройденном с Блоком, писала Любовь Дмитриевна, «если чему я и выучилась у Блока, то это беспощадности к правде. Эту беспощадность в правде я считаю, как он, лучшим даром, который я могу нести своим друзьям. Этой же беспощадности хочу и для себя». Отважные слова!

В ту пору, когда еще только назревал семейный конфликт, его удалось погасить. Временный разрыв октября—ноября 1905 года был вскоре забыт, и участники размолвки помирились. 1 декабря в Петербург приехал А. Белый. В тот же вечер все встретились в ресторане на Невском проспекте. Блок был весел, шутил, вспомнили прежние годы. Юмор Блока сделал свое дело. Поэт легко снял напряжение и стер, словно тряпкой, все сомнения. Однако А. Белый, уезжая примиренным, неверно истолковал великодушие и доброту Блока. Он считал, что Блок устраняется из любовного треугольника и оставляет поле любовной «битвы» за А. Белым, принося себя в жертву. Никаких оснований так думать у А. Белого не было. Любви Дмитриевне в ту пору даже не приходило в голову, кого из двух выбрать: она без всяких колебаний осталась с Блоком. Позднее Блок впишет свою семейную жизнь в исторический контекст: «Едва моя невеста стала моей женой, лиловые миры революции захватили нас и вовлекли в водоворот».

А мятежи действительно набирали силу. «Москва клокотала...», — вспоминал А. Белый. Забастовали типографщики, их поддерживали металлисты, затем рабочие железнодорожных мастерских, крупнейших заводов. К стачке присоединились приказчики, врачи, служащие почт, телеграф, банков, учителя, адвокаты, студенты. Повсюду происходили столкновения с полицией и казаками. 17 октября был издан известный манифест, в котором провозглашались демократические свободы и было обещано созвать Государственную Думу. Блок, по воспоминаниям М.А. Бекетовой, не остался равнодушным к жизни революционного города и даже принял участие в демонстрации в октябре 1905 года⁸⁰⁰.

⁸⁰⁰С.М. Городецкий вспоминал: «Тревожный, ищущий, обворожительно кроткий встретил Блок пятый год. Помню, как Любовь Дмитриевна с гордостью сказала мне: «Саша нес красное знамя» — в одной из первых демонстраций рабочих. Помню, как значительно читал он стихотворение, только что написанное, где говорилось о рыца-

В 1905–1906 годах. Блок встретил первую русскую революцию как Нечаянную радость Новой жизни. Чуть позже, в ноябре, было написано стихотворение «Сытые», а в «Нечаянной радости» помещено стихотворение «Митинг». Во втором томе лирики целый раздел назван «Город», в котором отразились впечатления от «действенного», по словам Блока, Петербурга.

В середине 1900-х годов Блок постепенно отходит от Мережковских, от А. Белого и С. Соловьева, сближается с Вяч. Ивановым посещает его «среды» на «башне», разделяет идеи «мистического анархизма» Г.И. Чулкова и печатается в его альманахе «Факелы». Тогда же его увлекают этический бунт и театральная богема театра Комиссаржевской, где шли репетиции его пьесы «Балаганчик». Впоследствии, в плане поэмы «Возмездие», Блок предполагал вывести своего героя-мистика, который в окружающем видел предвестие конца мира. Взволновавшие события поэт осмыслил как разрывывающийся хаос. В этот-то роковой для него момент он попал в общество людей, с языка которых не сходили слова «революция», «мятеж», «анархия», «безумие». «Здесь, — писал Блок, — были красивые женщины «с вечно смятой розой на груди» — с приподнятой головой и приоткрытыми губами. Вино лилось рекой. Каждый «безумствовал», каждый хотел разрушить семью, домашний очаг — свой вместе с чужим. Герой мой ушел в эту сумасшедшую игру, в то неопределенно-бурное мирозерцание, которое смеялось над всем, полагая, что все понимает»⁸⁰¹. В те же годы, чуть позже, Блок делает попытки установить связи с горьковским «Знанием», участвует в дискуссиях, где речь идет о народе и интеллигенции, о судьбах России, о роли искусства, постепенно обретая репутацию «человека общественного».

Все эти обстоятельства обусловили появление новых тем и мотивов, расширение жизненных реалий, вошедших в поэзию Блока, и предопределили глубокие духовные искания поэта. Причиной этих исканий — этических, художественных — стал творческий кризис. Он выразился не в том, что к Блоку не приходило вдохновение. В эти годы Блок писал много. Причина кризиса заключалась, как ее ощутил поэт, в слишком радужных надеждах на пришествие Прекрасной Дамы. Она так и не возвестила близкое или отдаленное обновление земного мира. А Блок — поэт-максималист — жаждал безграничной полноты бытия. Бессильной оказалась и поэзия, которая не приблизила преобразование мира и не притупила отчаяния от несбывшихся надежд. Оказалось, что прежние

ре на крыше Зимнего Дворца, склонившего свой меч. Бродили в нем большие замыслы... Эта зима, с черными силуэтами детей, подстреленных 9 января на деревьях Александровского сада, с казачьими патрулями, разъезжавшими по городу, была для него зимой большого творчества, давшего позднее «Нечаянную радость», основные темы которой зрели тогда. Прилив сил, освеженное чувство природы, детски чистое ощущение цельности мироздания дал Блоку пятый год. Мужественно-здорового, крепкого, деревенского много было в Блоке этого периода. Мистическая дымка первых лет отлетала от него, тревога и хмель снежной ночи еще не нахлынули...» (*Городецкий Сергей*. Воспоминания об Александре Блоке // «Печать и революция», 1922. Кн. I. — С. 78–79).

⁸⁰¹ Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 3. — С. 460.

идеалы померкли, «изменили». Нужно было искать выход из трагической ситуации, с которой впрямую столкнулся Блок. Поэту ничего не оставалось, как вслед за Мировой Душой, переставшей быть тождественной Прекрасной Даме, Софии Божественной Премудрости, спуститься, подобно рыцарю, в бездны земного Хаоса, чтобы познать земное зло и его глубины. Отправившись для вызволения Мировой Души из плена земного Хаоса, поэт надеялся постичь самое «дно» жизни, узнать грязь, нищету, мерзость и затем, пройдя через испытания скверной, очиститься и выйти обновленным и преображенным. Только в этом случае, считал Блок, ему могла открыться истина, и он получал нравственное право говорить с людьми. Нисхождение в ад земной жизни и в ад искусства стало его добровольной жертвой, но жертвой не напрасной и не пустой. Уверовав в правильность своего пути, несмотря на порой истерические предупреждения московских друзей (А. Белого, С. Соловьева), Блок не отступил и отважно ринулся по намеченной им для себя дороге. Его московские друзья даже не поняли, что Блок совершает подвиг во имя Прекрасной Дамы: он мечтает возратить Мировой Душе ее прежние достоинства Софии Премудрости Божией.

Таким образом, второй период творчества (1904–1907), охватывающий годы русско-японской войны и первой русской революции отмечен резким и внезапным обращением к земле. Поскольку он посвящен земному хаосу, в котором царят зло и демоническое начало, то его символы — синий, лиловый, желтый, черный цвета⁸⁰². Нетрудно заметить, что это цвета лермонтовского Демона — могучего, но отпавшего от Бога духа, величественного даже в своем зле, каким он изображен в знаменитом портрете Врубеля. Но это не вся палитра красок: первоначально (второй том складывался из двух книг — «Нечаянная Радость» и «Земля в снегу») в нем было много радостного, и цвета радуги отражали весь спектр переживаний автора⁸⁰³; затем на первый план вышли белый (снег) и сопровождающие его темный, синий, голубой, серебряный, изредка золотой и др. Даже уже из этого противоречивого сочетания красок можно заключить, что второй том — переходный, двойственный. С одной стороны, сверхреальный мир Прекрасной Дамы мыслится идеальным и представляет собой истинную сущность бытия. А с другой, исчезновение Прекрасной Дамы порождает иронию, и идеальные черты заменяются чертами России, сложившимися за всю ее историю.

⁸⁰² Баевский В.С. История русской литературы XX века. — М., 1999. — С. 46.

⁸⁰³ Р.И. Хлодовский справедливо писал, что «нельзя смешивать второй том Блока со вторым сборником его стихов. Второй том составлялся в то время, когда Блок уже пережил трагедию крушения первой русской революции. Он начинается со стихов о болоте, потому что в нем запечатлен, пожалуй, единственный в истории русского символизма опыт лирического преодоления политической реакции и — выхода из «болота». В сборнике «Нечаянная радость» нет еще ни трагедии, ни болота. Стихи, которые потом войдут во второй том, расположены здесь совсем в ином порядке. Иной порядок отражает иное мироощущение. Второй сборник стихов Блока начинается очень бодро и очень оптимистически...» (Хлодовский Р.И. Блок и Данте // Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 215). В сборнике господствует не осень, а весна.

Когда исчезла Прекрасная Дама, встал вопрос — не исчезли ли вместе с ней высшие истины и где они пребывают: в природе, в искусстве, в обыкновенной жизни? Первое обращение Блока было к природе, но природе, запечатленной в фольклорных текстах, в легендах, в поверьях сектантов, староверов. Является ли природа отблеском запредельного?

Итог размышлений Блока до сих пор не разгадан. З.Г. Минц полагает, что Блоку присуще пантеистическое мироощущение. Но вряд ли Блок обожествляет природу и отождествляет ее с Богом. Этому противоречат и следующие соображения З.Г. Минц: природа — не добра (ей присуще какое-то иное добро), но зла, поскольку не наделена высшим разумом, однако красива. Отсюда последовало два вывода. Согласно первому, поскольку природа красива, но не обладает высшим разумом, то в ней сосредоточено много нелепого, злого, темного, и в этом смысле преобладает «черная мистика»; стало быть, эстетизация природы — эстетизация зла. На поверхностный взгляд, именно эта сторона блоковского переживания природы породила представление о декадентстве Блока, высказанное еще К.И. Чуковским⁸⁰⁴. Но на деле декадентство, эстетизация зла были не убеждением, а оборотной стороной любви, нежности, «золоторунной грусти», как выразился К. Чуковский, превращавшей эпатаж и кощунство в гармонию и любовь⁸⁰⁵. Недаром именно такого «двойного» Блока современники признавали «нашим» и особенно ценили. Второй состоял в том, что между поэтом, наделенным мистическим чувством, и природой, не имеющей высокого мистического смысла⁸⁰⁶, воздвигнута преграда: природа лишена самостоятельной ценности или ее самостоятельная ценность иная, поэту недоступная и им неизвестная. Это значит, что его представление о природе наивно⁸⁰⁷.

Этот итог, вероятно, сделан З.Г. Минц на основе анализа всего второго тома, а не «Нечаянной Радости», второй книги стихотворений Блока. Когда создавалась «Нечаянная Радость»⁸⁰⁸, еще не включенная во второй том «трилогии вочеловечения», поэтическое настроение Блока было иным.

Когда мечта о встрече с Прекрасной Дамой и о мистическом приобщении к миру не осуществилась, Блок не падает духом. Он все еще ожидает Нечаянную Радость, которая теперь связывается у него с землей и обещает для семи стран души семь цветов радости, которые, однако,

⁸⁰⁴ «Язык второго тома — особенно в первой его половине — был самый декадентский язык, каким когда-либо писали в России» (*Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. — Пг., 1922. — С. 59).

⁸⁰⁵ Там же. — С. 41.

⁸⁰⁶ С этим утверждением можно согласиться, потому что Блок смеется над различными проявлениями природы, но смеется не зло, а с преобладанием юмора. См. также: В.С. Баевский: «Болото символизирует обыденную жизнь, не освященную мистически» (*Баевский В.С.* История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994. — С. 200).

⁸⁰⁷ См.: *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 46 и сл.

⁸⁰⁸ Первоначально в книгу входило семь разделов: «Весеннее», «Детское», «Магическое», «Перстень-Страданье», «Покорность», «Нечаянная Радость», «Ночная Филалка».

неравно распределяются по разделам⁸⁰⁹. В книге преобладает весеннее настроение, природа предстает в игре ее добрых сил и в образах сказочно-фантастических существ. Чувстворадостидетски-простодушно, беспечно, бездумно, демонично, смешано с иронией. Оно пьянит и сулит чувственные вихри. По всему видно, что природа для Блока — могучая жизненная стихия и что он ищет в ней спасение⁸¹⁰.

С этим настроением согласуется и слова Блока: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги»⁸¹¹.

Таким мыслям поэта соответствует и сюжет — прощение кающегося грешника, т. е. поэта, спустившегося с горних высей на грешную землю, чтобы отыскать и спасти Мировую Душу, а самое главное — найти новые пути к прежним ценностям и уберечь себя. Таким образом, в центре книги стоит одинокая, трагическая душа современного человека.

«Нечаянная Радость» создавалась, с одной стороны, как языческая славяно-русская, фольклорная, староверская и сектантская оппозиция⁸¹² «Стихам о Прекрасной даме»⁸¹³. Теперь истоки подлинной жизни видятся поэту в языческой Руси, в далеком народном прошлом, в его бытии, а не только в мистической Мировой Душе, Вечной Женственности и Софии

⁸⁰⁹ См.: Блоковский сб. VII. — Тарту, 1986. — С. 48–61.

⁸¹⁰ Это отмечено Л.А. Колобаевой в ее книге «Русский символизм». — М., 2000. — С. 165–166.

⁸¹¹ А в заметке «Вместо предисловия» к сборнику «Земля в снегу» Блок писал: «“Нечаянная радость” — первые жгучие и горестные восторги — первые страницы книги бытия... С неумолимой логикой падает с глаз пелена, неумолимые черты безумного уродства терзают прекрасное лицо. Но в буйном восторге душа поет славу новым чарам и новым разуверениям; ей ведомы новые отравы, новый хмель. Готовая умереть, она чудесно возрождается...». Блок считал «Нечаянную Радость» книгой переходной и в письме к А. Белому от 6 июня 1911 года уже отзывался о ней не столь восторженно («Нечаянная Радость» — книга, которую я, за немногими исключениями, терпеть не могу»). Тем не менее она («болотистый лес») была необходимым переходным этапом от «Стихов о Прекрасной Даме» («от мгновения слишком яркого света») к «отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 344).

⁸¹² Мир «Нечаянной Радости» — это бедная русская легенда, в которой воспевают-ся земные силы природы, простые нищие люди, создающие жизнь, у которых нет ничего — ни денег, ни исторических воспоминаний, дикие варвары гиперборейских стран, но они — настоящие: «Верно, это — самые лучшие люди: солнце их греет, тайга кроет, болото вбирает в свою зелено-бурую даль всю суетность души»; колдовское болото, населенное «маленькими мохнатыми существами», болотными чертенятами; здесь царствует иная «культура» — колдовство, заклятия, народные обряды, вера в весну и силы земли, в «добрую зиму», в «снега-защитника».

⁸¹³ В «Стихах о Прекрасной Даме» господствовал западный книжный интеллектуальный мир (поиски Прекрасной Дамы, Вечной женственности, гностические образы Девы Радужных ворот, Девы Зари Купины, использование мифов о Прекрасной Елене и др.) вместе с православным древнерусским (София Божия Премудрость, Богородица).

Премудрости Божией. Пожалуй, неверно и опрометчиво было бы говорить о полной замене в творчестве Блока этой поры культурного мира диким и варварским, как вытекает из рассуждений Жоржа Нива, справедливо обратившего внимание на эту оппозицию⁸¹⁴. Речь идет скорее о разных исторических истоках, поскольку Блок не отказался от идеи единой вселенской культуры, а, стало быть, о примирении и содружестве разных культур.

Коль скоро, однако, поэт обратился к языческой и иной Руси, то в сборнике «Нечаянная Радость» обнаружилась другая оппозиция: земная, природная Русь противопоставлена цивилизации, символом которой выступает город⁸¹⁵, некое обособленное пространство, отторгнутое от вселенской, от космической жизни и установившее внутри себя порочные ценности и порочные законы.

Для того чтобы воспроизвести исполненную древней тайны колдовскую Русь, Блок воскресил, стилизовав, фольклорные образы. К их обработке уже приложили силы русские поэты-символисты. «Блок, — писала Л.Я. Гинзбург, — заставил служить своим задачам стиль (фольклорный. — В.К.), уже разработанный современным ему русским искусством, но новый для него самого, прикрепленный к поэтическим предметам, вовсе не входившим в кругозор лирики XIX века». Здесь подразумевается тот факт, что русская поэзия XIX века не имела в виду символическое применение фольклорно-сказочных мотивов, а именно их использование в духе представлений символистов Блок заставил служить своим задачам стиль (фольклорный. — В.К.), уже разработанный современным ему русским искусством, но новый для него самого, прикрепленный к поэтическим предметам, вовсе не входившим в кругозор лирики XIX века. Здесь имеется в виду тот факт, что русской поэзии XIX было не свойственно символическое применение фольклорно-сказочных мотивов. Однако их использование в духе своих идей стало одной из первоочередных задач для символистов.

При этом «Мифология болотных чертенят и мохнатых тварей условна и стилизована, сказочность здесь субъективна, проникнута эстетизмом. Но есть у нее все же фольклорная первооснова, вечный источник сказочных идеалов». Обработка фольклорных мотивов преследовала две цели: сохранить «общезначимость подразумеваемого народного мифотворчества» и «ремизовско-сологубовский литературный стиль»⁸¹⁶. Но по аналогии со стилизованными фольклорными образами возникали фантастические создания субъективной фантазии (красные карлики, Невидимка, странные че-

⁸¹⁴ Жорж Нива. Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 135–136.

⁸¹⁵ Для символизма город тем более представлялся исчадием зла, что, как писал И. Анненский в статье «О современном лиризме», — «Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственное и даже фиктивное... Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея» (Аполлон, 1909, № 2. — С. 3).

⁸¹⁶ Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 274.

ловечки, городская демонология), лишённые общезначимого мифологического существования и воплощавшие урбанистическое зло⁸¹⁷.

Таким образом, вторая книга стихотворений Блока «Нечаянная Радость» отвечала своему названию. Положение изменилось, когда из двух книг — «Нечаянной Радости» и «Земли в снегу» — сложился второй том лирики. В заметке «Вместо предисловия» к сборнику «Земля в снегу» Блок писал: «И вот *Земля в снегу*. Плод горестных восторгов, чаша горького вина. Когда безумец потерял дорогу, — уж не вы ли укажете ему путь? Не принимаю — идите своими путями. Я знаю сам страны света, звуки сердца, лесные тропинки, глухие овраги, огни в избах моей родины, яркие очи моей спутницы»⁸¹⁸. Иное настроение, иной пафос. Герой растерян. Он не нашел спасения в природе. Составляя второй том из двух книг, Блок иначе расположил стихотворения, чем в каждой из отдельных. Второй том⁸¹⁹ стал «книгой о соблазнах и ужасах города», о «горестных восторгах» страсти, об уединении среди «бессловесных тварей»⁸²⁰. Лишь в завершении тома помещены «Вольные мысли», в которых ярко вспыхнуло чувство жизни.

Итак, во втором томе по сравнению с первым многое изменилось «Странно читать после первого тома второй, — писал К.И. Чуковский. — Другая атмосфера, другой запах... Весь его второй том пьяный, мутный, — не горние высоты, но низменности. Недаром в этом томе столько стихов — о болоте. Все стихи, помещенные на его первых страницах, изображают именно болото: чахлые болотные кочки, ржавые трясины, болотные впадины, болотные огоньки, болотную стоячую воду. В книге нет ясности, нет той пушкинской, мудрой, предсмертной, хрустальной отчетливости мыслей и чувств, которая появится у Блока позднее, в третьем его томе, начиная с 1909 года»⁸²¹.

Современники заметили, что Блок «стал ренегатом мистики, отступником прежней веры», «стал демонстративно издеваться над прежними святынями», но в то же время, как писал К.И. Чуковский, «веруя, не верил, что верует, и, насмехаясь над мечтами — мечтал»⁸²².

Нельзя, однако, считать, будто второй том, несмотря на перемену светлого тона на мрачный, в содержательно-художественном плане — неудача Блока. Напротив, во втором томе Блок поднимается на новую поэтическую высоту. По сравнению со «Стихами о Прекрасной Даме» второй том стилистически разнообразен и многогранен. По словам В.М. Жирмунского, «Во второй книге стихов меняется не только содержание символов... но самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм»⁸²³.

⁸¹⁷ Там же. — С. 275.

⁸¹⁸ Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 373.

⁸¹⁹ В него вошли разделы: «Пузыри земли», «Ночная Фиалка», «Разные стихотворения», «Город», «Снежная Маска», «Маски», «Фаина», «Вольные мысли».

⁸²⁰ Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 271.

⁸²¹ Чуковский К. Книга об Александре Блоке. — Пг., 1922. — С. 34–35.

⁸²² Там же. — С. 42.

⁸²³ Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Жирмунский В.М. Теория ли-

Отвлеченные и уже традиционно-привычные метафоры, слившись с реальными образами, обрели жизнь⁸²⁴.

Открывая второй том лирической «трилогии вочеловечения» (как и сборник «Нечаянная радость»), Блок предпослал ему знаменательное вступление:

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится Имя Твое!
Снова красные копыя заката
Протянули ко мне острие.

Лишь к Твоей золотой свирели
В черный день устами прильну.
Если все мольбы отзвенели,
Угнетенный, в поле усну.

Ты пройдешь в золотой порфире —
Уж не мне глаза разомкнуть.
Дай вздохнуть в этом сонном мире,
Целовать излучённый путь...

О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой,
Ты, Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой Рукой!

Из этого стихотворения ясно, что Вечная Женственность скрыла свой лик «без возврата», что она не отвечает на призывы своего верного поклонника, а он, утрата Ее, готов к смерти. Но это совсем не значит, что он изменил своим прежним идеалам, как поняли это А. Белый

тературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.

⁸²⁴ В связи с тем, что во втором томе двоемирие стало пониматься уже не только как противостояние реального и идеального, земного и небесного, но и как противоречие внешнего и внутреннего, искусственного и настоящего, то появились новые оппозиции: красивое — прекрасное, цивилизация — культура, действительность — искусство. По мысли Блока, красивое принадлежит земному миру, а прекрасное — сверхреальному, запредельному: «... все красивое в мире есть только блестящий покров, раскинутый над чем-то иным, к чему красивое относится лишь как условный знак... так сквозь все слова о красивом, о добром, о правдивом можно расслышать иные слова, по отношению к которым вся россыпь внешних слов окажется лишь покровом...» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 5. — С. 473). Прекрасное же — мир сущностей, находящихся за пределами земного мира. Искусство имеет дело с ними. «Вот почему искусство нельзя любить как природу, как женщину, как диалектику. Оно — не тот материал, с которым можно заигрывать или фамиллярничать; его нельзя превозносить, им нельзя поступаться для чего бы то ни было. Им нельзя поступиться; от него можно только отступить. Оно — величаво» (там же. — С. 474). Более подробно см.: *Эткинд Ефим*. Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 147–157.

и С. Соловьев⁸²⁵, будто он не ждет обновления и преображения. О том, что он готов встретить Нечаянную Радость, ясно говорят его стихотворения «Пляски осенние», «Поединок», поэма «Ее прибытие» с ликующими строками «Песни матросов» («Подарило нам море Обручальное кольцо! Целовало нас море в загорелое лицо!.. Ветер, ты, пьяный, Трепли волоса! Ветер соленый, Неси голоса! Ветер, ты, вольный, Раздуй паруса!»), чарующей музыкой «Голоса в тучах» («Нас море примчало к земле одичалой в убогие кровы, к недолгому сну, а ветер крепчал, и над морем звучало, и было тревожно смотреть в глубину»... «Казалось, вверху разметались одежды. Гремящую даль осенила рука... И мы пробуждались для новой надежды. Мы знали: нежданная Радость близка!..») и торжественная встреча кораблей («Корабли пришли»): «Океан дремал зеркальный, Злые бури отошли. В час закатный, в час хрустальный Показались корабли. Шли, как сказочные феи, Вымпелами даль пестря, Тяжело согнулись реи, Наготове якоря. Пели гимн багряным зорям, Вся горя, смеялась даль. С голубым прощальным морем Разлучаться было жаль. А уж там — за той косою — Неожиданно светла, с затуманенной красою Их красавица ждала... То — земля, о, дети страсти, Дети бурь, — она за вас! — Тяжело упали снасти. Весть ракетой понеслась».

Все эти стихи — несомненное свидетельство того, что Блок не изменял прежним идеалам Вечной Женственности и Мировой души. Напротив, в стихотворении «Пляски осенние» выражена радостная готовность вновь и вновь отдаться тайной воле Вечной Женственности, которая в тот момент, когда пишется стихотворение, уже ушла из мира и не подает своих знаков поэту:

Волновать меня снова и снова —
В этом тайная воля твоя,
Радость ждет сокровенного слова,
И уж ткань золотая готова,
Чтоб душа засмеялась моя.

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба,
И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.

Так волнуют прозрачные звуки,
Будто милый твой голос звенит,
Но молчишь ты, поднявшая руки,
Устремившая руки в зенит.

И округлые руки трепещут,
С белых плеч ниспадают струи,

⁸²⁵ Доказательством противоположного служит название сборника — «Нечаянная Радость».

За тобой в хороводах расплещут
Осенницы одежды свои.

Осененная реющей влагой,
Распустила ты пряди волос.
Хороводов твоих по оврагу
Золотое кольцо развилось.

Очарованный музыкой влаги,
Не могу я не петь, не плясать,
И не могут луга и овраги
Под стопою твоей не сгорать.

С нами, к нам — легкокрылая младость,
Нам воздушная участь дана...
И откуда приходит к нам Радость,
И откуда плывет Тишина?

Тишина умирающих знаков —
Это светлая в мире пора:
Сон, заветных исполненный знаков,
Что сегодня пройдет, как вчера,
Что полеты времен и желаний —
Только всплески девических рук —
На земле, на зеленой поляне,
Неразлучный и радостный круг.

И безбурное солнце не будет
Нарушать и гневить Тишину,
И лесная трава не забудет,
Никогда не забудет весну.

И снежинки по склонам оврага
Заметут, заровняют края,
Там, где им заповедала влага,
Там, где пляска, где воля твоя.

Легко заметить, как возросло поэтическое мастерство Блока. Смена времен года — лета на осень и осени на зиму — отражает действие, происходящее в иных мирах: Вечная Женственность, Нечаянная Радость скрывается из глаз и не посылает своих знаков. В запредельных мирах наступает Тишина, а в природе все замирает, земля окутывается снегом. Лирический «сюжет», развертываемый поэтом, происходит на границе двух миров — реального и нереального. При этом слова сохраняют и свой вещественный, и свой невещественный, идеальный смысл. «Улыбается осень сквозь слезы» — это проблески золотого, но похолодевшего, «безбурного солнца», т.е. лишённого зноя, солнца, пробивающегося через дожди, но одновременно это и прощание с Вечной Женственностью.

Лирический пафос сборника «Нечаянная Радость», сохраняя очевидную преемственность со сборником «Стихи о Прекрасной Даме», не ограничивался мечтами о прибытии в земной мир обновляющего женского начала.

Внезапно оказалось, что Прекрасная Дамы либо «обманула», либо изменила свой лик, либо скрылась надолго. Причины ее исчезновения неизвестны, загадочны, мистичны, но менее всего книжны, т.е. искать их надо в народной мистике, в истоках, в «темноте» мифологического и фольклорно-исторического начала, в заговорах, в наивных поверьях, в чарах колдунов, в христианской религии и этике народа, в современном его бытии, тоже покрытом тайной.

«Интеллигентская», книжная мистика, свойственная «Стихам о Прекрасной Даме», теперь не удовлетворяет Блока. В стихотворении «В туманах, над сверканьем рос...» поэт вспоминал о своем детстве, когда он «Стрелой бросался ... в угар, целуя воздух незнакомый», когда мечтой «реял», уносясь в высоту на качелях, и «жизнь всходила синим паром к сусально-звездной синеве». Теперь размеренная, упорядоченная интеллигентская жизнь признается искусственной, а хаотичная, пестрая, стихийная — настоящей, естественной. И хотя книжная мистика родилась на почве народной мистики, ныне она далеко отошла от нее, и связь между ними оказалась потеряна⁸²⁶. Блок посчитал, что ему необходимо погрузиться в истоки народной мистики, чтобы быстрее прорваться к истине, лучше понять «поведение» Прекрасной Дамы в живой современности, саму современность и те книжные мистические идеалы, которые звали его к преображению жизни. На этом пути книжная мистика и наивная, «детская», народная мистика были подвергнуты смеху с разной степенью остроты, противопоставлены друг другу и сопоставлены одна с другой. Это противопоставление коснулось и личного бытового поведения: ведя жизнь петербургского интеллигента, Блок в то же самое время бросился в стихийную жизнь более низких слоев общества — ресторанных и трактирных завсегдатаев, цыган, проституток. Он окунулся в народную мистику, как и в современность, испытал нечто вроде угара, означавшего, что он отдался им всем существом, всем сердцем. Однако надо учитывать, что это направление мысли имело цель, присущую символизму, — постижение истины небесного мира через познание земного. Идеал Прекрасной

⁸²⁶ Всем этим отношениям между поэзией народной, древней и поэзией современной, интеллигентской, искусственной посвящена статья Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», писавшаяся как раз в те годы и законченная в 1906 году. В ней Блок прямо писал, что поэзия заговоров и заклинаний, «а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную «бумажную» поэзию — вплоть до наших дней» (Т. 5. — С. 37). Статья Блока, по мнению тогдашних ученых — мифологов и фольклористов, недостаточно точно характеризует предмет. Однако, добавим от себя, она достаточно точно передает тогдашний образ мыслей Блока о древней, устной и новой, книжной поэзии, отразившийся в его собственной лирике при переходе от «Стихов о Прекрасной Дамы» к «Пузырям земли», «Ночной фиалке» и «Городу».

Дамы вызвал критику со стороны поэта не потому, что он был неверен или ущербен, а вследствие того, что он не был понят и прочувствован поэтом во всем его объеме и сложности, а предстал преимущественно в своем книжном, интеллигентском облики. Отсюда возникла обида не только на Прекрасную Даму, которая не открылась поэту, но и на себя, ибо он упростил многоликую истину и тем самым пренебрег истиной подлинной, которую еще предстоит найти. Прекрасная Дама посылает поэту его жертвенную судьбу как жизненное испытание на поприще добра и зла, погружает его в горнило распрей Христа и дьявола, подвергает искушениям злого духа, чтобы поэт мог из себя извлечь победительное добро и животворящий свет. Она может открыться ему в истинном смысле и значении лишь через постижение поэтом себя и мира в земном страдном историческом пути от истоков до нынешнего времени. Блок отважно встал на эту дорогу.

Высокая душа принимает воображаемый в народных поверьях земной мир, в котором живут маленькие мохнатые существа, добродушные и бессловесные твари. У поэта нет ненависти к ним: они скорее комичны и вызывают сочувствие, настолько они жалки и смешны. Эта природная, лишенная духовности жизнь навсегда осталась бы такой, если бы не города и населяющие их люди, исказившие народные представления. Там, в городе, господствует обман, там красота слита со страшным (снежные королевы, влачащие свой шлейфы в брызгах звезд и — мертвые, падающие на улицах, красное вино, которое оглушает, «чтобы уши не слышали убийства, ослепляет, чтобы очи не видели смерти»). Так появляется образ тихой молчаливой девушки-поэзии, побуждающей поэта принять на себя страдания людского мира, его отчаянье, его покорность. Однако у поэта нет отчетливого, конкретного представления о мире, над которым «всегда дует ветер, где ничего не различить сквозь слезы, которыми он застилает глаза».

И тут ему помогает природа: «Осень встает, высокая и широкая. Раскидывается над топью болот и золотой короной лесов упирается в синее небо. Тогда понятно, как высоко небо, как широка земля, как глубоки моря и как свободна душа». И он понимает: «Нечаянная Радость близка». Блок признается в том, что верит в обновление и что образ Нечаянной Радости ему не более ясен, чем окружающий земной мир. Точно также девушка-поэзия «городского мира», уподобленная сказочной королеве Ночной Фиалке, для него тоже скрыта мраком ночи и незнакома: «И я смотрю на нее, но вижу ее как бы во сне. Между нами нет ничего неразгаданного, но мы все еще незнакомы друг другу». И тут Блок обнажает целый ряд несоответствий: поэт глядит на мир города, а город — на поэта, но оба не знают друг друга; девушка-поэзия и внимающий ей поэт тоже не знают друг друга. Наконец, «мир, окружающий меня, также смотрит в еще незнакомые очи Нечаянной Радости», а «она смотрит в очи ему». Они тоже не знают друг друга, хотя «уже знают о скорой встрече — лицом к лицу». Блок убежден, что «Новой Радостью загорят сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли»⁸²⁷.

⁸²⁷ См.: Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 2. — С. 369–370.

Однако, земной мир и поэт, девушка-поэзия и Блок — певец Прекрасной Дамы, земной мир и Нечаянная Радость, чтобы встреча их состоялась и все действующие лица опознали друг друга, должны ближе познаться. Этот по-житейски простой вывод и делает Блок, честно признавая, что ему неведома окружающая действительность и присущие ей поэтические стороны.

Цикл «Пузыри земли»⁸²⁸ с его милыми тварями весенними, олицетворяющими первичные силы бытия⁸²⁹ противопоставлен, с одной стороны, мистическим высотам «Стихово Прекрасной Даме», а с другой — циклу «Город». Здесь в дикой, языческой и простодушной природе нашла себе пристанище для отдыха уединенная, страдающая и потерявшая ориентиры душа. Земля и природа осмыслены демоническими явлениями, лишенными высокого духовного, разумного и мистического начала.

Блок демонстрирует народную мистику во всей наивности и детскости возбудившего ее сознания: тут и смешные болотные чертенята — «забытые следы Чьей-то глубины» («И сидим мы, дурачки, нежить, немочь вод, зеленеют колпачки задом наперед»), и твари весенние, просящие «чуда», с напророченной им суровой судьбой («Будете маяться, каяться, и кусаться, и лаяться, Вы зеленые, крепкие, малые, Твари милые, небывалые»), и маленький болотный попик, которого, несмотря на его молитвы («И тихонько молится, Приподняв свою шляпу, За стебель, что клонится, За больную звериную лапу и за римского папу»), ждет неминуемая смерть («Не бойся пучины тряской — Спасет тебя черная ряска»), и старикашка-колдун, с которым повенчалась девушка-весна, и другие персонажи. Они уже не страшны, а напротив, безобидны, безопасны и даже милы, потому что принадлежат сознанию иных времен, которое нами почитается «темным». Мы не знаем, кто вызвал их, какие глубины народного духа в них скрыты. Смысл появления на свет этих персонажей, ставших частью народного сознания, утерян навсегда и для нас комичен, но некогда они служили каким-то целям, содержали в себе какую-то пользу. Их язык нам непонятен, но, может быть, с его помощью что-то внушалось жителям, которые научались отличать хорошее от плохого, как мы различаем добро и зло, красоту и безобразие. Может быть, они знали утраченные ныне тайны слитного, спаянного бытия, в котором красота и польза составляли одно неделимое целое, владели колдовскими чарами и даром пророчества. Ныне они — только следы древнего таинственного сознания.

При всем том именно от них, от этих персонажей, начался путь человечества к христианству, к идеям Вечной Женственности, Души Мира, Прекрасной Дамы. Поэтому необходимо понять утаенный древний корень. Приблизиться к пониманию этого «темного» сознания можно лишь воскресив и оживив память, хранящую спящие в ней старинные образы. Древнее сознание посылает нам сигналы чаще всего во

⁸²⁸ Выражение «пузыри земли» взято из «Макбета» Шекспира.

⁸²⁹ Корецкая И.В. Блок. // История всемирной литературы. Т. 8. — М., 1994. — С. 96.

сне, когда мы «забываем» современность, когда она стирается и исчезает из памяти. Так возникает образ сказочной Ночной Фиалки в одноименной поэме⁸³⁰.

«Сюжет» поэмы и состоит в том, что «город вечерний» во время сна «остался за мною», а небо, «устав прикрывать Поступки и мысли сограждан моих, Упало в болото...». Герой видел во сне, как он и его друг покинули город. Но образ города еще не отступает: друг

... видел извожичьи дрожки,
Где молодые и лысые франты
Обнимали раскрашенных женщин.
Также не были чужды ему
Девицы, смотревшие в окна
Сквозь желтые бархатцы...

Но вот, сообщает герой сна, друг «оставил меня одного». И тогда постепенно стали исчезать образы современности, и внутреннему зору открылась мокрая равнина, а над ней «торчали Кочерыжки капусты, березки и вербы, и пахло болотом...». В эти минуты «прояснялось сознание», исчезала повседневность («Умолкали шаги, голоса, Разговоры о тайнах различных религий, и заботы о плате за строчку...»), а с ее уходом

Становилось ясней и ясней,
Что когда-то я был здесь и видел
Всё, что вижу во сне, — наяву.
Опустилась дорога,
И не стало видно строений.

И как только отступила пошлая и развратная современная жизнь, так сразу стало ясно, что рядом с ней, с фабриками и журфиксами, живет скромное болото, а в нем «Безмятежный и чистый цветок, Что зовется Ночною Фиалкой». Герой признается, что он тотчас вспомнил об этом («знал про себя»), как только сознание освободилось от современности. Оказалось, что память хранила это знание о болоте, о цветке. Наяву герой видит одни лишь недостойные картины, а во сне — эпически значительные и полные достоинства. Вот он вошел в небольшую избушку «И смущенно встал на пороге». На одной из лавок он увидел за пряжей некрасивую девушку «С приметным лицом». Герой, не зная девушки, вспомнил («... я, наверное, знаю...»), «Что когда-то уж видел ее, и была она, может быть, краше И, пожалуй, стройней и моложе...». Тогда к ее ногам припадали короли, на празднике вечернем был и герой. Но, говорит он,

Я не в брачной одежде пришел.
Был я нищий бродяга,

⁸³⁰ «Ночная фиалка» носит подзаголовок «Сон». Она, по словам Блока, «почти точное описание виденного мною сна».

Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши...

Было это в далекой прошлой и уже исчезнувшей жизни:

Было тяжело опять приступить
К исполнению сурового долга,
К поклонению забытым венцам,
Но они дожидались,
И, грустя, засмеялась душа
Запоздалому их ожиданью...

Обойдя избу и поздоровавшись с прежними товарищами,

Я отвесил поклон королям;
И по старым, глубоким морщинам
Пробежала усталая тень;
И привычно торжественным жестом
Короли мне велели остаться.

И тут герой заметил, что в дальнем углу сидит человек, устремив-
ший глаза в другой дальний угол избы,

Где сидит под мерцающим светом,
За дремотой четы королевской,
За уснувшей дружиной,
За бесцельною пряжей —
Королевна забытой страны,
Что зовется Ночною Фиалкой.

Этот человек, ныне нищий, а в старину благородного рода стройный
юноша, храбрый герой, обольститель северных дев и певец скандинавских
сказаний, был рыцарем королевны Ночной Фиалки и остался верен ей на-
веки. В его судьбе герой поэмы прочел свою судьбу: он тоже обречен быть
верным ее рыцарем и смотреть, погрузившись в свою думу, на то, как

беззвучно прядет,
И прядет, и прядет королевна,
Опустив над работой пробор.
Сладким сном одурманила нас,
Опоила нас зельем болотным,
Окружила нас сказкой ночной,
А сама всё цветет и цветет,
И болотами дышит Фиалка,
И беззвучная кружится прялка,
И прядет, и прядет, и прядет.

Так «проходят, быть может, мгновенья, а быть может, — столетья». Но дурман, чарованье, болотная дрема вдруг пропадают, и все оживает. Это возвратилась в мир Нечаянная Радость:

Слышу, слышу сквозь сон
За стенами раскаты,
Отдаленные всплески,
Будто дальний прибой,
Будто голос из родины новой,
Будто чайки кричат,
Или стонут глухие сирены,
Или гонит играющий ветер
Корабли из веселой страны.
И нечаянно Радость приходит,
И далекая пена бушует,
Зацветают далёко огни.

И тут все преобразилось: у соседа «брякнули руки», «приникла к скамье голова», «рассыпался меч», упал щит, а из-под шлема «Побежала веселая мышка». С голов старика и старухи исчезли королевские венцы. А герой поэмы снова оказался на болоте, где «цветет, Не старея, не зная измены, Мой лиловый цветок, Что зову я — Ночную Фиалкой».

Постепенно кончается сон, и появляются картины современного города, а героя встречает «тот же тягостный мир». Однако надежда не оставляет ни героя поэмы, ни автора:

Но Ночная Фиалка цветет,
И лиловый цветок ее светел.
И в зеленой ласкающей мгле
Слышу волн круговое движение,
И больших кораблей приближение,
Будто вести о новой земле.
Так заветная прялка прядет
Сон живой и мгновенный,
Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной,
И Ночная Фиалка цветет.

Нельзя, однако, не заметить, что Ночная Фиалка — «продукт» болот, что вся обстановка (чахлые кочки болот, стоячая и ржавая вода, лилово-зеленые сумерки, дурмящий запах, ядовитые испарения) являет признаки демонической красоты. Но небывалый цветок своей ложной, хотя и привлекающей, красотой может вызвать «и отчаянье, и счастье», а узнавший его «будет вечно кружить и кружить по болотам, от кочки к кочке в фиолетовом тумане, под большой зеленой звездой». Все цветковые образы намекают на то, что Блок, потеряв Прекрасную Даму, не нашел еще пути к истине. Поэта отталкивает город с присущими ему соблазнительными и зловещими пороками. Но и Ночная Фиалка — не цветок его мечты. Поэтическое прославление демонической красоты — декадентская забава,

недостойная ни усилий души, ни высокого искусства. Болото — всего лишь «зеленая скука», подобно тому, как город — «серая скука».

Цикл «Пузыри земли» и поэма «Ночная Фиалка» убедительно засвидетельствовали, что Блок не разочаровался в образе Прекрасной Дамы. Несмотря на то, что Она может не являться людям земного мира, нужно верить, что Она есть, и быть начеку, потому что вместо нее, по воле демонических чар, человека могут подстерегать обманчивые призраки — цветка, некрасивой девушки, королевны, которые способны возникать в разных местах (болото, город, заброшенная изба) и в разное время (незапамятные столетия и мгновенья). Прекрасная Дама безошибочно угадывается по сопутствующим ей признакам: о ее приближении дает знать дуновение ветра, создающее особое приподнятое настроение, вся эмоциональная атмосфера, обещающая свидание, — словом, тот подъем чувств, который назван Блоком Нечаянной Радостью,

Из всего пережитого им Блок заключил, что Прекрасная Дама — образ не книжного, не интеллигентского, а стихийно-народного происхождения, что она является из самой стихии жизни. Поэтому надо чутко улавливать ритм бытия, его музыкальный напор и сообщать ему гармонию. Если поэт не слышит музыки сфер, то это означает, что Прекрасная Дама покинула мир, скрылась. Тогда и поэт переживает тяжкие минуты опустошенности, в его голове роятся черные, мрачные мысли, и он поет о смерти, о гибели, в стихотворениях начинают звучать ноты скепсиса, иронии и даже проклятий.

Представление о стихийно-народном рождении Прекрасной Дамы имело в творчестве Блока далеко идущие последствия: им обусловлено и мотивировано последующее перерастание образа Прекрасной Дамы в образ России.

Все эти переживания и настроения в их бесчисленных оттенках и вариациях слышны уже во втором томе лирики. Но столь же неумирающей, как вечная жизнь Прекрасной Дамы, остается вечная надежда на Нечаянную Радость, на то, что Прекрасное придет не в виде Ночной Фиалки, городских соблазнов, а в образах истинных и совершенных.

В исследованиях, написанных в советское время, обычно рисуется такая картина творческого движения поэта: взамен отвлеченных мечтаний юности Блок искал после сборника «Стихи о Прекрасной Даме» иные, земные ценности. Поэтому, по словам З.Г. Минц, единый, всеобъемлющий образ Вечной Женственности распадался в сознании поэта на разнородные женственные лики. Лирический герой, продолжала она, произведений тех лет (1904–1907) — уже не рыцарь Прекрасной Дамы⁸³¹, не отрок, «зажигающий свечи», не мечтательный ми-

⁸³¹ См., однако, стихотворения «Бледные сказанья», «Насмешница», в которых фигурирует «темный рыцарь», а также стихотворение «На снежном костре», в котором говорится о «милом рыцаре». Прекрасная Дама появляется в новых ликах, прося рассказать сказочные мистические сны. Стало быть, Блок не отказывался и от сказочного мистицизма. О том же свидетельствует и знаменитое стихотворение «В углу дивана» из «Снежной маски» (цикл «Маски»):

Но в камине дозвенели
Угольки.

За окошком догорели
Огоньки.

стик. Это — окунувшийся в стихию жизни поэт, «посетитель ночных ресторанов», во многом разуверившийся, но всегда готовый принять от изменчивого мира миг «нечаянной радости». Стихи, вошедшие в сборник «Нечаянная Радость», писала З.Г. Минц, свидетельствовали о том, что Блок далеко отошел от традиций «соловьевства» и, не порывая, однако, с ним до конца, искал новые пути в искусстве. По мнению исследовательницы, много сделавшей для изучения Блока, поэт в сборнике «Нечаянная Радость» акцентировал свое едко-ироничное отношение к притязаниям и чаяниям мистиков, упорно ожидающих чуда преображения мира. Это выразилось как в ироничных лирических стихотворениях, так и в «лирических драмах» — «Балаганчике», «Незнакомке» и «Короле на площади». Он, утверждала З.Г. Минц, простился со своим юношеским сказочным мистицизмом, а затем бросился в стихию жизни.

Между тем она, как и другие литературоведы и критики, писавшие о Блоке в недавнем прошлом, совершали здесь ту же ошибку, что и бывшие друзья-символисты А.Белый и С.Соловьев, упрекавшие поэта в измене идеалам Прекрасной Дамы, идеалам своей возвышенной юности и писавшие, будто Блок после «Стихов о Прекрасной Даме» в «Нечаянной Радости» уже не разделял мысль о поэте-теурге, призванном преобразить мир. А.Белый и С.Соловьев настаивали на том, что Блок издевался над своими юношескими мечтами и пророчествами⁸³². Но тот же С.Со-

И на вьюжном море тонут
Корабли.

И над южным морем стонут
Журавли.

Верь мне, в этом мире солнца
Больше нет.

Верь лишь мне, ночное сердце,
Я — поэт!

Я какие хочешь сказки
Расскажу,

И какие хочешь маски
Приведу.

И пройдут любые тени
При огне,

Странных очерки видений
На стене.

И любой колени склонит
Пред тобой...

И любой цветок уронит
Голубой...

⁸³² «Каково идейное содержание высокочтимого поэта? — спрашивал А. Белый в рецензии на сборник «Нечаянная Радость». Поэзия Блока, отвечал он, началась с того, что он продолжил великую традицию от Платона, Данте, Шеллинга, Лермонтова, Фета, Вл. Соловьева, который, «соединяя размышления гностиков с гимнами поэтов, сказал новое слово о близком сошествии к нам лика Вечной Жены. Тут началась поэзия Блока. Тема его — глубокая. Цель его — значительная. Вдруг он все

ловьев признавал, что их с А. Белым мнение не совпадало с мнением большинства читателей России: «Именно с появления «Нечаянной Радости» Блок был восторженно принят публикой и прессой. Блок — поэт «Золотокудрой царевны» был дорог немногим, Блок «Незнакомки» стал любимцем толпы».

Если А. Белый и С. Соловьев отрицательно отнеслись к содержанию «Нечаянной Радости», то советские литературоведы, напротив, увидели в ней преодоление «соловьевства», расставание со «сказочным мистицизмом», отказ от претензии поэта-теурга стремиться к преображению мира, обращение поэта к стихии жизни, внимание к земному бытию.

Конечно, Блок не оставался неизменным на всем протяжении своего творческого пути, но перемены не касались фундаментальных оснований символизма. Расстался ли Блок с идеями Вл. Соловьева? Нет, хотя и многое в его учении пересмотрел. Перестал ли Блок быть мистиком? Нет. Отказался ли он от миссии поэта-теурга и от идеи преобразовать мир? Нет. И лучше всего об этом свидетельствует его поэма «Двенадцать», в которой грозные события осмыслены именно мистически и в духе преобразования мира. Если это не так, то зачем в эпилоге поэмы появляется Христос? «Двенадцать» должны быть осмыслены не с одной лишь социально-исторической точки зрения, но с позиций бытийственных, онтологических, мистических, философско-религиозных. В конечном итоге в поэме с наибольшей силой и в наиболее полном объеме проявились принципы символизма. Это самая символистская по-

оборвал...» и далее А. Белый перечислял прегрешения Блока: «В драме *«Балаганчик»* горькие издевательства над своим прошлым». Но, продолжал А. Белый, «издевательством не опровергнешь ни Платона, ни Плотина, ни Гёте, ни Данте. Ожидания могут быть неуместны. Но проблема остается проблемой. Она не терпит издевательств.

И вот во втором сборнике мы узнаем, что *«Прекрасная Дама»* не путешествует на пароходах. Вместо *«Сиянья красных лампад»* мы видим болотных чертенят, у которых *«колпачки задом наперед»*. Вместо храма — болото, покрытое кочками, среди которого торчит избушка, где старик, старуха и *«кто-то для «чего-то»* столетия тянут пиво. Нам становится страшно за автора. Да ведь это не *«Нечаянная Радость»*, а *«Отчаянное Горе»!* в прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки! <...> Рыцарь Жены всегда — в борьбе с Драконом». «... сбросив с себя идейный балласт, поэзия А. Блока расцвела махровым, пышным цветком! Темы настроений утончились, стих стал виртуознее, гибче, роскошней... *«Нечаянная Радость»* глубже выражает сущность А. Блока. В этом отношении Блок настолько же выиграл как поэт, насколько он упал в наших глазах как предвестник будущего...». По мнению А. Белого, «второй сборник стихов А. Блока интересней, пышнее первого». И А. Белый делает вывод, несколько обидевший А. Блока: «Сквозь бесовскую прелесть, сквозь ласки, расточаемые чертенятами, подчас сквозь подделку под детское или просто идиотское обнажается вдруг надрыв души глубокой и чистой, как бы спрашивающей судьбу с удивленной покорностью: «Зачем, за что?» И, увидав этот образ, мы уже не только преклоняемся перед крупным талантом, не только восхищаемся совершенством и новизной стихотворной техники, — мы начинаем горячо любить обнаженную душу поэта. Мы с тревогой ожидаем от нее не только совершенной словесности, но и совершенных путей жизни» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004. — С. 52–55).

эма Блока, самое символистское его произведение. Вот в какую сторону творческого развития был устремлен Блок.

Как же согласовать с направлением такого движения поэта погружение в стихию жизни, обращение к картинам земной действительности? З.Г. Минц верно заметила, что образ Вечной Женственности, начиная с «Нечаянной Радости», распадался у Блока на разнородные женские лики. Отсюда она сделала неверный вывод, согласно которому поэт забыл Прекрасную Даму. На самом деле Блок, даже предавшись стихии, разгулу, любовным страстям, навсегда остался паладином Прекрасной Дамы, но ее образ ушел в тень, исчез с первого плана лирики, стал обязательным и принципиальным ценностным фоном, с которым всегда сверялась земная действительность. Можно сказать, что чем глубже и конкретнее чувствовал Блок многообразие жизни, тем менее отвлеченным становился для него идеал, воплощенный в идее Вечной Женственности и представший в многочисленных ликах, общим именем которых стала Прекрасная Дама. Это утверждение действительно и в обратном смысле: чем разнообразнее открывались поэту лики Прекрасной Дамы, тем лучше понимал он «музыкальный напор» жизни, ее сложность и бездонную глубину, захватывая в лирических переживаниях все и новые и новые грани истины. Стало быть, центральным «мотивом» творчества оставалось преданное служение Прекрасной Даме, закаленное в зимних вьюгах, в снежных вихрях и бурях и даже в отрицании и в «поруганьи» с чувством «роковой отрады» — от обиды, от досады, от усталости, от бессилия — «заветных святынь». Но не было отказа от Прекрасной Дамы, измены, отрешения и отречения. И в этом все дело. В этом и состояла ошибка А. Белого, С. Соловьева, советских литературоведов, писавших о Блоке, с каким бы знаком — положительным или отрицательным — они не воспринимали лирику Блока, начиная со сборника «Нечаянная Радость». Блок был и остался символистом — мистиком и поэтом-теургом.

В разделе «Разные стихотворения» Блок сказал о том, что готов на величие и низость, на гибель и трагедию, лишь бы узреть преображение, обещанное Прекрасной Дамой. Теперь она уже лишена того ореола, который окружал в стихах одноименного сборника, теперь она часто не пишется с заглавной буквы, но ее следы видны повсюду. В стихотворении «Я восходил на все вершины...», несмотря на мольбы Прекрасной Дамы, — ибо кто же иной скрывается за интимным «ты»?⁸³³ — он решает удалиться («Я сжег свои приметы, Испепелил свои следы!») до Звезды,

До Той Звезды, которой близость
Познав, — сторицей отплачу
За всё величие и низость,
Которых тяжкий грех влачу! —

чтобы, забыв свои страданья, смиренно и торжественно встретить явление Прекрасной Дамы.

⁸³³ См. также стихотворение «Ночь»: «Кто Ты, зельями ночными опойшая меня? Кто ты, Женственное Имя в нимбе красного огня?»

Все чаще встречаются в «Нечаянной Радости» мотивы смерти («Филетовый запад гнетет...», «Взморье», «Поет, краснея, медь. Над горном...», «Гроб невесты легкой тканью...», «Она веселой невестой была», «Старость мертвая бродит вокруг...»), вызванные тем, что поэт может не дожидаться того момента, когда Прекрасная Дама придет в мир. Они касаются не только поэта, но и других людей. Но как бы ни была порочна и бесстыдна действительность в своей неприглядной наготе, ее злоеущий угар «восходит» «к небесам, к высоте, к чистоте». Блок верит, что «восхождение» к небесам возможно, и дорога к ним пролегает через страшный мир («Зажигались окна узких комнат...», «Все бежит, мы пребываем...»). Зима в таких контекстах с ее снегом, метелью, вихрями, студеным ветром означает, что Прекрасная Дама на время скрылась, исчезла, и земля осталась без ее попечения («Тяжко нам было под выюгами Зимы холодную спать... Землю промерзлую плугами не было мочи поднять!») С приходом весны и лета оживляются надежды на возможное появление Прекрасной Дамы, и в сердце вселяется веселье:

Настежь ворота тяжелые!
Ветер душистый в окно!
Песни такие веселые
Мы не певали давно!⁸³⁴

В связи с этими надеждами возникает и развивается тема метафорических и символических кораблей, либо приплывающих из дали, либо уплывающих в даль, а корабли, в свою очередь тесно сопряжены с образом Прекрасной Дамы⁸³⁵:

Оставь меня в моей дали.
Я неизменен. Я невинен.

⁸³⁴ См. также: «Но строй жилищ у речных излучин...»: «Да. Она придет. Забелеет сиянье. Без вины прижмет к устам уста».

⁸³⁵ Ср. стихотворение «Не надо» («Снежная маска», цикл «Снега»), пронизанное отчаянием:

Не надо кораблей из дали,
Над мысом почивает мрак.
На снежносинем покрывале
Читаю твой условный знак.
Твой голос слышен сквозь метели,
И звезды сыплют снежный прах.
Ладьи ночные пролетели,
Ныряя в ледяных струях,
И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.
Не разгадать живого мрака,
Которым стан твой окружен.
И не понять земного знака,
Чтоб не нарушить снежный сон.

Но темный берег так пустынен,
А в море ходят корабли.

Порою близок парус встречный,
И зажигается мечта;
И вот — над ширью бесконечной
Душа чудесным занята.

Но даль пустынна и спокойна —
И я всё тот же — у руля,
И я пою, всё так же стройно,
Мечту родного корабля,

Оставь же парус воли бурной
Чужой, а не твоей судьбе:
Еще не раз в тиши лазурной
Я буду плакать о тебе.

Одновременно усиливаются мотивы отчаяния: надежда все чаще исчезает или оборачивается обманом, потому что смертному поэту неизвестны предначертания, написанные на небесах, и он не может их понять. В стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...»⁸³⁶ Блок писал

⁸³⁶ См. классическую работу Р.О. Якобсона об этом стихотворении. По мнению Якобсона, «Всё повествование как бы делится на три главы: «Девушка», «Девушка и каждый», «Девушка и ребенок». Одна тема и у поющей девушки, и у плачущего ребенка. По-разному отзываются на участь скитальцев девичий голос и детский плач. На одно и то же моление девушки по-своему откликается «каждый из мрака» и ребенок «высоко, у Царских Врат». Далее автор отмечает вертикальный и горизонтальный параллелизм в лексике: «О чем пела девушка в церковном хоре, поэтом рассказано в первой строфе. Это в ответ на слова ектений «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих» хор взывает к милости и помощи Господней. Согласно третьей строфе, мольба девушки в глазах верующих близка к претворению в действительность». Якобсон сосредотачивается и на пространственных отношениях: «В первой строфе девушка, обрамляемая церковным хором, приближает слушателям и корабли, ушедшие в море, и чужой, заморский край, так что всем, согласно третьей строфе, сообщается вера в тихую заводь, давшую прибежище всем кораблям, и в светлую жизнь, обретенную на чужбине усталыми странниками. Даль, раздвинутая в обеих нечетных строфах, в четных пропадает, уступая место отвесной, внутрицерковной перспективе с низящимся мраком, молитвой, летящей ввысь, и лучом, падающим сверху на клирос». Автор говорит о различной направленности «нечетной и четной строфики: в то время как первая строфа говорит о з кораблях, ушедших в МОРЕ... вторая запечатлевает голос, летящий в КУПОЛ... Именно эта вертикальная перспектива открывает высоко, у Царских Врат, ребенка, причастного Тайнам, иными словами, Младенца на том образе Богоматери, который по обычаю высится слева от Царских Врат, непосредственно под иконой Тайной Вечери, увенчивающей Врата». При этом «вера в грядущее (радость будет) исчезает с отрицанием возврата (никто не придет). Именно на контрасте чередующихся широтных и высотных строф жиждется лирическая тема всего стихотворения и многогранная игра грамматических противопоставлений и сближений, далеко превзошедшая художественную значимость его лексических образов. Этот контраст дает ключ к тому, что В. М. Жирмунский именует «самым методом символизации» в поэтике Блока». На-

о молитве чистой души «О всех усталых в чужом краю, о всех кораблях, ушедших в море, о всех, забывших радость свою»:

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

Вдохновенное, пронизанное романтизмом, пенье девушки уносило слушателей в прекрасную заповедную страну:

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

Но никто не знал, что все отплывшие уже мертвы, ибо так было написано на небесах. Лишь Христос-младенец на иконе был посвящен тайнам и скорбел об их страдательной судьбе:

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный тайнам, — плакал ребенок
О том, что никто не придет назад⁸³⁷.

Поэту кажется, что он включен в круг посвященных, потому что предчувствовал приход Прекрасной Дамы. Уповая на мистическую связь

блюдения Jakobson касаются и побочных мотивов стихотворения: «Навязчивым мотивом для поэзии Блока был в то время уход без возврата, корабли, уплывшие «за черту морей» и возжелание «усталых людей», чтобы те вернулись и зажгли сердца «Нечаянной Радостью». В заключение анализа автор пришел к следующим выводам: «В конце разбираемых стансов и Тайны, и Царские Врата, смежные с плачущим ребенком, пишутся с большой буквы, сам ребенок обмирщен малой литерой. Он остался один, когда с образа Нечаянной Радости Заступница за «всех забывших радость свою» сошла на клирос приобщиться к хору и возвестить людям, что радость близится. Дева с Младенцем оказались разобщены и в стихах того же пятого года о Прекрасной Даме в сонме безвозвратно отплывших: «Она не придет никогда». Jakobson предполагает, что стихотворение имеет отношение к поражению России в русско-японской войне: «Трагическая тема обманутой надежды на возвращение кораблей, быть может, наново захватила поэта в связи с недавним ужасом Цусимы (май 1905 г.), и впоследствии он напомним: «Раскинулась необозримо Уже кровавая заря, Грозя Артуром и Цусимой». Но корабли, как отмечено Мочульским, сыздетства «магическое слово для Блока». Всеу стихотворению Блок придал, по мнению Jakobson, «своеобычную интимную значимость» — «и забвению радости, и обретению светлой жизни» (см.: *Якобсон Р.О. Стихотворные прорицания Александра Блока* // *Якобсон Р.О. Работы по поэтике*. — М., 1987. — С. 254–271).

⁸³⁷ См. также стихотворение «В голубой далекой спальне...», где смерть ребенка объясняется простой и вместе с тем неведомой причиной: «Тихо вылез карлик маленький и часы остановил», т.е. остановил маятник, и часы жизни перестали идти.

с потусторонним и божественным, он сохранял верность своим идеалам, Вечной Женственности, но теперь выяснилось, что ему неизвестны тайные предначертания⁸³⁸, а сосредоточенность на идее Прекрасной Дамы превращает ее в кумир, которому он поклоняется, а это сковывает его свободу, его волю и мешает постигать жизнь во всей ее полноте и стихийности, во всех ее злых и добрых, темных и светлых, с точки зрения смертного человека, проявлениях. Но совершается этот перелом во имя той же идеи: через познание стихии познать истину, идеалы, постичь тайные пути Прекрасной Дамы. Смех над Прекрасной Дамой, ирония и даже издевательство над ней означает не отлучение от нее, а приближение к ней. И тут становится ясным метод Блока: едва ли не все поэты поднимали низкую жизнь к небесам, возвышая ее до степени общечеловеческих ценностей; Блок низводил свой идеал, опуская его в стихию жизни вплоть до того, что купал его в пороке, в грязи, в кощунствах, поверял его низкими сценами, чтобы он выдержал все испытания и остался чистым и блистающим белизной⁸³⁹.

⁸³⁸ См. стихотворение «На страже»:
 Я — непокорный и свободный.
 Я правлю вольною судьбой.
 А Он — простерт над бездной водной
 С подъятой к небесам трубой.
 Он видит все мои измены,
 Он исчисляет все дела.
 И за грядой туманной пены
 Его труба всегда светла.
 И, опустивший меч на струи,
 Он не смежит упорный взор.
 Он стережет все поцелуи,
 Паденья, клятвы и позор.
 И Он потребует ответа,
 Подъема засветлевший меч.
 И канет темная комета
 В пучины новых темных встреч.

⁸³⁹ В стихотворении «Я вам поведал неземное...» (цикл «Город») он писал:
 Я вам поведал неземное.
 Я всё сковал в воздушной мгле.
 В ладье — топор. В мечте — герои.
 Так я причаливал к земле.
 Скамья ладьи красна от крови
 Моей растерзанной мечты,
 Но в каждом доме, в каждом крове
 Ищу отважной красоты.
 Я вижу: ваши девы слепы,
 У юношей безогнен взор.
 Назад! Во мглу! в глухие skleпы!
 Вам нужен бич, а не топор!
 И скоро я расстанусь с вами,
 И вы увидите меня
 Вон там, за дымными горами,

Преображение людей земли трудно, если не невозможно⁸⁴⁰. Но, хотя Прекрасная Дама скрывается, а ее знаки оказываются обманами, поэт не покидает ее и всегда держит в уме и в душе⁸⁴¹.

Вместе с тем неизвестность путей Прекрасной Дамы ставит Блока в зависимость от нее. Он стремится самостоятельно найти те признаки, по которым мог бы предсказать и достаточно точно определить ее приход и ее исчезновение. Так возникает два адреса, влекущие Блока, — древняя Русь и современный город.

В древней Руси человек был ближе к природе и составлял с ней одно целое. А так как Прекрасная Дама в иных ликах являлась людям

Летящим в облаке огня!

⁸⁴⁰ Ср. также стихотворение «Мы подошли — и воды синие...»:

Так — и чудесным очарованы —

Не избежим своей судьбы,

И, в цепи новые закованы,

Бредем, печальные рабы.

⁸⁴¹ См.:

Так. Неизменно всё, как было.

Я в старом ласковом бреду.

Ты для меня остановила

Времен живую череду;

И я пришел, плющом венчанный,

Как в юности, — к истокам рек.

И над водой, за мглой туманной, —

Мне улыбнулся тот же берег.

И те же явственные звуки

Меня зовут из камыша.

И те же матовые руки

Провидит вещая душа.

Как будто время позабыло

И ничего не унесло,

И неизменным сохранило

Певучей юности русло.

И так же вечен я и мирен,

Как был давно, в годину сна.

И тяжким золотом кумирен

Моя душа убелена.

Высоко — над домами — в тумане снежной бури,
На месте полуденных туч и полуночных звезд,
Розовым зигзагом в разверстой лазури
Тонкая рука распластала тонкий крест. («Последний день»)

Не мелькнет ли луч в светлице?

Не зажгутся ль терема?

Не сойдет ли от божницы

Лучезарная Сама? («Поединок»)

И с тайной грустью, с грустью нежной,

Как снег спадает с лепестка,

Живое имя Девы Снежной

Еще слетает с языка... («И я опять затих у ног...»)

и в старину, то в преданиях, сказаниях, поверьях, у колдунов, у ворожей сохранились приметы таинственных знаков, по которым они угадывали, предчувствовали близость таинств. Усвоив древнюю мистику, можно поправить мистику книжную, внести в нее коррективы и применить ее к городу как средоточию всех пороков и грехов современной жизни. Познав тайны древности, Блок льстил себя надеждой, что он станет более свободным в отношениях с Прекрасной Дамой, обретет способность понимать ее приход и уход, различать ее лики, угадывать ее действительное появление, ее «обманы», т.е. ту игру дьявола, который манил, чаровал, прикидываясь обликом Прекрасной Дамы, Вечной Женственности. Блок жаждал свободы и относительной независимости от своего кумира и от ухищрений злого духа.

Так мотив воли, свободы соединяется с погружением в древность и современность. Обе сферы его нынешних интересов принадлежали земле — старой и новой.

В стихотворении «Не мани меня ты, воля...» он сомневается, что поэт и воля (в сугубо русском понимании неограниченных и произвольных желаний в отличие от европейского понятия свободы, предполагающей ограничения общественными законами и правами соплеменников) могут быть сопряжены в гармоническом единстве: воля предполагает широкое раздолье («Не зови в поля! Пировать нам вместе, что ли, Матушка-земля? Кудри ветром растрепала Ты издалека...»), но поэт взращен книжной культурой («Но меня благословляла Белая рука... Я крестом касался персти, Целовал твой прах, Нам не жить с тобою вместе в радостных полях!»). Поэта и волю ждет лишь случайная встреча, потому что поэт обречен на «тягостный путь» — «Жить с моей душой убогой Нищим бедняком». Здесь типичный мотив рыцарской верности Прекрасной Даме передан в чисторусском жертвенном обличье: душа поэта убога, он — нищий бедняк, но он взыскует последней, окончательной правды, оставаясь навсегда верным своей участи.

В редкие минуты, однако, когда поэт встречается с волей, он отдается ей без рассудка. Таково знаменитое стихотворение «Осенняя воля», из которого, скажем прямо, вышел весь С.Есенин:

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты,
Битый камень лег по косограм,
Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы?
Или — каменным путем влекомый
Нищий, распеваящий псалмы?

Нет, иду я в путь никем не званный,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Много нас — свободных, юных, статных
Умирает, не любя...
Приюти ты в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

С волей связана судьба нищих, преступников, каторжников, которые расплачиваются за нее, всей кабацкой, пьяной Руси. Всякий русский человека не находит приюта в необъятной родной земле, тоскует по воле, но не мыслит себя вне Руси. Эта тайна сыновней привязанности и отверженности волнует Блока. Он убежден, что она скрыта в древней, дохристианской, языческой Руси, которая видится ему во сне:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почиешь, Русь.

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел.

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жилье,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее.

Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...

Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу,

Тропу печальную, ночную
Я до погоста протоптал,
И там, на кладбище ночуя,
Подолгу песни распевал.

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах, ты,
И вот — она не запятнала
Первоначальной чистоты.

Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь,
Она и в снах необычайна.
Ее одежды не коснусь.

Изначальная одежда Руси — «лоскуты лохмотий», нищета, но эти лохмотья и эта нищета — чистые. Нетрудно заметить, что Русь представляла в блоковском освещении в сказочном виде, заколдованной, очарованной злыми силами, но сохранившей свою тайну, свою особенность, свою «необычайность». Лишь поэту дано прикоснуться к тайне, но не разгадать ее, так что даже он «не понял, не измерил, Кому... песни посвятил, в какого бога страстно верил, Какую девушку любил». В нищете Руси он скрывал «души наготу», имея в виду под этим выражением не духовно-нравственную пустоту души, а недоступность тайны. Но у Руси и живой души поэта есть общее — первоначальная чистота, обнаруживаемая во сне, в дремоте, когда превратности цивилизации, искажающие истинный внутренний облик Руси и поэта⁸⁴², отступают на время прочь. Здесь возможно непосредственное мистическое общение и признание в любви.

⁸⁴² В известной мере допустима прямая аналогия между «мутным взором колдуна», чарованьями «ведунов с ворожеями», играми ведьм с чертами и черными замыслами девушки, которая «на злого друга Под снегом точит лезвее» с неестественной жизнью и бытом города, пребывающем в превратном свете.

С этой точки зрения сон приближает к тайне, а явь отдаляет от нее. То же самое можно сказать и об отношениях с Прекрасной Дамой, и с Христом. Теперь оказывается, что и у чертенят есть свой, «полевой Христос»⁸⁴³, а нарисованный Блоком образ предстал «в цепях и розах» и явился в облике «агнца кроткого в белых ризах». Это не иконописный Христос, созданный воображением и рукой мастера, а Христос живой, естественный. Из окна тюрьмы видно, что Христос стоит на фоне синего неба, и эта «икона», где «лик и синее небо — одно», смотрит в окно. Христос находится вне помещения, непосредственно в мироздании, за ним видны «хлебный знак», «огород капустный», «березки и елки», «овраг». Он «близко и... далёко». Если стоять с ним рядом, быть отдельным от него и от природы, а он и природа — одно слитное, единое целое, то «достичь» и постигнуть его нельзя, пока сам не превратишься в природу, не умрешь, слившись с ней и растворившись в ней:

И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак.

Отсюда следует, что абсолютное постижение Христа возможно только в том случае, если сам станешь материально-духовным воплощением бытия, ибо Христос и бытие — одно, они тождественны. Так возникает другая веская причина обращения к земле. Теперь Блок при всей разнице между небом и землей, посюсторонним и потусторонним склонен считать, что тайна мироздания принадлежит не только небу, но и земле, а стало быть, тайны неба можно открыть, познав тайны земли, если при этом уподобиться природе, как можно дальше отодвинув от себя признаки и черты цивилизации. Однако цивилизация, пока поэт пребывает в ней, непременно искажает те лики Вечной Женственности, Прекрасной Дамы, которые подают ему знаки своего приближения или присутствия. Теперь, когда Блок погрузился в космическую небесно-земную стихию, закружился в снеговых вихрях метелей, пришедших с неба, но и скрывавших от него небо, пригнетая к земле, Прекрасная Дама стала являться ему не только в ярко красочном, но и в противоречивом — привлекательно-отталкивающим — образе.

Новый лик Прекрасной Дамы появляется, например, в следующем стихотворении:

⁸⁴³ А. Белый, явно искажая мысль Блока, у которого в стихотворении «Старушка и чертенята» полуиронически, полусерьезно чертенята чествуют «своего, полевого Христа» и убеждены, что «за майскими тонкими чарами Затлевает и нам Купина...», приписал «полевого Христа» сознанию самого Блока и возмутился (Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб, 2004. — С. 54).

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.

Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.

С легким треском рассыпался веер, —
Ах, что значит — не пить и не есть!
Но в глазах, обращенных на север.
Мне холодному — жгучая весть...

И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговой,
Мой от века загаданный друг.

Из этого стихотворения ясно, что облик Прекрасной Дамы возникает в космических высотах («поле звезд») и проступает на землю из снежной вьюги (снег, метель, вьюга, вихрь — приметы земли, скрывающие Прекрасную Даму, препятствующие ее появлению или уносящие в недосыгаемые пределы). Отысканные поэтом вихревое кольцо и снеговые кружева космически-земной метели постепенно приобретают более ясные очертания: Прекрасную Даму сопровождают «вьюжные трели», за ней тянется шлейф светлых звезд и, наконец, пляска метели становится пляской цыганки: «взлетающий бубен», «бубенцы», «веер»⁸⁴⁴. Так — то ли снежной метелью, то ли неистовой, страстной пляской цыганки — была дана поэту «жгучая весть». Но знак был мгновенен и тут же исчез: пляска закончилась, цыганка осталась цыганкой, а Прекрасная Дама уплыла, окутанная звездами вьюг, «в сумрак суровый», опять явив идеал и преобразование на один лишь миг.

Искусство Блока в том и состоит, что остается неизвестным: то ли Прекрасная Дама воплотилась в цыганку, то ли цыганка преобразилась в Прекрасную Даму. Композиция стихотворения поддерживает это впечатление: сначала Прекрасная Дама спустилась на землю, затем превратилась в цыганку, а потом цыганка обернулась Прекрасной Дамой и отлетела в надзвездные края⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ Звезды, кружева, шлейф, бубен, бубенцы, веер — все это атрибуты как Прекрасной Дамы, так и ресторанной цыганки.

⁸⁴⁵ Ср. также стихотворение «Шлейф, забрызганный звездами...», где таинство совершается «Меж землей и небесами», где в снежном костре кружатся вечно «жизнь и смерть», где Прекрасная Дама «путям открыта млечным, Скрыта в тучах грозных», где она разворачивает шлейф кометы, несущей смерть. Те же приметы находим и в стихотворении «Она пришла с заката...»: плащ, заколотый «Цветком нездешних стран», призыв — но на землю, «В бесцельный зимний холод и в северный ту-

Другим — противоположным — «адресом», по сравнению со старинной Русью, пребывания Прекрасной Дамы был современный город⁸⁴⁶, искажавший своей искусственностью и порочностью идеал поэта и забрызгавший его отвратительной и зловонной грязью. В нем присутствие или явление Прекрасной Дамы еще более таинственно, а лики ее непредсказуемы и прихотливы. Тем не менее она и здесь подает знаки⁸⁴⁷.

В изображении города у Блока появились новые краски и новые слова, означающие энергию, гул, нарушающий тишину, разрыв связей, разгул порока, безумие страстей, заманчивость обмана, мнимую красоту. Словом,

В этот город торговли
Небеса не сойдут.

Блок не жалеет резких, раздражающих, будоражащих красок: «Город в красные пределы Мертвый лик свой обратил, Серо-каменное тело Кровью солнца окатил», «Грязно-рыжее пальто, Развевающийся локон...», «искристые гривы Золотых, как жар, коней, Мчатся бешеные дива Жадных облачных грудей, Красный дворник плещет ведра с пьяно-алою водой, Пляшут огненные бедра Проститутки площадной...», «гулкий пляс и медный зык», «окровавленный язык». Город — средоточие непосильного подневольного труда и трущоб («Поднимались из тьмы погребов...»). Город — это бесчисленные кабаки, искусственный электрический свет, блестящие фасады зданий и витрины магазинов, красивые и продажные женщины и самовлюбленные мужчины («В кабаках, в переулках, в извивах, в электрическом сне наяву Я искал бесконечно красивых и бессмертно влюбленных в молву»). Все это порочное сообщество уже нельзя спасти, хотя поэт мечтает об их спасении:

И мелькала за парюю пара...
Ждал я светлого ангела к нам,
Чтобы здесь, в ликованьи троттуара,
Он одну приобщи́л небесам...
Однако час возмездия близок:

ман, а не в область потустороннего, страсть (костер, пламя), оказавшаяся, как затем понял герой, порочной («Сияли ярко очи. И черными змеями Распуталась коса. И змеи окрутили Мой ум и дух высокий Распяли на кресте». Но несмотря ни на что, герой «И в вихре снежной пыли... верен черноокой Змеиной красоте»). Смертная женщина сначала воспринята героем Прекрасной Дамой, но потом обман рассеялся.

⁸⁴⁶Тема города стала вполне естественной в творческой эволюции Блока, предшественником которого в ее разработке был В.Я. Брюсов.

⁸⁴⁷К. Чуковский очень точно писал о том, что «поэт вдруг понял: кошмар этот (Петербург. — В.К.) действительно и есть тайна, благословение, мистика, а Невский и есть достойное окружение для его Прекрасной Дамы.

Он понял: Прекрасная Дама не во вражде с Невским, а именно на Невском она и любит являться. Город создал свою собственную романтику, и городской поэт радостно принял ее. Вот он видит, наконец, свою мистическую возлюбленную...» (*Чуковский К. Александр Блок. — Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004. — С. 93*).

И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык.

Два чувства, две страсти в особенности характеризуют атмосферу города: «угар», дурман любви, страсти и беспробудное пьянство, в которых тонут истинные ценности, а на поверхность жизни всплывают ложь и обман. Однако причины коренятся глубже — в бездуховности существования, в безоочаровании подлинными и достойными человека идеалами, в тоске по настоящей, свободной, разумной и счастливой жизни. Современный город для Блока подобен древнему распутному Вавилону. В стихотворении «Невидимка» он воображает:

Веселье в ночном кабаке.
Над городом синяя дымка.
Под красной зарей вдалеке
Гуляет в полях Невидимка.
Она зазывает жителей:
Вам сладко вздыхать о любви,
Слепые, продажные твари?
Кто небо запачкал в крови?
Кто вывесил красный фонарик?
И вот уже
ломится в черный притон
Ватага веселых и пьяных,
И каждый во мглу увлечен
Толпой проституток румяных...
Над городом
Беззвучный качается хохот...

Но то веселится и радуется Великая Вавилонская блудница, оседлавшая дьявола:

С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена⁸⁴⁸.

И даже царский манифест о даровании гражданских свобод не обещает обновления:

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

⁸⁴⁸ См. В Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсисе): «И повел меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненным именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодейства ее; и на челе написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (17, 3–5).

Любое явление природы отныне рассматривается Блоком в двойном свете — причастности к идеалу и к мерзостям сатанинского города. При этом отблеск Прекрасной Дамы и ее атрибутов ложится на все явления и предметы. Так, комета метафорически сопоставлена и с поэтом, и с Прекрасной Дамой, хотя и несет ее ложные, обманные черты. Судьба кометы сближена как с судьбой поэта, так и с «поведением» Прекрасной Дамы, уходящей в тень:

Поверь, мы оба небо знали;
Звездой кровавой ты текла,
Я измерял твой путь в печали,
Когда ты падать начала.

Мы знали знаньем несказанным
Одну и ту же высоту
И вместе пали за туманом,
Чертя уклонную черту.

Но я нашел тебя и встретил
В неосвященных воротах,
И этот взор — не меньше светел,
Чем был в туманных высотах!

Комета! Я прочел в светилах
Всю повесть раннюю твою,
И лживый блеск созвездий милых
Под черным шелком узнаю!

Ты путь свершаешь предо мною,
Уходишь в тени, как тогда,
И то же небо за тобою,
И шлейф влачишь, как та звезда!

Не медли, в темных тенях кроясь,
Не бойся вспомнить и взглянуть.
Серебряный твой узкий пояс —
Сужденный магу млечный путь.

В отличие от Прекрасной Дамы поэту и комете суждена на «млечном пути» иная — трагическая — доля.

Самое жуткое и страшное заключалось в том, что город фантастичен⁸⁴⁹, что он порождает мистическое зло, и оно разлито в его атмосфере. Мистическим воздухом Петербурга дышат все — от мала до велика. Здесь внезапно вспыхивают ложные и несбыточные иллюзии, здесь все пропитано влечением к смерти, даже красота, даже любовь. На всех возмож-

⁸⁴⁹ Тут Блок — прямой наследник и вместе оппонент Пушкина, Гоголя, Достоевского.

ных искушениях и соблазнах лежит печать либо обмана, либо гибели. Петербург — город-двойник и прародитель двойников: в нем живут обманные, ложные страсти, имитирующие и симулирующие истинные, подлинные чувства, замещающие их. Но так как других чувств нет, то, принимая вид настоящих страстей, они влекут к себе, давая суррогатные наслаждения. Вот эта мистическая сущность города, в котором все двойится и светится неверным, двойным светом — одновременно подлинным и неподлинным, естественным и электрическим, вызывает и в художественном воплощении соответствующую — метафорическо-символическую поэтику⁸⁵⁰.

⁸⁵⁰Образ города в творчестве Блока широко рассмотрен в историко-литературных трудах. Вот некоторые итоги: с точки зрения **З.Г. Минц**, город — порождение дьявола, змия, который лишь по видимости раздавлен копытами петровского коня, а на самом деле лишь прижат и ждет, притаившись, ночи, чтобы показать людям свою страшную силу над ними; город — или заманчивый обман, или нагромождение мистического зла, причем герой отождествляет себя с городом; миру города противопоставлена объективность родины; поэт идет путем из города, от города — к будущему; в отличие от декадентства город, как и страшный мир в целом, не является нормой и как норма не принимается; в связи с этим иллюзорные надежды противостоят истинному знанию о безнадежности общественно-мистической миссии кораблей; образ города вызывает в лирике эсхатологические мотивы конца этого города и этого мира (*Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 54–97*).

По мнению **Л.А. Колобаевой**, город двулик — реален и призречен. Это — образ-парадокс, соединяющий несоединимое, а если соединяется, то образуется святотатство и кошунство: красный фонарь — риза гари, кадило — зловонное. При этом двойственностью образа не мистически возвышенная, а развенчивающая, горько-отрезвляющая, ироническая. В изображении города Блоком видно стремление «снять ризы, обнажить обман, уличить в фальши». Вещи и люди — оборотни: храм — ресторан, ресторан — храм. Однако, «нужно погрузиться в жизнь» даже в том случае, если эта жизнь — слепота и хмель. Еще хуже — одиночество. В этом отношении город дает видимость общения. Призрачность и двуличность города рождает иронию, функции которой — очищение и самосоздание личности. Ирония, по утверждению автора, — не только ирония над мистическими крайностями символизма, но и ирония над действительным миром окружающей жизни, над мещанством и неподлинностью. Ироническое мироощущение становится всеобъемлющим, хотя Блок ему сопротивляется. Ирония понимается не ядом декадентства, как в ряде дурных исследований, а двигателем, побудителем к движению... Она возникает на грани двух начал — мистицизма и скептицизма. Блок избегает не только иронии декадентов, но также иронии, свойственной нигилизму, — иронии разрушительной, «разлагающего смеха», ведущих к неразличению добра и зла. Такой иронией как болезнью — опять-таки порождением города — поражены самые лучшие, самые живые, самые чуткие дети века. Но без очищения смехом невозможно возрождение личности. Все это в искусстве вызывает характерный тип стихотворения — исповедь о таком состоянии, в котором прорывается память о цельности личности, об идеалах времен Прекрасной Дамы. Исповедальность гасится смехом, который сталкивается с желанием его избежать, попиранье святынь не отменяет жажды веры, множественности любовных связей и измен противостоит отчаянный внутренний зов к одной любви, цыганскому угару — тихая радость духовного просветления (*Колобаева Л.А. Русский символизм. — М., 2000. — С. 166–169*).

Согласно **К.В. Мочульскому**, в лирике Блока воплотилось апокалиптическое видение современного города, который вырастет из темной музыки и представляет со-

В лирику Блока вторгается городской быт с его приметами. Он поэтизируется и прозаически огрубляется. Его источником, как в поэтическом, так и в прозаическом планах, была «трагедия современного городского человека, личная и социальная...». Возникающие поэтизмы и прозаизмы уже не были связаны с декадентством⁸⁵¹. Здесь, в цикле «Город» складывалась поэтика совмещения, сопряжения конкретного быта со вселенским.

Сходные события — и это свидетельствует о меняющихся углах зрения — Блок рисует то в сатирическом, то в элегическом ключе⁸⁵². Так, в стихотворении «Там дамы щеголяют модами...» преобладает сатира с ее откровенно резкими, экспрессивными эпитетами и антитезами («бесстыдно упоительна и унизительно горда», «За толстыми пивными кружками»⁸⁵³, «За сном привычной суеты...»). В стихотворениях второго тома атмосфера высоких духовных и чувственных наслаждений неотделима от атмосферы

бой «живое существо», голодное, беспощадное, бесстыдное и смрадное. «Пошлые черты городского быта — знаки великой человеческой трагедии. Каждая деталь — газовый фонарь, кривой переулочек, фабричная труба, кабак — все это “бездонные провалы в вечность”». По наблюдениям автора, грубый реализм в изображении города сочетается с фантастикой. «Все призрачно: и грузность домов-гробниц, и тяжесть камней мостовых. Город не реален, он — дым. И одновременно — предсмертный образ обреченного человечества». Далее Мочульский перечисляет «страшные черты городского лица»: пустой переулочек, солнце заходит за трубу, издали мелькает одинокий фонарь, тучки, дымы, опрокинутые кадки, мокрый забор, фабричная гарь, колодезь двора, забытые желтые свечки горят в окне, голодная кошка прижалась к желобу крыши, подвалы, тьма погребов, кирпичи, лопаты. Ночи города отравлены развратом и сладострастьем. Все лица отмечены печатью гибели. Ненасытная похоть города-зверя. Пьяницы, румяные проститутки. Блудница восседает на Звере. Но в городе есть и то, что притягивает к нему: бальная музыка блеска и роскоши ночного города, в электрическом сне наяву — прекрасные женщины, гордые взоры мужчин, в ритме вальса кружатся разноцветные тени, осыпанные жемчугами, зажженные снопами лучей. Из музыки блеска возникают ангельские видения. Словом, свет и тьма рядом как неразлучная пара. Автор отметил также, что «город — судьба Блока. Его гибель. Его ненависть, его любовь». «Город Блока — «пейзаж души», а не ландшафт Петербурга. В нем нет ни Невы, ни набережных, ни проспектов, ни дворцов. В нем есть воздух Петербурга. Море похоти, разврата, греха разливается у подножия статуи Петра. Петр — веселый царь, правящий дьявольским шабашом» (*Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 104–106).

⁸⁵¹ См.: *Гинзбург Лидия*. О лирике. — Л., 1974. — С. 299.

⁸⁵² Об этом справедливо писал Анат. Горелов. Утверждая, что «Любовная тема в поэзии А. Блока никогда не ограничивалась эросом», что «в ней бушевала вся полнота жизненной страсти», он заключал: «Поворотами любовной темы поэт по-разному выявлял «демоническую» многоликость действительности. Так, в цикле «Вольные мысли» поэт заново проверял самые любимые мотивы собственного творчества. Даже то, что в недавней «Незнакомке» чаровало таинственной прелестью, в стихотворении «Над озером» оказывалось расхожей дачной пошлостью» (*Горелов Анат.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 239).

⁸⁵³ Блок стремится сохранить достоверность картины: «толстые пивные кружки» — это точное описание предмета, но в общем контексте они воспринимаются как знаки скуки, сытости и пошлости.

пьяного угара и разврата, от пошлой суеты, недостойной поэта. Все это вместе манит, волнует, обольщает и очаровывает своим мишурным, ложным и подлинным, настоящим блеском, странной, необычной таинственностью, то ли суля новые наслаждения, то ли губя:

Чего же жду я, очарованный
Моей счастливою звездой...

Пожалуй, наиболее «петербургским» было стихотворение «Незнакомка» («По вечерам, над ресторанами...»). Недаром оно сразу стало знаменитым. Современники почувствовали в нем нечто «петербургское» — чувство чистоты, хранимое душой, при порочности реального состояния духа. В этом прославившем Блока стихотворении передана уже знакомая по другим стихотворениям поэта атмосфера пьяной богемы («Горячий воздух дик и глух», «Весенний и тлетворный дух», «испытанные остряки», «женский визг», «сонные лакеи», «пьяницы с глазами кроликов» и с пошлым криком «истина в вине!»), среди которой оглушенный вином герой наблюдает отражение в стакане с «влагой терпкой и таинственной». И тут же это отражение на миг оживает:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Современники Блока и историки литературы спорили (полемика не прекратилась и сейчас), кто же эта «незнакомка» — реальная женщина или видение усыпленного вином поэта. Для того и другого понимания Блок дал веские основания. Одни считали ее проституткой, другие — богжеством, третьи задавали каверзные вопросы: почему она появилась одна, без спутников, в ресторане, почему на ней шляпа с траурными перьями и что вообще означает ее появление.

Если отбросить суждения современников, не принимавших символизма, например, критика и пародиста А.Измайлова, назвавшего «Незнакомку» «голубой чепухой», то остальные критики и историки литературы пытались раскрыть секрет того двойственного впечатления, которое производит стихотворение и сама фигура «незнакомки».

В Блоке, — писал К.И. Чуковский, — словно два человека. Один любит, другой издевается. «Отсюда многие двусложные образы Блока, и прототип их всех — Незнакомка. Стихи о Незнакомке наше поколение сделало своим символом веры именно потому, что в них набожная любовь к этой Женщине Очарованных Далей сливается с ясным сознанием, что она просто публичная женщина. Замечательно, что через несколько лет после написания этих стихов Блок написал их опять, по-другому, и в новом варианте усилил ее неприглядность: придал ей мелкие черты лица, мещанскую вуаль и пьяное бесстыдство дешевой кокетки. И все же воспел ее

набожно»⁸⁵⁴. К.И. Чуковский сразу подметил крайности: публичная женщина, проститутка и божество.

К.В. Мочульский привел слова Блока: «Незнакомка — это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового»⁸⁵⁵. Иначе говоря, «незнакомка» — демонический образ, противоположный Прекрасной Даме.

Той же мысли держалась А. Пайман: «На месте сна о Софии оказался плод фантазии, демон в образе женщины, мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз». «Лиловый цвет, — писала она, — исключает присутствие Христа... Все прежние символы приобретают в присутствии Незнакомки обратный смысл: весна тлетворна, лунный диск бессмысленно кривится в небе, дети плачут, золото оказывается кренделем булочной. Поэт в конце стихотворения повторяет банальное клише»⁸⁵⁶. Однако тут можно возразить: тлетворный дух, крендель булочной, детский плач и другие детали упоминаются раньше, чем «незнакомка» почтила своим присутствием ресторанное заведение. Они были такими до нее, а с ее появлением меняется лирический герой.

⁸⁵⁴ Чуковский К. Книга Об Александре Блоке. — Пг., 1922. — С.44. Той же точки зрения придерживался и И.Ф. Анненский: «... жизнь упорно говорит вам глазами самой дамы: “Если хотите, я ваша”...» («Аполлон», 1909, № 2). Иные критики не стеснялись в своих высказываниях и добавляли к деталям Блока свои, произвольно взятые: «...постепенно все преображалось — и захмелевшие посетители, и сонные лакеи, и случайно забредшая профессионалка с претензией на шик — в помятых (?) шелках и в широкополой шляпе с потрепанными (?) страусовыми перьями», «... проститутка превращалась в таинственную и прекрасную Незнакомку». За героиню Блока отважно заступился Ал. Панфилов («В защиту Незнакомки» // Литературная учеба, 1986, № 5. — С. 209). Он истолковал стихотворение в чисто биографическом ключе и назвал героиней честную женщину — возлюбленную юного Блока К.М. Садовскую. Утраченная первая любовь воскресла из тумана воспоминаний, уничтожив всякую таинственность.

⁸⁵⁵ Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 157. Надо сказать, однако, что Блок в статье-докладе «О современном состоянии русского символизма» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 5. — С. 425–436), откуда взята цитата, воссоздавал процесс смешения искусства и жизни, процесс житнетворчества (по А. Белому и С.Соловьеву), и приводил в пример «Незнакомку» в качестве акта преображения жизни в искусство, связанного с принципами декадентского искусства: «...Мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром» или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!)... Я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство)». Но это не значит, что в «Незнакомке» воплощен декадентский принцип, которому Блок сопротивлялся еще в юности и который он считал духовным грехом, одним из губительных соблазнов декадентства. Впоследствии (предисловие 1919 года к «Возмездью») Блок провозгласил нераздельность и неслиянность искусства и жизни, утвердив связь искусства и жизни и не признав их тождества и смешения. Что же касается «Незнакомки», то художественное преображение выявило в ней «красавицу куклу, синий призрак, земное чудо», то есть противоречивые признаки, не сводимые в жизненному прототипу.

⁸⁵⁶ Пайман Аврил. История русского символизма. — М., 2000. — С. 271.

Л.Я. Гинзбург также настаивает на демоническом ореоле «незнакомки» и связывает его с модой начала XX века: «Так, в период «Незнакомки» и «Снежной маски» среди постоянных блоковских символов — атрибуты демонической женщины 1900-х годов: шлейфы, духи, шелка, мех, перья, вуаль, узкие ботинки и проч. Иные из этих атрибутов непосредственно связаны с модами 1900-х годов, и в то же время все это вынесено за пределы повседневной реальности. Например, знаменитые «перья страуса» Незнакомки или шлейф Снежной девы — то «осыпанный звездами», то подобный змее или комете. Недаром Блок утверждал, «что существует некая «астральная мода» на шлейфы, на перчатки, пахнущие духами, на пустое очарование»⁸⁵⁷.

Более нейтрально описал ситуацию Анат. Горелов: «Незнакомка — модно одетая дама. У нее синие бездонные глаза. Ее вуаль и шляпу со страусовыми перьями поэт запечатлел, строго сообразуясь со стилем времени. Так же точно, как он точно определил место появления Незнакомки — в привокзальном дачном ресторане станции Озерки под Петербургом». И дальше: «Незнакомка появится весенним вечером, овеванная запахом духов, с озера будут доноситься скрип уключин и женский визг, а рядом, у столиков, будут куражиться охмелевшие красноглазые пьяницы. И видение прекрасной женщины обретет свое призрачное бытие в подчеркнутой достоверности вечера у озера, в пьяной сутолоке вокзального ресторанчика»⁸⁵⁸.

Все писавшие о «Незнакомке» так или иначе почувствовали контраст не только в облике «незнакомки», но и в ситуации лирической сцены. Поэтому сразу же возникла идея романтической иронии, в свете которой и надо понимать стихотворение. Остро подчеркнул несоответствие таинственности и пошлости И.Ф. Анненский: «И как все это безвкусно — как все нелепо, просто до фантастичности — латинские слова, зачем-то... шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем, так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества»⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 269. Л.Я. Гинзбург сослалась на письмо Блока к М.П. Скворцовой от 9 января 1912 года (*Блок Александр*. Собр. соч. В 8 тт. Т. VII. — М.-Л., 1963. — С. 121).

⁸⁵⁸ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 175, 176.

⁸⁵⁹ Аполлон, 1909, № 2. — С. 8. То же самое заметили К.В. Мочульский («Таинственное видение заключено в пошлую раму сестрорецкого пейзажа: переулочная пыль, крендель булочной, остряки в котелках, сонные лакеи, пьяницы с глазами кроликов, и в весеннем тлетворном воздухе, среди детского плача и женского визга, живет и торжествует только она, одна она...» — *Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. В. Брюсов. — М., 1997. — С. 84), Д.С. Мирский (по его мнению, Прекрасную Даму в стихах Блока сменяет Незнакомка, «тоже нематериальное, но страстное, вечно-присутствующее видение, которым он одержим на всем протяжении второго тома...» «С особой четкостью, — продолжает автор, — она является в знаменитейшем стихотворении..., характерном сочетанием реалистической иронии с романтическим лиризмом. Стихотворение начинается гротескно-ироническим изображением дачного места под Петербургом. В этом логове кипучей пошлости, где «испытанные остряки» гуляют с дамами и «пьяницы с глазами кроликов *«in vino veritas!»* кричат», появляется Незнакомка...» — *Мирский Д.С.* Исто-

Несколько иную позицию продемонстрировал Жорж Нива. Ссылаясь на Д.Е. Максимова, он выделил в творчестве Блока три характерные черты: органичность развития, внезапность перемен и единство разных жанров. Стихотворение «Незнакомка» подтверждает выводы Д.Е. Максимова. Тема «незнакомки», если брать ее в широком контексте, «развивается в трех главных мотивах»: маски, метели, замутненного восприятия мира. «Все три, — утверждает Ж. Нива, — окрашены иронией. Она порождает двойников, она же помогает выжить»⁸⁶⁰. В «Незнакомке», по мнению Ж. Нива, «первая часть — тяжеловесная, банальная, кишит прозаизмами и выражает отчаяние лирического героя, обреченного вечно предаваться разгулу. Вторая часть — греза. В ней является роковая женщина с повадками роскошной кокетки, навевающей поэту «древние поверья» и заковывающей его странной близостью. Разрушает ли это видение границу между «здесь» и «там»? Содержит ли намек на миф об Орфее и Эвридике? Между Орфеем и Эвридикой лежит, течет Стикс, а взгляд Орфея несет Эвридике гибель. По эстетике стихотворение очень бодлеровское: в нем выражена дисгармония поэта, который стремится к гармонии. Он жаждет гармонии, и эта жажда переполняет его душу. Музыка является среди отвратительно немзыкального мира, немзыкальной жизни. Таков тайный смысл блоковской лирики»⁸⁶¹.

Как и другие литературоведы, Ж. Нива поставил несколько важных, но иных вопросов, в частности, вопрос о питающей лирические сюжеты Блока скрытой мифологии (необязательно, конечно, связанной с мифом об Орфее и Эвридике), о соотношении «здесь» и «там», о дисгармоничности внутреннего мира поэта, жаждущего гармонии, и, наконец, о рождении музыки среди немзыкального мира⁸⁶².

Не менее существенны для понимания стихотворения слова Блока в передаче Н.А. Павлович: «Неожиданно он спросил: «Правильно ли говорят о переходе образа Прекрасной Дамы в образ Незнакомки, а потом России?» Я ответила: «По-моему, нет». Он успокоено сказал: «Конечно,

рия русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 704), И.В. Корецкая полагает, что в свете романтической иронии «примелькавшиеся уродства оказываются неправдоподобными, ирреальными», но при этом «и мечта готова обмануть и обернуться иллюзией». (Корецкая И.В. Блок // История всемирной литературы. Т.8. — М., 1994. — С. 97), З.Г. Минц: «Детальное описание города в “Незнакомке” спаяно с тончайшей романтической иронией». (З.Г. Минц. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 56).

⁸⁶⁰ См.: Нива Жорж. Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 136–137.

⁸⁶¹ Там же. — С. 139.

⁸⁶² «От символистов, — утверждал Ж. Нива в другом месте, — Блока отличает умение делать предметом поэзии вульгарное, отвратительное, прозаическое, что сближает его не столько с символизмом, сколько с модернизмом» (там же. — С. 147). Последняя мысль вряд ли точна, поскольку символисты умели превращать отвратительное в поэтическое и, кроме того, не ясно, каково, согласно автору, соотношение между символизмом и модернизмом, поскольку многие теоретики и историки литературы читают символизм началом искусства модернизма. Однако само умение пошлое, вульгарное делать предметом искусства — мысль правильная, хотя и высказанная еще при жизни Блока.

нет! Они противоположны. Незнакомка — антитеза. Никакого перехода от одного образа в другой нет. А Россия — это особая статья». Другой раз, когда мы шли однажды по Невскому, он вернулся к этому разговору: «Когда я слышу об этом переходе образов одного в другой, то только машу рукой. Значит, ничего не поняли. Кто их смешивает, ничего не понимает в моих стихах»⁸⁶³.

В стихотворении «Незнакомка» 13 строф. В первых 6 строфах — сатирическое описание пошлого и вульгарного ресторанного мира. В этом описании господствуют ирония, выраженная прозаизмами (с некоторым налетом жаргонизмов): «окриками пьяными», «над пылью переулочной над скукой загородных дач», «чуть золотится крендель булочной», «за шлагбаумами», «заламывая котелки», «среди канав», «испытанные остряки», «в небе... кривится диск». Прозаизмы, однако, нарочито соседствуют с поэтизмами или нейтральными словами: «И *правит* окриками пьяными», «*Вдали*, над пылью переулочной», «Среди канав гуляют с *дамами*». Это столкновение прозаизмов и поэтизмов усиливает сатирический эффект. Одновременно все пространство разделено на «низ» и «верх». Блоку важен вертикальный срез: внизу, в быту и «над» бытом («над ресторанами», «над пылью переулочной», «над скукой», «воздух», «дух», «над озером», «а в небе», «диск»). Но «низ» и «верх» уравниваются: «Горячий воздух дик и глух» (внизу), а «правит» всем «Весенний и тлетворный дух», т.е. некое злое начало.

В заключение картины ресторанного быта возникает лирический герой, завсегдатай ресторана («И каждый вечер...»). Он не один, но никого другого с ним нет: «друг единственный» — его двойник, отраженный в его же стакане. Тем самым одиночество героя как бы удваивается и рождается таинственность. Их общие черты — «И влагой терпкой и таинственной, Как я, смирен и оглушен». Иначе говоря, герой смиренно принимает свою незавидную участь и пребывает в неясном, неотчетливом состоянии сознания, спасаясь от пошлой и вульгарной толпы,

⁸⁶³ Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. — Тарту, 1964. — С.485. Надо прямо сказать, что отрицаемая Блоком точка зрения была чрезвычайно популярна у современников и последующих критиков, которые выстроили целую цепочку внезапных превращений Прекрасной Дамы: Прекрасная Дамы — Незнакомка — Снежная дева — Фаина — Кармен — Родина — Россия — Катенька из «Двенадцати». Этот последовательный ряд начат К.И. Чуковским и А. Белым. См. упомянутую «Книгу об Александре Блоке» К. Чуковского и речь А. Белого после смерти Блока: «Низведение «Прекрасной Дамы» в хаос, в чернозем — продолжается, углубляется и конкретизируется, и в этом нисхождении появляются ноты прекрасного снисхождения, сердечности, расширенного сердца. Можно сказать, что теперь «Прекрасная Дамы» существует для Александра Александровича в каждой женской душе; в каждом сознании русском живет она, живет и продолжает жить, и ее имя — Россия, которая и становится женой поэта: «О, Русь моя! Жена моя!» Вот кто Прекрасная Елена, которую он вывел из хаоса» (Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — с. 22). Мысль Блока была поддержана последующими исследователями: в частности, К.В. Мочульский писал, что превращения Прекрасной Дамы в Незнакомку, в Катеньку и т.д. нет, что все это самостоятельные образы, причем антиподы Прекрасной Дамы, они подстраиваются под ее чистый лик, но у них свои личины, маски, но не лица.

которая тут же вторгается в его жизнь, нарушая одиночество и выкрикивая «ходячую истину»: «In vino veritas!».

На этом кончается первая сцена. Следующие 6 строф посвящены «незнакомке», причем между ней и героем сразу устанавливается душевный контакт, хотя они не знакомятся и ни слова не говорят друг другу. Это сближение у Блока тонко намечено с помощью единоначатия: герой и героиня вводятся с помощью слов «И каждый вечер...» Она приходит «в час назначенный», и это его удивляет («Иль это только снится мне?») Кто назначил ей час? Ясно, что не герой, но и не она сама, а таинственная близость между ними, возникшая не по воле ее или его, а свыше, по внушению, от обоих независимо, но существующему. Как и герой, она «Всегда без спутников, одна...». И это тоже роднит их. То, что она пришла, он видит «в окне». «У окна» она и садится. Окно — знак прогнившей перегородки, оно дает возможность наблюдать за тем, что творится «там», в другом мире. Так открываются для героя свой и чужой миры. Оба мира двоятся.

Ее мир передается в самых современных и изысканных внешних приметах: «девичий стан, шелками схваченный», «Дыша духами и туманами...», «И веют древними поверьями Ее упругие шелка, и шляпа с траурными перьями, и в кольцах узкая рука»⁸⁶⁴. Все вечно и все наполнено таинственностью: она дышит духами и туманами, упругие шелка веют древними поверьями, шляпа с траурными перьями, в кольцах узкая рука⁸⁶⁵.

Это ожидаемое всякий раз и все-таки неожиданное явление дамы в столь неподходящем и непристойном для нее месте открывает поэту через внешние, полные очаровательной пустоты, приметы ее внутренний мир: за духами, шелками и перьями, всей этой модной мишурой, угадываются идеальные мечты юности, по которым она носит траур. Она скована дурными привычками порочной жизни, от которой уже никуда не уйти. Но ее душа еще помнит не сбывшиеся надежды на большую и истинную любовь. И, кто знает, может быть, не только герой увидел в героине родную душу, но и она в нем? Недаром каждый вечер ее влечет этот пошлый ресторан, в котором есть понимающее, хотя и незнакомое сердце. Удивительно при этом, что все внешние черты, которые Блок считал очаровательно-пустыми, вдруг оказываются глубокими и прекрасными: так истинная, настоящая душа, вызванная поэтом к жизни, придала им подлинное очарование.

Преображение и обновление одновременно коснулись и героя: «незнакомка» всколыхнула и в нем подававшую надежды юность. Он теперь закован не только нынешней жизнью, но и «странный близостью». Он признается, что за темной вуалью видит «берег очарованный и очаро-

⁸⁶⁴ Это атрибуты не Прекрасной Дамы, а живой молодой женщины блоковского времени.

⁸⁶⁵ Разве можно сказать в обычной речи: дыша духами и тем более туманами? Почему шелка упругие и почему они веют древними поверьями? Почему шляпа с траурными перьями? и почему обязательно узкая рука в кольцах? Однако все находит свое эмоциональное объяснение.

ванную даль». Он захвачен своим собственным фантастическим образом, созданным неясным воображением. Ведь это он придумал «незнакомку», приписав ей свои собственные чувства и воскресив собственные воспоминания. И когда эмоционально мотивирована «странная близость», начинается духовный подъем:

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе, лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!

Этот подъем связан с величайшей ответственностью за свою судьбу и судьбу Человека. «Незнакомка» внесла дух сомнения в спокойствие, в пьяную и сонную апатию, напомнила о неустроенности мира и об идеале красоты и гармонии. Герой исполнен теперь сознанием того, что именно ему высшим началом поручены неведомые «глухие тайны», именно ему вручено «чье-то солнце». И здесь уже вино — не спасение от скуки, тоски, пошлости и вульгарности жизни и не смирение с ними, а жестокий укор, как бы удар стилета, нанесенный в самое сердце («И все уши моей излучины Пронзило терпкое вино»). Обновленной и преображенной высшим светом душе, пришедшей как будто из этого, но и не из этого мира («незнакомка» приходит неизвестно откуда), открылась истина: «сокровище», которым герой не дорожил, топя в вине, усыпляя и умерщвляя, лежит в его душе и ключ поручен именно ему. Это освобождает и исцеляет от одиночества. Как ни странно, именно вино открыло эту истину, именно в ресторанной обстановке родилось высокое осмысленное чувство, очищенное от всех пустых и ложных наслоений. Во втором случае изречение переосмыслено. И потому иронически пропета в последней строфе слава пьяницам, от которых теперь, в этот миг истины, отрешился герой:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

«Незнакомка» — одно из откровений Блока, в котором любовное чувство потеснено и совсем не эротично. Хотя его сюжет составляет личная близость мужчины и женщины, которые влекутся друг к другу, оно посвящено иной идее — Блока волнует таинственная, внезапно открывшаяся связь двух миров, которые, пусть невидимо, живут один в другом. А на этом фоне вырисовывается его личная судьба, понятая как подвиг служения человечеству, как избавление от одиночества, от

индивидуализма, необходимость обретения путей к истинным духовным ценностям.

В связи с этими мыслями меняется и отношение к вину. Оно становится не только лекарством от тоски, скуки, пошлости шумящей вокруг жизни, суррогатом спасения, дарящим видимость идеальных мечтаний, но и хмельным напитком, пробуждающим сознание к свету. Иллюзорность обновления не исчезает, но мысль о том, что постижение истины возможно путем погружения в суету и прозу бытия, не утрачивает своей силы. Тайна остается. И кто докажет, если об этом говорят священные тексты, что дорога к преображению, как это ни странно, не лежит через падение, через бездну порока, крайним выражением которых становятся труд и пьянство:

Я близ тебя работать стану,
Авось, ты не припомнишь мне,
Что я увидел дно стакана,
Топа отчаянье в вине⁸⁶⁶.

Герой хорошо знает, что настоящей, полной, счастливой жизни нет, что он довольствуется ее имитацией, потому что все явления и знаки, будто бы демонстрирующие преображение и обновление, оборачиваются обманом:

Нет, опять погаснут зданья,
Нет, опять он обманул, —

⁸⁶⁶ См. также стихотворение «В октябре»:

А всё хочу свободной волею
Свободного житья,
Хоть нет звезды счастливой более
С тех пор, как запил я!

Давно звезда в стакан мой канула, —
Ужели навсегда?..
И вот душа опять воспрянула:
Со мной моя звезда!

Вот, вот — в глазах плывет манящая,
Качается в окне...
И жизнь начнется настоящая,
И крылья будут мне!

И даже всё мое имущество
С собою захвачу!
Познал, познал свое могущество!..
Вот вскрикнул... И лечу!

Лечу, лечу к мальчишке малому,
Средь вихря и огня...
Всё, всё по старому, бывалому,
Да только — без меня!

Отдаленного восстанья
Надвигающийся гул...

В современной поэту жизни все ценности переменились и перемешались:

Кого ты в скользкой тьме заметил?
Чьи окна светят сквозь туман?
Здесь ресторан, как храмы светел,
И храм открыт, как ресторан...

На безысходные обманы
Душа напрасно понеслась:
И взоры дев, и рестораны
Погаснут все — в урочный час.

И все-таки, верный своему пути (через падение — к звездам), поэт восклицает:

О, город! О, ветер! О, снежные бури!
О бездна разорванной в клочья лазури!
Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!

Если подвести итог переменам, происшедшим в лирике Блока от «Прекрасной Дамы» до «Нечаянной Радости» и стихотворений, написанных в эти же годы, то можно сказать, что стратегическая цель поэта осталась прежней — обретение крыльев и взлет к небесам, верность Прекрасной Даме, а тактические пути преображения стали иными: он почувствовал необходимость пройти (в духе героев русской классической литературы) путь от падения на дно жизни через изживание в себе мерзостей окружающего мира к светлым началам бытия⁸⁶⁷. Ничто не заставляло Блока опуститься в мрак бездны — ни материальное положение, ни творческий кризис, ни даже семейные отношения. Виной тому была совесть гениального поэта, который был убежден, что чувства, воплощаемые в его лирике, не могли быть продуктом одного лишь воображения, одного лишь художественного вымысла Блока-поэта, — их должен был испытать и пережить Блок-человек.

А. Белый считал «стратегию» и «тактику» Блока «изменой», а Блок — своим истинным призванием. На этой творческой дороге идеал Прекрасной Дамы сковывал поэтическое развитие Блока. Появлялся риск, что этот образ будет ограничен повтореньями и вариациями, превратившись в конце концов в чистую абстракцию. Поэтому путь к воплощению Прекрасной Дамы лежал через проявление многоликости поэтических героинь, ибо идеальные «вечно-женственные» черты так или иначе жили в каждой женщине. Надо было только увидеть их и запечатлеть. Так за год до «Незнакомки» начинается в творчестве Блока критика мистико-книжных представлений о Прекрасной Даме и приближение к сим-

⁸⁶⁷ Не забудем, что это — путь России, каким его представляли себе русские писатели: из мрака — к свету, от греха — к благодати. Такова дорога Мировой Души, по завету Вл. Соловьева, подобный жизненный тракт начертил себе Блок.

волико-жизненным ее обликам и воплощениям. «Незнакомка» был ве-
хой в развитии новых художественных представлений.

Сразу же скажем, что скептицизм, ирония касаются в целом, за от-
дельными и вполне понятными исключениями, не самой Прекрасной
Дамы, а ее интерпретаций в лирике, критике, философии и т.д. Причи-
на перемен заключалась в смешении искусства и жизни. Личная судьба
проживалась, по мнению Блока, театрально и напоминала игру на сцене
театра, а не на сцене жизни. Он как бы выставлял ее напоказ и проигры-
вал в присутствии зрителей. Она теряла целомудренную интимность
и становилась публичной. Гнев на собственную жизнь и отрицание ее
«неправильности» принимало бескомпромиссный характер: отчаяние
и ирония затрагивали всю земную жизнь («балаган и позорище»), книж-
ную мистику и мистическую практику (выдумки А. Белого и С. Соло-
вьева, собрания аргонавтов, радения у Н.М. Минского), свои собствен-
ные мистические настроения в жизни и в стихах (беспощадный, устра-
шающий, нигилистический и кощунственный смех над ложным
толкованием прежних святых). В этом, как известно, были повинны
московские мистики — С. Соловьев и А. Белый. Нельзя сказать, что
в этой игре не участвовал на первых порах сам поэт. Но с течением вре-
мени он понял опасность ситуации, и мистическое наполнение семейно-
бытовой жизни стало угнетать его.

А. Белый и С. Соловьев предавались мистическому культу жены по-
эта. «В их восторгах, — вспоминала М.А. Бекетова, — была изрядная
доля аффектации. Они положительно не давали покоя Любови Дмитри-
евне, делая мистические выводы и обобщения по поводу ее жестов, дви-
жений, прически. Стоило ей надеть яркую ленту, иногда просто махнуть
рукой, как уже «блоковцы» переглядывались с значительным видом
и вслух произносили свои выводы... Тут оставался какой-то неприятный
осадок. Сам Александр Александрович никогда не шутил такими вещами». Реакция Блока была резкой и болезненной: у него начались «приступы от-
чаяния и иронии». Не помогли и увещания его друга Е.П. Иванова, кото-
рый отвергал мистику москвичей и убеждал поэта, что для душевного ис-
целения ему нужна помощь Христа. Но Блок отвечает отказом: «ни за
что, — говорю вам теперь окончательно, — не пойду врачеваться к Хри-
сту». И вместе с тем он осознает, что не в силах избавиться от мучений
и страданий души: «Я — слепой, пьяный, примечающий только резкие
углы безумий...». Он не исключает, что каком-то повороте жизни ему по-
встречается Галилеянин. Но ныне он не с Ним и бунтует против Него, хотя
и признается: «Ведь я «иногда» и Христом мучаюсь». Стало быть, отрече-
ние от Христа не абсолютное, а временное. Сегодня встреча с Христом не-
возможна, надо опуститься на самое дно, но завтра встреча может состоять-
ся, хотя Блок этой встречи страшится⁸⁶⁸.

Вся история с начальным воплощением образа Прекрасной Дамы те-
перь воспринимается Блоком в комическом и примитивном ключе, от-
сылающем читателя к народной драматургии, к народному итальянско-

⁸⁶⁸ См. об этом также: Мочульский К. Александр Блок // К. Мочульский. Алек-
сандр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 68.

му театру, которому соответствует на русской почве неприхотливый и низовой «балаганчик», рассчитанный на детей или неискушенных в высоком искусстве зрителей. Тем самым само раннее, книжнотмистическое, представление Блока о Прекрасной Даме было, с его точки зрения, несколько «детским» и примитивным. В нем не было суровой и строгой жизненности:

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.

И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок.
Страшный чорт ухватил карапузика,
И стекает клюквенный сок.

Теперь то, что было серьезным мистическим переживанием, превратилось в игру, в досадную пустую забаву и подверглось убийственному смеху. В балаганном представлении все не настоящее: мальчик спасается от черного гнева мановением белой руки, огоньки предвещают явление королевы... Но девочка — для интриги — говорит, что приближается не королева, а адская свита, потому что королева «ходит средь белого дня, Вся гирляндами роз перевита, и шлейф ее носит, мечами звеня, Вдыхающих рыцарей свита». Тут начался переполох: паяц стал истекать клюквенным соком и заявил, что на его голове «картонный шлем! а в руке — деревянный меч!».

Разоблачение книжной мистики продолжается и в других стихотворениях. В стихотворении «Поэт» между отцом и его дочкой происходит любопытный разговор о поэте, который мечтает о дальних морях, о больших пароходах, о Прекрасной Даме, но добрая Прекрасная Дама, говорит жестокий папаша, «не придет никогда: Она не ездит на пароходе». Раньше Блок и московские мистики при бытии Прекрасной Дамы приравнивали раньше чуть ли не к обыкновенному физическому акту. Тот же ход мыслей есть и в стихотворении «У моря», в котором опять появляется корабль, а с ним — надежды («Ах, как его голос высок! Ах, как освещен маяк!»), но неопытной дочке возражает отец: «Дочка, то сирена поет. Берегись, пойдем-ка домой... Смотри: уж туман ползет: Корабль стал совсем голубой...»). Дочка, однако, готова принять обман:

Глубь морская ее манит,
И хочет пуститься вплавь,
Чтобы сон обратился в явь.

Как бы ни смеялся, как ни иронизировал Блок над книжной мистикой, в том числе и над отвлеченной трактовкой Прекрасной Дамы, он не отказывался ни от мистики, ни от сопряжения земного мира с небесным,

ни от Прекрасной Дамы. В стихотворении «Балаган», снова воспроизводя любовный треугольник в примитивной драме итальянского театра дель арте, он признает его жизненную правду, его «ходячую истину» («Ташитесь, траурные клячи! Актеры, правьте ремесло, Чтобы от истины ходячей Всем стало больно и светло!») и мужественно сознает, что порок изживается самим человеком, а «ходячая истина» — не последняя, хотя и необходимая ступень в многотрудном восхождении человечества к истине подлинной и абсолютной:

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути⁸⁶⁹.

А. Белый и С. Соловьев сразу почувствовали, что Блок издевается не только над собой, но и над ними. Они узнали себя, однако представили дело так, будто обижены за Блока и пытаются его спасти от пагубного пути, обвинив в измене Прекрасной Даме и общим идеалам. Это был ловкий ход. Между тем измены как таковой не было: был протест против смещения искусства и жизни, книжности и реальности, против нежелательного вмешательства в личную судьбу, против тождества земного, бытового и мистического, сверхреального, против, наконец, прямого, непосредственного отождествления Любви Дмитриевны и Прекрасной Дамы, Софии, Вечной Женственности.

Впоследствии А. Белый признает, что был неправ, не подозревая, какие мысли и настроения роились в душе Блока, выходившему трудными путями на новую дорогу.

Теперь же оба московских друга обрушились на Блока, восприняв его критику книжной (теоретической) мистики не только как брошенное им в лицо личное оскорбление, но и как оскорбление их общей веры в Софию — Божественную Премудрость⁸⁷⁰. А. Белый даже подвел «теоретическую» базу под «кощунства» Блока: по его мнению, Блок не увидел Прекрасную Даму «со Христом, в Христе». В этом он был отчасти прав, но только отчасти. Первоначально никакого намека на то, что Прекрасная Дама без Христа в стихах Блока нет. «Без Христа» относится к периоду «Пузырей земли», «Балаганчика». Но и здесь есть большое сомнение, потому что Прекрасная Дама, как известно, скрылась из мистических глаз Блока. Кроме того, Прекрасная Дама без Христа — Мировая Душа, пребывающая на земле и оказавшаяся в объятиях хаоса. В это время Блок, как уже известно, действительно переживал идейный кризис и не желал (временно) врачеваться у Христа. А. Белый, одна-

⁸⁶⁹ Ср.: в более обнаженном и несколько грубоватом виде —

Чудесно все, что узнаю,
Постыдно все, что совершаю.
Готов идти навстречу раю,
И медлю в сумрачном краю.

⁸⁷⁰ *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992.

ко, понял насмешку Блока над мистикой и Прекрасной Дамой как полное, безоговорочное и окончательное отречение. По его же мнению, согласно Вл. Соловьеву, «Она» — «не окончательна, а предконечна в Апокалипсисе, как «Жена, облеченная» в Солнце»; окончателен в Апок<алипсисе> Христос)...». Иначе говоря, Она возвещает своим появлением Царство Христа, но не заменяет Христа. В запредельном духовном мире она находится в лоне Христа, во Христе, а вне Его «Ее нигде нет». А. Белый понял Прекрасную Даму (Вечную Женственность, Софию Божию Премудрость) в движении «между человеком, с одной стороны, и Христом — с другой...». Так «брал Ее Соловьев; и оттого называл “Девой Радужных Ворот”. Она — подвижна и срединна...», — писал А. Белый⁸⁷¹.

Поскольку в «Стихах о Прекрасной Даме» Она царствует, то А. Белый считал, что Она вне и без Христа, что Блок уже в первом сборнике недоступимо гипертрофировал Ее. В этом была его ошибка, выразившаяся в отступлении от Вл. Соловьева, которая сказалась впоследствии в «Нечаянной Радости» и во всем втором томе лирики: она повлекла «срыв» в бездны хаоса и профанацию «ценностей «высокой» мистики», как только Она скроется или «изменит облик». Вслед за Ней с демоническим началом заигрывает и лирический герой Блока в стихотворениях «Сбежал с горы и замер в чаще...», «По узким улицам ловил я тень девицы...» и др. А. Белый полагал, что измены и подмены, как и скепсис, закономерны, поскольку Блока преследует рок. Он предлагал Блоку обратиться к Христу и с помощью Его ума преодолеть скептическое настроение. Блок, который выше всяких теоретических выкладок ценил «самостоятельное и свободное волеизъявление человека», считал рассуждения А. Белого «догматизмом» и «схоластикой», оставшись верным намеченному ранее собственному пути⁸⁷².

А. Белого поддержал С. Соловьев, который писал: «На последней странице «Стихов о Прекрасной Даме» Блок простился со «светлой подругой» своей юности. Она умерла. <...> Вместо «Хранительницы Девы», «Царевны Златокудрой», Беатриче музой его становится «Незнакомка», «Снежная маска», «Цыганка». Вместо «придела Иоанна» появился «Балаганчик». <...> Вместо «вершин зубчатых леса», от которых «светила брачная заря», вместо «белой церкви над рекой», появились «влажные стебли золотистых купальниц», болота «с зачумленным сном воды, ржавчиной волны», болотные чертенятки, попик болотный. Валерий Брюсов со свойственной ему точностью определил, что во второй своей книге Блок от мира божественного переходит к тварному. Другая того Блока, который сознавал себя «стражем в приделе Иоанна», не могли примириться с этой переменной. Андрей Белый и я в печати заявили, что “Блок изменил своему прошлому”». Но Блок «Незнакомки», признался с горечью С. Соловьев, «стал любимцем толпы», что, конечно, не делало ему че-

⁸⁷¹ Цитируется по кн.: Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 111.

⁸⁷² Более подробно см.: Грякалова Н.Ю. Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008. — С. 111–112.

сти⁸⁷³.

Итак, «игра в мистерию» привела Блока к долгому разрыву с московскими символистами, но он не уклонился от своей дороги. Из отрицания книжной мистики, смешения искусства и жизни естественно выросли и «болотные», и едкие сатирические, одновременно печальные стихотворения поэта.

Сниженные, комические, варианты разработки мистической темы сопряжения, слияния и соприкосновения двух миров — земного и небесного, а также образа-символа Прекрасной Дамы продемонстрировали и «Лирические драмы» Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка»), написанные в 1906 году и опубликованные отдельным изданием в 1908 году. Этими лирическими драмами был завершен целый период творчества — от поклонения Прекрасной Даме до осознания того бесспорного факта, что мистическая встреча с Ней возможна не на путях книжной мистики, театральной игры жизнями, а на суровой дороге страдания, ведущего к обновлению и преображению.

Нетрудно заметить, что драмы Блока, за исключением «Короля на площади», хотя и тесно связанным с лирикой и персонажами других драм, представляют собой переложение стихотворений в драматическую форму: «Балаганчик» — это драматизированное изложение напумевшего стихотворения, «Незнакомка» — отчасти воспроизведение, отчасти прозаическое продолжение известного стихотворения, лишенного теперь таинственного очарования.

Нет сомнения, что Блок под влиянием больших исторических событий в России (революция 1905 года, царский манифест, обещавший свободы и права гражданам, брожение умов и народные волнения) почувствовал недостаточность лиризма и стремился его «объективировать», т.е. придать ему относительно независимые от личных переживаний формы, тем более, что те чувства, которые он выражал в стихотворениях, были свойственны, как он полагал, многим. Поэтому драматическое творчество — самый объективный род литературы — был выбран Блоком не случайно. Он отвечал его потребности сблизить словесное искусство с жизнью и преодолеть «лирическую уединенность» и «отчужденность от людей и мира». В этом же Блок видел возможность противостоять индивидуализму в особенности в период его кризиса, покинуть «чисто лирическую почву», раздвинуть рамки лиризма и дать картину действительности через объективированные душевные переживания.

В эти годы в сознании Блока зреет убеждение, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. Но поэт не отменяет лирику. В предисловии к «Лирическим драмам» он писал: «... Я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы *лирические*, то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме. Никаких идейных, мо-

⁸⁷³ Соловьев Сергей. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. — Л., 1925. — С. 31–32.

ральных или иных выводов я здесь не делаю»⁸⁷⁴. Стало быть, лирическими Блок назвал свои драмы на том основании, что в них объективированы лирические переживания одной, отдельной, души, а именно души автора. Иначе говоря, в драмах предстало не множество разных лиц с их неповторимыми характерами, суждениями, чувствами, отношениями, а одно совокупное лицо, различные переживания которого переданы разным персонажам. Тем самым героем лирических драм оставался сам Блок, придавший своим переживаниям драматическую форму. Персонажи драмы — «маски ее творца»⁸⁷⁵, а не объективно действующие характеры.

В основе лирических драм лежала одна идея, одна волновавшая Блока мысль: как преодолеть и устранить противоречия и сомнения в сознании и в душе современного человека, чтобы достичь жизни «прекрасной, свободной и светлой». Об этом приятии обновленной, веселой и наполненной лучшими помыслами и чувствами жизни восторженно декламирует Арлекин в своем заключительном монологе:

По улицам сонным и снежным
Я таскал глупца за собой!
Мир открылся очам мятежным,
Снежный ветер пел надо мной!
О, как хотелось юной грудью
Широко вздохнуть и выйти в мир!
Совершить в пустом безлюдьи
Мой веселый весенний пир!
Здесь никто понять не смеет,
Что весна плывет в вышине!
Здесь никто любить не умеет,
Здесь живут в печальном сне!
Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоею весною
В твоё золотое окно!

Однако мечта Арлекина не сбывается. В драме «Король на площади», содержание которой было навеяно событиями революции 1905 года, центральная тема — тема свободы. Напряженность атмосферы проявилась в характерном для Блока символическом мотиве — ожидании кораблей, которые должны доставить весть о новой жизни. Но корабли пришли

⁸⁷⁴ Блок А. Собр. соч. Т. 4. — С. 434. С этой точки зрения неправ С. Городецкий, который, рассматривая лирические драмы Блока в статье «Александр Блок. Лирические драмы», высказался в том духе, что они означают перелом от декадентства к общенародной драматургии, считая, что и все современные философско-социально-эстетические искания, которым не был чужд Блок, — мистический анархизм, соборный индивидуализм, мифотворчество — все это было направлено против уединенного декадентства // Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004. — С. 100–102.

⁸⁷⁵ Аполлон, 1909, № 1. — С. 77.

поздно, и лучшая жизнь так и не наступает. В «Незнакомке» затронута тема женской красоты, пленяющей, таинственной. А дама оказалась порочной.

Таким образом, пафос, лежавший в основании лирических драм, противоречил тем задачам, которые они перед собой ставили. Лирическая драма должна была намекнуть на обновленную, преображенную жизнь, призвать к ее достижению, но одновременно — и это главное — провести ту мысль, что современный человек в его богатых, разнообразных душевных переживаниях не может приблизиться к осуществлению своей мечты, потому что ему присущи коренные и непреодолимые противоречия и слабости. Раскрытие их стало центральным содержанием лирической драмы.

Эти особенности обусловили откровенную художественную условность драм. Так как истинным героем лирической драмы был сам автор, то он обычно непосредственно выводился на сцену в роли Автора («Балаганчик»), Поэта («Король на площади», «Незнакомка») или духовно родственного ему лица (Пьеро в «Балаганчике»), которому также поручалось говорить словами сочинителя. Остальные персонажи были эманациями его переживаний, чувств, настроений, мыслей, масками одного и того же человека, душевно погибшего вследствие обстоятельств и неразрешимых для него противоречий жизни. Его душа разрушилась на множество душ, лишилась цельности и оказалась не в силах найти себя. Она металась внутри собственных и вне ее лежащих противоречий в безуспешных поисках выхода. Но так как автор хотел «объективности», то соотносил переживания свои собственные и своего героя с уже опробованными масками народного театра, стремясь за старинной условностью скрыть новую. Но тем самым степень художественной условности возрастала. Безусловным остается только герой с его идеалом, нигде не находящим опоры.

Окруженный всеобщей пошлостью и суетой, герой понимает, что дорогие ему ценности внезапно исчезают или становятся призрачными. Коломбина вовсе не Коломбина, а картонная кукла⁸⁷⁶; Арлекина влечет манящая даль, но она нарисована на бумаге⁸⁷⁷. В прекрасной Незнакомке, явившейся в светской гостинной, Поэт не узнает свою возлюбленную мечту. В мире как будто все перевернулось, и в реальной жизни воцарился хаос. Сознание поэта словно раздвоилось, снова слилось в этом раздвоении, преломившись гримасами добра и зла, красоты и безобразия, добродетели и порока, страха и бесстрашия.

Первой лирической драмой, которая вызвала недовольство и наре-

⁸⁷⁶ Есть и другая точка зрения, согласно которой женский образ — неузнанная любовь; женщина окажется обреченной на пошлость, на «маленькую любовь», ибо носитель возвышенной страсти окажется несостоявшимся героем // *Горелов Анат.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 459–460.

⁸⁷⁷ Современники Блока и историки литературы в персонажах драм иногда узнавали знакомых лиц. Так, в Арлекине видели А. Белого, который уверен, что весна в вышине, но даль, видная в окне, нарисована на бумаге, и Белый выпрыгивает в окно // *Пайман Аврил.* История русского символизма. — М., 2000. — С. 262.

кания бывших московских символистов, была пьеса «Балаганчик»⁸⁷⁸.

⁸⁷⁸ В «Автобиографии» поэт писал: «Около 15-ти лет — первые определенные мечтания о любви. И рядом — приступы отчаяния и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте («Балаганчик», лирические сцены). История создания «Балаганчика», «Короля на площади», «Незнакомки», а также их театральных постановок подробно изложена в примечаниях Л.К. Долгополова (*Блок Александр*. Собр. соч., т. 4. — С. 567–593) и в сочинениях о драматургии Блока. Что касается «Балаганчика», то идея переложить стихотворение «Балаганчик» в лирическую драму и поставить ее в намечавшемся театре «Факелы» пришла в голову Г.И. Чулкову (см.: *Чулков Г.* «Из истории “Балаганчика”». — *Культура театра*, 1921, № 7–8. — С. 19–21). Об этом 3 января 1906 г. Блок сообщил А.Белому: «Только что вернулся с большого собрания, где *Факелы* и *Жупелы* обсуждали свои театры. Там... выяснилось, что мне придется... писать пьесу, развивая стихотворение “Балаганчик”»; однако «пьеса связана со стихотворением... чисто внешне: стилем кукольного театра и звуками «адской музыки»; драматическое действие — повесть о несчастной любви Пьеро — возникла неожиданно в процессе переработки» (*Мочульский К.* Александр Блок // *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 76). 23 января Блок известил Г. Чулкова: «“Балаганчик” кончен, только не совсем отделан. Сейчас еще займусь им... Во многом сомневаюсь. Когда можно будет прочитать его?» («Письма Александра Блока». — Л., 1925. — С. 132). Театр «Факелы» не состоялся, но в апреле 1906 г. появился первый выпуск альманаха «Факелы» (под редакцией Г.И. Чулкова), где «Балаганчик» с подзаголовком «Лирические сцены» был напечатан.

На сцене «Балаганчик» был поставлен 30 декабря 1906 г. В.Э. Мейерхольдом в театре В.Ф. Комиссаржевской (декорации П.П. Сапунова, музыка М.А. Кузмина). Роли исполняли: В.Э. Мейерхольд (Пьеро), В.П. Веригина и М.А. Бецкий (вторая пара влюбленных), Н.Н. Волохова и А.П. Зонов (третья пара влюбленных), А.Н. Фёнова (автор). Перед премьерой Г.И. Чулков прочитал актерам доклад о пьесе (часть его была напечатана в газете «Молодая жизнь», 1906, № 4 от 27 декабря; см. также заметку Г.И. Чулкова о постановке пьесы — *Перевал*, 1907, № 4. — С. 53). В нем оратор истолковал «Балаганчик» в духе своей мутной теории «мистического анархизма»: «В «Балаганчике» А. Блок приближается к своей возлюбленной в маске скомороха, подобно тому как средневековый гаер подходил к мадонне, напевая песенку, исполненную своеобразной печали и юмора. Образы Пьеро и Арлекина необходимы Блоку, чтобы за этими масками скрыть великое отчаяние сомневающегося мудреца... Старые боги для нас умерли, религия позитивизма нас не удовлетворяет. Мы познали новый глубокий и сложный опыт, но наша мудрость и наша честность не позволяют нам заковать его цепями догматизма. Этот новый «мистический скептицизм» характеризует главные моменты творчества А.Блока. Поэт первоначально приходит к «идее неприятия мира»: эмпирический мир пошатнулся, поколебался под его пытливым взглядом. И вот он создает «Балаганчик», пьесу, которую можно назвать мистической сатирой. Пьеро является простаком, святым «идиотом», и «умный» Председатель открывает ужасную истину: Коломбина не желанная невеста, а желанная смерть... Простодушный Пьеро не может верить Председателю, но и не смеет овладеть сердцем Коломбины. Ее уводит за руку Арлекин. Но герой Арлекин *двойник* Пьеро. И неожиданно раскрывается страшная правда о «картонной невесте». Здесь звучит великая и последняя насмешка над самой дорогой и уже воплощенной мечтой. Поэт с болью и с отчаянием раскрывает свое неверие в абсолютное начало, им же созданное... Падение Паяца на ребро рампы «Балаганчика» и «клюквенный сок» вместо крови знаменуют все ту же непрочность нашего бытия, наших волнений... Таково содержание этого странного и страшного фарса». Позднее Ж. Нива возразил Г.И. Чулкову: «“Балаганчик” — это не бунт против существующе-

го мира и создание новой религии, основанной на «эросе невозможного», а прежде всего сгусток отчаяния и гротеска» (*Нива Жорж. Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век.* — М., 1987. — С. 138). Сам Блок увидел в «Балаганчике» торжество «трансцендентальной иронии». В.Э. Мейерхольд осмыслил «Балаганчик» как «трагический гротеск», и, видимо, это удовлетворило Блока. Об оформлении спектакля см.: *Мейерхольд Вс. О театре.* — СПб., 1913. — С. 171–172; 198).

Блок благосклонно отнесся к постановке В.Э. Мейерхольда и в письме к нему сообщал: «Общий тон настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы... Мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем («Балаганчике». — В.К.) остов пьесы». В 1908 году он назвал постановку Мейерхольда «идеальной». Однако в воображении Блока, видимо, складывалась мысль об ином сценическом истолковании пьесы: «Постановка «Балаганчика» меня радует... — писал он В.Я. Брюсову в январе 1907 г. — Играют, по-моему, хорошо, с любовью, но можно, конечно, сыграть и совсем иначе. Иногда мне брезжит, вместо маленькой сцены на сцене, — балы в духе Латуша — вьющиеся лестницы, запруженные легкой толпой масок».

Спектакль породил множество противоречивых мнений и вызвал самые разнообразные отклики. Тетка Блока, М.А. Бекетова, свидетельствовала: «На первом представлении театр был совершенно полон. Был тут весь цвет тогдашней интеллигенции... Когда занавес упал и автор вышел на вызовы, раздалось громкое шиканье и пронзительный свист... Но все это было покрыто аплодисментами». Сам Блок в записной книжке пометил на следующий день после премьеры: «Я выходил на сцену 4 раза. Один пронзительный свисток и аплодисменты. Кланялся тому и другим». О разброде мнений и полярности суждений сохранились другие воспоминания современников. Г.И. Чулков писал: «Я никогда, ни до, ни после, не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями» (*Культура театра, 1921, № 7–8.* — С. 20). С ним был солидарен С.А. Ауслендер: «Будто в подлинной битве кипел зрительный зал, — почтенные, солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями... И перед смятенной залой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке, с белыми лилиями в руках, гость неведомой страны, страж заповедной двери, Александр Александрович Блок, и в посиневших глазах его были грусть и усмешка...» (*Волков Н. Мейерхольд, т. I, М.—Л., 1929.* — С. 280).

Газетные отзывы, не исключая близкой к символистам прессы, были неблагоприятны. «Много претензий и надуманности и очень мало свободного вдохновения и искреннего пафоса... Играют «Балаганчик» превосходно... но прекрасная постановка еще больше обнажает внутреннюю скудость “лирических сцен”», — обобщала «Молодая жизнь» (1907, № 5 от 2 января). «Речь» (1907, № 1 от 1 января) возмущалась: «Александр Блок, изящный лирик, вдохновился сюжетом “Петрушки”». Не стесняясь, газеты называли Блока «юродивым», «Балаганчик» — «Бедламчиком», «жалкой белибердой, ... в которой разберется разве один Поприщин», «бредом куриной души, напоминавшем званый вечер в больнице Николая Чудотворца», и т. д. «Биржевые ведомости» (1907, № 3673 от 1 января) полагали, что «Пытаться отыскать смысл в этой балаганной клоунаде... — ниже достоинства здравомыслящего человека». А «Новое время» (1907, № 11067 от 3 января) разразилось большой статьей, в которой спрашивало: «Это никому не нужно... Это претенциозно, манерно и фальшиво... Не сатира ли над самой публикой этот «Балаганчик»?...».

Лишь в некоторых газетах пытались понять смысл пьесы и спектакля (Товарищ, 1907, № 154 от 1 января).

«Балаганчик» начинается с условно-сатирической сцены. Действие происходит в «обыкновенной театральной комнате»⁸⁷⁹. Автор сразу дает понять, что вся обстановка и дальнейшее действие искусственны, театральны и далеки от реальности. Блок воскрешает маски комедии дель арте. В ходячую мысль — «жизнь — балаган», где страдания людей неизбежны, но скрыты под масками Пьеро и Арлекина, — поэт вдохнул новое содержание.

На фоне традиционной условности появляются «мистики обоого пола»⁸⁸⁰, а невдалеке от них «сидит Пьеро в белом балахоне, мечтательный, расстроенный, бледный, безусый и безбровый, как все Пьеро». Цель автора состоит в том, чтобы превратить современность в арлекинаду и буффонаду. Поэтому он широко пользуется шаржем и гротеском. Современные мистики (Первый, Второй, Третий, Председатель), Автор, Паяц, Он и Она, так же, как Пьеро, Арлекин, Коломбина, — это «маски», условные персонажи. Пьеро, Арлекин, Коломбина пришли в пьесу из старой «комедии ма-

В августе 1907 г. «Балаганчик» был показан в Москве, в зале театра «Эрмитаж» 3 и 4 сентября. Газеты Москвы («Московские ведомости», «Русское слово», «Русские ведомости») не отставали от газет Петербурга. Отрицательно высказался о пьесе и спектакле А.Белый в статье «Символический театр» (Утро России, 1907, № 1 от 16 сентября и №11 от 28 сентября): «Марионеточный характер субстанции блоковского символизма в «Балаганчике» — вот что страшно: страшно нам за высокоодаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство». Но все-таки в Москве с большим вниманием и пониманием отнеслись к пьесе и к спектаклю. Так, «Голос Москвы» (1907, № 205 от 4 сентября) назвал лирическую драму оригинальной и в следующих словах передал ее содержание: «А.Блок задумал нарисовать, как должны выражаться у жалких и ничтожных марионеток те чувства высшего порядка, о которых так любят и так умеют говорить люди... И хрупкие создания изысканной духовной культуры превратились в жалкие маски и картонки». В самом спектакле рецензент увидел «смелый и новый шаг в искусстве», «завоевание новой формы для новой драмы». Сочувственными словами встретили спектакль «Новости сезона» (1907, № 1442 от 5–6 сентября), «Литературно-художественная неделя» (1907, № 1 от 17 сентября), символистский журнал «Золотое руно» (1907, № 7–9).

В апреле 1914 г. В.Э. Мейерхольд создал новую постановку «Балаганчика» совместно с художником Ю.М. Бонди (ее описание помещено в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4/5). Это спектакль вызвал множество откликов в журналах «Современник» (1914, июнь. — С. 118–123), «Театр и искусство» (1914, № 15. — С. 347–348), «Дневники писателей» (1914, № 2. — С. 36–38), в газетах «Речь» (9 апреля 1914 г.), «Биржевые ведомости» (8 апреля 1914 г.), «Современное слово» (10 апреля 1914 г.). Известны постановки «Балаганчика» и на зарубежных подмостках.

⁸⁷⁹ Курсив мой. — В.К.

⁸⁸⁰ В первоначальном наброске «Балаганчика» Блок зло высмеивает «мистиков»: «Мы можем узнать <этих> людей, сидящих в комнате с неосвященными углами, под электрической лампой вокруг стола. Их лица — все значительны. Ни одно из них не имеет на себе печати простодушия. Они разговаривают одушевленно и нервно, с каждой минутой как будто приближаясь к чему-то далекому, предчувствуя тихий лёт того, чего еще не могут выразить словами. <...> Словом, — эти люди — «маньяки», люди с «нарушенным равновесием»; собрались ли они вместе, или каждый сидит в своем углу, — они думают одну думу «о приближении» и о том, что приближается» (Блок Александр. Собр. соч. В 8 тт. Т. 4. — С. 425).

сок» (*Commedia dell'arte*), ставшей достоянием общеевропейского народного театра. Мечта о Прекрасной Даме и вечная любовная история проигрываются не однажды, повторяясь и образуя пары двойников: Пьеро и Коломбина, Он и Она. Эти истории шутливо отвергает Автор, драматургический замысел которого постоянно нарушается, и он непосредственно вмешивается в действие. Таким образом, пьеса лишена характеров, и содержание пьесы раскрывается в буффонадной игре.

Традиционный любовный треугольник, имевший в далекие времена жизненную основу, теперь лишается плотской любовной страсти, и любовь вырождается в мистику, которая в дальнейшем окрашивает любовные отношения персонажей.

Уже в первой сцене участвуют три мистика (пародия на любовный треугольник комедии дель'арте), которые ожидают мистическое событие — прибытие Прекрасной Дамы. Третий мистик уверяет, что «За окном нам ветер подал знак»⁸⁸¹. Эта отвлеченная от живой плотской страсти любовь превращается в чистую условность. Когда Пьеро тоскует о Коломбине и подозревает ее в неверности, мечтая о подлинной любви («И пара за парой, идут влюбленные, Согреты светом любви своей»), он торжественно обещает и провозглашает:

Я пойду брэнчать печальной гитарою
Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг!
Нарумяню лицо мое, лунное, бледное,
Нарисую брови и усы приклею.
Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное
Тянет, тянет грустную песню свою?

Но его тут же поправляет Автор, разоблачая ложные мечты и ненастоящую любовь: «Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами. Действие происходит зимой в Петербурге. Откуда же он взял окно и гитару? Я писал мою драму не для балагана... Уверю вас...» Но и Автор лукавит: его пьеса предназначена именно для балагана.

И когда притворно вздыхающий Пьеро произносит заветное имя: «Коломбина!», в устах мистиков оно звучит как «дева из дальней страны». Образ двойится: с одной стороны, перед зрителем предстает Коломбина, а с другой — Прекрасная Дамы. Ее черты двойки, соединяя «мрамор», чистоту и белизну («бела как снега»), девственность («За плечами — коса») как признаки идеала, так и атрибуты смерти («в очах — пустота!», «коса»⁸⁸²). И тут оказывается, что «неожиданно и непонятно откуда» появившаяся «необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны» рождает противоположные чувства:

⁸⁸¹ Эта сатирическая гротескная сцена передавала увлечения кружка московских мистиков-соловьевцев, к которым незадолго того принадлежал и Блок. В одном из мистиков С.Соловьев, как свидетельствовал А.Белый, «узнал» себя.

⁸⁸² Здесь одно и то же слово — «коса» — употребляется сразу в двух значениях: волосы, заплетенные в косу, и коса — символ смерти. Таково же двойное значение «любимого» символистами слова «белый» — чистота души и смерть.

для Пьеро — это возлюбленная, Коломбина, для мистиков — «смерть!». Это значит, что мистики не могут воспринимать реальность в истинном свете. Одно и то же явление в их глазах двоится, и они не знают его подлинного лика. Ожидаемая дева то рисуется им идеалом, то смертью, и неизвестно, чего больше они хотят — преображения земли или наступления смерти, кстати, переживаемой с нескрываемым желанием. В этом заключался явный протест Блока против декадентства, которое он прозорливо увидел в своем и московском мистицизме. Мистики мечутся между идеалом жизни и идеалом гибели (сладко и славно умереть!). Это придает лирической драме Блока сатирико-мистериальный характер.

Итак, на одно и то же явление мистики и Пьеро смотрят по-разному. Председатель говорит: «Вы с ума сошли. Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам — тихая избавительница. Нас посетила смерть». Пьеро возражает: «Я не слушаю сказок. Я — простой человек. Вы не обманете меня. Это — Коломбина. Это — моя невеста». Но Председатель непреклонен: «Господа! Наш бедный друг сошел с ума от страха. Он никогда не думал о том, к чему мы готовились всю жизнь. Он не измерил глубин и не приготовился встретить покорно Бледную Подругу в последний час. Простим великодушно простеца. (Обращается к Пьеро.) Брат, тебе нельзя оставаться здесь. Ты помешаешь нашей последней вечере. Но, прошу тебя, взглядишь еще раз в ее черты: ты видишь, как бела ее одежда; и какая бледность в чертах; о, она бела, как снега на вершинах! Очи ее отражают зеркальную пустоту. Неужели ты не видишь косы за плечами? Ты не узнаешь смерти?» Пьеро растерян: «Я уйду. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятый вздыхатель. Носи меня, выюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» Коломбина встает на сторону Пьеро: «Я не оставлю тебя». Но Пьеро на распутье и не отвечает на слова Коломбины, тогда как Председатель рад удержать Коломбину, в которой ему видится образ смерти: «Легкий призрак! Мы всю жизнь ждали тебя! Не покидай нас!» В то время, когда Пьеро фактически отрекся от Коломбины, а Председатель и мистики готовы принять ее за символ смерти, появляется Арлекин и пламенной, страстной речью увлекает Коломбину:

Жду тебя на распутьях, подруга,
В серых сумерках зимнего дня!
Над тобою поет моя выюга,
Для тебя бубенцами звеня!

Все побеждены и все преобразилось: «Пьеро свалился навзничь...», мистики «безжизненно повисли на стульях» и вместо них оказалось, что «на стульях висят пустые сюртуки». Только тогда Пьеро опомнился и понял, что потерял Коломбину.

Тут снова на сцену выступает Автор и снова объясняет, что замысел его пьесы независимо от него искажен: «Милостивые государи и государины! Я глубоко извиняюсь перед вами, но снимаю с себя всякую ответственность! Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах:

дело идет о взаимной любви двух юных душ! Им преграждает путь третье лицо: но преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком! Я никогда не рядил моих героев в шутовское платье! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! Тем более — аллегорической игры словами: неприлично называть косой смерти женскую косу! Это порочит дамское сословие! Милостивые государи...» Однако, вопреки намерениям Автора, пьеса разыгрывается традиционно: жизнь торжествует над смертью, но любовная мечта оказывается недостижимой. Некая невидимая рука «хватает автора за шиворот», и он «исчезает за кулисой».

Мечтательный, печальный и тоскующий Пьеро произносит монолог, в котором рассказывает о том, как Арлекин обманул его и Коломбину, похитив возлюбленную. Мечта Пьеро не сбылась, но он и сам знал, и Арлекин сказал ему, что Коломбина — придумана им. В ее жилах не течет горячая кровь — героиня всего лишь картонная невеста, а потому и грусть Пьеро — не всамделишная, а искусственная, ложная.

История на этом, однако, не закончена. «Через некоторое время, — гласит ремарка, — на той же скамье обнаруживается пара влюбленных». Это тоже маски: «он в голубом, она в розовом». Между ними снова начинается любовная игра. При этом оба смотрят «в непомерную высь», отвлекаясь от земли, и потому обоим угрожают ложные мечты. Их сменяет новая, контрастная ей, пара: она — в черной маске, он — в красной маске и весь в черном, символизирующая не томную мечтательность и устремленность к небесам, а пламенную, вихревую, мятежную, колдовскую и губительную страсть. Диалог этой пары влюбленных выявляет, что когда-то он «клялся в страстной любви — другой!», но новая возлюбленная «сверкнула огненным взглядом», «завела в переулок глухой» и «отравила смертельным ядом!» Однако черная маска отрицает свою вину:

Не я манила, — плащ мой летел
Вихрем за мной — мой огненный друг!
Ты сам вступить захотел
В мой очарованный круг!

Эта страсть оказалась испепеляющей:

Смотри, колдунья! Я маску сниму!
И ты узнаешь, что я безлик!
Ты смела мне черты, завела во тьму,
Где кивал, кивал мне — черный двойник!

Но противится «огненному следу» носитель красной маски не может:

Иду, покороен участи строгой,
О, вейся, плащ, огневой проводник!
Но трое пойдут зловещей дорогой:
Ты — и я — и мой двойник!

Действие перемещается от современности в прошлое, и там повторяются те же, но по-разному ложные коллизии. Так, Средневековые характеризуются такой же любовной игрой, той «картонностью» атрибутов, которыми теперь выступают картонный шлем и огромный деревянный меч. Все роли давно расписаны, и слова откликаются эхом. Временами кто-то или что-то нарушает порядок течения жизни: Паяца ударили по голове, но из нее брызнула «струя клюквенного сока». Но ничего страшного не произошло: прокричав «Помогите! Истекаю клюквенным соком!», Паяц, «поболтавшись, удаляется».

На сцене снова появляется жизнерадостный Арлекин и произносит свой знаменитый монолог о любви к земной жизни, о весне и радости бытия. Он всей душой устремлен к этой заветной цели, но и его надежды тщетны и опрометчивы. Доверяясь жизни, он прыгает в «золотое окно» весны, но открываясь и манящая даль «оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту».

Арлекин — последняя преграда на пути Пьеро и Коломбины к счастью. Когда она рухнула, то мечта любовников должна сбыться, и Автор уже торжествует: «Почтеннейшая публика! Дело мое не проиграно! Права мои восстановлены! Вы видите, что преграды рухнули! Этот господин провалился в окошко! Вам остается быть свидетелями счастливого свидания двух влюбленных после долгой разлуки! Если они потратили много сил на преодоление препятствий, то теперь зато они соединяются навек!» Но в права Автора вмешивается высшая сила: «внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх». На сцене остается одинокий и грустный Пьеро, скорбящий о своей несостоявшейся и ненастоящей невесте.

Многие из первых зрителей этой смешной и печальной арлекинады были в восторге от нее. Но большинство все-таки не почувствовало глубокой горечи, скрытой за лиризмом и символическими картинками. Лишь некоторые современники оценили «Балаганчик» иначе: «На тех, кто его видел, — писал Д.С. Мирский, — он произвел незабываемое впечатление. В нем много лучшей блоковской лирики, но по сути своей это сатира, пародия, да и мрачно-богохульная притом»⁸⁸³. Блок смеялся, пародировал себя и горько иронизировал над своими же иллюзиями, отважно устремляясь к познанию истины, которая теперь неотделима от житейских страданий, от ужасов и гримас земного бытия. Не отказываясь от идеалов, от мистического общения с высшими силами, он стремился угадать верные знаки, посылаемые ему в виде музыкальных ритмов, и отвергнуть ложные. Критерий их различия — живая жизнь.

Те же мысли пронизывают и другую лирическую драму «Король на площади»⁸⁸⁴. В ней Блока заинтересовала народная революция, которая

⁸⁸³ *Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 706–707. С ним солидарен и К.В. Мочульский, который, однако, разумно воздержался от обвинений Блока в богохульстве.

⁸⁸⁴ На этой пьесе лежит отсвет событий революции 1905 года. «Вероятно, — писал Блок В.Я. Брюсову 17 октября 1906 года, — революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, — так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные». Некоторые мотивы продолжали мотивы неоконченной поэмы

представилась ему взрывом стихийных инстинктов толпы. Не дождав-шись «вести», разъяренная толпа сбрасывает с пьедестала изваяние Короля — символ порабощения и власти, — и оно рушится, увлекая за собой людей. Уже из этого видно, насколько отвлеченной была символика этой драмы. В ней мистериальный смысл выступает гораздо острее и обнаженнее. Но мистериальные мотивы не мешают тому, что, в отличие от «Балаганчика», психологический и социальный подтекст «Короля на площади» связан уже и с темами душевных переживаний Блока, и с современными событиями действительной жизни.

Стало быть, громадного значения социальный мотив переведен в пьесе в план совершенно условных намеков и иносказаний.

Драма начинается с Пролога, где Шут, объявленный автором «представителем здравого смысла» и утешителем («Иногда он прикрывает свое расшитое золотом брюхо священнической рясой»), выступает прямым порождением толпы: жизнь («море») представляется ему темной волной; освещенная солнцем, она становится, благодаря здравому смыслу, ясной («Увижу все до дна»). На самом деле Шуту только кажется, будто он знает истину, — его здравый смысл питается теми же слухами и досужими вымыслами, что и толпа. К тому же Шут сосредоточен исключительно на материальных соображениях: единственно стоящим делом он считает запускать удочку всюду, где это возможно, — в море или в оркестр. В конечном итоге здравый смысл Шута — та же бессмыслица, тот же суррогат светлого сознания, которым наделена толпа.

Через всю пьесу проходит лейтмотив прибытия кораблей из далекой страны, с которым связаны ожидания и надежды жителей города.

Одни с верой в новую жизнь ждут кораблей («Девушка. К веселью! к веселью! Моря запевают! Я слышу, далеко идут корабли!», «Первый рабочий. С часу на час дожидаются кораблей», «Поэт. Вижу вдали корабли, корабли...», «Поэт. Я вижу берег новой земли...», «Голоса в толпе. Ты слышал, ночью пришли корабли!», «Второй. Сегодня они должны быть здесь. Иначе — мы погибли. Народ уверен, что корабли принесут спасение. Если они не придут и сегодня — терпенье лопнет», «Нищая. Сегодня всем будет весело. Корабли придут», «Человек с факелом (*Несется в толпе и кричит на бегу, как бы подхваченный ветром*). С мола дали знак! Кто-то видел корабль с башни!», «Золотой (*кричит*). Корабли пришли! Счастье! Счастье!», «Поэт. Счастье с нами! Корабли пришли! Свободен!», «Голоса. Тише! Успокойтесь! Страшно! Горе безумным! в путь! к морю! к морю! Навстречу кора-

«Ее прибытие», «посвященной разным “несбывшимся надеждам”».

Драму «Король на площади» собирались поставить в театре Коммиссаржевской, где Блок читал пьесу на одной из «суббот» (*Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. — П., 1923. — С. 84; Волков Н. Мейерхольд. Т. I. — М.-Л., 1929. — С. 262*). Но постановка не состоялась. В январе 1907 г. Блок пишет А.В. Гиппиусу: «...пьесу «Король на площади» запретила театральная цензура». О том же сообщалось в статье Г.И. Чулкова «О новом театре» (Молодая жизнь, 1906, № 4 от 27 декабря).

Впоследствии Блок высказал недовольство пьесой, а незадолго до смерти, в разговоре с Н. Павлович, охарактеризовал ее как «петербургскую мистику» (альманах «Феникс» I, 1922. — С. 156).

блям!») и пытаются строить (всюду то громче, то тише слышен стук топора, могущего означать в зависимости от ситуации либо преобразование земли, «строительство» новой жизни, либо тщетность надежды, либо гибель всего живого: «Второй рабочий. <...> Торопят строить, заставляют петь песни, чтобы веселее работали»; ремарка — «Совсем рассвело. Город просыпается — все слышнее музыка утренних шумов. Издали, со стороны моря, ветер доносит стук топоров»; «Второй. Слышишь? Они еще не потеряли надежды. Топорики стучат. Первый. Стучат и строят. Будут строить до последней минуты. Второй. Они украшают мол. Воздвигают какие-то сооружения для встречи кораблей»; ремарка — «Топоры слабо, но непрерывно стучат вдали»; «Первый рабочий. Строят, строят, а все еще не достроили»; ремарка — «Стук топоров возобновляется»⁸⁸⁵; ремарка — «Ветер остановился, и стук топоров затих»; «Первый. Топоры, топоры стучат. Стучат без отдыха. Куда деваться от стука топоров? Второй. С утра и до вечера стучат. Строят башню, чтобы пустить ракету, когда появится в море первый корабль»).

Другие не верят ни в какие корабли и в то, что они принесут счастье, считая верящих безумцами («Первый. <...> Город страшит меня. Все жители сошли с ума. Они строят свое счастье на какой-то сумасшедшей мечте. Они ждут чего-то от кораблей, которые придут сегодня»; «Второй (*хватаясь за голову*). Боже мой, боже мой! Корабли с моря! Да ведь это безумие! Если они верят в это, значит уж больше не во что верить! — Страшное время!»; «Голос Третьего. Корабли не придут. Их уничтожит буря. Горячий ветер разносит смерть»; «Первый. Ах, да не все ли равно! Дались им эти корабли. Кто придумал всю эту глупость, хотел бы я знать?», «Поэт. Корабли близко? Шут. Какие корабли? Вы рехнулись?»).

Третьи (прохожие, обыватели) не знают, зачем ждут прибытия кораблей и какой от них прок и остаются равнодушными («Первый. Скажите, отчего, в самом деле, так ждут этих кораблей? Второй. Право, я сам не знаю. Да не все ли равно?»).

Четвертые радуются, что никакие корабли никогда не приплывут, а даже если и приплыли, то ушли обратно («Корабли ушли обратно!», «Человек в черном. Вы собрались здесь все. Ночь наступает. Истекли последние сроки, которые вам назначены для прихода этих несчастных кораблей», ремарка — «Рев и визг в толпе. И вот — кораблей нет! Берегитесь, голодные! Берегитесь, страдальцы! Вас будут обманывать еще! Вам сулят невозможное счастье!»).

Пятые то истово верят в приход кораблей, то, отчаявшись, отрекаются от своей веры. Та самая девушка, которая только что восторженно приветствовала ожидаемое прибытие кораблей, внезапно поменяла свое мнение («Девушка. Как жалки отрывки сытых речей! Как страшны цветы у нищих в руках! Я больше не верю моим кораблям!»).

⁸⁸⁵ Поэт, психологическое состояние которого отражает настроение Блока, воспринимает стук топоров иначе, чем толпа. Обращаясь к Зодчему, Поэт говорит: «Слова твои стучат, как топоры, в самое сердце», на что Зодчий ему отвечает: «Я не отнимаю у тебя надежды. Но подумай о том, что я сказал. Слушай, слушай, как стучат топоры — пусть бьют тебя сильнее»...

Толпа правит бал. Ее оружие и ее «знание» — слухи. Ее настроениями заражаются самые ярые противники кораблей («Первый. <...> Все так возбуждены, только и говорят, что о кораблях. И знаете, сам начинаешь верить. Второй. Да, что ни говорите, влияния толпы отрицать нельзя. Это заразительно»). Но слухи, формирующие зыбкое, колеблющееся, ежеминутно меняющееся сознание толпы, — следствие глубокой духовной болезни, поразившей общество. Теперь толпа никому не верит и везде, всюду подозревает обман. Ее оценки мгновенно становятся противоположными: Дочь Зодчего они называют то колдуньей, то святой, Шут выглядит то носителем «здорового смысла», то «врачом духовным», но, как замечает Второй, «Врач духовный не носит красного колпака. Врач духовный не нашивает золотых позументов на красное брюхо...», то ханжой («Второй (с изумлением смотрит на Шута). Я где-то видел твою ханжескую рожу. Не помню где, — я много видел на своем веку: в суде, где ты внушал присяжным смертные приговоры; или в церкви, где ты проповедовал смирение; или... да! здесь, на берегу, ты доказывал людям, что им не надо свободы. На лицах окружающих просыпается ненависть»). А когда Шут просит толпу именем Божиим идти своим путем, в толпе раздаются гневные голоса: «Новая ложь! Не поминай напрасно имени божьего! Истины! Истины! Под рясой скрывается лукавое сердце! Шут мгновенно распахивает рясу. Он как бы вырастает в красной с золотом одежде. Над толпою качается его дурацкий колпак». Истина предстает толпе в каком-то ироническо-ерническо-издевательском виде.

На этом фоне торжества бессмысленности, отрицающих друг друга слухов, обмана, ложных надежд, ненормальной, духовно нездоровой жизни, на этом фоне общественной болезни ожидаемые корабли — символ высокой мечты о счастье, которая еще живет в сердцах. К этой мечте имеют отношение не только толпа, которая не может понять, в чем это счастье заключается, но и так называемые интеллектуалы — Зодчий, Дочь Зодчего, Поэт, три декадента, Человек в черном и Золотой.

Вся ситуация разворачивается вокруг статуи Короля. Прибытие кораблей означает спокойствие толпы и устойчивость государственной власти. Если же корабли не прибывают, государство неизбежно гибнет, раздираемое внутренними противоречиями. Что же придает государству стабильность?

Блок, на которого сильнейшее впечатление произвела революция 1905 года, косвенно отразил некоторые политические мотивы и даже ввел в драму отдельные выражения тогдашнего «политического» языка («Второй. Пора бы рассеять все эти толки энергичными мерами. Правительство...», «Шут. Пока вы объяснялись, тут приготовился целый политический переворот! Примкните к партии! Нельзя валандаться без дела!») и картины народного недовольства: жалкая нищая, голодный ребенок, толпа, жаждущая хлеба. Однако «Король на площади» — не политическая драма. Центр интереса смещен в сторону внутреннего, символического, действия.

В Прологе поэт нарисовал следующую сцену: «Городская площадь. Задний план занят белым фасадом дворца с высокой и широкой террасой; на массивном троне — гигантский Король. Корона покрывает зеле-

ные, древние кудри, струящиеся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами. Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза — величавая». В дальнейшем подчеркнуты те же черты Короля, который олицетворяет государство («Первый (смотрит на короля). Вот он дремлет над нами. Красота его древних кудрей правит миром. Ибо могут ли править миром такие дряхлые руки?»)⁸⁸⁶. Нетрудно заметить, что Король в пьесе Блока — в меньшей степени живое лицо, а в большей мере — символ государства и власти. Однако Король дряхл и правит он старческим и больным государством. Это значит, что у власти его держит какая-то особая сила, а не личная физическая мощь или государственное могущество. Для Блока такой волшебной силой была Красота. Он рассматривал государство и правителя с эстетической точки зрения, с точки зрения величественной красоты, присущей древней власти и продолжавшей оставаться таковой, несмотря на старость. Недаром он писал о «зеленых»⁸⁸⁷, древних кудрях», «струящихся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами», о «тонких руках», о величавой позе. Этот эстетический угол зрения прямо выражен в словах Первого: «Красота его древних кудрей правит миром». Все лица, сочувствующие Королю, так или иначе связаны с Красотой: Зодчий «Чертами лица и сединами напоминает Короля», Дочь Зодчего — «высокая красавица в черных шелках», Поэт — «юноша, руководимый на путях своих Зодчим, влюбленный в его Дочь» — более всего озабочен жизнью или гибелью Красоты. В сущности, вся драма Блока — мистерия о Красоте. Смерть или падение Короля означает смерть Красоты, зародившейся в древности. Духовная болезнь общества состоит в том, что Красота стала подозрительной, даже ненужной, а отношение к Красоте равнодушным или нигилистическим. Красота в государстве Короля потеряла достоинство. Если раньше она была синонимом жизни, счастья, свободы, добра, высоких помыслов, то теперь она обременительна. Стало быть, эстетический уклон в пьесе Блока ни в коей мере не эстетский, потому что Красота наполнена глубоким содержанием. В этом смысле показателен разговор декадентов: «Второй. Скажи мне, товарищ, ведь и ты когда-то верил в добродетель? Первый. Вот тебе моя рука. И я искал благополучия. И я любил уюты, где пахнет духами, где женщина ставит на стол хлеб и цветы. Второй. Ты любил детей? Первый. Оставим это. Я любил детей. Но больше не жаль и детей».

Теперь, однако, все изменилось: декаденты не верят ни во что, им ничего не жаль, они ничего боятся, потому что душа их опустошена безверием⁸⁸⁸. Им не нужна и противна жизнь, потому что ныне они не любят ни красоты, ни добродетели, не предаются высоким мечтаниям, а любят

⁸⁸⁶ Между декадентами, жаждущими смерти и призывающими жечь и уничтожать, происходит любопытный разговор о Короле, после переворота и изгнания Короля с трона: «Второй. И старик сгорит? Первый. В нем нечему гореть. Все окаменело. Второй. Так он останется цел! Голос Третьего. Развеем по ветру. Бросим в море. Второй. И никто не вспомнит о нем? Первый. Вспомнит тот, кто любит».

⁸⁸⁷ Эпитет «зеленые» относится, конечно, к статуе, бронза которой от времени обрела характерный для древних памятников оттенок.

⁸⁸⁸ Первый говорит: «Чего бояться тому, кому ничего не жаль?»

смерть, разрушение, хаос. Их цель — поэтизация смерти. Поэтому они ярые противники Короля, сеющие смуту и готовящие гибель всему живому. Теперь их существование несовместимо с теми людьми из толпы, кто сомневается в благодати разрушения. Они — принципиальные враги всего высокого и светлого («Первый. Пусть надеются. Мы погибнем одни, если придут корабли, или осуществится ее высокая мечта»)⁸⁸⁹.

В отличие от других персонажей отрицательного плана декаденты, кроме Третьего⁸⁹⁰, — идейные разрушители. Они жаждут смерти прежде всего для себя, хотя и мечтают увлечь своими идеями толпу («Голос Третьего. Отчаянья не предавайте. Смерти не предавайте. Первый. Мне нечего предавать, товарищ, я больше ни во что не верю. Но я боюсь за других. Второй и голос Третьего (вместе). За нас не бойся. Первый. Смешно говорить: страшное время. Если дать себе волю — всякий сойдет с ума. Найдем в себе силу дожить этот день до конца, чтобы потом — умереть. Второй. Какое счастье — умереть»; «Второй. Еще целый день! Пустой и светлый! Лучше умереть! Первый. Клянусь вам: мы все умрем к ночи! Голос Третьего (как эхо). Умрем»; «Первый. Все пойдут за нами. Настанет час — и все пойдут за нами»). Интеллектуалы-разрушители хорошо понимают, что разрушение ничего не даст — ни свободы, ни счастья, ни благополучия, ни хлеба («Второй. Скажи мне последнее: веришь ли ты, что разрушение освободительно? Первый. Не верю. Второй. Спасибо. И я не верю»⁸⁹¹).

В пьесе, однако, Блок вывел и другие зловещие фигуры, например Черного, неистово взывающего к толпе: «Жгите, разрушайте все, вы не можете ручаться за завтрашний день!» Черный уговаривает Поэта: «Пора! Иди за нами! Пой нам песни! Город стосковался без песни!», «Не теряй времени! Пой о свободе! Толпа возбуждена — она пойдет за тобой!» и взывает о гибели Короля: «Смерть ему!»

Вся толпа то готова свергнуть Короля, то поклоняться ему. Она находится в полной растерянности, но более всего — в тревоге и напряжении, не зная, что ее ждет и за кем идти, кто ее друг и кто ее обманщик. Поглощенная материальными интересами и питающаяся иллюзиями, она мечется между противниками и сторонниками Короля.

Главными оппонентами разрушителей остаются верные Королю Зодчий, Дочь Зодчего, Золотой и колеблющийся, но все-таки верный Королю Поэт.

⁸⁸⁹ Декаденты даже удивляются, почему старые представления еще дают себя знать в их настроениях. Вот характерный диалог о приходе кораблей: «Второй. Кто поселил в нас надежду? — Только приготовления торжественной встречи, обещания вечного счастья. Первый (низко склоняется к перилам). У меня бывают минуты просветления. Как перед смертью. Куда нас несет? Что нас заставило поверить?»

⁸⁹⁰ Третий склонен перенести разрушительные идеи в практическую плоскость. Он призывает: «Пойдем одни — жечь и разрушать», «Жечь. Жечь». Здесь Блок тонко подметил, что между декадентским стремлением к смерти и жертвенностью революционеров-разрушителей есть много общего.

⁸⁹¹ Ему вторит человек из толпы: «Всю ночь будут жечь и грабить. Тогда — всему конец».

Золотой рекомендуется придворным, «верным слугой Короля» и поклонником поэта. Он призывает Поэта «Петь о святыне», полагая, что прекрасные песни о вечных ценностях сохранят «Короля от буйной черни», и Поэт откликается на его просьбу о песнях. Но Золотой — это своего рода пародия на верность: слишком суетлив, слащав и льстиво предал.

Зодчий, который «чертами лица и сединами напоминает Короля», — архитектор, строитель государства. Он не только создал статую Короля, но и весь общественный городской порядок, в основу которого положил принцип красоты. Судя по всему, для Блока Зодчий — некий творческий дух, часть высшей силы, обладающий неземным знанием («Да, город всех сбивает с пути. Но мне легко находить дорогу, ибо я чужд всем вам. Вы жадно смотрите друг другу в глаза. Я смотрю через ваши головы и ясно вижу мой синий путь»). Зодчий — хранитель древних духовных ценностей, его отличает цельность и простота («Я верю только тем, кто различает добро и зло»). Зодчему ведомо настоящее («Знай, что тревога напрасна. Не думай о невозможном. Пока этот берег омывает море, пока городом правит король — ничто не изменится, кроме твоих блуждающих мыслей») и будущее, но он не может предотвратить трагедию — гибель Короля и государства («Маленькие Слухи погубят вас. Они рождаются в сухой и желтой пыли и проникают вместе с нею в мятежные сердца. Сойдет небесная гроза и прибьет пыль, и вы погибнете вместе с пылью»). В отличие от толпы, лишенной сознания и потому словно бы омертвелой, Зодчий — живое создание. Так как Зодчий знает судьбу людей, то люди опасаются его, считая колдуном («Первый. Во всем городе я знаю двух живых. Все боятся старого Зодчего»). Но Зодчий далек от толпы, и поэтому, как резонно говорит Первый, «он не помешает нам» ни в прославлении смерти, ни в призывах к разрушению («Толпа слишком мелка для того, чтобы слушаться воли титана»). Кроме того, Зодчий склонен не столько действовать, сколько давать советы и наставлять заблудших, разочарованных, сомневающихся и скептиков. Для воздействия на толпу он посылает к городским жителям свою Дочь и своего возлюбленного сына Поэта.

Здесь в драму Блока вторгаются мощные и сопряженные между собой лирические темы — любви и красоты, любви и поэзии. На первый план выдвигается фигура Поэта, исполненного тревоги и тоски. Исток обеих — городская цивилизация. Сознание Поэта расколото. Он признается: «Сознание мешает мне жить. Я знаю, что жизнь города так же призрачна, как моя. Море кажется мне стеклянным, люди — куклами». И даже Король в его представлении чем-то ненастоящим. В этом восприятии жизни как призрачной и заключена духовная болезнь, поразившая город: все кажется и в конце концов оборачивается ложью и обманом. Зодчий, прерывая Поэта, говорит ему: «Ты болен. Живи проще. Ты — поэт — бессмысленное певучее существо, — и, однако, тебе суждено выражать мысли других; они только не умеют высказать всего, что говоришь ты. Горе тебе, если ты подскажешь людям их тайные, сумасшедшие мысли». Однако Поэт не может отделаться от духовной болезни и в душу его поселяются тревога и тоска, не дающие ему покоя. При-

чины их с самим Поэтом непосредственно не связаны, но тревогой и тоской пропитана вся атмосфера. Поэтому Поэт не может дать себе отчет, почему его охватила тревога и почему его одолела тоска: «Если бы знать! Голодный добывает хлеб трудом. Оскорбленный мстит. Любовник говорит женщине: будь моею. Но я сыт, и никто не оскорбляет меня. В женщинах я люблю только тонкие волосы, струнные голоса и мечту о невозможном. Мне нечего достигать — я обречен на тоску».

Причины, однако, заключены не только в призрачности цивилизации. Поэт, как и весь город, помещен Блоком в пространство между жизнью и смертью, где жизнь и смерть сопряжены друг с другом, где волны жизни и смерти, сменяя друг друга, как внушает Поэту Дочь Зодчего («Жизнь уходила на миг, Снова вернулась она! Слышишь, как строят одни? Слышишь, как ропщут другие? Видишь, как Слухи смущают толпу!»), грозят катаклизмом, катастрофой всему городу, всей цивилизации. Но вместе с цивилизацией неизбежно погибнет и созданная ею красота. Под воздействием неминуемого конца находится весь город, вся толпа, в том числе и Поэт, пораженный болезненным катастрофическим сознанием. «Вот твой конец мира!.. Ты мечтаешь о последнем дне!» — говорит ему Зодчий. Но декадентская поэтизация смерти — лишь один полюс сознания Поэта.

Другой полюс этого сознания — мечта о невозможном и его полном воплощении, иллюзия сказочной жизни. Поэт, поглощенный невиданной красотой небывалой страны, с одной стороны, презирует толпу и смеется над ней, над ее сугубо материальными, практическими заботами. Зодчий напоминает ему: «Безумный! Ты бичуешь их семьи, ты бичуешь их пошлость! Но все они лучше тебя. Ты изломан, ты не можешь дышать ни морем, ни пылью. Они умеют по крайней мере дышать желтой зловонной пылью — преклоняй же перед ними колени!». Но, с другой стороны, Поэт пытался найти контакт с толпой, но Зодчий ему помешал. Поэт упрекает его: «Ты от века преграждаешь мне путь, хотя наш город поглощает и разделяет всех». Однако Зодчий, и тут, конечно, вполне проясняется мысль Блока, не препятствует общению Поэта с толпой, но предупреждает, что Поэт должен знать, как живет, чем дышит толпа, и сохранять дистанцию, но не сливаться с ней и не идти за ней («Зодчий. И ты идешь за толпой?»). Он как бы напоминает поэту, что он свободен и независим, что подчинен не сиюминутным целям и интересам толпы, а высшему предназначению — воспевать красоту, гармонию и человечность. Погружаясь в стихию, в хаос, поэт обязан извлекать из бессмысленности — мысль, из безобразия — красоту, из хаоса — гармонию и порядок. Зодчий не отнимает у Поэта ни надежды на высокую мечту, ни внимание к нищим и обездоленным («Иначе сердце твое заглохнет и опустеет. Я отвернусь от тебя») и в ответ на обидчивые слова Поэта («Я не хочу больше видеть тебя. Я хотел научиться от тебя мудрости, но ты горд и стар. Ты не любишь меня») возражает («Ты не встретил бы меня, если бы я не любил тебя») и советует: «Останься здесь. Не ходи за толпою. Не пой для нее мятежных песен. С ночью остаться повелеваю тебе. Да будет спасен одинокий, произнесший в такую ночь слова о любви»). Иначе говоря, воспевать разрушение — не дело поэта. Его миссия — петь о высших ценностях, вселять в людях любовь ко всему живому.

Кроме Зодчего, стоящего над толпой и исторически-условным действием, глубинную мудрость которого толпа не в силах уразуметь, а поэтому и пойти за ним, откликаясь лишь на злободневные практические нужды, в пьесе появляется его Дочь, обладающая такой же творческой силой, как и Зодчий, и посланная в земной мир для вразумления толпы, хотя Зодчий знает, что крах Короля и государства неминуем. Она представляет подлинную угрозу для разрушителей. Первый декадент отчетливо сознает: «Я не боюсь ни здравости, ни воли, ни труда, ни грубой мужской силы. Я боюсь безумной фантазии, нелепости — того, что звали когда-то высокой мечтой». Когда Второй замечает: «Старые мечты не возрождаются», Первый на это возражает: «Но к безумствам все готовы вернуться. Они способны венчать свое безумие, когда утрачены все надежды и все добродетели». Из этих слов становится понятно, что высокие мечты — не химеры. Когда разрушились все прежние ценности, общество впало в безверие, когда, казалось бы, наступил полный хаос в головах, в общественном и личном поведении, чудесным (с точки зрения Первого — безумным) образом перед человечеством открывается высокая манящая цель. Дочь Зодчего призвана вдохнуть в толпу новую идею, спасти Короля, красоту, добродетель. Влюбленная в Поэта, она покидает его («Нет, не могу оставаться с тобой!»), жертвует собой, надеясь спасти Короля, хотя и знает, что не уцелеет никто. Ее миссия состоит в том, чтобы провести человечество к престолу Отца, т.е. Бога, Творца, но осуществляется она двумя путями: с одной стороны, она обязана «Сказку мою... воплотить»⁸⁹²; с другой стороны — у нее есть поручение свыше, выполняя которое, она обращается к Королю: «Я возвращу тебе прежнюю силу и прежнюю власть. Вот — я отдаю тебе мое нетронутое тело, Король! Бери его, чтобы от юности моей вспыхнула юность в твоём древнем разуме».

Мечта, воплощенная в сказке, в предании, оказывается современной. В ней и заключена опасность, столь остро ощущаемая Первым. Благодаря этой мечте люди, по его словам, «припадут к стопам ее. Они сделают ее королевой. Они станут поклоняться ей в храмах». В Дочери Зодчего, полагает Первый, заключены «творческий хмель ее отца и гнев последних поколений!» Эти два начала — творческий огонь и близость к толпе («Королевой меня не зови, Я — дочь безумной толпы!», «Я никогда не была королевной! и как мне пышность узнать? Я — нищая дочь толпы») — соединяют Дочь Зодчего с Зодчим и Поэтом (творчество) и отделяют от них (причастность толпе).

Оба начала в разной степени присущи Поэту, влюбленному в Дочь Зодчего. Он, как и Зодчий, как и его Дочь, «верен душой Королю», верен красоте и прежним ценностям, но, в отличие от Дочери Зодчего, он лишен цельности. Вместе с тем у него есть особое и драгоценное каче-

⁸⁹² Знаю великую книгу о светлой стране,
Где прекрасная дева взошла
На смертное ложе царя
И юность вдохнула в дряхлое сердце!
Там — над цветущей страной
Правит высокий Король!
Юность вернулась к нему!

ство — он способен выразить все, что чувствует толпа и что внятно Дочери Зодчего, которая выступает его возлюбленной, вдохновительницей его поэтического огня и руководительницей его на творческом пути («Поэт. Будь со мной! Мои крылья растут! Я слаб, когда бушует толпа, слаб, когда говорит твой отец, Сердце открыто только тебе»). Дочь Зодчего, лишенная дара поэтического выражения, накануне своей гибели уверена: «Ты всех верней мне детской душой. Ты будешь петь, когда я с тобой, Когда я погибну — ты будешь петь»

Сильной стороной вдохновений Поэта становится его устремленность к высшим целям, лежащим за пределами земного мира («Здравствуй, небо!»), выраженная в его большей, чем к жизни, приверженности к сказке («Сказки твои о свободе пленяют меня»). Дочь Зодчего, очаровав Поэта, внушила ему, что «сказка» — жизнь для него: «Слушай же сонной душой Сказку о жизни вечерней...», и Поэт отвечает: «Да, говори, королевна, Так, чтобы яркие сны предо мною текли, Яркие сны небывалой страны»; «Сказкой твоею дышу»⁸⁹³.

Поэт, однако, склонен принять сказку за действительность, сон за явь, он плохо различает воображаемое и реальное, искусство и жизнь. Например, он постоянно говорит, что видит перед собой королевну, тогда как Дочь Зодчего не однажды возражала ему, что она вовсе не королевских кровей и никогда не была королевной. Зрение Поэта смещено в направлении идеала.

Так как Поэт жаждет абсолютного и невозможного воплощенного совершенства, то его детская душа столь же «бессмысленна», как и «бессознательная» душа толпы. Поэтому он лишь неотчетливо, неясно, приблизительно слышит («Слышу музыку»)⁸⁹⁴, видит, чувствует внутреннюю жизнь мира, пытаясь передать ритмы и картины, внушаемые ему извне и переработанные его фантазией, его воображением. Кроме того, Поэт не свободен — он очарован Дочерью Зодчего, которая внушает ему песни о сказочной, небывалой стране («Моим виденьем полон ты») и обещает освободить в тот миг, когда Поэт достигнет престола Отца, т.е. когда ему будет даровано высшее знание. Но так как этого высшего знания у Поэта нет, то он признается: «Я смутное только могу говорить. Сказанья души — несказанны», «Темным напевам душа предана»⁸⁹⁵.

Блок, несомненно, передал в сценах «Короля на площади» и очарованность образом Прекрасной Дамы, и верность символам идеального, небесного, совершенства, и противодействующее им страстное желание, сохранив мистическую связь с запредельным, освободиться в поэзии от рационально-философских трактовок символизма, от их прямой, непосредственной и грубой зависимости.

Несмотря на то, что Король свергнут (статуя разрушена и погребена под обломками дворца), Поэт, Дочь Зодчего погибли, не достигнув своих целей (разъяренная толпа принесла смерть и себе, и всем остальным; жерт-

⁸⁹³ Здесь «сонная душа» — душа, видящая творческие сны, а «сказка» — не столько неосуществимая иллюзия, сколько мечта о совершенном состоянии земного мира.

⁸⁹⁴ Ср. также слова Дочери Зодчего: «Рождается музыка в море, Под ветром свежее душа».

⁸⁹⁵ Ср. слова Дочери Зодчего: «Ты говоришь как во сне, Певучую душу твою узнаю и темные речи люблю».

венность Дочери Зодчего оказалась напрасной: хотя она предпочла спасение Короля любви Поэта, ей не удалось осуществить свой замысел; сказка о небывалой стране осталась невоплощенной; Поэт не был облечен высшим знанием и не коснулся престола Отца), драма Блока не пессимистична.

В литературе о пьесе «Король на площади» высказано мнение, что, согласно мысли Блока в ней, «мир не изменится, несмотря ни на какие потрясения». В доказательство приводятся заключительные слова Зодчего: «Вы разбили мое создание, и вот остается дом ваш пустым. Но завтра мир будет по-прежнему зелен, и море будет так же спокойно». Зодчий действительно произносит эти слова, но их контекст может быть осмыслен иначе. Обращаясь к толпе, Зодчий говорит: «Я послал вам сына моего возлюбленного, и вы убили его. Я послал вам другого утешителя — дочь мою. И вы не пощадили ее. Я создал вам власть, я обтесал твердый мрамор — и каждый день вы любовались красотой этих древних кудрей, вышедших из-под моего резца. Вы разбили мое создание, и вот остается дом ваш пустым. Но завтра мир будет по-прежнему зелен, и море будет так же спокойно».

Смысл этих слов состоит не в том, что общественный строй изменить нельзя, и не в том, что мир остается неизменным, нисколько не совершенствуясь. Как раз переменить социальный строй можно, что и происходит в пьесе. А постоянство мира с его коренными и неустраимыми ценностями — качество вовсе не отрицательное, а положительное. Можно разрушить сложившийся общественный порядок, но с ним вместе уничтожается красота, его непереманный атрибут («я обтесал твердый мрамор — и каждый день вы любовались красотой этих древних кудрей, вышедших из-под моего резца. Вы разбили мое создание, и вот остается дом ваш пустым»), а без красоты, гармонии нет порядка, верх берет хаос, и душа лишается содержания, становясь опустошенной. Именно красоту хотят сохранить Зодчий, его Дочь и Поэт. И когда Блок пишет о прежней зелени мира и о спокойствии моря, он говорит нам, что красота вечна, что она заложена в основание мирового здания. Разрушение социального строя не касается творения и его красоты, хотя, конечно, гибель даже части сокровищ, созданных цивилизацией, не делает чести тем, кто призывает грабить и жечь.

Остается, однако, конкретный вопрос: а что делать тем, кто поддался уговорам, польстился на сладкие посулы, будто смена режима принесет счастье и благоденствие? Конечно, Блок, как и другие просвещенные умы России, знал, что наступит полное и длительное разорение. В пьесе толпа вопит: «Кто же накормит нас? Кто вернет нам мужей и детей? Кто утишит нашу боль?» и мудрый Зодчий отвечает: «Вас накормит Тот, Кто движет светилами, Тот, Кто поит черную землю дождями, Тот, Кто собирает тучи над морем. Вас накормит Отец». Толпа, стало быть, не сгинет, не погибнет, не уничтожится, а заново начнет тот же или похожий страдный путь. В этом нет пессимизма, но есть проблеск надежды.

Третья лирическая драма «Незнакомка»⁸⁹⁶ представляет собой сни-

⁸⁹⁶ Первоначально, в рукописи, драма была озаглавлена: «Три видения». Тетка Блока, М.А. Бекетова, считала, что «Незнакомка» была навеяна «скитаниями по глухим углам Петербургской стороны... Вся обстановка, начиная с кораблей на обоях и кончая действующими лицами, взята с натуры», даже люди, напоминающие Верлена и Гауптмана. Блок описал и себя, сидящего с записной книжкой за столи-

женный, комический, шуточный вариант стихотворения «Незнакомка»⁸⁹⁷, с которого снят романтический флер⁸⁹⁸. Драма состоит из трех

ком, это он открывает с половым, это Блок-бродяга, посетитель ночных ресторанов, пьющий красное вино... Во «Втором видении» упомянуты мост и аллея, те самые, которые вели на Крестовский остров со стороны Б. Зелениной улицы. В Незнакомке узнавали черты Н.Н. Волоховой — «высокой красавицы в упругих черных чулках с сияющими глазами», определившей «облик стихийных героинь» в лирике («Незнакомка» и др.) и в пьесах («Незнакомка», «Песня Судьбы») (*Магомедов Д.М.* Александр Блок // *Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов)*. Кн.2. — М., 2001. — С. 104–105). Однако «Незнакомка» была написана в апреле 1906 года, а Блок познакомился с Н.Н. Волоховой в декабре 1906 года и неизвестно, видел ли он актрису до этого времени.

Первые чтения «Незнакомки» состоялись в январе и феврале 1907 года, сначала «в тесном кругу, у себя дома», а затем — в литературно-художественном «Кружке молодых» при Петербургском университете. Об этом чтении друг поэта, В.А. Зоргенфрей, вспоминал: «Впервые, кажется, в Петербурге представители новой поэзии лицом к лицу сошлись с публикою, настроенною частью пассивно-выжидательно, частью настороженно. Помню перешептыванья, отдельные недоуменные и иронические возгласы; но помню и трепетную настороженность слушателей... В этот вечер новая поэзия одержала первую победу над косною стихией толпы...» (*Записки мечтателей*, 1922, № 6. — С. 134).

«Незнакомку» собирался поставить В.Э. Мейерхольд в театре В.Ф. Коммиссаржевской. Но постановка не состоялась. Когда пьеса была представлена в цензуру, то цензор О.И. Ламкерт вынес запретительный вердикт: «Пьеса эта представляет такой декадентский сумбур, что разобраться в ее содержании я не берусь. То обстоятельство, однако, что, судя по некоторым намекам, автор в лице «незнакомки» изобразил богоматерь, следует признать достаточным поводом к запрещению этой пьесы». Затем пьесу собирался поставить Новый театр, но и тут автора постигла неудача.

Впервые «Незнакомка» увидела сцену в феврале 1913 г. В московском Литературно-Художественном кружке, где ее сыграли студийцы при курсах артистки Художественного театра С.В. Халютиной. В отзыве на этот спектакль писалось, что «Незнакомка» принадлежит к «самым крайним течениям модернизма»; в ней «смена настроений и переживаний автора воплощается в капризно-причудливых образах, подобных сонным грезам». Произведение «оставляет впечатление какого-то ребуса, которому тщетно ищешь толкование». Переходя к спектаклю, рецензент писал: «Перед нами проходил ряд живых картин: на черном фоне вырисовывались фигуры играющих, замерших в определенных позах. Эти фигуры время от времени оживлялись, заговаривали, меняли позы и снова замирали. Чувствовалась твердая заученность каждого жеста, каждой позы, каждой группировки находящихся на сцене... Паузы затягивались далеко за пределы возможности. Декламация отличалась страшной приподнятостью и аффектацией... Для такой игры таланта не требуется: нужно только послушание и прилежание». Из других отзывов — газета «Новости сезона», 1913, № 2548 от 30 января и № 2551 от 3–4 февраля. В апреле 1914 года «Незнакомка» была поставлена молодыми актерами в студии В.Э. Мейерхольда и в октябре 1922 г. — в Пушкинском доме Академии наук. В 1917 году спектакль в московском «Кафе-Питtoresк» оформил художник А.Лентулов. По словам рецензента, «это не было нечто завершенное, а лишь опыт, лишь проба нового подхода к Блоку»; спектакль был осуществлен в духе романтической гофманиады (Аполлон, 1917, № 8–10. — С. 120–121).

⁸⁹⁷ Кроме стихотворения «Незнакомка», Блок назвал также стихотворения «Там дамы щеголяют модами...», «Твое лицо бледней, чем было...», «Шлейф, забрызганный звездами...», «Там, в ночной завывающей стуже...», которые послужили материалом для «развития темы» его лирической драмы.

⁸⁹⁸ Романтическую иронию, восходящую к традиции немецкого и русского ро-

картин-«видений», заменяющих действия. Видения помещены в разную обстановку — уличного кабака, ночного Петербурга и светски-интеллигентской гостиной⁸⁹⁹. Среди участвующих в видениях лиц выведены Незнакомка, Голубой, Звездочет, Поэт, Хозяин, Семинарист, Собутыльник, а также писатели — Гауптман, Верлен и прочие.

В пошлой, пьяной, суетливой обстановке, в низких сценах возникает тема женщины, перерастающая в тему о Вечной Женственности. Блок написал пьесу о падении звезды, о явлении Незнакомки среди таинственной пошлости» современной жизни⁹⁰⁰.

Персонаж, обозначенный как «Человек в пальто», хвастается камеей, поясняя, что камея — «с одной стороны, изображение эмблемы, а с другой — приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь — и больше ничего!» Пьяный поэт⁹⁰¹, которого вскоре выбрасывают из кабака, глобокомысленно комментирует: «Вечная сказка. Это — Она — Мировправительница. Она держит жезл и повелевает миром. Все мы очарованы Ею». Откликаясь на эти слова, Человек в пальто иронически замечает, стилистически подчеркивая восторженную книжность и прекраснодушный идеализм мыслей Поэта: «Рад служить русской интеллигенции». И тут же предлагает продать мистическую эмблему: «Дешево продам, хотя досталось не дешево, но уж, как говорится, только по дружбе». Поэт, рассматривая камею, пылает мистической близостью к ней: «Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию. Вот Она кружит свой процветающий жезл. Вот Она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом...». Тут вступает в действие пьяный Семинарист, пытающийся поймать что-то ускользающее от него, но не может. Стены кабака начинают кружиться, и пьяная явь оборачивается мистическими видениями: «Потолок наклоняется, один конец его протягивается вверх бесконечно. Корабли на обоях, кажется, плывут близко, а все не могут доплыть». И пока собеседники заняты самой густой прозой, автор иронически ком-

мантизма, усмотрел в «Незнакомке» Л.В. Пумпянский (см. его статью «О «Незнакомке» Блока // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. — М., 2000).

⁸⁹⁹ На этом основании считается, что жизненные реальности отражены в «Незнакомке» в большем мере, чем в других драмах, и «решительно вторгаются в сферу символических иносказаний. Хотя Блок мыслит символами и аллегориями, его начинают занимать и характеры. В трех видениях представлены три стороны жизни лирического героя. Как и в других драмах, Поэт очарован своей мечтой-звездой, которая, упав, превратилась в прекрасную Незнакомку. Мечта Поэта снова оказывается высокой и прекрасной, но отрешенной от реальной жизни и потому бесплодной. Для того чтобы провести эту мысль, Блок, с одной стороны, сталкивает отвлеченные, книжные устремления Поэта с земными переживаниями Незнакомки, а с другой — с низкой и грубой действительностью. Таким образом, в драме применен прием двойного контраста.

⁹⁰⁰ *Мочульский К.* Александр Блок // *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 94.

⁹⁰¹ Поэт — явная пародия на жизненное поведение и на поэзию Блока. Так, Поэт читает свои стихи половому кабаке, и этот оценщик говорит о них: «Непонятно-с, но весьма утонченно-с!».

ментирует пьяную сцену в мистическом свете: «Все вертится, кажется, перевернется сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что все стоит вверх ногами». Захмелевший Семинист переводит мистику в «кабацкий», площадной, план: «Снег танцует. И мы танцуем. И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем», но Поэт возвращает видению «интеллигентский», книжно-мистический, смысл: «Синий снег. Кружится. Мягко падает. Синие очи. Густая вуаль. Медленно проходит Она. Небо открылось. Явись! Явись!» и дальше снова следует авторское ироническое пояснение: «Весь кабачок как будто нырнул куда-то. Стены расступаются. Окончательно наклонившийся потолок открывает небо — зимнее, синее, холодное. В голубых вечерних снегах открывается — ». Здесь фраза обрывается, но из Второго видения ясно, что сейчас должна появиться Незнакомка, представленная одновременно и реальной земной женщиной, и столь же реальной звездой в небе («Серебряный, узкий ее пояс — Млечный путь ее небесной родины»). На этом и иных противочувствиях строится драма.

Во Втором видении вся обстановка меняется. Вместо тесного пространства кабака — широкая перспектива: мост, река, корабли, бесконечная прямая аллея, «обрамленная цепочками фонарей и белыми от инея деревьями. В воздухе порхает и звездится снег». Здесь преобладает простор, непосредственно выводящий к Космосу, к Звездам. На этом фоне появляется Звездочет. Прозаическая речь сменяется стихотворной. Тут же разъяренные дворники волокут пьяного Поэта. Звездочет видит падение звезды и призывает ее: «Лети сюда! сюда! сюда!» Звезда, описав дугу, «через миг» оборачивается прекрасной женщиной в черном, идущей по мосту. Все вокруг приобретает не настоящий, а сказочный вид. Женщину окутывает снег, окрашивая ее в голубой цвет. Из той же снеговой стихии на мост выходит весь в снегу Голубой. Он прекрасен и похож на синее, тихое пламя. Голубой — тайный рыцарь Незнакомки — обращается к ней:

В блеске зимней ночи тающая,
Обрати ко мне твой лик.
Ты, снегами тихо веющая,
Подари мне легкий снег.

Но Незнакомка объясняет своему рыцарю, что они разъединены навеки: рыцарь ждал Незнакомку на земле, а она «звездой в пространствах стекла»; рыцарь гляделся на свой голубой плащ, отражавший мерцанье ее глаз; больше он не может смотреть на небо, потому что Незнакомка сковала его взор; он почти забыл земные слова, но на вопрос Незнакомки: «Отчего ты весь в голубом?», отвечает: «Я слишком долго в небо смотрел: Оттого — голубые глаза и плащ».

После того, как Незнакомка узнает, что ее поклонник — поэт, она хочет узнать, о чем же он поет. И Голубой отвечает: «Все о тебе». И тут выясняется, что, не зная, жив он или мертв, не зная имени Незнакомки, он ждет свою даму уже «много столетий». Из всех земных речей он помнит только те, которые торжественно рассказывают о тайнах.

Итак, Голубой стремится в высоты духа, в жилище Незнакомки, а она — на землю. Голубой влюблен в предмет своей страсти платонически, Незнакомка жаждет земной страсти и хочет стать только земной. Для этого она и обернулась красоткой. Она искушает героя поцелуями, но мечтатель загляделся в небо (потому и стал Голубым), и кровь его уже «молчалива», он предпочитает вину звездный напиток. И на прямой вопрос Незнакомки: «Ты любишь меня?» следует красноречивое молчание. По мере того, как Незнакомка все больше распаляется, Голубой, зачарованный небом, засыпает, превращается в голубоватый снежный столб и исчезает. Вместо него перед Незнакомкой (вместо нее возникла обычная женщина, а звезда исчезла) появляется некий господин. Он приподнимает котелок и заводит пошлую беседу. Он сразу обнаруживает свой практический интерес, развязно рассуждает о романтике женской души и тоже называет себя поэтом, готовым наслаждаться женскими прелестями. Узнав имя Незнакомки, которое она с трудом вспомнила («В небе, средь звезд, Не носила имени я... Но здесь, на синей земле, Мне нравится имя *«Мария»*... *«Мария»* — зови меня»), пошлый господин без труда похищает ее. Но как только господин увел Незнакомку под руку, начал причитать Звездочет:

Нет больше прекрасной звезды!
Синяя бездна пуста!
Я ритмы утратил
Астральных песен моих!

Тут же появляется Поэт и тоже скорбит о пропаже Незнакомки. Между Звездочетом и Поэтом начинается глупая и смешная перепалка, из которой, наконец, следует, что оба прозевали свою звезду, когда она явилась к ним. Поэт с горечью восклицает:

И снег замел их следы!..
Мне больше не встретить Ее!
Встречи такие
Бывают в жизни лишь раз...

Наконец, все покрывается снегом, который как будто погребает обоих мистиков.

Затем, однако, пространство открывается и начинается Третье видение⁹⁰²: вместо белого снега — белые стены, вместо звезд — электрические лампы. Мир пошлости принимает иной вид: вместо грубого каба-

⁹⁰² Третья сцена, как заметил Д.С. Мирский, — пародийная параллель к первой: «разговоры в гостиной ежеминутно напоминают зрителю, пугающе и жутко повторяя их, разговоры в кабачке». Он же писал: «С этих пор кабаки часто появляются в блоковской поэзии. Теперь она наполняется вином, женщинами и цыганскими песнями — и все это на фоне страстного отчаяния и безнадежной тоски о навеки утраченном видении *«Прекрасной Дамы»*. Страстное и безнадежное разочарование — такова отныне атмосфера поэзии Блока. Только изредка его вырывает из постоянного уныния вихрь земной страсти (*Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 707–708).

ка — утонченность и изящество светского салона. Дом полон гостей. Всюду стоит «гул бессмысленных разговоров». Хозяин дома каждому отпускает какую-нибудь пошлость. За пустым разговором неожиданно выясняется, что один из молодых господ увел Незнакомку, которая теперь дожидается другого у дверей. В эту минуту входит Поэт, которого настойчиво просят прочесть «свое прекрасное стихотворение» «о прекрасной даме...». Здесь, вероятно, Блок с досадой изобразил себя, почувствовав, насколько он чужд этой толпе. Но стихотворение Поэт прочел:

Уже сбегали с плит снега,
Блестели, обнажаясь, крыши,
Когда в соборе, в темной нише,
Ее блеснули жемчуга.
И от иконы в нежных розах
Медлительно сошла Она...

На этом чтение было прервано, и Хозяйка ввела в дом и представила гостям новую знакомую. Это Незнакомка, которая появилась под именем Марии. Однако многие мужчины слишком хорошо знали Незнакомку и были смущены. Как будто вспомнил ее и Поэт. Он сделал шаг навстречу Незнакомке, но дорогу ему заслонил Звездочет в голубом вицмундире, теперь уже не мистик, но астроном. Потом Поэт пытался вспомнить, но не мог: в глаза его отразились не экстаз и любовь, которым дано преображать мир, а «пустота и мрак». Когда все пошли ужинать, вполне прозаические соперники — Поэт и Звездочет — принялись снова выяснять отношения. Согласие было достигнуто: Звездочет назвал Незнакомку падшей звездой первой величины. Поэту повезло меньше: он так и не нашел свой идеал, свою прекрасную даму и, несмотря на все напряженные усилия вспомнить ее, оказалось, что «все забыл». Пока поэт припоминал, за окном загорелась яркая звезда и стал падать голубой снег, такой же голубой, как вицмундир Звездочета. И тут выяснилось, что Звездочет похитил Незнакомку.

В пьесе «Незнакомка» отразилась судьба на переломе. В ней символически передано, с одной стороны, юношеское очарование Блока Прекрасной Дамой (голубая звезда, освещавшая его жизнь) и разочарование в несбывшихся радужных надеждах (звезда упала на землю). Это разочарование поэт осмыслил как роковое, независимое ни то Нее, ни от него. Прекрасная Дама не захотела остаться в небесной высоте, а возжаждала земных радостей. Но, Блок, раздвоившись на Голубого и Поэта, пока еще колеблется: в «Незнакомке» в отличие от лирики, Голубой не следует за Ней, а Поэт спускается на землю. Но оба теряют Прекрасную Даму — деву-звезду и земную женщину. Она исчезает из поля зрения Голубого, а на земле теряет идеальные черты, восхищавшие Поэта. Она достается человеку в котелке. К.В. Мочульский счел эту ситуацию — превращение своей личной трагедии в создание искусства — «победой художника», пережитой Блоком «как падение человека»⁹⁰³. Но в таком

⁹⁰³ Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Бе-

случае Блок поступил вопреки собственным принципам, вынеся «на театральные подмостки свое истекающее кровью сердце», разыграв «перед публикой свою собственную драму». Вывод К.В. Мочульского о падении человека и победе художника («Черная пустота смерти задвинута театральной декорацией с серебряными звездами, огненными кометами, голубым светом и нарисованными кораблями. Сочинитель-фигляр ломается перед публикой своей погибелью. Человек в нем давно умер»⁹⁰⁴) ни письмом Блока, ни другими фактами не подтверждается. Блок, как человек, не упал, хотя переживал глубокую идейную и личную драму. Как художник, он «объективировал» ее, насколько это возможно в символической пьесе, не пытаясь смешать искусство и жизнь, подменить жизнь искусством.

Все лирические драмы Блока отвергают книжные знания, книжные, отвлеченно-символические представления о действительности, демонстрируя их несостоятельность. Одновременно они свидетельствуют об очарованности мечтой, в конечном итоге — символами и мистической связью, пронизывающей два мира — земной и небесный. В лирических драмах, как и в ряде стихотворений, проявился кризис творческого сознания Блока: если в раннем творчестве (лирика первого тома) поэт сосредоточен, условно говоря, на небе, то при переходе к зрелости (лирика второго тома) он колеблется, поскольку не отказывается от отвлеченной от земли мечтательной книжности, переставшей, однако, его удовлетворять. Из этого стало совершенно ясно, что путь Блока пролегал через новую безоглядную очарованность — земной, грешной, стихией, высокой и низкой, прекрасной и безобразной, освежающий и губительной. Пафосом этой стихии была страстная, жгучая, не знающая удержу любовь в ее неудержимой чувственности, глубине и широте, причем как в плотском, физическом смысле, так и в интеллектуальном, и в евангельском.

Вот это направление поэтического развития Блока в сторону «оземнения» символизма, насыщения символов жизненными впечатлениями, оправдания земли сразу же вызвало резкие возражения А. Белого, С. Соловьева и других московских символистов.

А. Белый в рецензии на лирические драмы Блока «Обломки миров», разделив символы на два «рода» — соединяющие «образы созидающей воли... для здешней или будущей, старой или новой жизни» и соединяю-

лый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 96. Автор сослался на письмо Блока к Е.П. Иванову от 15 ноября 1906 года, придавая ему несколько иной смысл. Блок писал: «та молодость прошла, и решаюсь убивать эту молодость сочинительством». Иначе говоря, прошла молодость времен Прекрасной Дамы. Нынешняя молодость создает не вдохновенные, стихийно рожденные произведения, а сочиненные. Ныне Блок потерял сам себя («я сам не собой»). «Зато со мной — моя погибель, и я несколько ей горжусь и кокетничаю». Далее он сравнивает себя и Е.П. Иванова, утверждая, что тот человек, то есть цельная личность, тогда как Блок перестает быть человеком и все больше становится «ломакой». Но — «Не навсегда я потерял бездну. Всегда одним краем уха слышу. Даже когда совершенно изломан и совершенно мертв», «Себя ненавижу не умею и не хочу. Знаешь, я свое лицо люблю» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т.8. — С. 165–166).

⁹⁰⁴ Там же.

щие «обломки когда-то цельной действительности, ... первичные ассоциации души, безвольно сложившей оружие перед роком», писал: «За первого рода символизмом — рождающая действительность будущего, предощущаемого, как греза. За второго рода символизмом — небытие, великий мрак, пустота». Блока он отнес после «Балаганчика» и других лирических драм ко второму роду символистов⁹⁰⁵. «Блок — талантливый

⁹⁰⁵ Н. Валентинов в своих воспоминаниях обрисовал отношения между А. Белым, С. Соловьевым, Эллисом и Блоками после разрыва в таких красках: «Всплывала и острая ненависть одновременно и к жене Блока, и к самому Блоку: вот он, Белый, страдает, а в это время Блок, уже забыв, что произошло, живет полной жизнью, веселится, увлекается артисткой Волоховой, воспекает ее в «Снежной Маске», а жена Блока уже завела роман с У., потом с Ф., потом с Ш.». Когда Белый говорил с Эллисом или с С. Соловьевым, вспоминает Н. Валентинов, «я часто слышал такие слова: Блок «опять разразился пустотой», «опять кощунствует», «снова и снова лицемерит и двуличничает»...». От А. Белого мемуарист слышал следующие отзывы: «Вы не знаете Блока! О! Его нужно видеть и знать. Посмотрите на этого красавца, сколько умения носить костюм, смокинг, украсить карманчик цветком, сколько благородства в его рыжей шевелюре. Как он великолепен, когда в театре выбирает место где-нибудь у рампы и хочет, чтобы все женщины им любовались. Как он умеет бросить в нос никому не ведомую, не ясную, но глубокую мысль! Он актер с юных лет, со времени гимназии стремился быть актером. Этим он всех обманул. За красивым обликом у него постоянная ложь. Читая его «Прекрасную Даму», мы все были уверены, что там заложена религия, мистика. В Блоке мы видели рыцаря, склоняющегося пред Царством Духа, пред Мадонной, пред Неземной. Оказалось, там просто хлыстовство, похоть, только похоть. Не случайно же через полтора года после женитьбы он возвращается к своей подлинной натуре, идет к проституткам и в дом свиданий. От Мадонны к проститутке, от Неземной к земной знакомке у него один шаг, и так как он лжец, то, возвратившись со свидания с очередной «незнакомкой», с благородным видом говорит, что не переносит эротики. Он великий лжец и лицемер. После долгих разговоров с ним мы были убеждены, что Блок глубоко проникнут соловьевской онтологией, философией, мистикой. Об этом он всем говорил неоднократно. Обнаружилось, что Соловьева-то он и не читал, не знает, а ухватился лишь за какие-то клочки из Соловьева, чтобы ими прикрыться. Соловьевство было модно, оно понадобилось ему, чтобы скорее сделать литературную карьеру, а когда она была сделана, он разразился «Балаганчиком» и осмелел всех мистиков и мистицизм. Из постулата Соловьева о «Вечной Женственности» он создал только санкцию для разгула похоти. Блок мерзко кощунствует и лжет, когда говорит о Боге, вешает у себя в комнате иконы, умилительно говорит о Христе. Его он не знает и не может знать. Образ Христа ему противен уже потому, что предостерегает от гадостей его натуры. Блок — это физиология, отравленная поисками запаха ночной фиалки, эротического душного угара, фиолетовых сумерек, столь подходящих к его развратным припаданиям к Астарте. В блоковской физиологии нет места для интеллекта. Никакой философией, никакими теориями он себя не утруждает, а когда пробует философствовать, несет такую чепуху, что за него становится стыдно. Он любит покупать книги, заказывает им эффектный переплет, не читая, ставит на полку или бросает на стол: пусть гости думают, какой он образованный. Последнее время играет в демократа, выжимает из себя большие демократические слова. Недавно в «Золотом Руне» писал о долге художника пред обществом и народом. Он даже стал заявлять, что у него почти «душа шестидесятника». Я посоветовал бы ему, прежде чем говорить об общественных делах, научиться по-человечески обращаться с прислугой. Он — типичный белоподкладочник, относится к прислуге, как феодал-помещик, за малейшую провинность чуть не по физиономии бьет и гонит в шею.

изобразитель пустоты: пустота как бы съела для него действительность (ту и эту). Красота его песни — красота погибающей души: красота «оторопи», а не красота созидания ценности». По его мнению, Блок, некогда «казавшийся действительным мистиком, звавший нас к себе поэзией», обернулся «мистиком мнимым»: Прекрасная Дама «разложилась на проститутку и мнимую величину», а призыв к новой жизни «оказался призывом к смерти». В драмах Блок «распылил мир явлений, потом распылил мир сущностей. «Драмы» Блока — обломки рухнувших миров..., как попало соединенные в своем полете в пустоту...». Лирика Блока также «разорвана в клочки», «и все просыпалось в пустоту». Тут А. Белый явно обвинил Блока в декадентстве: в стихотворениях и в драмах он нашел «особую красоту: красоту «оторопи», красоту мертвенности».

Вывод А. Белого нелицеприятен: «Блок — незабываемый изобразитель «пустых» ужасов: тут перед нами бесшумный провал всего, что вообще может провалиться. Искренностью провала, краха, банкротства покупается сила впечатления и смысл этой «бессмысленности»: но... какою ценой?»⁹⁰⁶

А. Белый верно заметил, что вместо образа Прекрасной Дамы появилось множество ликов, в том числе «обманных», но это никак не было связано с выдуманным критиком стремлением поэта воспеть и опоэтизировать пустоту, а стало быть, с уступкой декадентству или даже прославлением его. Напротив, как отметил С. Городецкий в своей не очень глубокой рецензии, в творчестве Блока, в частности в лирических драмах, отразился «кризис индивидуализма». Блок, ища выход, обратился к стихии жизни, к страшному миру, тогда как А. Белый побуждал его остаться в прежнем мире условной и отвлеченной идеальной цельности, к которой и от которой еще надо бы протоптать дорожку к земле, чтобы мистическая связь миров стала бы убедительной. Тем самым «кощунства» Блока были направлены в том числе и против декадентства. Блок, обратившийся к земле, по словам С. Городецкого, стоял «во главе первого крестового похода против декадентской уединенности»⁹⁰⁷.

В полемику по поводу лирических драм включился и Г. Чулков. В статье «Снежная Дева» он поддержал попытки Блока выйти «из вну-

В конце концов, что представляет собою Блок? Талантливую пустоту, только пустоту, лишенную какого-либо положительного ядра. Через несколько дней выходит номер «Весов», там по поводу последних произведений Блока вы найдете то, что уже давно во весь голос нужно о Блоке сказать. Достаточно ненужных умолчаний и церемоний». И дальше: «Блок, казавшийся действительным мистиком, звавший нас к себе поэзией, превратился в большого, прекрасного поэта гусениц, но зато мистик оказался мнимый. Но самой ядовитой гусеницей оказалась Прекрасная Дама, впоследствии разложившаяся на проститутку и мнимую величину...» Н. Валентинов приводит и ядовитые высказывания А. Белого в печати: «Впоследствии оказалось, что физика Блока не Люба, а незнакомка с Елагина острова, вдохновившая его к винопитию». И уж совсем непристойное и несправедливое заявление: Блок, по словам Белого, был «полностью лишен сознания греховности» (*Валентинов Н.* (Н. Вольский). Два года с символистами. — М., 2000. — С. 125, 126, 128, 129, 136, 137).

⁹⁰⁶ Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004. — С. 96–99.

⁹⁰⁷ Там же. — С. 102.

тренних противоречий “лиризма”»: «Многие склонны обвинять Александра Блока в нигилизме, цинизме и т.д. Для некоторых «Балаганчик» Блока — настоящее пугало. Но как можно страшиться того, что в существе своем лишь — по признанию поэта — “то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению”»⁹⁰⁸. Признавая, что «Болезнь духа так значительна, что вылечить ее отвлеченными рассуждениями невозможно, конечно», Г. Чулков увидел глубокий смысл в иронии Блока и писал, что она не «профанация тайн», а «лишь необходимое следствие противоречий», разрешение которых лежит на том пути, который «приводит нас к оправданию земли»⁹⁰⁹.

Некоторые мотивы детали в лирических драмах (снежные вихри, снежный столб, звенящие бубенцы и др.) уже предвещают «нового» Блока, углубившего в стихах свое «падение» на землю. Вскоре экстатические вихри овладели душой Блока и вошли в его лирику.

В 1907–1908 годах Блок проявил живейший интерес к реальной жизни, что сказалось и на его литературных взглядах: он сделал доклад «Россия и интеллигенция», подверг критике отвлеченный символизм (статья «Вопросы, вопросы и вопросы»), сочувственно отозвался о реализме (статья «О реалистах»).

Действительность «страшного мира» предстает Блоку в виде хаоса необузданных стихий, среди которых на первом месте оказывается любовная страсть, чарующая, берущая в плен всего человека и губительная. Она становится синонимом земной жизни вообще. Этой страсти придан отчетливо национальный и вместе философско-символический смысл. Климатические, географические символы России, в отличие от символов центральных и южных стран Западной Европы, — снег, метель, мороз, студеный, ледяной ветер. Они наполнились в лирике Блока религиозно-философским содержанием, с которым связаны и символы «высшего порядка». Зима — то время, когда внутренние силы земли засыпают под снегом, скованные льдом. Прекрасная Дама надолго исчезает зимой из поля мистических соответствий, и ее присутствие не ощутимо⁹¹⁰. Но если внутренняя духовная жизнь не видна, то на поверхности земли стихии природы бушуют, взрываются снежными вихрями, стремительными, насквозь пронизывающими ветрами. Они скрывают все, что таится под покровом снегов, и потому мистическая связь с истинно реальным («реальнейшим» по терминологии Вяч. Иванова) становится незримой и непостижимой. Наружу вырываются и правят бал страсти. И это равно применимо как к явлениям природы, так и к человеческой жизни.

В тот период, когда Прекрасная Дама исчезла и мистическая связь между реальным и реальнейшим оказалась затрудненной, на поверхно-

⁹⁰⁸ Там же. — С. 627.

⁹⁰⁹ Там же.

⁹¹⁰ Наиболее благоприятное для явления Прекрасной Дамы время — лето; весна — ожидание ее прибытия; осень — прощание с ней. Символический подтекст пейзажных картин Блока подготовлен, конечно, русской литературой, в частности Пушкиным, Гоголем и Достоевским. Так что национальный характер такого символизма носит и вполне определенный локальный колорит — петербургский.

сти жизни объявляются лики, которые либо выдают себя за нее, либо обманно принимаются за таковых. Поэтому смысл бурного потока современных «стихий», нередко предстающего в свете «вечных» ценностей или библейской и всемирной истории, остается загадочно неясным и непостижимым. Ирония и скепсис налагают своеобразную печать на лирику Блока, еще не вышедшего на широкий исторический путь, открывший перед ним новые горизонты и позволивший снова принять жизнь во всей ее сложности и во всем ее многообразии.

После Первой русской революции, в 1906–1908 годах, когда Прекрасная Дама исчезла из вида, Блока закружила стихия жизни, с особенной силой воплощенная в любовной страсти.

В эти годы осложнились не только литературные и дружеские отношения Блока с кругом символистов, но и семейные. Любовь Дмитриевна, «язычница», поддалась после зимы 1906–1907 модным, ложно понятым настроениям «свободы», которую по-декадентски трактовали как необузданную анархическую вседозволенность, как революционное разрушение грубого, ненавистного и отвергаемого быта. Блок все больше проникается ощущением, что причиной трагизма российской жизни стал давний отрыв культуры от народно-национальных корней, особенно обострившийся в сознании и душе поэта после революции 1905 года. В связи с этим гибель «страшного мира» представлялась поэту неизбежной. Он жил в ожидании великих катаклизмов, чреватых гибелью. В огне мятежей, бунтов, переворотов, революций он усматривал историческое возмездие образованным кругам, всей русской интеллигенции со стороны народа, понимая, что горькая участь не минует и его. Это чувство катастрофичности бытия стало пафосом его творчества. Блоку не было жаль мерзостей старого мира, но ему было бесконечно жаль той великой культуры, которая, как думал он, погибнет под натиском «варварских» масс. Трагизм эпохи и трагизм личной жизни слились в сознании Блока. Он усугублялся тем, что впереди не открывалось никакого положительного содержания жизни. Вследствие всего этого в лирике недоверие к современной жизни выливалось порой в отрицание ее ценности, в насмешку над ней, в господство в отдельных стихотворениях не знающей пределов иронии и все разъедающего ядовитого скепсиса, в кокетство гибели («Нет исхода из вьюг, и погибнуть мне весело»).

Эти мотивы с наибольшей силой воплотились в стихотворных циклах «Снежная маска» (выпущена отдельной книгой в 1907 году) и «Фаина», в сборнике «Земля в снегу» (1908) и в драме «Песня Судьбы». Тогда же, в 1908–1909 годах, наметился выход из-под власти страстей (циклы «Вольные мысли», «На поле Куликовом», перевод пьесы Ф. Грильпарцера «Праматерь»).

В циклах «Снежная маска» и «Фаина» отразилось безответное увлечение Блока петербургской актрисой Н.Н. Волоховой.

В конце 1906 года Блок познакомился с артистками «Театра на Офицерской» В.Ф. Комиссаржевской Н.Н. Волоховой и В.П. Веригиной, вместе с В.Э. Мейерхольдом перешедшими в эту труппу. Сближение произошло после постановки «Балаганчика» (Н.Н. Волохова была занята в спектакле) и стало, по свидетельству М.А. Бекетовой, «одним из

важнейших моментов жизни» Блока. После первого представления у артистки В.В. Ивановой состоялся «бал бумажных дам», на который были приглашены писатели, художники и артисты. Блок увлекся Н.Н. Волоховой. Зима 1906/1907 года, 1907 и 1908 годы (до конца ноября) прошли под ее знаком.

Все это красочно описано в воспоминаниях Н.Н. Волоховой и В.П. Веригиной. Веригина, например, вспоминала: «В промежутках между декламацией и пением» весело болтали группами, завязывались знакомства. Мелькали женские улыбки, локти, шарфы... Конец вечера... Волохова и я провели в компании Блока и Городецкого»⁹¹¹. Н.Н. Волохова, в свою очередь, писала: «Нам, молодым актрисам, было вменено в обязанность принимать, занимать и угощать гостей. Принимали мы всех, конечно, одинаково любезно и радушно, но занимали и угощали особенно старательно тех, кто приходился более нам по душе.

Около Александра Александровича сразу образовалась большая группа молодежи. Его забрасывали вопросами, предлагали наперебой бутерброды, чай, пирожные, вино. Он стоял несколько растерянный от такого бурного натиска, кротко улыбался и переминался с ноги на ногу. В этот вечер Александр Александрович был в длинном черном сюртуке, который надел, кажется, в первый раз, и чувствовал себя точно именинником: и радостно, и немного неловко. Конечно, не обошлось без просьб почитать стихи»⁹¹². По характеру дамы отличались друг от друга: В.П. Веригина — насмешливая, раскованная, Н.Н. Волохова (трагическая актриса) — сдержанная. Современники запомнили ее «звездные», «пылающие глаза». Ее называли «женщина-вино», «женщина-змея», имея в виду не пороки, а присущую ей зажигаемость страсти и обольстительность. М.А. Бекетова описала свое восприятие Н.Н. Волоховой: «Скажу одно: поэт не прикрасил свою «снежную деву». Кто видел ее тогда, в пору его увлечения, тот знает, как она была дивно обаятельна. Высокий тонкий стан, бледное лицо, тонкие черты, черные волосы и глаза, именно «крылатые», черные, широко открытые «маки злых очей». И еще поразительна была улыбка, сверкавшая белизной зубов, какая-то торжествующая, победоносная улыбка. Кто-то сказал тогда, что ее глаза и улыбка, вспыхнув, рассекают тьму. Другие говорили: «раскольниковья богородица». Но странно: все это сияние длилось до тех пор, пока продолжалось увлечение поэта. Он отошел, и она сразу потухла. Таинственный блеск угас — осталась только хорошенькая брюнетка. Тогда уж нельзя было сказать про нее: «Вот явилась, заслонила всех нарядных, всех подруг»»⁹¹³. А вот у друга-врага А.Белого сложилось неблагоприятное впечатление. Он почувствовал воздействие «лиловой, темной ауры»: «Очень тонкая, бледная и высокая, с черными, дикими и мучительными глазами и синевою под глазами, с руками худыми и узкими, с очень

⁹¹¹ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. — М., 1980. — С. 411–412.

⁹¹² Волохова Н.Н. Земля в снегу // Ученые зап. Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. IV. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 371.

⁹¹³ Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990. — С. 78.

поджатыми и сухими губами, с осиной талией, черноволосая, во всем черном, — казалась она *réservée* (осторожной, скрытной, «забронированной». — В.К.). Александр Александрович ее явно боялся; был очень почтителен с нею; я помню, как, встав и размахивая перчатками, что-то она повелительно говорила ему, он же, встав, наклонил низко голову, ей внимал; и — робел. «Ну — *пошла*!» и шурша черной, кажется, шелковой юбкой, пошла она к выходу; и А.А. за ней следовал, ей почтительно подавая пальто; было в ней что-то явно лиловое... Слово «темное» с ней вязалось весьма; что-то было в ней темное».

Блок часто захаживал к Веригиной, Волоховой и к другим актрисам, которые гримировались в общей уборной. С ними ему было весело и легко. Он мог долго, например с В.П. Веригиной, нести вдохновенную чушь. Эти беседы навели Н.Н. Волохову на мысль, что предмет интереса Блока — Веригина, которая писала об этом: «...Н.Н. Волохова даже думала, что он приходит за кулисы главным образом ради Веригиной, но однажды во время генеральной репетиции «Сестры Беатрисы» она с изумлением узнала настоящую причину его частых посещений».

Блок зашел, по обыкновению, к нам в уборную. Когда кончился антракт, мы пошли проводить его до лестницы. Он спустился вниз, Волохова осталась стоять наверху и посмотрела ему вслед. Вдруг Александр Александрович обернулся, сделал несколько решительных шагов к ней, потом опять отпрянул и, наконец, поднявшись на первые ступени лестницы, сказал смущенно и торжественно, что теперь, сию минуту, он понял, что означало его чувство, его смятение последних месяцев. «Я только что увидел это в ваших глазах, только сейчас осознал, что это именно они и ничто другое заставляют меня приходить в театр».

Влюбленность Блока скоро стала очевидной для всех»⁹¹⁴.

С конца 1906 года неудержимым потоком полилась лирика. Первое стихотворение «Снежное вино» написано 29 декабря 1906 года. Все стихотворения (создано 61 стихотворение, причем 30 стихотворений «Снежной маски» написаны в две недели — с 23 декабря 1906 года по 13 января 1907 года) составили два цикла «Снежная маска», разделенная на две части («Снега» и «Маски») и «Фаина» с двумя самостоятельными разделами («Осенняя любовь», «Заклятие огнем и мраком»). В них отразился, по словам М.А. Бекетовой, «весь «безумный год», проведенный у шлейфа черного».

В судьбе Блока все изменилось: поэт в первый раз безоглядно отдался стихии бытия и запел песню о любви и гибели. Мир для него стал иным — снежным, вьюжным, вихревым, метельным. Современников завораживали новые ритмы, новые, неслыханные доселе, звуки. Ямбом и другими традиционными размерами написано совсем немного стихотворений. Остальные — дольники или разнообразные сочетания двустопных размеров с четырехстопным, например хорей с анапестом. Все это — ритмы и звуки — призваны выразить полет любви, полет судьбы, торжествующей и неумолимо несущейся к гибели. В «Снежной маске»

⁹¹⁴ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. — М., 1980. — С. 415.

и «Фаине» воплотилось искусство Диониса — пир стихийных, хаотических, неуправляемых, демонических сил, овладевших человеком в момент восторга, высшего напряжения, экстаза.

Как раз незадолго до «Снежной маски» Блок прочел трактат Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в котором дионисийское начало осмыслено хаотичным, но творческим, подлежащим гармонизации, осуществляемой началом космическим, аполлоническим. Блока увлекли эти идеи. В это же время он сблизился с Вяч.И. Ивановым, который в «Снежной маске» увидел знак Диониса и всячески его приветствовал. На вечерах Вяч. Иванова в знаменитой «башне» «Снежная маска» имела особый успех. Блок прочел «Снежную маску» сначала 12 января 1907 года, а затем, спустя неделю, «в присутствии той, которой она была посвящена»⁹¹⁵. Влюбленность преобразила Блока. А. Белый после разрыва запомнил Блока потухшим, посеревшим, походившим «на ущербный месяц, перекинувший рог». Теперь он «увидел во всей фигуре закаленность и мужество, простоту, задумчивость». И, по его словам, «понял, что кончился в нем (Блоке. — В.К.) период теней или нечисти из «Нечаянной Радости»; ночью темной ведь нет и теней, есть спокойная ровная тьма, осиянная звездами; передо мной сидел Блок, перешедший черту «Снежной маски»». А. Белый выразительно запечатлел влюбленного Блока и в театре Комиссаржевской, когда тот разговаривал с какой-то дамой: «Стоял он, подняв кверху голову и обнаруживая прекрасную шею, с надменною полуулыбкой, которая у него появилась в то время, которая так к нему шла. Шапка светлых и будто дымящихся курчавых волос гармонировала с порозовевшим лицом; сквозь надменное выражение губ я заметил тревогу во взгляде его; помахивая белой розой, не обращал он внимания на налезавшую даму, блуждая глазами по залу, и точно отыскивал кого-то; вдруг взгляд его изменился; стал он зорким; глазами нацелился он в одну точку и медленно повернул свою голову; тут он мне опять напомнил портрет Оскара Уайльда... Потом рассеянно очень отклонялся и быстрыми, легкими молодыми шагами почти побежал через толпу, разрезая пространство фойе; развевались от талии фалды его незастегнутого сюртука». В.Н. Княжнин оставил другой портрет Блока в зиму 1907 года: «Лицо обычно сурово, но улыбка преобразует его совершенно: такой нежной, отдающей всего себя улыбки, другой такой улыбки мне сейчас не вспомнить... Но лицо бывает разным, Иногда оно — прекрасный слепок с античного бога, иногда в нем что-то птичье... Но это редко. Почти всегда оно — выражение сосредоточенной силы, впечатление иностранца-моряка, рожденного в Дюнкирхене или в Гельголанде; мерная поступь, мускулистый торс, ничего дряблого; за внешней суровостью — бездна доброты, но не сентиментальности. Только раз я наблюдал его яростно-гневным, но и эта ярость клокотала где-то внутри и внешне была почти что бесстрастной: без крика, без жестов, но тем страшнее». С.М. Городецкий словесно зарисовал Блока, читающего стихи на «башне» Вяч.Иванова: «В своем длинном сюртуке, с изысканно-

⁹¹⁵ Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990. — С. 78; в примечаниях ошибочно назван 1906 год. — С. 649.

небрежно повязанным мягким галстуком, в нимбе пепельно-золотых волос, Блок был романтически прекрасен тогда... Он медленно выходил к столу со свечами, обводил всех каменными глазами и сам окаменевал, пока тишина не достигала беззвучия. И давал голос, мучительно-хорошо держа строфу и чуть замедляя темп на рифмах... Все были влюблены в него...».

Оказалось, однако, не все. Н.Н. Волохова была влюблена не в Блока, а в В.И. Качалова, который был тоже женат. К Блоку же «Чувство Волоховой, — вспоминала Веригина, — было в высшей степени интеллектуальным, собственно романтика встречи заменяла чувство. Тут настоящей женской любви не было никогда». Давая свое объяснение отношениям Блока и Волоховой и при этом ссылаясь на слова подруги, Веригина писала: «Наталья Николаевна бесконечно ценила Блока, как поэта и личность, любила в нем мудрого друга и исключительно обаятельного человека, но при всем этом не могла любить его обычной женской любовью. Может быть, потому еще, что он, как ей казалось, любил не ее живую, а в ней свою мечту»⁹¹⁶. Последнее замечание весьма прозорливо. Влюбленность не в живую женщину, а в свою мечту — отличительная черта натуры Блока: так было почти со всеми женщинами, помимо мимолетных связей, с которыми сводила его судьба. Не лишено основания наблюдение польского критика Северина Поллака, приведенное Ж. Нива, о том, что «по-настоящему Блок всегда любил только свою мать»⁹¹⁷. Однако влюбленность в мечту не мешала Блоку воспринимать ее как истинную любовь — так велика была жажда любви — и требовать от предмета своей страсти «того же, чего добивался от Любви Дмитриевны: подвижничества! Во имя искусства, во имя жертвенного служения высокой идее. В ответ на предостережение, что когда-нибудь ее будут порицать за причиненные поэту страдания, Н.Н. Волохова отвечала, что иногда и не верит в подлинность этих страданий... “Может быть, это только литература”»⁹¹⁸. Что-то, видимо, настораживало Н.Н. Волохову. Возможно, чутким женским сердцем она угадывала, что Блоком движет не любовь, а мечта о любви, которая могла быть столь же страстной. Недаром в своих воспоминаниях «Земля в снегу» Волохова писала: «Когда Александр Александрович принес мне первые листки из цикла «Снежная маска» и просил позволения прочесть мне написанные за эти дни стихотворения, — я была очарована их исключительной музыкальностью, несколько смущена звучанием трагической ноты, проходящей через все стихи, и очень удивлена отдельными оборотами речи и выражениями, которые не соответствовали реальному плану»⁹¹⁹. Ей было разъяснено, что искусство требует преувеличений. Но из всего этого можно заключить,

⁹¹⁶ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Уч. зап. Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. IV. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 329.

⁹¹⁷ Нива Жорж. Александр Блок // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 130.

⁹¹⁸ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Уч. зап. Тартуского государственного университета. IV. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 330.

⁹¹⁹ Волохова Н.Н. Земля в снегу. Там же. — С. 374.

что в самом характере Блока был силен импульс превращения искусства в жизнь и жизни в искусство, причем он об этом знал и стремился от него избавиться, считая его декадентским.

Касаясь отношений Волоховой и Блока, вряд ли можно говорить о подлинно трагической страсти. В пользу ее может свидетельствовать только больно ранящая неразделенность любви. Она была. Но мягкий упрек Блока в том, что когда-нибудь Волохову будут порицать за причиненные поэту страдания, — не более, чем изысканное мужское кокетство. Других причин для воплощения в стихах страсти к Волоховой как трагической не было. Они лежали не в сфере отношений Блока и Волоховой, а за ее пределами. Поэтому-то Волохова и была удивлена трагедийностью цикла «Снежная маска». По ее мнению, легкая любовная игра никакой трагедии не предполагала.

Когда после первого представления «Балаганчика» состоялся «бал бумажных дам», он надолго определил условное, жизненно-театральное поведение маленького избранного кружка. «Бумажным» бал назывался потому, что, как объяснила Н.Н. Волохова «поверх вечерних туалетов на всех участниках были накинuty фантастические костюмы или детали костюмов (корона, плащ, меч и т. д.) из цветной, золотой или серебряной бумаги»⁹²⁰.

В воспоминаниях В.П. Веригиной и Н.Н. Волоховой предстают картины жизни-маскарада, когда жизнь благодаря эстетизации и символизации превращалась в маскарад. Едва покинув сцену театра, артисты снова оказывались на сцене и, надевая новые маски, превращали жизнь в театр: «После «Балаганчика», на вечере Бумажных дам, маски сделали нашу встречу чудесной, и мы не вышли из магического круга два зимних сезона, пока не расстались... Высокая фигура Сергея Городецкого, крутящаяся в снежной мгле, силуэт Блока, этот врезанный в снежную мглу профиль поэта, снежный иней на меховой шапке над строгой бровью, перебеги в снегу, звуки «струнных женских голосов» (слова Блока), звездные очи Волоховой, голубые, сияющие Веры Ивановой... Игра в театре, которую я так любила, кажется мне теперь далеко не такой волнующей и яркой, как та игра масок в блоковском кругу»⁹²¹.

Признание, замечательное в своем роде, — игра масок в жизни волновала больше, была ярче, чем игра в театре. Конечно, в игре масок принимали участие талантливые профессиональные актеры и режиссеры. «Мейерхольд, также замороженный и окруженный масками, бывал созвучен блоковскому хороводу и, как все мы, жил двойной жизнью: одной — реальной, другой — в серебре блоковских метелей. Тут ничего не было настоящего — ни надрыва, ни тоски, ни ревности, ни страха, лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом...»⁹²² Блок — вдохновитель и постановщик — тоже хорошо чувствовал сцену и получил навыки актерского мастерства. Но одним профессионализмом нельзя объяснить сложившееся ощущение от игры масок в жизни, которая интереснее театральной игры. Ведь те же актеры игра-

⁹²⁰ Там же.

⁹²¹ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке. Там же. — С. 331.

⁹²² Веригина В.П. Там же. — С. 326.

ли в театре, а Мейерхольд был их режиссером. «Бытовые» предметы заменялись театральными, как на сцене, а потом снова входили в искусство, в частности в поэзию Блока (мужчинам выдавали при входе черные полумаски, женский головной убор представлял собой сделанную из бумаги диадему, которую Блок называл «трехвенечной тиарой», Волохова облачилась в длинное со шлейфом светло-лиловое бумажное платье и «была призрачно красива», ноги ее были обуты в башмаки с бумажными змейками-пряжками, другие предметы оказывались зубчатым венцом, плащом, бубенцом, шлейфами и т.п., то есть не предметами житейского обихода, но деталями символического маскарада, переходившими из сферы искусства в жизнь «с тем, чтобы сделать ее как можно более призрачной»⁹²³. Жизнь из настоящей и реальной превращалась в карнавал, в арлекинаду, в буффонаду, подобно тому, как это происходило в «Балаганчике», и уже в этом виде снова возвращалась в искусство.

Между игрой на сцене театра и театральной игрой на сцене жизни есть разница. В театре, правда, жизни сплетена с блистательной ложью искусства. Театр не требует от зрителя признания своих спектаклей за подлинную жизнь, и зритель понимает и принимает эту художественную условность. Игра в жизни претендует на то, чтобы быть самой жизнью, а если этого нет, рано или поздно наступает разочарование или неудовлетворенность. Человек в реальной жизни не хочет, чтобы с ним играли всегда. Он согласен лишь на временную игру, а в остальные дни и годы рассчитывает на серьезное отношение к себе.

Участники маленького театрального кружка, не сговариваясь, согласились временно превратить жизнь в игру, смешать жизнь и искусство, подставить вместо жизни карнавальным блеском колдовской зимы, удовлетвориться игровой видимостью⁹²⁴ и искусственно проживаемой жизнью. Игра была принята и понималась всеми без исключения, кроме Блока, только как игра. О том, что «ничего не воспринималось вполне реально — ни страсть, ни ревность, ни легкая любовная игра» — писали и В.П. Веригина, и Н.Н. Волохова, и Л.Д. Блок, которая более других почувствовала глубину и серьезность атмосферы. Так, Н.Н. Волохова вспоминала: «Все мы были очень молоды, все горели любовью к своему делу: поэзии, театру, живописи. И все были до краев влюблены в жизнь и искусство. В силу жизни и в могущество красоты и правды в искусстве. Эта-то влюбленность и делала наши встречи такими яркими, легкими и красивыми»⁹²⁵. Приподнятое настроение охватило и Л.Д. Блок: «Пришедшая зима 1906/1907 года нашла меня совершенно подготовленной к ее очарованиям, ее «маскам», «снежным кострам»; легкой любовной игре, опутавшей и закружившей нас всех. Мы не ломались, нет, упали Господи! Мы просто и искренне все в эту зиму жили не глубокими,

⁹²³ Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 284.

⁹²⁴ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 214.

⁹²⁵ Волохова Н.Н. Земля в снегу. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. IV. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 373.

основными, жизненными слоями души, а ее каким-то легким хмелем»⁹²⁶. Значит, далеко не все были беззаботны. В иных жило сознание разницы между «глубокими, основными, жизненными слоями души» и «ее каким-то легким хмелем».

Что касается Л.Д. Блок, то в ней это сознание возникло в связи со страстью Блока и может быть объяснено не столько ревностью, сколько гордостью (по воспоминаниям В.П. Веригиной, в один из сложных моментов отношений Блока и Волоховой Л.Д. Блок взяла себя в руки, «встала, сняла со своей шеи бусы и надела их на лиловую маску...»⁹²⁷), чувством ответственности за поэта и пониманием его высокой поэтической миссии. Л.Д. Блок решила следовать за Блоком по его «фаустовскому пути». С одной стороны, она не могла привыкнуть к игре, которая, по ее словам, началась «у нас сразу же, с первого года нашей общей жизни, <...> мы для наших чувств нашли «маски», окружили себя выдуманными, но совсем живыми для нас, существами, наш язык стал совсем условный», а с другой — отдала себя во власть ответственности за Блока перед человечеством, как бы это высоко ни было сказано. «Отказавшись от... первого, серьезного «искушения», оставшись верной настоящей и трудной моей любви, я потом уже легко отдавала дань всем встречавшимся влюбленностям — это был уже не вопрос, курс уже был взят определенный, парус направлен, и «дрейф» в сторону не существен»⁹²⁸ — писала она. Блок понимал и ценил поведение жены: он тоже остался с ней до конца. «Тут была, — по словам В.П. Веригиной, — не только литература, а настоящая привязанность, большая человеческая любовь и преклонение»⁹²⁹.

«Разумеется, — вспоминала В.П. Веригина, — увлечение поэта не могло оставаться тайной для его жены, но отнеслась она к этому необычно. Она почувствовала, что он любит в Волоховой свою музу данного периода. Стихи о «Незнакомке» предрекли «Прекрасной Даме» появление соперницы, но, несмотря на естественную в данном случае ревность, она отдавала должное красоте и значительности Волоховой, к тому же, может быть, и безотчетно знала, что сама непреходяща для Блока... в разговорах с нами о ней Александр Александрович часто говорил: “Люба мудрая”»⁹³⁰.

И хотя поведение Блока и Любови Дмитриевны было свободным, жена поэта, понимая, что страсть, охватившая его, необычайно важна для его творчества и призвания, решила на трудный для нее шаг: по свидетельству В.П. Веригиной, она посетила Н.Н. Волохову и торже-

⁹²⁶ Блок Л.Д. И были и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы. Воспоминания о Блоке и Белом. — М., 2000. — С. 92.

⁹²⁷ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке. — в кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 тт. Т. 1. — М., 1980. — С. 429.

⁹²⁸ Блок Л.Д. И были и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы. Воспоминания о Блоке и Белом. — М., 2000. — С. 122, 82.

⁹²⁹ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 315.

⁹³⁰ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. — М., 1980. — С. 415–416.

ственно спросила ее, готова ли та взять на себя ответственность за Блока, как в свое время сделала это она, невольно приняв роль Прекрасной Дамы. Волохова отказалась это сделать, но не захотела в данную минуту отказаться и от Блока, настолько она была увлечена его поэтическим воображением и его лирическим голосом.

Истинная трагедия была внятна лишь Блоку. Когда он писал стихи о Прекрасной Даме, то не играл ни в искусство, ни в жизнь. Теперь искусство вошло в жизнь, которая стала игрой в искусство. Любовная страсть была безответной, а любовь — подлинной и не подлинной, настоящей и игрушечной. Кто адресат этой любви — живая женщина или маска, Волохова или снежная дева, реальная женщина или видение, образ, созданный воображением поэта? Все было нереальным, в том числе и сам Блок: «В полумраке среди других масок, в хороводе бумажных дам, — чудилось В.П. Веригиной, — Блок казался нереальным, как некий символ»⁹³¹.

Перед Блоком мелькали маски — тени живых людей. Вот тут искусство смешивалось с жизнью и то, от чего отрешался поэт и стремился избавиться, внезапно овладело им. Подмена жизни искусством — главный признак декадентства — принес с собой не только высокую страсть, но и страсть демоническую, не только власть стихии, перепутавшей жизнь и искусство, ввергшей душу в хаос чувств, но нисхождение и падение в земную бездну, которыми поэт не мог управлять и сопротивляться. Он осознал их наваждением, испытанием, посланным свыше, и отдался на волю стихии. Сила страсти должна была оправдать и жизнь, и искусство, и гибель в хаотическом кружении.

Сам Блок напоминал современникам своей наружностью талантливого актера, превосходно играющего роль влюбленного поэта. Казалось, стоя на подмостках сцены, он был и автором исполняемой романтической поэмы, и ее героем. Жизнь творилась на глазах. Б.М. Эйхенбаум в статье «Судьба Блока» вспоминал: «Блок стал для нас трагическим актером, играющим самого себя... Юношеский облик его сливался с его поэзией, как грим трагического актера с его монологом. Когда Блок появлялся — становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля — гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно-спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески нежным, но как будто «обожженным лучами полярного сияния»»⁹³². Именно смещение искусства и жизни стало трагедией, причем погружение без остатка в земную стихию любовной страсти, предъявление публике вместо лица маски вело к декадентству и, как был уверен Блок, к гибели. 29 октября 1907 года Блок писал матери: «...подлинной жизни нет и у меня». Он хотел бы «продать» ее за нечто значительное, «за неподдельное золото», а не за бытовую повседнев-

⁹³¹ Там же. С. 428.

⁹³² Об А. Блоке // Сборник статей. — Пг., 1921. — С. 108.

ность. И заключал: «Чем хуже жизнь, тем лучше можно творить, а жизнь и профессия несовместимы»⁹³³. Стало быть, в маскарадно-карнавальной игре, которая многим казалась веселой, беззаботной и даже пустой, не вызывавшей искренних и высоких чувств, для Блока заключалось совсем иное — серьезное, глубоко трагическое содержание, прорывавшееся сквозь искусственную условность.

Итак, страстная любовь предстала в «Снежной маске» мучительной, холодной, губительной, разрушительной в своем безоглядном, бескорыстном и беспредельном существе. Прежние идеалы Блока ускользнули от него и растаяли, а новые еще не родились. Этот душевный вакуум заполнился крутящимися вихрями хаоса, воплотившимися в безумную и губительную любовную игру. Она символически выразила, с одной стороны, падение героя с надзвездных высот, а с другой — недовольство пошлостью ординарной, повседневной жизни и стремление к жизни насыщенной, богатой большими чувствами и свершениями.

Наиболее выразительными качествами лирики Блока в этот период становятся противоречивые, многозначные метафоры, освобожденные от какого-либо предметного значения, и развитая символика⁹³⁴. При этом одни метафоры вызывают к жизни другие, а символы перерастают в новые, так что этот процесс кажется неостановимым.

Первое же стихотворение названо «Снежное вино». Но вряд ли кто-либо подумает, что это вино из снега или что так названо белое вино, тем более что дальше говорится о «темных струях». Но с вином обычно связывают веселье, оно горячит душу или сердце, делая его пылким. О любви же говорят как об опьянении по аналогии с вином. Если связать вино и любовь, то появится «любовное опьянение», и можно говорить о вине как о любовной страсти, о страстном вине. Опуская посредствующие звенья, Блок получает метафоры «снежное вино», «легкой брагой снежных хмелей». Дальше вино может наделяться различными признаками — хмельное, холодное. Оно рождает чистую, но холодную платоническую влюбленность, которая не перерастает в горячую плотскую чувственную любовь. Эта противоречивость и это своеобразие снежных вихрей, снежных метелей, снежного ветра ложится роковой печатью на снежную страсть. В соответствии с этими метафорами и символами женщина превращается в снежную деву — очаровательную и холодную, обещающую наслаждения любви, влекущую к высоким подвигам и стремящую поклонника к неизбежной гибели. Вот он видит свое лицо «в темных струях» бокала и погружается в сон, где возлюбленная на-

⁹³³ Блок Александр. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. — С. 217.

⁹³⁴ «Сначала, — писал К.И. Чуковский, — сплошные метафоры»: снежные нити, снежная маска, снежная мачта, снежная пена, снежная птица, снежная кровь, снежное вино, снежный крест). «... У всякого другого поэта это была бы моветонная вычура, а у него ... это является одним из живых проявлений его... стиля». По мнению К.И. Чуковского, в этом были своя правда и своя красота, но был и грех — отъединенность, под которой автор понимал стилистический субъективизм: «Поэт не стремился к общеобязательным образам и универсальным эпитетам. Он только и знал, что свои ощущения, только и верил, что им» (Чуковский К. Книга Об Александре Блоке. — Пг.: Эпоха, 1922. — С. 59–61)

граждает его не настоящими поцелуями, а сном о поцелуях, и он вынужден наслаждаться миражем любви, мистификацией счастья. Когда она отражается «в чаше золотой», он не только слышит ее дивный смех и ощущает гуляющий над ней ветер голубой и ее губительный демонизм («змеишься»). Герой надеется в «живых струях», т. е. в реальной жизни, увидеть себя победителем («в венце»), награжденным страстными поцелуями, но этого ему не дано. Возлюбленная таит в себе «странный холод» и всегда предстает, как часто и герой, двойственной:

И снежные брызги влача за собой,
Мы летим в миллионы бездн...
Ты смотришь все той же пленной душой
В купол все тот же звездный...

Так появляется мотив плененной Мировой Души, превращенной в Снежную Деву, которая помнит о своем пребывании в лоне Христа, но остается на грешной земле. И, может быть, именно из-за этого она лишена способности любить (огонь любви ее снежен, холоден, как и иглы снежного огня, как и снежные искры любовного костра), а дает только имитацию любви, которой не удовлетворен герой.

На основе созданных метафор рождаются новые. Например, герой желал бы «В снегах забвенья догореть...». Метафора становится особой поэтической реальностью, как заметил В.М. Жирмунский, и «вступает в противоречие с реальностью вещественной»: «Я сердце вьюгой закрутил, Я бросил сердце с *белых гор*...». Сходные метафорические темы сливаются друг с другом, «метель» становится «пожаром» («Пожар метели белокрылой...»), «снеговым костром». Затем метафора реализуется: поэт сгорает на снежном костре: «Я сам иду на твой костер! Сжигай меня!», «И взвился костер высокий Над распятым на кресте... Вейся, легкий, вейся, пламень, Увивайся вокруг креста!». Снежинки превращаются в искры, иглы, а вьюга «снопом» из искр. Метафоризация может касаться любых признаков: белый цвет, напоминая белую пену, рождает метафору «снежная пена», блеск снежинок — метафоры «снежное серебро», «серебро вьюги», «среброзвездный снег», а из серебра образуются серебряные нити, которые соединяются в пряжу, а из пряжи плотно, и вот уже появляется метафора «серебряная завеса» («Серебром своих вьюг занавесила...»). Снежинки часто сравнивают со звездами и появляются метафорические образования «И звезды сыплют снежный прах», «И с высот среброзвездных...». Этими «звездами вьюг» «окутана» Снежная Дева.

Еще один круг метафор также связан с вьюгой, которая сравнивается с крылом или крыльями («Пожар метели белокрылой...»). Но так как крылья есть у птицы, то птицей может стать вьюга («Птица вьюги Темнокрылой...») и реализоваться: «Большие крылья снежной птицы Мой ум метелью замели».

Вьюга наделена не только цветом, формой, движением, но и звуками: она стонет, поет, завывает. Значит, у нее есть инструменты, на которых она играет и производит особые звуки («трубы метели», «снежные

рога»): «Вот плывут ее выюжные *трели*, Звезды светлые шлейфом влача, и взлетающий *бубен* метели, *Бубенцами* призывно бренча».

Так как вещественный смысл не соблюдается, то в метафорах часто сталкиваются противоречащие друг другу значения, образуя диссонансы, создавая впечатления иррациональности происходящего. В этих случаях метафора превращается в катахрезу («Пожар метели белокрылой...»): «пожар» и «метель» по своему действию противоположны: метель не вызывает пожара или гасит пожар. Но метафора «пожар метели» выразительно передает иррациональность страсти⁹³⁵.

До раздела «Маски» поэт описывает свою живую, но не разделенную страсть. В цикле «Маски» возникает сказочный, искусственный мир карнавально-маскарадной реальности, заменяющий живую жизнь. Тут появляются выдуманные персонажи: эльфы, рыцари, король с зубчатым пляшущим венцом, шут с круглым бубенцом... Дама, хотевшая подарить рыцарю розы, вдруг опомнилась:

Ах, вы сами в сказке, рыцарь!
Вам не надо роз...

Как и осложнившиеся отношения с женой, Л.Д. Блок, страсть к Н.Н. Волоховой воспринималась Блоком на фоне всемирной истории, мистических предчувствий и предзнаменований. В стихотворении «Ты отошла, и я в пустыне...», которое впоследствии открыло цикл «Родина»⁹³⁶, лирический герой соотносен с Христом, неотрывным от своей родины — Галилеи (вот и состоялась предугаданная встреча с Галилеянином, о которой писал Блок Е.П. Иванову), но, к несчастью, утратившим ее:

⁹³⁵ Более подробно см.: *Жирмунский В.М.* Поэтика Александра Блока // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 221–224 и сл. Другие примеры в изобилии привел Е.Г. Эткинд. По поводу выражения «Таила странный холод» он писал, что эти слова понятны лишь в сочетании с другими стихотворениями, например «Снежная дева» («Она глядит мне прямо в очи, Хваля небобкого врага. С полей ее холодной ночи в мой дух врываються снега...») и с циклом «Снежная маска», написанным несколько раньше и «представляющим собой многообразно развернутую и очень усложненную метафору, которая опирается на обиходное метафорическое «охладеть». Итак, — заключал он, — стихи о роковой страстной любви и безразличии женщины оказались сложнейшей метафорой, каждый отдельный элемент которой не поддается никакой разумной расшифровке. И все же понять их можно, только необходимо для этого привлечь достаточно широкий контекст — весь цикл «Снежная маска»...» и дальше: «Потребовалось бы слишком много места для того, чтобы в подробностях раскрыть символическое значение «холода», «снежной вьюги», «снежного ветра», «кубка метелей» у Блока». «...внутри цикла «Снежная маска», — полагал Е.Г. Эткинд, — возникает своя система смыслов, которую нельзя перенести ни в какое другое произведение и которую нельзя понять извне...» Стихи Блока, утверждал он, по отдельности вообще останутся непонятными — они требуют знания того поэтического языка, который лежит в основе целого цикла (см.: *Эткинд Е.* Проза о стихах. — СПб., 2001. — С. 75–78).

⁹³⁶ В рукописи посвящено Л.Д. Блок.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу.

Уже здесь прозвучало в стихах Блока тождество родины и жены, их интимное неразрывное единство, скрепленное венчанием, освященное свыше, которое затем снова возникнет в стихотворениях о России.

Столь тесно связаны с мыслями Блока о России стихотворения «Снежной маски» и «Фаины», посвященные Н.Н. Волоховой. Лирическим «сюжетом» стало явление новых женских образов в масках или облициях, когда лик Прекрасной Дамы скрылся в неизведанных далях. Эти новые маски и новые обличья возникают из круженья снегов, из метелей, из среброснежной мглы. В снежное круженье втянут поэт, который не может вырваться, очарованный и околдованный снежным вином.

В стихотворении «Последний путь» Блок возвратился к прежним лирическим мотивам, описав исчезновение Прекрасной Дамы:

В снежной пене — предзакатная —
Ты встаешь за мной вдали,
Там, где в дали невозвратные
Повернули корабли.

Но Прекрасная Дама исчезла не навсегда, оставив свой след:

Ты услышишь с белой пристани
Отдаленные рога.
Ты поймешь растущий издали
Зов закованной в снега.

И все-таки ее уход — столь значительное событие в судьбе героя, что оно в корне меняет его жизнь. Прекратившиеся непосредственные мистические связи с высшей, небесной, реальностью погружают героя в холод метелей. Его сердце не согревает даже вино, которое тоже холодит кровь и которое Блок называет снежным. Место Прекрасной Дамы (впрочем, как и Любовь Дмитриевны⁹³⁷) занимает снежная дева, холодная, не только потому, что не отвечающая на страстную любовь поэта⁹³⁸,

⁹³⁷ Можно предположить, что в зеркале отношений с Н.Н. Волоховой проглядываются в стихах Блока его прежние отношения с Л.Д. Менделеевой («Забытый сон о поцелуях...»). См. также стихотворения «Ты отошла, и я пустыне...», «Я неверную встретил у входа...» с заключительными строками:

И у светлого дома, тревожно,
Я остался вдвоем с темнотой.
Невозможное было возможно,
Но возможное — было мечтой.

⁹³⁸ По-видимому, и Блок вполне искренне писал: «И вновь вдыхаю, не любя...» (курсив мой. — В.К.).

но обладающая способностью губить и лишенная способности любить. Такая, без взаимности, любовь со всеми признаками настоящей любви — интимными встречами, объятиями, поцелуями — предстает в лирике Блока двойственной — демонической и зажигательной, манящей и страшной, несущей в себе не столько жизнь, сколько смерть. Такая любовь при всей ее страстности обездолена красотой. В ней нет эстетического чувства прекрасного, которое присуще стихотворениям Блока, но которым не наделена жизненная («прототипическая») основа переживаний, вызвавших лирику поэта.

Уже в первом стихотворении «Снежное вино»⁹³⁹, открывшем весь цикл, перед читателем проходят два ряда образов: с одной стороны, «улыбкою невинной», «Забытый сон о поцелуях», «И ты смеешься дивным смехом...», «в чаше золотой», «И над твоим собольим мехом...», «глядясь в живые струи, Не увидеть себя в венце? Твои не вспомнить поцелуи На запрокинутом лице?», а с другой, — «сверкнув из чаши винной, Ты поселила в сердце страх...», «В тяжелошмейных волосах», «Я опрокинут в темных струях и вновь вдыхаю, не любя...», «О снежных вьюгах вокруг тебя...», «И ты смеешься дивным смехом, Змеишься в чаше золотой», «Гуляет ветер голубой». Эти образы проникают друг друга, создавая впечатление демонической страсти, колдовства, наваждения, несущего гибель⁹⁴⁰. Под властью таких настроений и переживаний оказался поэт.

Эта власть настолько сильна, что поэт готов отречься от Прекрасной Дамы, отплывших в даль кораблей («Не надо кораблей из дали, Над мысом почивает мрак. На снежносинем покрывале Читаю твой условный знак») и погнаться в ее холодном огне («И нет моей завидней доли — в снегах забвенья догореть, и на прибрежном снежном поле Под звонкой вьюгой умереть»). И даже «условный знак», оставленный Прекрасной Дамой «На снежно-синем покрывале», тоже не нужен, потому что он, нарушая «снежный сон», мешает понять «земной знак». Та же мысль выражена и в стихотворении «Второе крещение» с его мужественным приятием мирской стужи, злого и страшного мира («Открыли дверь мою метели, Застыла горница моя, и в новой снеговой купели Крещен вторым крещеньем я. И, в новый мир вступая, знаю, Что люди есть, и есть дела, Что путь открыт наверно к раю Всем, кто идет путями зла»). Ради новой трудной судьбы поэт отвергает весну — время счастливого ожидания кораблей и прибытия Прекрасной Дамы:

⁹³⁹ Своеобразие стихотворений, составивших сборник «Снежная маска» было зафиксировано В. Брюсовым, писавшим, что «В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствующее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 226).

⁹⁴⁰ Например, эпитет «дивный» несет в себе не столько оценочно-эмоциональное значение, сколько прямое, ведущее происхождение от слова «диво» — чудо, невидаль; в данном контексте его можно понять как пришедшее не от мира сего.

Но посмотри, как сердце радо!
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет, и не надо:
Крещеньем третьим будет — Смерть.

Так или иначе, постижение земного мира, в которое демоническая страсть ввергла поэта, вопреки предчувствиям о скорой грядущей гибели, представляется Блоку закономерным и необходимым. Ради новой жизни поэт готов расстаться с ложной и мнимой даже ценой собственной гибели. Но в нем живет и надежда на воскресенье и преображение.

На этом фоне особенно отчетливо видно, что земной человеческий мир состоит у Блока из множественных масок. Одни из них уверяют: «в книгах — сказки, а в жизни — только проза есть». Поэт же утверждает:

Но для меня неразделимы
С тобою — ночь, и мгла реки,
И застывающие дымы,
И рифм веселых огоньки.

У других поэт просит не тревожить «темной памяти» и не вызывать к жизни любовной страсти — «Иного — страшного — огня». К третьим, напротив, обращается с противоположной просьбой:

Маска, дай мне чутко слушать
Сердце темное твое,
Возврати мне, маска, душу,
Горе светлое мое!

И тут же задает своего рода «тютчевский» вопрос («Мы ли — пляшущие тени? Или мы бросаем тень?»), пытаюсь и не в силах понять:

И твоя ли неизбежность
Совлекла меня с пути?
И моя ли страсть и нежность
Хочет вьюгой изойти?

Сам он чувствует себя подверженным чарам, околдованным («Нет исхода из вьюг, И погибнуть мне весело. Завела в очарованный круг, Серебром своих вьюг занавесила...»), будто кто-то положил на него дурной глаз, и потому обреченным («Тайно сердце просит гибели»):

Завела, сковала взорами
И рукою обняла,
И холодными призорами
Белой смерти предала...

И в какой иной обители
Мне влачиться суждено,
Если сердце хочет гибели,
Тайно просится на дно?

Однако усталости, элегическим медитациям, печали лирический герой Блока предпочитает губящую его снежную очарованность, холодное пламя, напоминающее ему о настоящей любви («Сверкни, последняя игла, в снегах! Встань, огнедышащая мгла! Взьми твой снежный прах!», «Я сам иду на твой костер! Сжигай меня! Пронзай меня, Крылатый взор, Иглою снежного огня!»). И, взойдя на костер, как бы со стороны смотрит на себя глазами возлюбленной и глазами Прекрасной Дамы, которые видят, с какой необыкновенной, бесстрашной решимостью ее рыцарь, распятый на кресте, подобно Христу, принимает на себя скорби человечества⁹⁴¹:

И взвился костер высокий
Над распятым на кресте.
Равнодушны, снежнооки,
Ходят ночи в высоте. <...>

И крылатыми очами
Нежно смотрит высота.
Вейся, легкий, вейся, пламень,
Увивайся вокруг креста!

В снежной маске, рыцарь милый,

⁹⁴¹ В эти годы Блок постоянно сопоставляет свою участь с участью Христа с той лишь разницей, что он, в отличие от Христа, не может воскреснуть. Ср. в «Фаине»:

Когда в листе сырой и ржавой
Рябины заалееет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, —
Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте, —
Тогда — просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слез,
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.

В глазах — такие же надежды,
И то же рубище на нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем.

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой — будет ли причален
К моей распятой высоте?

В снежной маске ты гори!
Я ль не пела, не любила,
Поцелуев не дарила
От зари и до зари? <...>

Так гори, и яр и светел,
Я же — легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой⁹⁴².

Лирический герой осознает себя грешником и изменником, готовым к суду и гибели перед мистическим судьей.

Итак, у героя «Снежной маски» обнаруживаются два заветных желания — он хочет либо настоящей, подлинной, жизни, либо высокой, не напрасной, а героической гибели, он готов себя принести в жертву человечеству. Перед ним во весь рост стоит пример Христа. На меньшее он не согласен. Тем самым он отвергает игрушечную маскарадную жизнь⁹⁴³, в которой снежная страсть не заменяет истинной любви, так как наслаждение влюбленностью приносит воображение поэта. Вот эта жажда полнокровной жизни при невозможности ее обрести, напряжение даже воображаемой страсти, отчаянное сопротивление искусственному миру и уничтожению в нем личности составляет трагический пафос «Снежной маски».

Если в «Снежной маске» главное лицо — поэт, лирический герой, то в цикле «Фаина»⁹⁴⁴ — героиня, которая предстает как актриса и которую

⁹⁴² Заметим, кстати, что последние строки навеяны юным Пушкиным (послание «Кривцову»), где мотив ранней смерти подан не столь форсированно, как у Блока, а более меланхолично и мудро-умиротворенно:

Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.

⁹⁴³ «Снежную маску» можно понять и в духе З.Г. Минц, как «резкий разрыв с прекрасными мистическими и благодушными иллюзиями («Стихи о Прекрасной Даме»), не сверенными с реальностью» // *Минц З.Г. Поэтика Александра Блока.* — СПб., 1999. — С. 220. С той, однако, оговоркой, что не во имя реальностей страшного мира, а ради неизвестной, но лучшей жизни.

⁹⁴⁴ Имя *Фаина* означает в переводе с древнегреческого — «сияющая». Как внезапно возникшее световое сияние, разогнавшее тьму, Фаина появляется в «Илиаде» Гомера, на что со ссылкой на труд О.М. Фрейденберг «Миф — литература древности» (М., 1978. — С. 230) было указано Д.М. Магомедовой. О.М. Фрейденберг отметила и обратное явление: «внезапно показывается не только свет, но и мрак» (там же. — С. 231). Это означает, что с Фаиной связаны свет и тьма. По мнению Д.М. Магомедовой, «В тексте стихотворного цикла «Фаина» чрезвычайно важную роль играют разнобразные обозначения света» (*Магомедова Д.М.* Комментируя Блока. М., 2004. — С. 47). В другом месте Д.М. Магомедова, раскрывая миф о Фаине, писала, что Фаина — стихийный, земной полярный двойник Елены и, как и Елена, является Девой Света. Однако, в отличие от Елены (вся в белом), Фаина появляется всегда в черном (свет в плену у тьмы). Фаина находится в плену у Спутника и ждет Жениха,

окружает народная и городская культура:

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг.

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои.
Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытии.

Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...
Душишь черными шелками,
Распахнула соболя...

И о той ли вольной воле
Ветер плачет вдоль реки,
И звенят, и гаснут в поле
Бубенцы, да огоньки?

Золотой твой пояс стянут,
Нагло скромен дикий взор!
Пусть мгновенья все обманут,
Канут в пламенный костер!

Так пускай же ветер будет
Петь обманы, петь шелка!
Пусть навек не знают люди,
Как узка твоя рука!

Как за темную вуалью
Мне на миг открылась даль...
Как над белой, снежной далью
Пала темная вуаль...

В цикле «Фаина» героиня принимает несколько иные черты: она возникает из стихии ветра, снежной метели, она открывает поэту неведомую даль, но не ту, которую обещала Прекрасная Дама, а стихийных порыв-

который должен ее освободить. Тем самым обнаруживается связь Фаины с Душой Мира, заключенной в земную плоть, в земное тело, отчего она пленена и тоскует. В лирике идеальное бытие Фаины лежит не в космических астральных сферах, а в национально-исторической жизни России, мыслимой вечной. Таким образом, общеевропейский миф о герое, спасающем Деву, трансформировался у Блока в национальный миф о приобщении к народной душе, к миру национального бытия (Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М.2001. — С. 112–113).

вов, восторгов и падений, наслаждений и мучений⁹⁴⁵. Теперь именно этим она привораживает лирического героя. Ее орудиями выступают песни, тройка с бубенцами, гармоника, неудержимая пляска, бескрайняя воля. Так появляются стихотворения в духе народных песен: «По улицам ме-

⁹⁴⁵ Ср. В стихотворении «Снежная дева»:

Она пришла из дикой дали —
Ночная дочь иных времен.
Ее родные не встречали,
Не просиял ей небосклон.

Но сфинкса с выщербленным ликом
Над исполинскою Невою
Она встречала легким вскриком
Под бурей ночи снеговой.

Бывало, вьюга ей осыпет
Звездами плечи, грудь и стан, —
Всё снится ей родной Египет
Сквозь тусклый северный туман.

И город мой железно-серый,
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,
С какой-то непонятной верой
Она, как царство, приняла.

Ей стали нравиться громады,
Уснувшие в ночной глуши,
И в окнах тихие лампы
Слились с мечтой ее души:

Она узнала зыбь и дымы,
Огни, и мраки, и дома —
Весь город мой непостижимый —
Непостижимая сама.

Она дарит мне перстень вьюги
За то, что плащ мой полон звезд,
За то, что я в стальной кольчуге,
И на кольчуге — строгий крест.

Она глядит мне прямо в очи,
Хваля неробкого врага.
С полей ее холодной ночи
В мой дух врываются снега.

Но сердце Снежной Девы немо
И никогда не примет меч,
Чтобы ремень стального шлема
Рукою страстно рассечь.

И я, как вождь враждебной рати,
Всегда закованный в броню,
Мечту торжественных объятий
В священном трепете храню.

тель метет...»⁹⁴⁶, «Гармоника, гармоника!»⁹⁴⁷

Хотя героиня цикла «Фаина» сходна с героиней цикла «Снежная Маска», все же она обрисована в большей мере земной женщиной, человеком стихии, вольной воли («И под знойным снежным стоном Расцвели черты твои...», «Ты взмахнула бубенцами, Увлекла меня в поля...»), а не олицетворенной стихией. Как «снежная дева», она предстает в сфере искусства — поющей и плящущей или играющей в театре («Живым огнем разъединило

⁹⁴⁶ По улицам метель метет,
Свивается, шатается.
Мне кто-то руку подает
И кто-то улыбается.

Ведет — и вижу: глубина,
Гранитом темным сжатая.
Течет она, поет она,
Зовет она, проклятая.

.....

Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракиновый!
Там воля всех вольнее воль
Не приневолит вольного,
И болей всех больнее боль
Вернет с пути окольного!

⁹⁴⁷ Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!
Эй, желтенькие лютики,
Весенние цветки!

Там с посвистом да с присвистом
Гуляют до зари,
Кусточки тихим шелестом
Кивают мне: смотри.

Смотрю я — руки вскинула,
В широкий пляс пошла,
Цветами всех осыпала
И в песне изошла...

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши!
И будь навек отравой
Растраченной души!

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю...

Что душу отняла мою,
Отравой извела,
Что о тебе, тебе пою,
И песням нет числа!..

нас ramпы светлое кольцо, и музыка преобразила и обожгла твое лицо», «Я в дольний мир вошла, как в ложу. Театр взволнованный погас»). Власть героини над зрительным залом и героем в театре безгранична, и она сознает это: «И все, кто властен и ничтожен, Опустят предо мной мечи». Это — «городская» и «профессиональная» сторона ее облика. Другая связана с народной культурой, восходящей к христианской и раскольниковой Древней Руси («И, миру долнему подвластна, Меж всех — не знаешь ты одна, каким раденьям ты причастна, Какою верой крещена») или к доисторическому, дикому, времени, цыганскому миру далеких предков («Всеснится ей родной Египет Сквозь тусклый северный туман»)⁹⁴⁸. В пляшущей и поющей Фаине с наибольшей силой проявляются русские и цыганские, в том числе языческие, пантеистические, мистические, колдовские черты. В ее мир входят фольклор, песенные интонации, ритмика частушек.

Чуждая городу, героиня полюбила его. В стихах «Фаины» больше чувственности («Мне слабость этих рук знакома, и эта шепчущая речь, и стройной талии истома, и матовость покатых плеч»), тогда как в «Снежной маске» — мрачного экстаза. Однако трагизм, гибельность страсти здесь не отменены. Примером тому служит стихотворение «Ушла. Но гиацинты ждали...», в котором демонизм стихийной страсти, как и предчувствие смерти, не исчезли:

Войди, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза взгляни,
И темным взором острой боли
Живое сердце полосни,

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

По сравнению с циклом «Снежная маска» в «Фаине» меняется и герой: теперь он не хочет умирать, хотя смерть по-прежнему угрожает ему, а пытается найти контакт со временем и с людьми. Так, он идет к народу, готовый на страдание. В стихотворении «Инок» он чувствует себя изменником, скрывая измену и заранее соглашаясь нести крест наказания:

Никто не скажет: я безумен.
Поклон мой низок, лик мой строг.
Не позовет меня игумен
В ночи на строгий свой порог.

Но одновременно герой — жертва страсти:

меня цветистым хмелем
Безумно захлестнула ты,

⁹⁴⁸ Считалось, что родина цыган — Египет.

И потерял я счет неделям
Моей преступной красоты.

Так намечается не только жертвенный путь к народу через страдание и муку, но и другой, исключаящий гибель, — через любовь к Фаине, которая стоит ближе к стихийному народному миру. Однако оба пути не удовлетворяют героя, потому что первый связан с отрешением от собственной личности, с самоограничением, с утратой красоты, а второй — с чувственными наслаждениями и забвением этических принципов, не различием добра и зла, что также неприемлемо для героя. Две дороги к народу оказались пока не примиренными и не соединенными. Блок снова оказался на распутье⁹⁴⁹.

В стихотворениях, объединенных заглавием «Заключение огнем и мраком» и эпиграфом из «Благодарности» Лермонтова, написанных осенью 1907 года, Блок воспринимал свою метельно-снежную, бурно-холодную страсть как наваждение, пытаясь стихотворными заклетами оправдать демоническую «незаконную любовь». Одно из таких оправданий — приятие жизни во всей полноте:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха — позорного нет!

Принимаю бессонные споры,
Утро в завесах темных окна,
Чтоб мои воспаленные взоры
Раздражала, пьянила весна!

Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томления рабских трудов!

Но от него не ускользает, что к той, которая навела на эти мысли, он испытывает не только страсть, но и вражду, что, в сущности, их соединяет лишь чувственная, «хмельная мечта», что вражда вечна, и он никогда не уступит:

И встречаю тебя у порога —
С буйным ветром в змеиных кудрях,

⁹⁴⁹ См. также анализ, предложенный З.Г. Минц (*Минц З.Г. Поэтика Александра Блока.* — СПб., 1999. — С. 153–166).

С неразгаданным именем Бога
На холодных и сжатых губах...

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами — хмельная мечта!

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю
Всё равно: принимаю тебя!⁹⁵⁰

Стихотворение перерастает рамки сердечной исповеди и, не теряя интимного тона, становится важным лирическим признанием широкого масштаба — признанием в притии земного мира не только с его добром и красотой, но и с его злом и безобразием. В 1907–1908 годах такие признания были только подступами к новым мотивам и новым идеям. Стихии все еще владели поэтом и не сулили никакого исхода. Блок чувствовал себя по-прежнему опустошенным⁹⁵¹. Об этом прямо сказано в стихотворении «Всю жизнь ждала. Устала ждать»:

Забавно жить! Забавно знать,
Что под луной ничто не ново!
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово!

Новые пути творчества еще не ли найдены, отрицательные идеи еще не были преодолены, и вполне естественно, что Блок не нашел разрешения «проклятых вопросов». В стихотворении «Я помню длительные муки...» он с горечью писал:

⁹⁵⁰ См. также «Приявший мир, как звонкий дар...».

⁹⁵¹ Слепо, по собственному признанию, предаваясь стихии, Блок надеялся через погружение в мир юдоли прорваться, обогащенным новыми знаниями и новыми чувствами, к постижению высших реальностей, укрепит мистическую связь с за-предельным, но его надежды стать свободным от мирских оков и условностей земного мира не сбылись:

Серебристым, снежным хмелем
Опьяню и опьянюсь:
Сердцем, преданным метелям,
К высям неба унесусь.

В далях снежных веют крылья,
Слышу, слышу белый зов;
В вихре звездном, без усилия
Сброшу звенья всех оков.

Опьянись же светлым хмелем,
Снежнооким будь и Ты...
Ах, потерял счет неделям
В вихре белой красоты!

И утро длилось, длилось, длилось...
И праздный тяготил вопрос;
И ничего не разрешилось
Весенним ливнем бурных слез.

И все-таки, как справедливо заметил К.В. Мочульский, «Кружение вьюги замедляется. Хореи заменяются тяжелыми ямбами, патетическими анапестами и равновесными амфибрахиями»⁹⁵². Окончание метельного вихря снежных вьюг предвещало выход из тупика. Преодолев искушение смертью, герой сначала вознес свою несчастное чувство к женщине на высоту стихийной страсти, а затем — на высоту мистической любви к родине. В ликующих стихах он празднует свою веру в ценность жизни, свое безоговорочное приятие бытия. Весна — символ нового расцвета природы — становится символом освобождения от лирического одиночества и от испепелявшей рабской, стихийной страсти. Душа поэта переставала быть пленницей любовной стихии, дававшей лишь видимость наслаждения.

Как известно, циклы «Снежная маска» и «Фаина» закончились стихотворением «Своими горькими слезами...», за которое на Блока обиделись Н.Н. Волохова и В.П. Веригина. Последняя писала: «После он написал о своей Снежной Деве стихотворение, полное злобы, уничтожающее ее и совершенно несправедливое. Я не знала об этом, так же, как и она, до последнего времени, Она прочла с ужасом и возмущением, с горечью — за что? Думаю, за то, что он поверил до конца в звезду и явленную комету, и вдруг оказалось, что ее не было, тогда он дошел до крайности, осыпая ее незаслуженными упреками»⁹⁵³.

⁹⁵² Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 125.

⁹⁵³ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 104. — Тарту, 1961. — С. 330. Вот это стихотворение:

Своими горькими слезами
Над нами плакала весна.
Огонь мерцал за камышами,
Дразня лихого скакуна...

Опять звала бесчеловечным,
Ты, отданная мне давно!..
Но ветром буйным, ветром встречным
Твое лицо опалено...

Опять — бессильно и напрасно —
Ты отстранялась от огня...
Но даже небо было страстно,
И небо было за меня!..

И стало всё равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача...

В.П. Веригина объясняла появление «уничтожающего» Волохову стихотворения тем, что, как и в «Стихах о Прекрасной Даме», Блок увидел в Н.Н. Волоховой звезду, комету, мечту, а когда звезда, комета и мечта не явились, то осыпал свою возлюбленную «незаслуженными упреками».

Это объяснение имеет право на существование. Может быть, Н.Н. Волохова и не заслуживала укоризн. Но есть и другое объяснение: после того, как страсть угасла, Блок вспомнил то унижение, которое ему пришлось испытать как рабу страсти, побежденному в любовном поединке, но вышедшему победителем в схватке со стихией. Не отвергая и не презирая своего чувства, он не желал допустить, чтобы Волохова была ему «приговором». Его высокая любовь была обращена к маскам, теням. Он с горькой иронией вспоминает о своей неразделенной любви, о своем трагическом чувстве, которое кажется ему после всего происшедшего в чем-то смешным, ибо Снежная дева ныне явила свой иной облик — «изломанной декадентской актрисы». Теперь все эти маски и тени выступили развенчанными. Ему осталось лишь их забыть.

Итогом «метельно-снежных» настроений стала драматическая поэма «Песня Судьбы»⁹⁵⁴, без сомнения, одно из самых значительных в период

И всё равно, чей вздох, чей шопот, —
Быть может, здесь уже не ты...
Лишь скакуна неровный топот,
Как бы с далекой высоты...

Так — сведены с ума мгновеньем —
Мы отдавались вновь и вновь,
Гордясь своим уничтоженьем,
Твоим превратностям, любовь!

Теперь, когда мне звезды ближе,
Чем та неистовая ночь,
Когда еще безмерно ниже
Ты пала, униженья дочь,

Когда один с самим собою
Я проклиная каждый день, —
Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень...

С благоволеньем? Иль с укором?
Иль ненавидя, мстя, скорбя?
Иль хочешь быть мне приговором?
Не знаю: я забыл тебя.

⁹⁵⁴ Пьеса снабжена двумя эпиграфами: из Первого послания Иоанна (IV, 18) и из Гоголя. Блок считал «Песню Судьбы» очень важным и любимым своим сочинением, несмотря на ее отвлеченный характер: «Мне “Песня Судьбы” очень важна, я боюсь за нее. Это — мое любимое дитя...» («Письма Александра Блока к родным». — Л., 1927. I. — С. 210); «Я живу «Песней Судьбы»...» (Там же); «Это — первая моя вещь, в которой я нащупываю не шаткую и не только лирическую почву... И потому люблю ее

больше всего, что написал»; (Там же. — С. 211). Начало работы над пьесой (замысел и наброски) относится к 1907 году. По словам Блока, в письме к матери от 8 января 1908 года, он «набросал три акта, то есть дошел до перелома: самое трудное сделано, и теперь остается только последнее напряжение всех сил и много черной и упорной работы. Тут я не ленюсь (целиком, например, выбрасываю хорошо написанный, но идейно неудовлетворительный 5-й акт)». Отвергнутая сцена не вошла в текст пьесы. 17 января поэт сообщает матери: «Драма подвигается, теперь пишу четвертый акт». В конце января 1908 года Блок уже читал пьесу своей тетке, М.А. Бекетовой. В конце апреля 1908 года первая редакция «Песни Судьбы» была закончена. 1 мая Блок читал пьесу у себя дома А.М. Ремизову, Е.П. Иванову, В.А. Зоргенфрею и др.) и «остался очень доволен впечатлением и отдельными критиками...» («Письма к родным» I. С. 211). 4 мая Блок читал пьесу у Г.И. Чулкова в присутствии Л.Н. Андреева, Ф.К. Сологуба, А.Л. Волынского, В.И. Иванова, М.А. Кузмина, М.А. Волошина, Е.Е. Лансере и др. Л.Н. Андреев хотел напечатать пьесу в альманахе «Шиповник». В.Ф. Коммиссаржевская просила для постановки в своем театре, но Блок хотел приберечь ее для сцены Художественного театра. В мае 1908 года «Песню Судьбы» прочитали К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. По словам Блока (письмо к отцу от 24 мая), К.С. Станиславский «пленился» пьесой. «Может быть, — писал Блок, — он поставит ее, но я еще должен над ней работать» (Там же. — С. 212–213). К.С. Станиславский предложил переделать две картины. Исполнив просьбу, Блок в августе 1908 года передал пьесу в Художественный театр. Однако долгое время от Станиславского не было ответа. В это время Блок отказывался от всех предложений о постановке и публикации «Песни Судьбы». 7 ноября 1908 года Блок послал Станиславскому письмо, спрашивая, приемлема ли пьеса «для театра» (Русская литература, 1958, № 4. — С. 190). В середине ноября Станиславский отправил Блоку телеграмму, в которой сообщил, что «в этом сезоне» пьеса поставлена не будет (Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 7. — М., 1960. — С. 414). Так как из телеграммы было не ясно, собирается ли Художественный театр вообще ставить пьесу, то Блок отправляет К.С. Станиславскому второе письмо, в котором прямо пишет, что надеется увидеть пьесу на сцене в будущем сезоне: «...душа моя просит сцены для этой пьесы, — в противоположность всем остальным, какие я до нее писал» (Русская литература, 1958, № 4. — С. 191). 3 декабря 1908 года К.С. Станиславский сообщает Блоку, что испытывает большие сомнения относительно пьесы и не сможет поставить ее на сцене Художественного театра: «Я прочел Вашу пьесу раза четыре. По-прежнему люблю первые картины. Полюбил и новые... но не полюбил действующих лиц и самой пьесы. Я понял, что мое увлечение относится к таланту автора, а не к его произведению... Очень может быть, что я не понимаю чего-то, что связывает все акты в одно гармоническое целое, а может быть, что и в пьесе нет цельности. Почти каждый раз меня беспокоит то, что действие происходит в России! Зачем?» (Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 7. — М., 1960. — С. 415. Через четыре года появилась запись Блока в дневнике: «Когда я отослал рукопись, Художественный театр долго молчал. Наконец, Станиславский прислал длинное письмо о том, что пьесу нельзя и не надо ставить. Я поверил этому, иначе — это поставило для меня точку, потому что сам я, отходя от пьесы, разочаровался в ней». 9 декабря 1908 года Блок направил Станиславскому новое письмо. В нем он, с одной стороны, соглашался с критикой, а с другой — защищал пьесу и развивал свои мысли о России, народе и интеллигенции: «...Что касается, в частности, «Песни Судьбы», то сам о ней мало знаю, лучше сказать, жива она для меня до сих пор настолько, что и Вашими словами я не убеждаюсь до конца. Может быть, Вы правы, сами лица неживые (за исключением некоторых). Но всех их я нежно люблю, большую часть — ясно перед собою вижу... Хочу, чтобы Вы... знали... что я ни в каком случае не хочу забывать «форму» для «содержания», пренебрегать математической точностью, строжайшей

1906–1908 годов произведений Блока по остроте, глубине и широте поставленных в ней вопросов.

Как драматическое произведение, «Песня Судьбы» художественно, безусловно, слабее лирики Блока⁹⁵⁵. «Стремление построить отношения героев, их поведение и поступки на основах драматической необходимости, — справедливо писал П. Громов, — не находит себе воплощения

шлифовкой драгоценного камня. Но *камень-то*, который я, может быть, не сумел отшлифовать в «Песне Судьбы», — *он драгоценен*... Хочу принципиально постановки пьесы... ибо *театральное действие* уже больше слова. Надо, чтобы тема моя, в жизненности которой я убежден, проникла не только в уши слушателей, но в очи, в сердца, в волю *зрителя*».

Неудача с постановкой в Художественном театре не заставила Блока изменить свои намерения: он отказался от всех других предложений (в театре Комиссаржевской, в Александринском театре, в Новом театре). 17 марта 1909 года Блок сообщил матери: «Песню Судьбы ни за что никому не отдам. А переделывать буду, если смогу, очень сильно — для театра и для себя. Это необходимо» («Письма Александра Блока к родным». Т. 1. — С. 251).

К 1910 году Блок охладел к «Песне Судьбы», но затем снова она взволновала его, и он стал ее переделывать: «К этому времени (1910 г.) — я решительно уже считал «П(есню) С(удьбы)» — *дурацкой* пьесой и считал ее таковой до последних месяцев, когда стал ее перечитывать, имея в виду переиздание своего «Театра»... Перечитывая, опять волновался многим в ней. Буду пытаться выбросить оттуда (для печати и для возможной сцены) все пошлое, все глупое, также то леонид-андреевское, что из нее торчит. Посмотрим, что останется тогда от этого глуповатого Германа».

По-иному сложилась печатная судьба пьесы. С подзаголовком «Драматический пролог» и в составе четырех действий (первое и четвертое были разбиты каждое на две картины: сцена у дома Германа — первое действие, Всемирная промышленная выставка — второе действие, сцена на пустыре — третье действие, сцена у дома Германа и встреча с Коробейником — четвертое действие) она была опубликована в 1909 году в девятом альманахе «Шиповник». В конце 1918 года для нового издания своих драматических произведений — «Театр» — Блок существенно переработал «Песню Судьбы» и в 1919 году с подзаголовком «Драматическая поэма» она вышла отдельным изданием в издательстве «Алконост». Теперь «Песня Судьбы» имела семь картин.

«Песня Судьбы» во многом автобиографична. Искания Германа в какой-то степени воспроизводят поиски самого Блока, а образ Фаины навеян Н.Н. Волоховой. Прототипом спутника Фаины, по свидетельству Л.Д. Блок, был С.Ю. Витте (см.: Блок Александр. Стихотворения. Поэмы. Театр. — Л., 1936. — С. 564). Образ падшего ангела, замененного впоследствии монахом, восходил, как выяснено П.Медведевым, к картине финского художника Г.Зимберга (Блоку была известна репродукция с этой картины, воспроизведенная в журнале «Мир искусства», 1904, № 1. — С. 53). Доказательство автобиографичности пьесы дополняется и тем, что в «Песне Судьбы» отразились стихотворения Блока 1907–1908 годов, вошедшие в циклы «Снежная маска» (черновые наброски стихотворений «Снежная Дева», «Задебранные лесом кручи...», относящиеся к 1907 году, первый монолог Германа в седьмой картине, связанный со стихотворением «Второе крещение») и «Фаина» (монологи Монаха во второй картине (первый и третий), перекликающиеся со стихотворением «Гармоника, гармоника!..», монолог Германа в пятой картине, мотивы которого сходны с мотивами стихотворений из цикла «На поле Куликовом», написанного летом 1908 года).

⁹⁵⁵ Впрочем, это суждение равно применимо ко всем драмам Блока за исключением «Розы и Креста», самой совершенной из драматических произведений поэта.

в «Песне Судьбы»»⁹⁵⁶. Блоку не удалось гармонически сочетать сложность проблематики с законами драмы. Перед нами скорее мистериальная поэма, в которой господствуют отвлеченные идеи и чувства⁹⁵⁷. В то время Блоку не были ясны ни содержание, ни мотивы, движущие персонажами. Сценическое поведение героев не было прочно обусловлено драматическим действием и не вытекало из него. Блок намеренно прикреплял действие к России и придавал эпизодам национальный колорит, но К.С. Станиславский не напрасно недоумевал, почему действие происходит в России. Проблемы, поставленные Блоком, могли быть актуальны для всей Европы. Наконец, поэт полагал, что главным конфликтом, движущим сюжет его драматической поэмы, выступает противоречие между народом и интеллигенцией (Герман и Фаина олицетворяют интеллигенцию и народ). «Этой теме, — утверждал Блок в письме к К.С. Станиславскому от 9 декабря 1908 года, — я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный». Эта тема со времен Пушкина, действительно, стала центральной темой русской жизни и произведений о ней, потому что разрыв между интеллигенцией и народом, «роковая черта», которая пролегла между ними, пагубно отражалась на судьбе страны и судьбе человека. Блок как большой художник осознавал общественный кризис, непосредственно породивший и кризис его «лирического» мироощущения. Но проблема народа и интеллигенции перенесена в плоскость отвлеченных и лишенных исторической конкретности, а потому не очень ясных духовных исканий героев. Не в состоянии внятно изложить мысли и чувства персонажей, Блок прибегает не столько к значимым символам, сколько к намекам и аллегориям.

Покинув свой уединенный, белый, уютный и спокойный дом и попав в город, Герман встречается с Фаиной и ждет от нее спасения от тоски, одиночества, скуки и пошлости. Но Фаина ничего не может дать Герману, потому что и сама не знает выхода из тупика. Она уходит к «властному» «старому». Ее переживания мало напоминают переживания людей «из народа»: они не менее «интеллигентны», чем переживания Германа. Общее у «народа» и Фаины только стихийность.

Несмотря на драматургические слабости, проблематика «Песни Судьбы», взятая с точки зрения заключенного в ней рационального содержания, была достаточно сложной и глубокой. «Песня Судьбы» в этом смысле — этапное произведение Блока, в котором он подвел итог всему творчеству и обозначил пока еще лишь умственный, но не художественный прорыв к новым свершениям, последовавшим непосредственно по-

⁹⁵⁶ Громов П. Герой и время. — Л., 1961. — С. 497.

⁹⁵⁷ По мнению К.В. Мочульского, в семи картинах «Песни Судьбы» драматизирована лирическая тема стихотворений сборника «Земля в снегу». Ее сюжет состоит в том, что монашка-раскольница превращается в знаменитую каскадную певицу, а каскадная певица — в молодку из русских песен, кликающую в чистом поле своего суженого. Подобное превращение автор предложил назвать «фабульным или сюжетным гротеском» (Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 129–130).

сле создания драматической поэмы. Поэтому она требует к себе пристального внимания.

Сюжет пьесы (встреча с женщиной чужого для героя мира — удар бичом, полученный от нее, — уход — отречение от себя) заключается в событиях, вызванных духовными и душевными исканиями героев, ищущих свою Судьбу. Эти искания, с одной стороны, предопределены свыше, проявляясь в предчувствиях, в народном опыте, в преданиях, сказках, легендах, а с другой — проходят через сердца героев, выступая внутренними движущими мотивами их поведения. В центре пьесы два любовных треугольника: один составляют Герман, его жена Елена⁹⁵⁸, Друг Германа, испытывающий к нему любовь-ненависть⁹⁵⁹; во второй треугольник входят Герман, Фаина, Спутник Фаины. Монах, платонически влюбленный в Елену, играет роль «путеводителя», предвещающего новые пути героев. Роль «народного наставника» Германа выполняет «некрасовский» Коробейник. Остальные персонажи появляются либо для дополнительной характеристики родного дома, который покинул Герман (Мать Германа), либо города, средоточия Культуры (публика, писатели, Толпа), либо основных действующих лиц.

В первой картине дана общая экспозиция, выдержанная в белых, безмятежных, спокойных тонах. Время действия — весна. Ремарка гласит: «На холме — белый дом Германа, окруженный молодым садом, сияет под весенним закатом, охватившим все небо. Большое окно в комнате Елены открыто в сад, под капель. Дорожка спускается от калитки и вьется под холмом, среди кустов и молодых березок. Другие холмы, покрытые глыбами быстро тающего снега, уходят цепью вдаль и теряются в лысых и ржавых пространствах болот. Там земля сливается с холодным, ярким и четким небом. — Вдали зажигаются огоньки, слышен собачий лай и ранний редкий птичий свист. На ступенях крыльца, перед большим цветником, над раскрытой книгой с картинками дремлет Герман. Елена, вся в белом, выходит из дверей, некоторое время смотрит на Германа, потом нежно берет его за руку». Весна в отличие от зимы (символ покоя) — символ тревоги, которая постоянно нарастает. Герман, как Елена, еще находится в состоянии счастливого, сказочного бытия. Ничто не нарушает его жизни: «Я опять уснул. Во сне — все белое. Я видел большую белую лебедь; она плыла к тому берегу озера, грудью прямо на закат...», «Все белое, Елена. И ты вся в белом... А как сияли перья

⁹⁵⁸ Елена воплощает в себе черты и земной, и небесной героинь Блока. Сюжет строится на том, что герои сначала расходятся, а потом находят дороги друг к другу, но эти дороги разные. Оба пути понимаются как расхождения-возвращения: Герман возвращается к Елене (однако не в прежний белый дом), а Елена, идя своим путем, также идет навстречу Герману (см. об этом: *Магомедова Д.М.* Александр Блок // *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*. Кн. 2. — М., 2001. — С. 113).

⁹⁵⁹ Друг Германа явно напоминает А. Белого, влюбленного в Л.Д. Блок и постоянно поучавшего Блока, нанося ему тем самым незаслуженные оскорбления. Некоторые фразы и выражения легко могут быть подтверждены перепиской Блока и А. Белого.

на груди и на крыльях...»⁹⁶⁰. Но Елена уже в тревоге: в дом принесли больного монаха⁹⁶¹ — «... мне тревожно, мне тоскливо», «Мне стало жутко, и я разбудила тебя...», «Милый мой, мне странно, мне дивно, точно что-то должно случиться... Взгляни на него, Герман: он (монах. — В.К.) лежит у меня в комнате, на маленьком диване. Точно ангел с поломанным крылом»⁹⁶². Герман не верит, утверждая, что это сны, но Елена возражает: «Не сны, Герман, а явь. Это страшнее снов. Только бы не заговорил. Точно он пришел звать меня из жизни...».

И Герман, и Елена живут (в переносном смысле) снами, в их доме уединенно и безмятежно, в нем царствует любовь. Герои все видят в голубом свете, в свете старых, добрых сказок, о чем им постоянно напоминает Друг — циник и скептик: «Как вы любите сказки, странная женщина». Он смеется над Германом и Еленой: «Ведь я живу во времени и пространстве, а не на блаженных островах, как вы. Люди так тупы, что лучше смеяться, иначе пришлось бы плакать. Только одно не смешно». И тут он признается Елене в любви. Елена не верит и спрашивает: «Иначе — как же вы можете быть другом Герману?» На это Друг находит ответ: «Но ведь у вас все можно. Вы оба совсем не от мира сего. Какие-то необыкновенные...». Он хочет сказать, что в сказках и в снах, где реально происходит жизнь Елены и Германа, все возможно, что там другая мораль, иное время и пространство. Кроме того, с его точки зрения, в Елене заключена «вся тайна этого дома. Без вас Герман пропадет. Он безмерно слабый человек. Герман светится вашим светом. Уйди он отсюда — в нем останется только темное...». Иначе говоря, Герман светится отраженным светом. Начало, лежащее в основе его души, — темное, а не светлое. Друг предполагает, что Герман скоро покинет родной дом. Этого Елена не знала, но почему-то поверила Другу. На скорое отбытие Германа намекает и Монах: «Мир вам и вашему дому. <...> Я просил принести меня к вам, потому что издали увидал, что дом ваш светел; светлее всех, стоящих на холмах», «Прекрасен Герман, живущий в тихом доме с женой и матерью; ибо дом его светел. Но с далекого холма увидал я над ним большие белые крылья...». Упоминание о белых крыльях означает здесь не устремленность к высотам духа, как это было вначале, а предстоящий уход в неизвестность. И Монах называет новое имя — Фаина, почему-то думая, что встретит ее в доме Германа. Но прекрасную Фаину никто не знает. Лишь Герман проявляет интерес: «Странное имя: Фаина. Тайна какая-то в нем. Темное имя». Темное начало Германа как бы узнало родственную ему душу.

⁹⁶⁰ Ср. также впечатления Друга: «Добрый вечер. Сегодня ваш дом как-то особенно светел. Еще с того холма я увидал ваше белое платье и как будто большие белые крылья у вас за плечами».

⁹⁶¹ В первоначальном замысле — падшего ангела, но затем мистериальный пласт был Блоком снят, и монах стал фигурой более земной, хотя и причастной к высшим силам.

⁹⁶² Ср. также слова Елены, обращенные к Другу: «Сегодня к нам в дом принесли больного. Он очень похож на ангела, мне самой казалось, что у него — большие белые крылья».

Так подготавливается развитие мотива, по которому Герман покидает дом, принесящий ему счастье, и отбывает в мир тревог, забот, нужды, суеты, пошлости, погружается в земную грешную жизнь.

С именем Фаины в драматическую поэму вторгается ветер. Монах говорит: «Солнце садится, ветер крепчает». Наступают сумерки.

Тут уже и Герман, подобно Елене, полон тревожных предчувствий. Для него закончился «Какой-то полный сказок день... Продолжение чудесного сна...», и все изменилось: «Правду ты сказала: что-то должно случиться». Блаженная зима, под покровом которой уснули все тревоги, сменяется бурной весной: «Снег тает. Теплый ветер. Ночью будут лужи, черное небо и невероятные, огромные звезды: знаешь, как весной?», «Я увидел, что снег сбегает с холмов. Я услышал, как мать в соседней комнате тихо читает: «В любви нет страха. Совершенная любовь изгоняет страх». В душе Германа совершается перемена: «Я увидел огромный мир, Елена: синий, неизвестный, влекущий. Ветер ворвался в окно — запахло землей и талым снегом. И еще — будто цветами, хотя ведь нет еще цветов. Солнце закатывалось, и холмы стали красные; а за холмами — синий мгlistый простор, точно большое озеро раскинулось вдали... Там плыла большая белая лебедь, с сияющими перьями... грудью прямо на закат...».

Оказывается, Монах рассказывал молчавшему Герману о многообразии мира, и его рассказ всколыхнул Германа: «Я понял, что мы одни, на блаженном острове, отделенные от всего мира. Разве можно жить так одиноко и счастливо? Он рассказывал мне о чудесах мира. А там — весна началась...». Теперь Герман рвется в гущу земной жизни: «Мне надо к людям. Он велел идти. Но я вернусь скоро, Елена». Стало быть, основная причина, влекущая Германа из дома, — жажда узнать мир людей, преодолеть одиночество, существование в узкой, уединенной среде. Побуждения к этому идут от Монаха, который передает высшую волю, и от самого Германа. То темное начало, которое живет в Германе, тянет его к людям, но, познав мир людей, он надеется затем на победу светлого начала и, освободившись от одиночества, достичь гармонии земных страстей с идеальными мечтами: «Господи. Так не могу больше. Мне слишком хорошо в моем тихом белом доме. Дай силу проститься с ним и увидеть, какова жизнь на свете. Сохрани мне только жар молодой души и живую совесть, Господи. Больше ни о чем не прошу тебя в этот ясный весенний вечер, когда так спокойны и ясны мысли. Я верю, что Ты услышал меня. Теперь — я спокоен».

Елена, которая не хочет отпускать мужа из дома, где обоим так приятно и хорошо, все же смиряется: «Верю в тебя. Слышу тебя».

По-иному относится к отъезду Друг, с которым у Германа случается небольшая стычка. Опытный в жизни и циничный Друг поучает Германа и пытается посеять недоверие к Монаху, в частности сообщает сведения, порочащие Фаину и тем самым унижающие мечту Германа: «Вы знаете, кто такая Фаина, которой он вас морочил? — Просто-напросто каскадная певица с очень сомнительной репутацией». Однако Герман уже решил уйти из дома, и его не может удержать никто, даже Елена, «вся белая, молодая и легкая». На ее отчаянную просьбу —

«Останься со мной, если можешь и хочешь» — Герман обещает скоро вернуться. Он уже не властен над собой: его зовет судьба: «Слышишь, как поет ветер? Точно — песня самой судьбы... веселая песня. Слышишь? — Господи, как жутко и радостно! а в доме нет ветра и не слышно песни судьбы». Эти слова заставляют Елену отпустить Германа и не противиться его предназначению: «Если суждено, иди, мой милый, иди, мой царственный! Иди туда, где звучит песня судьбы!» Прощаясь с Еленой и Матерью, Герман обещает: «Это не страшно. Я скоро вернусь. Самое трудное — перейти черту». Он не знает, что его ждет, и ошибается. Об этом догадывается лишь Монах: «Бледное лицо монаха припало к широкому стеклу и смотрит в ночь: точно больным и выплывшим глазам его нет приюта». Та же судьба, как намекает автор, ждет и Германа, уход которого сопровождается усилившимся весенним ветром. На этом заканчивается первая картина.

Вторая картина начинается с мрачного пейзажа. На этом фоне Монах рассказывает Елене чудную историю: «Высоко, над обрывом, стояла статная девушка и смотрела далеко за реку. Как монахиня, была она в черном платке, и только глаза сияли из-под платка. Так стояла она всю ночь напролет и смотрела в далекую Русь, будто ждала кого-то. Но никого не было там, только заливной луг, да чахлый кустарник, да ветер весенний. Когда же смотрела она наверх, были изломаны гневные черные брови и чего-то просили бледные, полуоткрытые губы...»; «Монастырь стоял на реке. И каждую ночь ждала она на том берегу. И каждую ночь ползали монахи к белой ограде, — посмотреть, не махнет ли рукавом, не запоет ли, не сойдет ли к реке Фаина...»; «Вечером на селе захлестывало хмелем душу Фаины, и все деды на палатах знали, что пошла она в пляс... Все парни из соседних сел собирались поглядеть, как пляшет, подбодчась, Фаина... Но тоска брала ее среди пляса, и, покидая хоро-вод, уходила Фаина опять и опять к речному обрыву, долго стояла и ждала кого-то. И только глаза сияли из-под платка — все ярче, все ярче...» В этом месте Елена почувствовала что-то необыкновенное, как будто эта история непосредственно коснулась ее и осветилась в ее душе противоречивым — добрым и недобрым — огнем. Монах же продолжал рассказывать. И тут выяснилось, что он рассказывает о себе, о Фаине и намекает на судьбу Германа: «И такая грусть обняла меня, Елена. И так я томился, так хотелось мне быть человеком... В черную ночь увидел я багровое зарево над рекой. Это — раскольники сжигались: старая вера встала заревом над землею... И стало на селе Фаины светло, как днем. Ветер гнул деревья, и далеко носились искры, и пламя крутилось в срубах. Из рева псалмов, из красного огня — спустилась Фаина в синюю тень береговую, и видел я, как дорожка синего серебра побежала за лодкой, как вышла из лодки под монастырем Фаина, оглянулась назад и побежала от родного села в темное поле. Открыв малую дверь в белой ограде, вышел в поле и я. Поклонился земно золотым монастырским главам и побрел в темную ночь. Только не нашел я Фаины, и не приняли меня люди нигде. Долго искал я, и стал я хиреть...».

Итак, Монах не нашел заповедного пути, не вышел на тропу своей судьбы. Теперь становится понятно, почему в его глазах тоска, почему

он отяжелен и опечален думой. А в это время около дома бродит Герман, который тоже не может найти нужную дорогу: «Никуда не пойду. Там дивно и тревожно. Я сбился с дороги. Здесь были где-то три березы? Ну, сердце, бледный фонарь! Указывай путь!»

И тут перед ним встает столб рассеянного света: «Мерещится ли ему, только слабо мерцает, прислонясь у крутого откоса холма, еле зримый образ: очертания женщины, пышно убранной в тяжелые черные ткани; по ним разметаны серебряные звезды, — на плечах и на груди — чаще и мельче, внизу — крупнее; на длинном шлейфе лежит большая алмазная звезда. Лица не видно, только смотрят вперед огромные печальные глаза. Ветер ли пролетел, или дрогнули руки, — фонарь Германа гаснет». Перед Германом оказалось некое Видение. Герман хочет идти «своим путем», Видение соглашается («Иди»), но тут же воздвигает перед героем «незримое препятствие», направляя Германа не в ту сторону, куда он хотел идти, а в иную. Стало быть, Герман уже поступает не по собственной воле, а по уготованной ему свыше, и Видение выступает путеводителем, посланным этими высшими силами.

Герман все еще надеется выйти на нужную ему верную дорогу к дому: «Я заблудился у себя в саду. <...> Кажется, я шел оттуда. Мой дом — там. Так. Я иду своим путем». Но на самом деле Видение уводит его с холма и говорит чуть слышно: «За мной». Перед Германом внезапно открывается дорога. Он радуется: «Здесь дорога. Слава Богу. Это был только сон». Но эта дорога не ведет Германа к дому, а уводит его от дома. Он ошибся. Об этом становится ясно из слов Елены, предчувствующей беду: «Точно сейчас панихиду пели. Или только мне снилось? Или это ветер, брат? Или это — песня? Мне страшно, точно что-то случилось с милым. Что же ты молчишь?» Монах, к которому обращены ее слова, знает правду, но молчит и только «печально смотрит в окно».

Итак, уйдя из уютного дома счастья, Герман не нашел обратной дороги домой, а отважился на путь, предназначенный ему свыше, на путь призвание.

Этот путь-призвание, о котором он не подозревает, но к которому его смутно влечет, приводит его (третья картина) в город — кажущееся торжество цивилизации и культуры. Герман оказывается на открытии всемирной промышленной выставки. В ремарке Блок описывает ее устройство: «Главное здание выставки — гигантский зал. Круглые стекла вверх — как очи дня, но в самом здании — вечная ночь. Электрический свет из шаров матового стекла проливается ослепительными потоками на высокие помосты, загроможденные машинами; стальные тела машин напоминают формами каких-то чудовищных зверей. Здесь собраны: локомотивы последних систем с саженными ведущими колесами, точно врезанные в короткие рельсы; автомобили на толстых шинах, чувствительные к легчайшему толчку; моторные лодки, закинувшие далеко вперед хищные носы, — подобия распластавшихся морских птиц; земледельческие орудия с протянутыми вверх закаленными остриями; и, наконец, в самой глубине зала, за сетью кольцеобразной и выпрямленной стали, за лесом перекладин и торчащих рычагов, — огромная летатель-

ная машина сияет каким-то незнакомым и легким металлом своих простертых к сводам зала крыльев.

Под сенью этих крыльев возносится высокая эстрада. Над нею, высоко под куполом, среди гирлянд из живых цветов и зелени, сияет разноцветная надпись: *Дворец Культуры*. Еще выше — мерно шатается маятник часов, загромаждающих полкупола, внимательно полусклоненных над залом. В противоположном конце — закрытые резные ворота на улицу; по обеим сторонам — красные, расшитые золотом лакеи. Сбоку — входная касса и турникет. У самого входа — правительственное объявление: среди золотых гербов можно разобрать слова: «Территория Всемирной выставки неприкосновенна». На всех стенах, столбах и машинах красуются разноцветные афиши с огромной надписью: *Фаина. Песня Судьбы*».

Из этого описания, не лишённого иронии⁹⁶³, и кончающегося рекламой о выступлении певички Фаины, становится ясно, что Герман попал в вертеп пошлости. Надрывают голоса газетчики: «Торжество человеческого гения! Последние открытия науки! Клоуны, акробаты, разнообразный дивертиссемент! Неприкосновенность территории всемирного «Дворца Культуры» обеспечена государством! Семьдесят седьмой выход знаменитой Фаины! Знаменитая Фаина исполнит «Песню Судьбы»! Всемирно известная Фаина! Фаина — самая красивая дива мира!»

Герман поначалу восхищен увиденным зрелищем: «Какой шум! Какая музыка! Какой ветер в этом городе! с минуты, как я вышел из дому, сбился с пути и шел, очарованный этим странным и печальным видением, — не прекращается ветер. Неужели так всегда?», «Господи, как это хорошо! Всюду — ветер! и всюду — такая музыка! Если бы я ослеп, я слышал бы только этот несмолкающий шум! Если бы оглох — видел бы только непрерывное, пестрое движение!» Он, по словам Друга, ведет себя как «взрослый младенец, для которого все вновь». Переживая неподдельный восторг, Герман, по замечанию Друга, «предаваясь блаженному лиризму», начинает говорить стихами о том, что «слабый женский голос Пел о свободе. Я не мог понять, Откуда голос и откуда песня. Я стал смотреть вокруг себя, и поднял Глаза наверх. И увидел окно, Заделанное частою решеткой, — Окно тюрьмы. И тихо поглядели в мои глаза — спокойные глаза... Какие светлые! с какою грустью! Там девушка была...». Он взволнован пением и не обращает внимания на иронию Друга:

Мне только передать хотелось вам
Видения таинственные жизни:
Рассказ о том кровоточивом нищем, —
Который протянул за подаяньем
Уродливый обрубок, вместо рук;

⁹⁶³ Глупо, например, звучат слова: «Территория Всемирной выставки неприкосновенна», когда она вся истоптана людьми и когда нет никаких препятствий для «прикосновения» высших сил. Это выражение ядовито обыграно в маленькой сценке: «Девушка (*иностранцу*). Если вы будете продолжать, я позову полицию... или дам вам пощечину... Иностранец (*самодовольно гладит бритую щеку*). Территория всемирной выставки неприкосновенна... Девушка. Нахал!»

О мальчике, попавшем в колесо
Извозничьей кареты; о безносой,
Которая смотрела на меня
Свинцовым взглядом из-под красных век.
И так — везде. И это — неотступно.
Но жалости не знаю никакой...
А может быть, узнать мне надо жалость?
Однако Друг советует ему:
Нет, наблюдайте этот мир, смеясь.
И радуйтесь, что вы здесь — гость случайный;
Гоните жалость плетью смеха! Если ж
Разжалобитесь вы, что люди гибнут, —
Тогда я сам над вами посмеюсь!

Но Герман не может принять ни жалости, ни смеха. Они одинаково противны ему:

О, самому мне ненавистна жалость,
Но также ненавистен этот смех!
То и другое — недостойно жизни:
Всегда жалеть — и мимо жизнь пройдет,
Всегда смеяться — протечет сквозь пальцы!
За смехом и слезами — жизнь влечется,
Как вялый недоносок, бледный сон!
Они — как серый занавес над сценой!
Они — как хмель, скрывающий от пьяниц
Многообразие живого мира!
Я трезвым быть хочу! Вы обещали
Мне пышный пир Культуры показать!

В этих словах проясняется мысль Германа: жалеть о жизни и смеяться над ней — одинаково недостойно и безнравственно. Герой мечтает постичь «многообразие живого мира» во всех его проявлениях, но прежде всего в том положительном содержании, какое вместилось в «пышный мир Культуры». Однако Друг остужает пыл Германа, сравнивая надпись над Дворцом Культуры с надписью «у ворот Таинственного Дантовского Ада...».

После того, как Герман смешивается с Толпой, его взгляд на город как средоточие Культуры резко меняется. Сначала на эстраду с трудом поднимается старичок-профессор и произносит шаблонные слова о техническом прогрессе⁹⁶⁴, всячески его расхваливая. Толпа востор-

⁹⁶⁴ «Милостивые государи. В этом главном здании Всемирной выставки собраны все продукты новейшей промышленной техники. Вы убедитесь воочию, сколь неутомима деятельность человеческого ума... <...> и сколь велика сила человеческого таланта... <...> Сегодня я произношу в семьдесят седьмой раз слово о торжестве человеческого прогресса. Мы, ученые, можем смело сказать, что наука — единственный путь, на коем человечество преодолевает все преграды, поставленные ему природой. В недалеком будущем, милостивые государи, люди перестанут тяготиться простран-

женно повторяет, как эхо, его отдельные слова. Но речь Старичка-профессора заканчивается неожиданно: достоинство летательного снаряда состоит, оказывается, не только в том, что в будущем он поможет общаться с планетами, но и в том, что сейчас, в настоящем, «своими гигантскими крыльями он легко может раздавить и пожрать человека...». Стало быть, технический прогресс направлен против человека, и Старичок-профессор готов это тут же продемонстрировать, упиваясь великим открытием.

После Старичка-профессора эстрадой (по контрасту) завладевают акробаты и клоуны. Они тоже горят желанием (клоун) «познакомить» публику «с последним открытием науки. Нет более чудес, милостивые государи! Сила моей семьдесят седьмой летательной пощечины такова, что этот человек улетит высоко и исчезнет с горизонта вашего зрения!» В доказательство прогресса Клоун «Дает печальному человеку в черном фраке звонкую оплеуху. Человек с неизменным лицом перевортывается несколько раз в воздухе и кубарем улетает за эстраду. Рукоплескания, хохот».

Все это вызывает в Германе взрыв негодования: «Тупые, точно кукольные люди! Все, что я видел, не смешно, а грустно... Но где же пышность, золото и блеск?» Друг объясняет ему, что причина стечения публики — Фаина. Для Германа это имя ничего не говорит:

Фаина? Где же дивная Фаина?
Который раз мне говорят о ней,
А я себе представить не умею
Ее лица: оно как будто тенью
Закрыто от меня... И кто она?

В эту минуту на эстраду поднимается оратор, который, обращаясь к публике, провозглашает: «Граждане! Территория Всемирной выставки свободна и неприкосновенна! Здесь, в царстве прогресса и человеческого гения, я обращаюсь к вам, как к братьям, с речью о погибающем брате! Час тому назад раскрыт заговор величайшей государственной важности. Руководителю уже вынесен смертный приговор. Но, по законам нашей свободной страны, граждане, каждый из нас имеет право заявить о своем желании быть казненным вместо преступника (насмешка над мнимым гуманизмом цивилизации. — В.К.). Я взываю, братья, к вашему великодушию! Кто из вас отдаст жизнь за осужденного брата?» Встретив молчание, он провозглашает: «Братья-граждане! Дело идет не о жиз-

ством, ибо — вот автомобиль системы Лаунса, пробегающий полтора километра в час! <...> Вы видите, что знание опередило веру в чудесное. Нет более чудес, милостивые государи. Вам нечего желать после того, как я познакомлю вас с последним великим открытием... <...> Перед вами — летательный снаряд, обладающий чрезвычайной силой. Это последнее великое изобретение, сулящее нам в будущем возможность сообщения с планетами. <...> Снаряд этот, обладающий минимальным весом, приготовлен из легчайшего материала. Но, милостивые государи, сила его летательных мышц такова, что своими гигантскими крыльями он легко может раздавить и пожрать человека... <...> Сию минуту, господа, движение крыльев будет продемонстрировано».

ни и смерти! По всей вероятности, правительство свободной страны помилует того, кто захочет благородно пожертвовать жизнью! Оно помилует и преступника, которому достаточным наказанием послужит самоотверженность брата. <...> Я не скрываю, граждане, что есть опасность. Ибо брат наш посягнул на благосостояние самого государства...».

Ложная игра в жизнь и смерть не встречает энтузиазма. Лишь один Герман был взволнован судьбой брата по человечеству и спрашивал себя: «Его казнят... Что меня удержало?» Ему показалось, что он совершил предательство против своей совести, но потом овладел собой и вдруг, неожиданно для себя, страстно захотел увидеть Фаину.

В это время технический прогресс напомнил о себе: «Машина раздавила человека!», но вполне, как выразился галантный доктор, жертве не было больно: от нее просто не осталось следа.

Герману неуютно в городе и на выставке, но уйти он может: в сопровождении печального Спутника появляется Фаина на огромном черном автомобиле, украшенном розами. Реплика гласит: «При несмолкаемом реве толпы в стенах и за стенами Дворца, в волнах восторженных взоров мужчин и завистливого женского ропота, — выходит из автомобиля и тихо всходит на эстраду — Фаина. Она в простом черном платье, облегающем ее тонкую фигуру, как змеиная чешуя. В темных волосах сияет драгоценный камень, еще больше оттеняя пожар огромных глаз. В руке — длинный бич. Не кланяясь, не улыбаясь, Фаина обводит толпу взором и делает легкий знак бичом. Толпа безмолвна. Фаина поет Песню Судьбы — общедоступные куплеты⁹⁶⁵, — сузив глаза, голосом важным, высоким и зовущим. После каждого куплета она чуть заметно вздрагивает плечами, и от этого угрожающе вздрагивает бич».

«Песня Судьбы»⁹⁶⁶, исполняемая Фаиной, содержит в себе обычный

⁹⁶⁵ «Общедоступные куплеты» — выразительный знак, означающий, что слова — вполне обычные, обиходные, ходячие, шаблонные, выражения — клишированные, свойственные традиционным эстрадным песенкам.

⁹⁶⁶ Когда гляжу в глаза твои
Глазами узкими змеи
И руку жму, любя,
Эй, берегись! Я вся — змея!
Смотри: я миг была твоя
И бросила тебя!
Ты мне постыл! Иди же прочь!
С другим я буду эту ночь!
Ищи свою жену!
Ступай, она разгонит грусть,
Ласкает пусть, целует пусть,
Ступай — бичом хлестну!
Попробуй кто, приди в мой сад,
Взгляни в мой черный, узкий взгляд,
Сгоришь в моем саду!
Я вся — весна! Я вся — в огне!
Не подходи и ты ко мне,
Кого люблю и жду!

набор сюжетных и словесных штампов: здесь и страстный романс, и цыганская песня, и любовный треугольник (муж, жена и любовница), и жгучая ревность, и прокламация собственной огненной любви, и обещание измены... в этой безудержной страсти, изведывающей все чувства, и заключается Судьба. Герман услышал в песне весть о гибели, и перед ним раскрылась сущность города, сущность цивилизации и культуры. «Так вот каков великий пир Культуры! — восклицает он. — Там гибнут люди — здесь играют в гибель!» *Там* означает в реальной жизни, *здесь* — в среде людей образованных, культурных, искушенных в искусстве. *Там* — подлинность, трагедия, *здесь* — недостойная игра в драму и трагедию, суррогат истинной жизни:

Здесь песней золотою покупают
Достоинство и разум, честь и долг...
Так вот куда нас привели века
Возвышенных, возвышенных мечтаний?
Машиной заменен пытливый дух!
Высокая мечта — цыганкой стала!
Пылали страсти! Царственная мысль,
Как башни шпиль, до неба достигала,
В бесчетных горнах плавилась душа...
И хор веков звучал так благородно
Лишь для того, чтобы одна цыганка,
Ворвавшись в хор, неистовым напевом
В вас заглушила строгий голос долга!

Стало быть, по мысли разгневанного Германа, «Песня Судьбы», пропетая Фаиной, продемонстрировала не только упадок искусства, но и ничтожество прогресса. Века протекли напрасно, усилия человечества на почве Культуры оказались тщетными. И Герман бросает вызов Фаине:

Ты отравила сладким ядом сердце,
Ты растоптала самый нежный цвет,
Ты совершила высшее кощунство:
Ты душу — черным шлейфом замела!
Проклятая! Довольно ты глумилась!
Прочь маску! Человек перед тобой!

На ярость Германа Фаина отвечает ударом бича, который оставляет след на лице Германа. Но сердце Фаины при виде поверженного Германа шевельнулось, и взор ее стал «бесконечно печален». Вслед за Фаиной пропадает и ее печальный Спутник.

Кто стар и сед и в цвете лет,
Кто больше звонких даст монет,
Приди на звонкий клич!
Над красотой, над сединой,
Над вашей глупой головой —
Свисти, мой тонкий бич!

Третья сцена, таким образом, кульминационная: в ней прояснились противоречия между нравственным состоянием общества и техническим и культурным его прогрессом, между движением к идеальным формам бытия и тупиками истории, в которые упирается человечество.

В четвертой картине сцена представляет собой огромную уборную Фаины. Она «освещена ярко и убрана роскошно и нелепо: загромождена мебелью, сажеными венками и пестрыми букетами. В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая их сходство друг с другом».

Здесь Блок не жалеет сатирических красок: пошлость торжествует в ее разнообразии. Писатель в отсутствие хозяйки предлагает «устроить устное словопрение о качествах ее — явных и скрытых!». Все хихикают и охотно соглашаются. Далее Писатель заявляет, что нынче никаких повелителей ни государств, ни властелинов душ нет — все равны по талантам, но все-таки есть более маститые и менее маститые. Одному из таких маститых — Ивану Ивановичу — предлагается сказать несколько слов. Этот Знаменитый писатель подхватывает слова предыдущего просто Писателя и, продолжая мысль о равенстве талантов, провозглашает славу красоте: «Здесь — в храме красоты и прогресса, мы все равны. <...> Там, за стенами этой уборной, — шумное пиршество культуры. Если там, где гудит радостная толпа, приветствуя завоевания человеческого духа, — нет более рангов, как справедливо заметил мой младший коллега, — то тем более здесь, в уборной самой красоты, мы все равны... Итак, господа... да здравствует красота!» Далее начинается игра банальностями со взаимными обидами и оскорблениями, но все же веселящая публику. Наконец, Человек в очках (символист) не выдерживает и заводит разговор о Фаине: «Она принесла нам часть народной души. За это мы должны поклониться ей в ноги, а не смеяться. Мы, писатели, живем интеллигентской жизнью, а Россия, неизменная в самом существе своем, смеется нам в лицо. Эти миллионы окутаны ночью; еще молчат их дремлющие силы, но они уже презирают и ненавидят нас. Они придут и, знаю, принесут неведомые нам строительные начала. Останется ли тогда какой-нибудь след от нас? Не знаю. В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, — дотла выжигают пустынную, — дряблую, интеллигентскую душу. Слушая ее голос, я чувствую, как слаб и ничтожен мой голос. Может быть, уже пришли люди с новой душой и прячутся где-нибудь среди нас, неприметно. Они ждут только знака. Они смотрят прямо в лицо Фаине, когда она поет Песню Судьбы. Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменяют нас. Это — вольная русская песня, господа. Сама даль, зовущая, незнакомая нам. Это — синие туманы, красные зори, бескрайние степи. И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим...». В речи Человека в очках (символиста) есть резон: слова ничего не значат, важен голос, музыка, звук, напев. Он несет в себе огромное содержание помимо слов и поверх слов. В нем-то и заключена Песнь Судьбы о России, о ее просторах и о русском человеке.

После сцены очередной никчемной болтовни, взаимных обид, сплетен наступает новая — появляется гневная, порывистая, капризная, эксцентричная Фаина. Она выгоняет всех и приказывает Старухе рассказывать сказки.

Сказка Старухи символична: «Как с далекого синего моря выплывала белая лебедка с девичьим ликом. Выплывала она из терема по вечерней заре, в кудри черные жемчуга впутаны, крылья белые, как пожар, горят... <...> Как из дальней пристани выбегали корабли, тридцать три острогрудых корабля. Как на первом корабле — добрый молодец, и стоит он под ветрилом шахматным... <...> На черных кудрях — шапочка заморская, а на статных плечах — кафтан расписной. Щеки румяные, а губы — что малина... <...> Как завидел добрый молодец лебедь белую, загорелся весь. Говорит он белой лебеди: а и станешь ли, лебедь белая, молодой женой добру молодцу? Как сказалось, так и сделалось... <...> Обернулась лебедь белая — чудной девицей-раскрасавицей, ни дать ни взять — Фаина прекрасная. А и взял он ее за белы руки... <...> и увез он ее за море, и поставил ей терем среди бела вишенья, и постлал ей перину пуховую...».

Фаине сказка не понравилась, но что-то встревожило ее. Она «опускается в кресле и бледнеет. Лицо у нее теперь простое, почти — детское: лицо прекрасной женщины, которая устала и не хочет нравиться». Тут входит Герман, но Фаина не замечает его. Она начинает рассказывать свою и тоже символическую сказку, из которой ясно, что она томится по сильной, горячей любви, но любить уже не может: «А хорошая сказка: как весна была, ветер плакал, а молодница на берегу ждала... И плывет к ней на льдине такой светлый... так и горит весь, так и сияет... будто сам Иисус Христос... Только вот — слов не подобрать... *(Задумывается.)* Верно, скукают без меня парни... А мне их не надо. Никого мне не надо». Затем, по старому русскому обычаю она начинает гадать на суженого: «Не обмани, зеркало: кого увижу, тот и будет жених. *(Вскрикивает.)* Господи!» То ли карты показали, то ли увидела, наконец, Фаина Германа, но ей стало страшно: «Смотри, старуха: видишь, какой стоит? На щеке — черная полоса. С нами крестная сила! Не хочу такого!.. Не хочу!.. *(Герман делает шаг вперед.)* Смотри, идет, идет... Ах, вот что! *(Ее глаза загораются гневом; она оборачивается.)* Кто тебя впустил?»

Герман с тех пор, как Фаина ударила его бичом, многое понял, и новая жизнь для него только начинается. Сердце его — «в крови», он влюбился. Фаина не верит: «Как влюбился... А за что? Я своего лица не люблю: видишь, какая я усталая, бледная. В меня только издали влюбляются. — а подойдут, и сейчас прочь отойдут. Да разве в меня можно влюбиться? Я — случайная». Но Герман возражает: «Ты — вечная. Как звезда». Фаина горько смеется: «Как звезда. Звезда падучая...».

После этой сцены начинаются «издевательства»: Фаина прогоняет Германа, а когда тот уходит, останавливает его: «А может быть, я все неправду сказала! Ты думаешь, правда, я не люблю своего лица? Думаешь, мало мне руки целовали? Миллион раз. Только я — не хочу. Мне надо просто, ласково. Как молитва. Никто не достоин!» Она то привлекает Германа к себе, то отвергает его. Идет обычная любовная игра. Но встреча произошла, и оба заинтересовались друг другом.

В пятой картине мотивы ветра, тройки с бубенцами и другие приметы Руси — звон колокольчика, торопливое громоуханье бубенцов и конский топот — усиливаются. На фоне «необъятной дали и зарева, является Фаина. <...> Ее волосы закрыты черным платком, а зарево — как сияние над головою. На ней — праздничное русское платье, похожее на сарафан. <...> За Фаиной идет ее огромный, грустный Спутник, в сером пальто, в широкой мягкой шляпе, с толстой тростью в белой руке. <...>». Спутник безнадежно влюблен в Фаину, но она лишь кокетничает с ним, заставляя исполнять свои прихоти. Здесь, когда Фаина почти одна, она предстает дочерью стихий: «Сплю на лебяжьем пуху — забываю все на свете! Скачет тройка — еще можно дышать, пока ветер свищет в лицо! а проснешься или приедешь куда-нибудь — нечего с собой делать! Ни сна, ни ветра — ничего! Ветер, ветер! Вы-то знаете, что такое ветер?» Она дразнит Спутника, грозя уйти от него. Но Спутник вне стихии. А мысли Фаины сосредоточены на суженом, в котором легко угадать Германа, в котором Фаина почувствовала влечение к стихии: «Жених мой! Статный, русский, дивные серые очи! Приди, взглянь. Долго ждала тебя, все очи проглядела, вся зарей распылалась, вся песнями изошла, вся синими туманами убралась, как невеста фатой. <...> «Жених мой, приди ко мне, суженый, погляди на меня! Погляди ты в мои ясные очи, они твоей бури ждут! Послушай ты мой голос, голос мой серебряной речкой вьется! Разомкни ты мои белые рученьки, тяжкий крест сыми с моей девичьей груди! (*Простирает руки над обрывом.*) Они так рано будят меня, как черное воронье, выются надо мной и не дают мне спать. А ты хоронишь меня от всех напастей, никому не даешь прикоснуться, сказки мне говоришь и лебяжью постелю стелешь, и девичьи мои сны сторожишь. Тебя, светлый, жду, бури жду, солнца красного жду! Встань, солнце, развей туманы, светлым ветром разнеси! <...> в ту ночь, когда горели деды, за красным пламенем привиделся ты мне на том берегу. И бросилась я в поле, себя не помня, всю душу тебе отдала, все песни мои на волю пустила, как птица, летела всю ночь, всю ночь... Мало тебе этого? Ты обманул меня. Когда пою я бесстыжую песню, разве я эту песню пою? о тебе, о тебе пою! Мало тебе, что люди — как рабы передо мною? Рукой махну — золотом осыплют, на смерть пошлю — и на смерть пойдут? Мало тебе, что берегу себя, как зеницу ока, что воли не даю красоте своей, что мимо всех смотрю? Или не слышишь? Ветер осенний, донеси голос мой! Река разливная, донеси милому весть обо мне! <...> Родимая! Родимая! Бури! Бури! Или — тишины! Дай тишины, черной твоей, тишины твоей несумной!.. (*Встает с сверкающими алмазами слез в очах.*) Вон там, за решеткой... тихо... белый лебедь спит... — Слушай! (*Гневно топает ногой.*) Ты придешь. Ты найдешь меня! Бросаю тебе мою алую ленту!»

Из всей сцены следует, что Фаина полна страдания и тревоги, что она глубоко несчастна. В этот момент начинается утро: «Луна бледнеет. Заря. Петухи начинают перекличку — все дальше, все дальше. Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней. — и медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок. Подымаясь на откосе, лег-

ким прыжком вскакивает на то место, где колдовала и звала Фаина, Герман. Шрам от удара бича еще заметен на его озаренном лице; в расширенных глазах — предчувствие бури. Как Фаина, он встает над откосом и смотрит в даль. В руках у него — алая лента. Через мгновение взбирается на откос, пожимаясь от утреннего холода».

С этого момента начинается сближение Германа и Фаины на почве чувства стихии и вслушивания в музыку мирового оркестра. Герман поднимает алую ленту, брошенную Фаиной, и ощущает в ней стихию жизни: «Хотел бы я знать, кто уронил красную ленту? Какая алая лента — как заря! и пахнет свежими духами!» От этой неожиданной духовной близости сердце Германа «проснулось и словно забилося сильнее... Я услышал тогда волнующую музыку — она преследует меня до сих пор: с каждым восходом солнца — все громче, все торжественней. По ночам я просыпаюсь внезапно, и чей-то голос говорит мне: «ты избран, ты избран». И больше я уж не могу уснуть: я блуждаю по улицам очарованный, я бросаюсь в поле, в эту пьяную осеннюю гарь! Так проходят дни и недели, — и душа как шумный водопад! Если бы знать, куда направить ее силу! Я не знаю! Знаю, сколько дела, и не умею начать, не умею различить! и опять — тот же голос шепчет, остерегая, что утро не наступило, что туман не поднялся, что нельзя различить в тумане добро и зло... но я хочу! Боже мой! Какая страшная радость, какое тяжелое бремя — этот хмельной, голодный, вечно влюбленный дух!»

Влюбленность Германа — нечто большее, чем обычное эротическое чувство. Это влюбленность во все сущее, свидетельствующая об избранности высшими силами. Точно так же избранницей их предстает и Фаина. Теперь уход Германа из дома, от жены и от матери, получает более полное объяснение: «Да, я ушел из дому, я понял приказание ветра, я увидел в окно весну, я услышал песню судьбы!» Теперь Герман ничего не боится. Ему ничего не страшно. Он — свободен.

Такая влюбленность не равна тривиальной измене, и Герман справедливо восклицает: «Я верен! Я верен! Никто не смеет заикнуться об измене! Вы ничего не понимаете! Путь свободен, ведь здесь только и начинается жизнь! Здесь только и начинается долг! Когда путь свободен — должно неминуемо идти. Может быть, все самое нежное, самое заветное — надо разрушить! Ведь и весна разрушительна: весной земля гудит, зори красные, синий туман в лощинах. Слышите, — я должен был уйти из этого тихого дома, от этого безысходного счастья! Потому что ветер открыл окно, монах пришел, сны приснились, незнакомое ворвалось, — не знаю, не знаю...», «Я ушел не во имя свое! Меня позвал ветер, он спел мне песню, я в страшной тревоге, как перед подвигом!.. Сердце горит и ждет чего-то, о чем-то плачет, но уже торжествует, заранее торжествует победу. И как будто вся вот эта необъятная ширь — заодно с моим сердцем, тоже горит, и тоскует, и рвется куда-то со мной заодно!» Иначе говоря, уход из дома — это не только зов призвания и предназначения, но это и подвиг во имя дорогих идеалов, во имя той же Елены, хотя на поверхностный взгляд, уход Германа может означать либо безумие, либо прозрение. Да, может быть, я — у порога безумия... или прозрения! Все, что было, все, что будет, — обступило меня: точно эти дни

живу я жизнью всех времен, живу муками моей родины. Помню страшный день Куликовской битвы. — Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала от скрипа татарских телег, орлиный клекот грозил невзгодой. Потом поползла зловещая ночь, и Непрядва убралась туманом, как невеста фатой. Князь и воевода стали под холмом и слушали землю: лебеди и гуси мятежно плескались, рыдала вдовица, мать билась о стремя сына. Только над русским станом стояла тишина, и полыхала далекая зарница. Но ветер угнал туман, настало вот такое же осеннее утро, и так же, я помню, пахло гарью. И двинулся с холма сияющий княжеский стяг. Когда первые пали мертвыми чернец и татарин, рати сшиблись, и весь день дрались, резались, грызлись... А свежее войско весь день должно было сидеть в засаде, только смотреть, и плакать, и рваться в битву... И воевода повторял, остерегая: рано еще, не настал наш час. — Господи! Я знаю, как всякий воин в той засадной рати, как просит сердце работы, и как рано еще, рано!.. Но вот оно — утро! Опять — торжественная музыка солнца, как военные трубы, как далекая битва... А я — здесь, как воин в засаде, не смею биться, не знаю, что делать, не должен, не настал мой час! — Вот зачем я не сплю ночей: я жду всем сердцем того, кто придет и скажет: «Пробил твой час! Пора!»⁹⁶⁷

Встречное движение к Герману свойственно и Фаине, в которой с новой силой пробуждается страсть. Ее предвещает просыпающаяся природа: «Дымятся утренние пруды. В камышах поднимает голову разбуженный лебедь и кричит трубным голосом навстречу восходящему солнцу. Фаина идет. Движения ее неверны, точно ее захлестнуло смертной тоской, и нет ей исхода, как грозовой туче; ее несет певучий, гнущийся бурьян, утренний ветер. Лебедь кричит и бьет крылами. Наполняя воздух страстным звоном голоса, вторит ему Фаина»: «Приди ко мне! Я устала жить! Освободи меня! Не хочу уснуть! Князь! Друг! Жених!»

Жажда любви и освобождения охватывает все бытие, и на этом ликующем фоне Герман встречается с Фаиной: «Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок. В то же мгновение на горизонте, брызнув над лиловой полосой дальних туч, выкатывается узкий край красного солнечного диска, и вспыхивает все золото лесов, все серебро речных излучин, все окна дальних деревень и все кресты на храмах. Затопляя сиянием землю и небо, растет над обрывом солнечный лик, и на нем — восторженная фигура Германа с пылающим лицом. Фаина близится, шатаясь, как во хмелю, и в иступлении поднимает руки».

Оба героя преобразились: вместо холодной, капризной, кокетливой дивы, утомленной тоской и скукой, возникла страстно влюбленная женщина с готовностью жить полной и свободной жизнью («На лице твоём — вся судьба! Ты — день беззакатный! Час пробил!»), плененная героем («Ты светел, у тебя — русые волосы, лицо твоё горит господним огнём!», «Это — солнце горит на твоём лице! Ты — тот, кого я ждала. Лебедь

⁹⁶⁷ Этот монолог Германа бросает свет и на цикл «На поле Куликовом».

кричит, труба взывает! Час пробил! Приди!»). Апофеоз земной страсти передан Блоком в ремарке: «Фаина торжественно распускает алый пояс и кланяется Герману в ноги. Лебедь умолк. Только море мировых скрипок торжествует страсть. И, задыхаясь и трепеща, как земля перед солнцем, лебяжьим трубным голосом кричит Фаина». И дальше: «Она увлекает Германа туда, где вздрагивают разбуженные ее голосом бубенцы тройки. — Через мгновение раздастся окрик ямщика, свист и конский топот; голос колокольчика, побеждая бубенцы, вступает в мировой оркестр, берет в нем первенство, а потом теряется, пропадает, замирая где-то вдали на сияющей равнине».

А в это самое время Друг рассказывает Елене об измене мужа, надеясь завоевать ее любовь. Елена ему не верит: «В последний раз прошу, не кощунствуйте». Тогда Друг, намеренно обижая Елену, намекает на ее связь с Монахом: «Желаю вам счастья... С вашим монахом...». Монах же обещает Елене, что она забудет свое горе (потерю Германа), потому что у нее «вся жизнь впереди»: «Вот смотри: белая дорога; ты всю эту дорогу еще пройдешь...». Он объясняет Елене, что не только Герман, но и она, и всякий живой человек не может нынче наслаждаться покоем: «Живого человека так и ломает всего: посмотрит кругом себя, — одни человеческие слезы... посмотрит вдаль, — так и тянет его в эту даль...». И Елена соглашается, что и ее душе нет «покоя ни ночью, ни днем...». Из всего этого диалога естественно возникает тема Родины: внутренним зрением все персонажи устремлены к ней. Почему это так, рационально, с помощью логики никто объяснить не может: «тайна сия велика». Монах знает только одно: никто не знает, «что лучше: буря или тишина?»; известно лишь, что покой и уют исчезли навсегда: «Белого дома больше не будет, Елена». Елена еще не может смириться с тем, что душа Германа отдана, как внушает Монах, не ей одной, а России и всей вселенной. Смерть настигла белый дом, но открылась, как сказано в панихидном пении, «Жизнь бесконечная». И в эту жизнь бесконечную включены оба — и Елена, и Герман. Но на дороге жизни оба заблудились и обоим предстоит искать верный путь, а в конце этого пути Елена встретится с душой Германа, Герман же — с душой Елены, и их души поймут друг друга: «А вот она, твоя белая, снежная дорога. Путь длинный, путь многолетний. А в конце пути — душа Германа». Так намечается выход из жизненного кризиса, из тупика.

Прошла весна, пролетела осень. Снова наступила зима. Нет уже больше белого уютного дома, тихого семейного очага: «Хмурый морозный день. Пустая равнина, занесенная снегом. Посредине — снежный холм. Ветер свистит и грозит метелью; сквозь ветер звенят как будто далекие, удалые бубенцы. Герман стоит на холме». Герман, открытый всем ветрам и не обремененный ничем, но свободный, подводит итог всему случившемуся:

Все миновало. Прошлое — как сон.
Холодный, бледный день. Душа, как степь,
Не скованная ни единой цепью,
Свободная от края и до края.

Не вынесла бы жалкая душа,
Привыкшая к домашнему уюту,
К теплу и свету очагов семейных, —
Такой свободы и такого счастья.
В моей душе — какой-то новый холод,
Бодрящий и здоровый, как зима,
Пронзающий, как иглы снежных вьюг,
Сжигающий, как темный взор Фаины.
Как будто я крещен вторым крещеньем,
В иной — холодной, снеговой купели.
Не надо чахлой жизни — трех мне мало!
Не надо очага и тишины —
Мне нужен мир с поющим песни ветром!
Не надо рабской смерти мне — да будет
И жизнь, и смерть — единый снежный вихрь!

Преображение, однако, поставило перед Германом, как и перед Еленой, новые проблемы. Наблюдая земной мир, он избавился от прекраснодушия, обрел критический взгляд на мир, но, отринув и забыв прошлое, его душа утратила и прежние ценности. Оказалось, говорит он Фаине, что удар ее бича «оглушил» и «убил все прошлое. Теперь на душе бело и снежно. И нечего терять — нет ничего заветного... И не о чем больше говорить, потому что душа, как земля, — в снегу». Страсть стала холодной, имитирующей горячее чувство, безыдеальной. Недаром Фаина замечает: «Вот, все вы такие... Точно мертвые... А я живая!» Выйдя из одного заблуждения, герой попадает в новое заблуждение. В нем, как только исчезло все заветное, потерялось и все человеческое. Это остро почувствовала Фаина: «За то, что ждала и не дождалась! За то, что был ты человеком, пока лицо у тебя было в крови! — Господи! Господи! Стань человеком!» Герман в отчаянии: «Все пути заметены...». Однако Фаина, жертвуя своей страстью, спасает героя: «Не смертью — жизнью дышу на тебя!».

Так намечается выход из нового противоречия. Фаина возвращает Герману память и чистую совесть. Он снова мечется между Еленой и Фаиной, не зная, куда идти.

Неожиданно вдалеке раздается песня: «Ой, полна, полна корбушка...», которую напевает Коробейник. Он и помогает растерявшемуся и заблудившемуся Герману. Коробейнику, однако, известна лишь дорога «до ближнего места», дальше и он не знает пути. Герману этого достаточно: теперь, повстречавшись с человеком из народа, он уверен: «Потом, куда знаю, сам пойду».

Так заканчивается драматическая поэма, в которой главным событием сюжета стали поиски самостоятельного, свободного, по своей воле выбранного земного трудного, страдного пути, полного заблуждений, ошибок, соблазнов, отрицания прежних ценностей и обретения новых, пути, не имеющего конца, но прочными, нерасторжимыми узами сплетенного с путем народа, родины, вселенной, игры мировых стихийных и космических, упорядоченных начал, направленного к истине и свету. Таков итог снежных, метельных зим 1906–1908 годов.

Было бы, однако, напрасно полагать, будто лирическое творчество этих лет исчерпывается мотивами стихийных страстей. Множество стихотворений, написанных в эти годы и вошедших в более поздние сборники, демонстрируют стремление изжить холодные стихийные страсти или, по крайней мере, включить их во всеобъемлющее переживание богатства жизни.

Важной пограничной вехой на этом пути стал небольшой цикл **«Вольные мысли»**. Стихи «Фаины» еще писались, а уже создавались стихотворения, вошедшие затем в цикл **«Вольные мысли»**. «... трудно представить, — писал Анат. Горелов, — что эти эпически неторопливые строки, полные величавого спокойствия, мудрых раздумий, пренебрежительного сарказма и чувственного восприятия земных радостей, писала рука, только что выведившая хмельные узоры субъективнейшей снежной метелицы...»⁹⁶⁸.

«Вольные мысли», по мнению большинства ученых, произведение переходное⁹⁶⁹. Здесь все та же уединенная и жадная душа с ее «горестными восторгами». Но повернута она уже другой гранью. Она теперь пристально всматривается в жизнь и в смерть. Теперь это жадность наблюдения, не только переживания. В цикле противопоставлены природа и цивилизация по признакам «красота—безобразие», «многоцветность—бесцветность», «музыкальность—немузыкальность», «веселье—мрачность» и т.п. Это контрастное отношение к миру пронизывает стиль: в описаниях природы господствуют высокие поэтизмы, в описаниях быта — низкие прозаизмы⁹⁷⁰. Замечено также, что в цикле нет «постоянной героини», а лирический герой оказывается организующим центром, причем отношение героя к окружающему миру также противоречиво: он сближен с природой и с людьми природы и отделен от них. Он предстает бродягой и вследствие этого не прикреплен ни к одной стороне жизни. Он — наблюдатель, не включенный в современную жизнь, но уже находящийся в земном времени и пространстве⁹⁷¹.

Вошедшее в цикл стихотворение «О смерти» кончается ликующим гимном бытию:

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,

⁹⁶⁸ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 229. См. также мнение К.В. Мочульского, писавшего о высоком ладе эпического рассказа, о неторопливых наблюдениях, тихих мыслях, длинных описаниях. «Вольные мысли», с его точки зрения, «отдых после бури», выход в ясный мир озер, сосен, дюн, стремление стать простым, здоровым, принимать жизнь бездумно, радостно... Однако, несмотря на мажорный тон, желание принять «упрощенную и натуральную жизнь», автор не верит поэту, считая эти стремления и желания слишком рассудочными (Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 126–127).

⁹⁶⁹ См., например: Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 288; Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 169–179 и др.

⁹⁷⁰ См.: Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 174–176.

⁹⁷¹ Там же. — С. 179.

И пить вино, и женщин целовать,
И яростью желаний полнить вечер,
Когда жара мешает днем мечтать
И песни петь! и слушать в мире ветер!

«Снежная маска» еще не успела выйти из печати, а Блок уже охладел к ней и неодобрительно назвал «субъективной». Впрочем, не только «Снежная маска», но и весь второй том лирики стал нелюбимым, «декадентским», пропитанным «ядами красотостей».

Простившись со «снежными» вихревыми страстями и намечая новый жизненно-творческий путь, Блок приступил к великим созданиям третьего тома лирики.

Стихотворные циклы: «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Итальянские стихи», «Арфы и скрипки», «Кармен», «Родина», «О чем поет ветер». Драма «Роза и Крест». Поэмы: «Соловьиный сад», «Возмездие». Было бы напрасно думать, что Блок в 1906–1908 годах целиком отдался стихии. К 1907 году и особенно к концу 1908 года относятся также стихотворения, исполненные совсем иного содержательного наполнения (стихотворения из циклов «Родина», «Возмездие»). Все свидетельствовало о том, что стихия страстей спадала и шла на убыль.

Л.Д. Блок гастролировала вместе с театром В.Э. Мейерхольда. А.А. Блок скучал⁹⁷². Как никогда раньше, он почувствовал, что в жизни России, во всем мире и в его собственной судьбе наступил роковой перелом, что революция неизбежна и что она сметет не только мерзости пребывающего мира, который он называл старым и страшным, но и ценности культуры, созданные усилиями поколений и великих индивидуально-стией. Старый и страшный мир вызывал в нем ненависть и злобу своей греховностью, пошлостью, меркантильностью, кондовостью, косностью, бытовым и всяческим иным неустройством. Но страшный мир не замечал в его сознании России, которая не могла быть сведена лишь к ее отрицательным свойствам. Напротив, ширь и раздолье русских степей и безграничность русских снегов, святая нищета деревень, могущество духа, горячее стремление к достойной человека жизни, подвиги на поле брани и на стезе праведничества — все это искупало русские грехи и несколько не мешало любить родину глубокой и сильной любовью. Однако Россия, по убеждению Блока, подошла к роковой черте. И в трагической — не на жизнь, а на смерть — схватке старого мира с новыми сти-

⁹⁷² Воспоминания о Блоке этого времени оставил Б.К. Зайцев: «Блок выглядел уже иначе. Резче обозначились черты, вес в них прибавился, огрубел цвет лица. Уходил юноша, являлся «совсем взрослый». В этом взрослом что-то колобродило. Каким-то ветром всего его шатало, он даже ходил как покачиваясь. И на сердце не весело — такое впечатление производил. Мы ездили в ландо на острова, в ночные рестораны, по ночным местам с голубевшими шарами электрическими, с мягким сырым ветром. Много и довольно бестолково пили, рассуждали. Разумеется, превыпенно... Блок был довольно хмур, что-то утомленное, несвежее в нем ощущалось... От вина лицо его приняло медный оттенок, шея хорошо белела в отложных воротничках, глаза покраснели, потускнели. Но стеклянность взгляда в них даже и возросла. Странные вообще были у него глаза».

хийными силами не только мог победить страшный мир, но и погибнуть вся Россия. Поэтому старый мир становится главным «врагом» для Блока, тем более что поэт знает о его могуществе.

В том, что страшный мир губит Россию, Блок винил русскую интеллигенцию (см. доклады и статьи 1907–1908 годов «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура»). Он считал, что в России существуют две правды: правда народная, состоявшая в трезвой заботе о благе родины, и правда интеллигентская, утонченная, индивидуальная, свобододолюбивая, и что между ними пролегла «недоступная черта». Вина интеллигенции состоит в том, что она не сумела обеспечить России достойную жизнь, что интеллигенция проникнута волей к смерти, тогда как народ — волей к жизни⁹⁷³. Современники, в частности К.И. Чуковский и другие, вспоминают, что Блок постоянно говорил о равнодушии и лжи интеллигенции, над которой за это разразится народная месть. Поэт предлагал интеллигенции уступить место юному народу, принять его «возмездие» за малодушие. В этой связи опьянение разгулом страсти завершается приступом мрачной депрессии, которая сопровождает лирику Блока и которая отчасти в лирике и преодолевается.

Эти настроения поддерживаются и событиями семейной жизни. Гастрольное путешествие Л.Д. Блок закончилось ее беременностью. Когда она возвратилась в Петербург, выяснилось, что она влюбилась в молодого актера К.А. Давидовского (в своих воспоминаниях она называла его «паж Дагоберт»). Она не хотела оставлять ребенка, но случилось так, что освободиться от него было поздно. Блок, напротив, очень хотел ребенка. Он окружил жену нежностью, добротой и после рождения мальчика (в начале 1909 года) усыновил его⁹⁷⁴. Но Дмитрий — такое имя в честь Д.И. Менделеева дал Блок сыну — вскоре умер. Л.Д. Блок и А.А. Блок тяжело переживали смерть младенца⁹⁷⁵. Л.Д. Блок жила эти дни затворницей, а Блок снова начал пить, но не так много, как прежде, и уже

⁹⁷³ См. об этом: *Пайман Аврил*. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока. Книга вторая. — М., 2005. — С. 24–25.

⁹⁷⁴ З.Н. Гиппиус в эмиграции вспоминала, что в те дни, когда Блок ждал рождения ребенка, она видела Блока светлым, теплым и улыбающимся. З.Н. Гиппиус запомнила Блока простого, человеческого, с небывало светлым лицом. Она не помнила его улыбки, которая, «если и была — то скользящая, незаметная. А в этот период помню именно улыбку, озабоченную и нежную». Голос Блока тоже изменился, стал «точно другой, теплее». В эти дни Блок ждал ребенка, в котором «почувал возможность прикоснуться к жизни с тихой лаской; возможность, что жизнь не ответит ему гримасой, как всегда». То же состояние поэта она отмечает и после рождения сына: «Почти все последние дни Блок сидел у нас вот с этим светлым лицом, с улыбкой. Ребенок был слаб, отравлен, но Блок не верил, что он умрет: “Он такой большой”». <...>

У нас в столовой, за чаем, Блок молчит, смотрит не по-своему, светло — и рассеянно.

— О чем вы думаете?

— Да вот... Как его теперь... Митьку ... воспитывать?..»

Ребенок был обещанием новой жизни. После этого удара, свидетельствовала З.Н. Гиппиус, он уже не оправился никогда (*Гиппиус З.* Стихотворения. Живые лица. — М., 1991. — С. 233).

⁹⁷⁵ См. стихотворение Блока «На смерть младенца».

один. К.И. Чуковский вспоминал: «И когда в такие ночи и дни мы встречали его в каком-нибудь гнилом переулке, по которому он нетвердой походкой пробирался домой с окостенелым лицом и остановившимся взглядом, нам чудилось, что он действительно бесприютный скиталец, отверженец, от лица которого он пел в те времена свои песни...»⁹⁷⁶.

Чтобы преодолеть настигшую их опустошенность, Блоки решили уехать за границу. Весной 1909 года они выехали через Балканы в Италию, затем посетили Германию и возвратились в Россию.

Здесь произошло еще одно необычайно важное в судьбе Блока событие: 30 ноября 1909 года он получил известие о смертельной болезни отца и выехал в Варшаву. Он уже не застал А.Л. Блока в живых. Похороны отца, знакомство с его коллегами, со своей сводной сестрой Анжелиной (ей посвящена поэма «Возмездие»), впечатления от Варшавы сильно подействовали на Блока. Чтобы отрешиться от мрачных событий, он решил заняться домашним хозяйством и задумал перестроить шахматовский дом. Весной и летом 1910 года он много работал физически, мечтал навсегда переселиться в Шахматово, но все-таки возвратился в Петербург в ноябре 1910 года⁹⁷⁷.

В эти же годы Блок пережил смерть Л.Н. Толстого, М.А. Врубеля, В.Ф. Комиссаржевской, землетрясение в Мессине. Тревожные и мрачные годы становятся предметом бесед с Вяч. Ивановым, Е.В. Аничковым, Вл. Пястом.

Душевную тревогу Блок пытается приглушить литературно-общественной деятельностью. Новые течения в литературе не принимаются поэтом из-за равнодушия к волнующим трагическим предвестиям. «... Нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, — говорил Блок в речи «О современном состоянии русского символизма», — а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком». Критика эпигонского символизма, характерная для Блока, отдававшего себе отчет, что символизм вступил в полосу кризиса в этот период, сменяется защитой заветов символизма (статьи «О современном состоянии русского символизма», «Без божества, без вдохновенья...»), принципы которого отстаиваются в полемике с акмеистами и другими литературными «школами».

За пять лет до Октябрьского переворота (к концу 1911 — началу 1912 годов) Блок пережил новый духовный подъем, предчувствуя конец «бесхарактерной эпохи». Увлечшись идеей мужества, почерпнутой им в произведениях А.Стриндберга, Блок включился в литературную и общественную жизнь: вместе с Вяч. Ивановым и Вл. Пястом он обсуждал издание журнала (не состоялось), сотрудничал в газетах («Искусство

⁹⁷⁶ Чуковский К. Александр Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 тт. Т. 2. — М., 1980. — С. 228–229.

⁹⁷⁷ В это время его видел А. Белый и оставил свое впечатление о нем: «Блок казался подсушенным, похудевшим, но крепким и здоровым; мы крепко пожали друг другу протянутые, открытые руки; открыто глядели друг другу в глаза». Вместе с тем из Италии возвратился в Россию новый Блок, о котором, пользуясь словами А. Белого, можно сказать, что он выглядел «спаленным, сожженным пламенем судьбы» (Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Зписки мечтателей, 1922, № 6. — С. 109).

и газета»), принял участие в создании книгоиздательства «Сирин», проявил интерес к журналу «Тропинка», к детской литературе и педагогике, задумывал статьи о воспитании. Блока привлекли авиация и полеты европейских и русских летчиков, французская борьба и занятия спортом — гимнастикой, плаванием, катанием на велосипеде. Словом, во всем его существе пробуждалась сильная воля к жизни. Этому способствовали и путешествия с женой (лето 1911 и 1913 годов) во Францию и Германию. Отношение «любовь-ненависть» к России с преобладанием любви и готовностью простить все грехи, свойственное Блоку, теперь во многом распространилось на Европу и на ее культуру.

С января 1914 года Блок начал сотрудничать в журнале «Любовь к трем апельсинам», основанном Мейерхольдом и В.Н. Соловьевым.

В марте 1914 года Блок вновь, уже второй раз, отдался во власть стихии, познакомившись с певицей Л.А. Андреевой-Дельмас. В Музыкальном театре драмы она исполняла партию Кармен в опере Ж.Бизе и произвела на Блока сильное впечатление. С ней связаны лирический цикл «Кармен», многие стихотворения цикла «Арфы и скрипки».

Начавшаяся мировая война почти не отразилась в творчестве Блока, но была для него явным предзнаменованием «конца» современной цивилизации и вошла в его жизнь: осенью Л.Д. Блок уехала на фронт сестрой милосердия (с августа 1914 по март 1915 года). Блок в это время трудился над изданием «Стихотворения Аполлона Григорьева». Он написал статью о ценимом им поэте («Судьба Аполлона Григорьева») и составил комментарии. В судьбе Ап. Григорьева Блок увидел много общего со своей жизненной участью. «Со всею неумолимостью встала перед ним, — писал он об Ап. Григорьеве, — безнадежность в личной жизни и безнадежность любви к «проклятой и вместе милой родине». Значительную часть творческого времени он отвел переводам из армянских, латышских и финских поэтов.

Летом, 7 июля 1916 года, его призвали в армию и зачислили благодаря хлопотам его друга, поэта В.А. Зоргенфрея, табельщиком 13-й инженерно-строительной дружины Земского и городского союзов (Земгора). Блок был направлен под Пинск на строительство дорог и военных укреплений. В это время он снова переживал творческий упадок и не написал ни одного стихотворения, но собирал документальные материалы, характеризовавшие военный быт и отражавшие «дух» эпохи.

В марте 1917 года, после Февральской революции, поэт получил отпуск и приехал в Петроград⁹⁷⁸. Восторженно встретив Февральскую революцию, Блок испытал большой творческий подъем. В Петрограде поэт стал редактором стенографических отчетов Чрезвычайной следственной комиссии по расследованию преступлений царского правительства. Впоследствии доступные ему материалы вошли в статью «Последние дни

⁹⁷⁸ Здесь его видела З.Н. Гиппиус: «Блок в высоких сапогах, стройно схваченный защиткой, непривычно быстро, взволнованно шагающий по моему ковру, — ярко помнится. И слова его помнятся, все те же он повторял: «как же теперь... ему... русскому народу лучше послужить?» Лицо у него было не просветленное: мгновениями потерянное и недоуменное» (*Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица.* — М., 1991. — С. 221).

старого режима» и в книгу «Последние дни императорской власти», которая появилась на свет после смерти поэта.

Подъем, пережитый Блоком весной 1917 года, оказался кратковременным, к лету он сменяется новым душевным опустошением.

С 1909 по октябрь 1917 года Блок создал самые значительные произведения: циклы «Страшный мир» (1909–1916), «Возмездие» (1908–1913), «Ямбы» (1907–1914), «Итальянские стихи» (1909), «Разные стихотворения» (1908–1916), «Арфы и скрипки» (1908–1916), «Кармен» (1914), «Родина» (1907–1916), «О чем поет ветер» (1913); тогда же он опубликовал новые поэтические сборники «Ночные часы» (1911); «Стихи о России» (1915) и собрание стихотворений «Собрание стихотворений. Книга третья. Снежная ночь (1912)». В это время он написал поэмы «Соловьиный сад» (1915), «Возмездие» (1910–1921) и лучшую свою драму «Роза и Крест»⁹⁷⁹. Все они принадлежат к вершинам его поэзии.

В 1909–1917 годах творчество Блока, не теряя черты символизма, обогатилось историзмом. Реальность получила конкретные очертания и возвысилась до глубоких и высоких обобщающих символов, в которых просвечивалось одновременно всемирное и личное, современность и прошлое, национальное и социальное. Она мыслилась неким «страшным миром», адом, в котором торжествовали «дикие страсти», овладевшие человеческой душой. Время это для Блока — трагический час мировой истории, неизбежное опустошение души человека, ведущее к гибели и неизбежному «возмездию» со стороны новых поколений. Но воле к смерти противостояла у Блока воля к жизни, проявлявшаяся в способности человека создавать эстетические и иные ценности. Она не умерла, и в ней поэт видел залог неизбежности трагического пути человечества к новой жизни, контуры которой неясно мерцали в его сознании.

Овладевшая Блоком идея возмездия (поэт цитировал слова Ибсена: «Юность — это возмездие»), стала одной из руководящих в творчестве Блока. Речь шла о том, что за грехи отцов и матерей, за малодушие и волю к смерти непременно следовало возмездие поколения детей, которое выражалось либо в духовном бессилии и болезненности, либо в разрушительном отрицании всех ценностей, которые были дороги отцам. Предупреждением этих мыслей стал цикл «Возмездие» и неоконченная поэма «Возмездие».

На рубеже двух веков, падая в душевную апатию и возрождаясь к жизни, Блок все острее чувствовал и понимал, что необходимо разрешение противоречий, их гармония. Перед ним встал выбор: «Или гибель в покорности, или подвиг мужественности». Русская повседневность порождала усталость, покорность и вела к духовной смерти. Вера в Россию, в искусство, в победу красоты в будущем взывала к «подвигу мужественности». Свет, прекрасное, высокое, по давнему убеждению Блока, возникает из преображенных либо чудом, либо творческой волей художника тьмы, безобразия, нищеты. Но добывать красоту из хаоса мира и из хаоса

⁹⁷⁹ Нетрудно заметить, что в свои циклы Блок включал стихотворения, написанные в разное время, и что публикация ранее созданных стихотворений могла быть осуществлена позднее («Ямбы. Современные стихотворения», 1919; «Седое утро», 1920). Порядок помещенных в третьем томе циклов определен самим поэтом.

са собственной души — тяжкая, трагическая, адская доля. Однако у поэта нет иного пути: «Искусство там, где ущерб, потеря, страдание, холод». Отсюда ясно, что трагическое мирозерцание должно стать творческим и приносить весомые художественные плоды, ибо только в них сосредоточена и явлена «сложность мира». Поэтому трагизм восприятия и художественного воспроизведения жизни не только не угасал и не ослабевал, а все более углублялся и расширялся, приобретая вселенский масштаб. Но, говоря дням настоящим «нет», он провозглашал жизненному пути человечества «да».

Начинает, однако, Блок третью книгу своей «трилогии вочеловечения» с решительного «нет» старому, страшному миру и с оправдания трагичности своей Музы как ее непреложного качества.

Третий том лирики открылся циклом «Страшный мир» и первым его стихотворением стало «послание» «К Музе», помеченное 29 декабря 1912 года:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.

И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами
Всё проклятье своей красоты?

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,

И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада —
Эта горькая страсть, как полынь!

Стихотворение это, безусловно, программное и замечательное по художественному качеству и по беспощадной, бесстрашной искренности. Поэт хочет отдать себе отчет в том, что же такое его Муза, его поэзия, почему на ней лежит «проклятье... красоты». Он признается, что со времени «Стихов о Прекрасной Даме» многое изменилось: вместо гимна преображенной жизни в его песнях слышалась «Роковая о гибели весть», вместо защиты «заветов священных» он слал им «проклятия», вместо прославления счастья он решался на его «порушение». Более того, он оказался во власти демонических страстей и испытал подлинное наслаждение («отрада», «услада») от «попиранья заветных святынь», хотя и понимал, сколь страшна, безумна и горька эта страсть. Очарование идеалом в «Стихах о Прекрасной Даме» обернулось разочарованием, болезнью очарования, его трагедией, приведшей к кощунствам. Блок не кокетничал, не рисовался, не хвастался своей смелостью, в данном случае мнимой, ибо какая же отвага в том, что он попал в плен демоническим страстям? Поэт ясно осознавал, что все эти кощунства его недостойны, но избавиться от них, преодолеть мрачное, угнетенное, болезненное и опустошенное состояние духа он не мог. Нисколько не радуясь таким настроениям, но и не кляня их, он объективно и беспристрастно, насколько это возможно в лирическом стихотворении, подвел итог своему творчеству после «Стихов о Прекрасной Даме».

И тут оказалось, что Муза существует как бы отдельно от поэта и мыслит ее совершенно самостоятельным лицом, а черты его Музы зависят не столько от его воли, сколько от той музыкальной силы, какая внушена и сообщена его поэзии. Стало быть, что и о чем он пел, — не его прихоть, а внушение некой высшей силы, стоявшей над ним. Он же находился и находится во власти этой «влекущей силы», этого «соблазна красоты», которыми обладают его песни⁹⁸⁰. «Влекущая сила» напевов такова, что не только самого поэта, не только толпу, но даже «ангелов... низводила», т.е. совращала и превращала в демонов. Поэт вместе со всеми подчинен «напевам... сокровенным», он «заворожен», как сказано в другом стихотворении, и песни родились словно бы независимо от него, но через него излились.

Следовательно, и те кощунства, о которых писал Блок, — не его личные причуды и не капризы его Музы, потому что над ней тоже стоит еще более высокая власть:

⁹⁸⁰ К.И. Чуковский как-то метко сказал, что не Блок гнал ямб, а ямб гнал Блока.

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый,
Но когда-то мной виденный круг.

Муза Блока и через нее он сам получают сигналы свыше: «круг» — это нимб Вечной Женственности, Софии Премудрости Божией, Прекрасной Дамы, которая, оказывается, сама настаивает на том, чтобы Муза и поэт погрузились в демоническую тьму, в грех кощунств, чтобы выйти к свету. Вот в чем убежден Блок. Значит, Муза его и поэзия «вся — не отсюда», не из этого мира. Значит, она порождена на небесах, и по их повелению он поет сокровенные напевы. И в этом состоит глубокое трагическое противоречие: сам поэт не знает, «зла, добра ли» его Муза, что скрыто за велением высших сил. Он вовсе не хочет петь демонические песни⁹⁸¹, которые приводят в восторг публику («Для иных ты — и Муза, и чудо»), потому что ему по душе другие песни, но, не в силах противиться наплывающим на него мотивам и звукам, исполняет небесную волю, и Муза превращается в «мученье и ад». Так встреча с Музой становится роковой: вместо утешений, а затем вместо вражды Муза дарит поэту идеальное мечтание о цветущей всемирной, вселенской жизни, красоту напевов («Луг с цветами и твердь со звездами») без воплощения в реальности, и ее коварные, хмельные, короткие ласки становятся не радостью и счастьем, а страшным проклятием, роковой отрадой и усладой, сводящей с ума⁹⁸².

⁹⁸¹ Явным стихотворным свидетельством этого служат следующие строки из стихотворения «Под шум и звон однообразный...»:

Что, если я, замороженный,
Сознания оборвавший нить,
Вернусь домой униженный, —
Ты можешь ли меня простить?

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

⁹⁸² Согласно учению Ницше и Вяч. Иванова, которое разделял Блок, аполлонические сны, гармонические звуки и прекрасное в искусстве, в поэзии также, рождаются из стихии хаоса, из пучины дионисийского волнения, представляющего творческим началом. Блок переживал это волнение реально. Стало быть, природа поэзии двойственна: райская и адская, ангельская и демоническая. Поэтому у Блока в музе сопряжены два начала — созидательное и разрушительное, кощунственное. Отсюда ясно, что кощунственное начало сближено с поэтическим и осознано неизбежным этапом на пути к новому поэтическому идеалу. Кроме того, кощунство — это возмездие за зло страшного мира, за несправедливый миропорядок (см. об этом: *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 269). Как от-

Надо сказать, что уверенность Блока в том, что стихи пишутся под диктовку свыше, присуща едва ли не всем истинным поэтам.

Что же касается стихотворения «К Музе», которое предварило цикл «Страшный мир», то оно, служа оправданием поэту, объясняет, почему далее Блок обратился к мрачным картинам «страшного мира» и почему он то и дело просил прощения за эти свои стихотворения.

«Страшный мир»⁹⁸³ — греховная часть современной Блоку действи-

метил К.В. Мочульский, в демоническом стихотворении «К Музе» явлен «двусмысленный, женский лик Люцифера... Над ней — яркий пурпурно-серый нимб». Поэт любит музу, но ненавидит за то, что ее красота может нести проклятье (*Мочульский К.* Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 186).

⁹⁸³ Наиболее подробно природа и сущность «страшного мира» освещена в книге З.Г. Минц «Поэтика Александра Блока», которая далее излагается в сжатом виде с некоторыми необходимыми уточнениями.

«Страшный мир» — символ отрицаемого нынешнего греховного состояния земного мира. Поэтому он тождествен аду и наделен всеми его свойствами. Его тождество с адом объясняется участием живущего в «страшном мире» человека, который несчастен, обижен, оскорблен и унижен. Пребывание человека в «страшном мире» исполнено нескончаемого ужаса и постоянно грозит ему несчастьями и гибелью. «Страшный мир осознается этически как: злой, грубый, порочный, жестокий; эстетически как: безобразный, скучный; с точки зрения разума как: обманный, лживый, бессмысленный, глупый, безумный, сумасшедший, выдуманный; с точки зрения целей человеческого существования как: бесцельный, ненужный, безнадежный. Страшный мир отрицается не только с точки зрения лирического «Я», современного человека, но и с точки зрения некоего «человека вообще», от лица носителя высоких нравственных эстетических норм и норм абстрактной, «чистой» разумности» (*Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 188–189). Поскольку «страшный мир» — особая, самостоятельная и независимая от человека и вообще от людей злая общественная структура, то найти со «страшным миром» что-то общее, осуществить идею синтеза человек не может. Ему остается ждать мистического преображения, Апокалипсиса, эсхатологического взрыва и всячески содействовать ему. Признаки такой вселенской катастрофы, в которой погибнет «страшный мир» и обновится вся жизнь, в том числе человек, ясны и близки. Уверенность в чуде преображения зиждется прежде всего на невозможности жить в «страшном мире». Недаром на небесах зреют гнев и ярость, которые проникают в народ и которыми наполнено сердце поэта.

«Страшный мир» — не только ад и антоним рая. В нем есть и часть рая, воплощенная в природе и не имеющая ничего общего с общественным устройством. В природном мире, связанном с мотивами родины, с воспоминаниями о юности, угадывается красота преображенного земного мира, который предстает как мечта, сон, святая ложь. Третья часть «страшного мира» двойственна и представляет собой земную красоту, созданную человеком. Эта красота имеет реальную материальную силу в земной красоте, чарующей, манящей, в притягательности не уступающей небесной красоте. Ее свойства — прелесть, пленительность, живость, страстность. Притягательность создается максимальным напряжением человеческих и творческих сил, страстным томленьем по прекрасному и совершенному, безумьем, взволнованностью, тревогой, экстазом.

«Страшный мир» как самостоятельная структура обладает особым пространством и особым временем. Пространство характеризуется закрытостью, замкнутостью, несвободой. Время в нем вечно и бесконечно, оно не имеет ни начала, ни конца, ни исхода. В «страшном мире» царит хаос, не имеющий целей и устремленный

к гибели. Стало быть, «страшный мир» однообразен, духовно беден и душевно нищ. В нем нельзя дышать. В нем господствуют мрак и пустыня.

Если внутри «страшного мира» находится хаос, то снаружи «страшный мир» целиком материален: он загроможден предметами, вещами, которые закрывают от него сверхреальный мир и создают видимость стабильности. Вещи образуют поверхностный, кажимостный слой жизни, прикрывающий ее подлинный смысл. Они становятся мнимыми, превратными символами, или, если иметь в виду символы истинного мира, то антисимволами. Предметы и вещи придают «страшному миру» неподвижность, означающую в духовном плане безысходность.

«Страшный мир» — местопребывание земного человека, независимо от его национальной или государственной принадлежности. Любой человек, живущий в «страшном мире», двойствен — в нем сопряжены сила и бессилие, активность и пассивность, страсть и бесстрашие, добро и зло, причем зло может обернуться и против «страшного мира» (черная злоба — предвестие святой злобы). Это касается и лирического героя Блока.

Лирический герой или лирическое «Я» также продукт «страшного мира» и в нем обнаруживаются как божеские, так и демонические черты. Его основная характеристика — бесстрастность, означающая, что он, как интеллигент и как поэт, а не только жертва «страшного мира», охвачен стремлением к смерти, но не к жизни. Его духовные характеристики также двойственны: он то поэт, причастный к высшим тайнам, то невоскресший Христос, то человек-артист, открытый наслаждениям жизни, то аскет, гордящийся своей нищетой и славящий ее.

Будучи поэтом, лирический герой обязан вскрыть природу и язвы «страшного мира». Здесь он непосредственно соприкасается с демонической его сущностью. Его задача состоит не в том, чтобы действовать, а в том, чтобы проводить идеи, видимые, слышимые, ощущаемые, чувствуемые им свыше раньше других, потому что как проводнику идей с неба на землю ему дано постигать сущность явлений.

Уподобление Христу связано с художественным преломлением легенды. Как и Христос, поэт принимает материальную нищету, вселенскую скорбь и печаль, отверженность, одиночество, добровольное сиротство и жертвенный отказ от богатств, чтобы разделить судьбу всех людей и принять в себя все их страдания, вину за грехи мира и социальное зло. Как и Христос, лирический герой готов к жертвенной гибели. Но его ждет иная судьба: он человек и потому ему не дано воскреснуть (отсюда выражение «невоскресший Христос»).

Поскольку природа человека двойственна, то человек одновременно богоподобен и богоборец. Отправляясь в жизненный путь, человек не знает, какую — верную или ложную — дорогу он изберет, потому что голос судьбы, зовущий в путь, — иррациональный, необъяснимый. Вследствие этого возможны отступления, кружение, тупик и т.п. Есть, однако, путь не индивидуальный, а в содружестве с народом. Но в этом случае надо поступиться личными амбициями, личными желаниями, обуздать «Я». Герой Блока находится на перепутье, но все-таки в конце концов выбирает «бой» со «страшным миром» и решается на «подвиг» вместе с народом, понимая бой и подвиг не как вооруженную схватку с режимом (надо помнить, что «борьба» — мистическая, вселенская и реальная), а как содействие словом переходу от настоящего в будущее и как способ жить в мире будущего. С этой точки зрения цель — бесконечное движение. В этом движении человек, сливаясь с народным целым, перестает быть лишь отдельной личностью, уподобляется народу, истории, миру, обретает бессмертие. К.И. Чуковский назвал Блока «певцом бесцельного подвига». Он имел в виду не отсутствие цели (цель как раз была — преображенный, обновленный мир), а истинно романтико-символическую идею вечного, бесконечно длящегося подвига, которая не заканчивается каким-либо завершением, ибо всякое завершение — гибель. Цель — движение. Путь к цели и несет в себе свою цель. Они тожде-

ственны и равны друг другу. Но на пути встречаются отдельные этапы, которые могут восприниматься относительно завершенными вехами. Одной из таких вех выступает для Блока Новая жизнь, Новая Америка. Кроме того, скитания человека и человечества получают высокий смысл с точки зрения вечного движения их к преображению и обновлению, понимаемому как спасение. И это — общий подвиг человека и человечества.

Как и другие люди, лирический герой в «страшном мире» обречен на духовную нищету и смерть, потому живет условностями: слова, поступки, духовные ценности теряют свой подлинный смысл. Человек утрачивает свои прекрасные качества, дарованные ему как божественному созданию. В этих условиях перед ним открываются два пути: либо он встает на путь зла, либо становится бесстрастным. Оба пути ведут к духовной пустоте и гибели. То же самое относится и к любви, которая в «страшном мире» превращается в низкую страсть или оборачивается равнодушием и безразличием. Оба вида любви — следствие железного, буржуазного века, века позитивизма и пошлости, суесть и техницизма, века цивилизации, а не культуры. Технические достижения цивилизации не окупаются неизмеримыми нравственными, эстетическими и духовными потерями: человек отторгается от природы, его духовные начала в пошло-материальном мире искажаются. Любовь приносит не духовное и чувственное наслаждение, а страдания и вырождается в чисто животные сношения. Огонь любви тает в себе гибель, пепел страсти. Другое высокое наслаждение — творчество — заменяется суррогатом — опьянением, напоминающим творческое состояние подъема, экстаза, которое заканчивается горьким похмельем, испепеленностью души, хмельным туманом и в конечном счете — гибелью. Все мыслимые пути выхода из «страшного мира» неизменно ведут к смерти. Но жизнь его не кончается. Смерть — не итог и не сущность жизни. Смерть — итог и сущность жизни в страшном мире. Однако конец «страшного мира» также двойствен: он катастрофичен, ибо ведет к гибели не только «страшного мира», но и всего рожденного в нем человечества, всей созданной народами культуры, к гибели личности, уникального человеческого «Я»; но одновременно конец «страшного мира» благ: после него наступит новое царство, явится обновленный человек, созреет новая любовь. Смерть из злой силы превращается в благую, вторя новую жизнь. За гибелью Блок видит возрождение, за смертью отцов — прекрасную жизнь далеких сынов, за исчезновением отживших цивилизаций — расцвет новых. И это — неоснованный исторический и мистический процесс развития бытия, начертанный на небесах.

Наряду с лирическим героем, лирическим «Я» в «страшном мире» пребывает и лирический образ «Ты», предстающий в двух ликах — Девы Света, своего рода Беатриче Данте, и героини «страшного мира», антипода Девы Света, изменившей лик. Таким образом, двойственность «Ты» также сохранена (Мария Магдалина и Мария Богородица, грешница и святая). Как и лирическое «Я», лирическое «Ты» имеет разные воплощения: двойника «Я», инфернальной женщины, колдуньи-чаровницы, ведьмы-оборотня, змеи, русалки. Сюжеты, связанные с лирическим образом «Ты», касаются страсти-предательства, страсти-убийства. «Ты» — обычно близкая, но чужая, «другая» душа. Замечено, что «Я» всегда субъективно, а «Ты» — объективно. «Ты» — творческое начало бытия, от «Ты» зависят изменения, происходящие в «Я» и с «Я»: «Ты» («она») низводит героя на землю, управляет его земной судьбой, впоследствии благословляет героя на бой, на подвиг, утверждает в нем чувство неизбежной победы. Однако есть и другое ее воплощение, восходящее к ранней лирике: «Ты» — спящая красавица, отданная за чародея, которую, по велению свыше, обязан разбудить герой («Я»). Тем самым герой, воплощая мужское начало, освобождает женское начало, основное, творческое, но временно пассивное, спящее и в этом случае становится более активным, чем героиня. Он вступает в схватку с колдовскими, инфернальными, демоническими силами как в мире, так и в соб-

тельности, и вся атмосфера буржуазно-мещанской, пошлой и меркантильной стороны мировой жизни, лишенной подлинной духовности, — напоминает ему дантовский «Ад»⁹⁸⁴, в котором все чувства, мысли, от-

ственной душе и побеждает их (Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 187–319). См. также: Горелов Анаст. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 242 и Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 150–154.

⁹⁸⁴ Совершенно естественно, что «Страшный мир» вызвал в памяти Блока «Ад» Данте и «Божественную комедию» в целом. Проблема «Блок и Данте» была поставлена в литературоведении в обстоятельной работе Р.И. Хлодовского «Блок и Данте» (Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 176–248), а вслед за ним в книге Е.Г. Эткинда «Материя стиха» (СПб., 1998). Р.И. Хлодовский обратил внимание на замеченное современниками внешнее сходство между Блоком и Данте, приведя слова из воспоминаний Н.А. Павлович («В своем синем капошоне он до ужаса был похож на Данте»). Впрочем, современники находили сходство Блока и с другими знаменитыми личностями, в частности с Оскаром Уайльдом. По мнению Р.И. Хлодовского, «Данте и Блок стоят в одном историческом ряду» (Р.И. Хлодовский. Блок и Данте (к проблеме литературных связей // Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 183). Закljučая статью, он писал: «Оба они как два гиганта стоят на рубежах огромных исторических миров. Блок завершил историческое развитие той эпохи, у начала которой стоял Данте (Там же. — С. 243). Р.И. Хлодовский проанализировал все обращения Блока к Данте. Особенно подробно он рассмотрел «Песнь Ада».

С точки зрения Р.И. Хлодовского, «Проблемы блоковского Ада — это прежде всего проблемы взаимоотношений между человеком и «страшным миром», увиденных сквозь призму гуманистического искусства». Вместе с тем автор предлагает «увидеть трагическую «Песнь Ада» в ее исторической перспективе. Даже в тот момент, когда Блок оказался на самом дне современного ада, перед ним уже наметился выход к свету и к новой жизни (Там же. — С. 242).

По своей форме «Песнь Ада» — «единственное произведение Блока, написанное классически строгими терцинами. Это своего рода лирическая вариация на дантовскую тему». Однако при всем уважении к дантовской традиции «Песнь Ада», конечно, прежде всего посвящена современности. Как раз в это время Блок испытывает «всеобщий ужас», который, по его словам, «господствует везде, куда ни взглянешь. Все люди, живущие в России, ведут ее и себя к гибели. Теперь окончательно и несомненно в России водворился «прочный порядок», заключающийся в том, что руки и ноги жителей России связаны крепко — у каждого отдельно и у всех вместе». Такими, по Блоку, «условия общественной, государственной и личной жизни... Все одинаково смрадно, грязно и душно — как всегда было в России: истории, искусства, событий и прочего, что и создает единственный фундамент для всякой жизни, здесь почти не было. Не удивительно, что и жизни нет» (Блок. Собр. соч. В 8 тт. Т. 8. — С. 296–297). «Так же, как когда-то у Данте, — продолжил Р.И. Хлодовский, — личная трагедия «черной осени» слилась в мировосприятии Блока с трагедией общественной и породила горькие и гневные строки:

День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче.
Там сумерки лиловые легли».

Передавая стиль Данте и воспроизводя почти буквально некоторые из дантовских оборотов, писал Р.И. Хлодовский, Блок, по его собственным словам, сделал попытку изобразить «инферальность», «вампиризм» нашего времени. При этом «Воспроизведение дантовских терцин у Блока — не чисто формальный прием, привле-

ношения людей извращены, где личность раздвоена или духовно мертва. У этой мировой действительности, в том числе, конечно, русской, есть свои песни, но это песни ада.

В стихотворении «Песнь Ада», написанном терцинами, изображена сфера той земли, которая погружена в лиловый сумрак. Этим эпитетом Блок обычно характеризовал пейзаж «страшного мира». «Пустым очам»

кающий трудностью своего выполнения, а закономерный результат поэтического освоения действительности — «заклятия хаоса»... Именно поэтому даже отдаленного сходства между содержанием блоковской «Песни Ада» и содержанием какой-либо из песен дантовского «Ада» установить невозможно: его нет. Вдохновляясь Данте..., который... стал для него поэтом-современником, Блок изобразил в «Песни Ада» трагический и в то же время гротескно уродливый «страшный мир» окружавшей его России. <...> Блок интерпретировал ее как поэт-романтик. <...> блоковский герой трагически и безнадежно одинок». Обращая внимание на своеобразие «современности» мотива одиночества, на заключенное в нем «общественное содержание», автор статьи привел цитату из Блока: «Современность, — писал он, — не обладает не только райской спутницей, божественной Мудростью, но и земною мудростью язычника Вергилия, который сопровождал Данту в аду и у райской двери передал его Беатриче...» «Дантовская тема, — сделал вывод Р.И. Хлодовский, — звучит у Блока еще более трагично, чем у самого Данте. В глубинах ада герой блоковской «Песни Ада»... видит там тот же «страшный мир», который окружал и мучил поэта на земле». По мнению Р.И. Хлодовского, «Трагизм «Песни Ада» усугубляется тем, что герой Блока является и наблюдателем адских мучений, и мучеником одновременно. В аду он встречается себя самого и самому себе рассказывает о собственных страданиях». «Герой блоковской «Песни Ада», — продолжает он далее, — и жив и мертв: он живой мертвец. Это о нем и о себе самом Блок скажет в это же самое время:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим...

В отличие от Данте, в сознании которого четко разделены загробный мир ада и земной мир, в стихотворении Блока ад и земной мир слились в единый образ «инфернального», «страшного мира» России годов реакции, мира. Здесь можно бы сказать, что таков земной мир не только России, но и Европы. Можно даже говорить о земном мире вообще. Блок «воспринимал его как нечто призрачное, нереальное и обреченное», и это также относится не только к России (к ней, конечно, прежде всего), но и к земному порядку как таковому. Поэт шлет ему «дантовские проклятия». В связи с таким пониманием «Песни Ада» и дантовской традиции, полагает автор, возникает у Блока и представление об искусстве как об аде. Справедливости ради, надо сказать, что такое представление сложилось у Блока независимо от Данте, хотя и с оглядкой на него. Дело в том, что художник, «прозревающий иные миры», находится в аду, а само искусство по самой своей природе для него не что иное, как мученье и ад не только вследствие условий «страшного мира». Современная жизнь, по убеждению Блока, есть кощунство перед искусством, а современное искусство — кощунство перед жизнью (Там же. — С. 238).

Вместе с тем, замечает автор, Блок все время помнит о Новой жизни, о раннем произведении Данте, которое для него также стало знаменательным символом. Именно с высоты преображенной жизни он посылает «страшному миру» гневные обличения, которые приобретают трагическую глубину и сатирическую окраску. Его голосом как бы говорит будущее, сама вечность. Наконец, тема «страшного мира» сопряжена с темой возмездия. «Так же, как Данте, — заключил Р.И. Хлодовский, — Блок прошел через ад и вышел из него» (Там же. — С. 246).

человека, от лица которого идет рассказ, открывается «знакомый Ад». Но он ничем не отличается от земли:

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Картины ада, где томятся и страдают грешники, где неумолимый поток «несет друзей и женщин трупы» к пропасти, где ни молящий взор, ни слова пощады умерли, неожиданно заканчивается обширным залом:

Мне этот зал напомнил страшный мир,
Где я бродил слепой, как в дикой сказке,
И где застиг меня последний пир.

Но там, на земле, лица были масками, скрывавшими грехи, а здесь, в аду, все обнажено:

Там — брошены зияющие маски;
Там — старцем соблазненная жена,
И наглый свет застал их в мерзкой ласке.

Вот из мрака выходит юноша:

Затянут стан;
Увядшей розы цвет в петлице фрака
Бледнее уст на лице мертвеца;
На пальце — знак таинственного брака —
Сияет острый аметист кольца;
И я смотрю с волнением непонятным
В черты его отцветшего лица...

Он рассказывает страшную историю о том, как любовь становится наказанием и проклятием: влюбленный и узнавший счастье обладания, он против своей воли превратился в вампира:

И был в крови вот этот аметист.
И пил я кровь из плеч благоуханных,
И был напиток душен и смолист...
Его возлюбленная обречена
чувать боль и помнить пир,
Когда, что ночь, к плечам ее атласным
Тоскующий склоняется вампир!
Он же
обречен в далеком мраке спальни,
Где спит она и дышит горячо,
Склонясь над ней влюбленно и печально,
Вонзить свой перстень в белое плечо!

Итак, Страшный мир тождествен аду. Ушли сладкие мечтания о счастье («С мирным счастьем покончены счеты, Не дразни, запоздалый уют»), и впереди открылись сумрак и пустыню смерти, и душа слышит этот зов, а воображение рисует картины гибели («Блеснет в глаза зеркальный свет, и в ужасе, зажмуря очи, Я отступлю в ту область ночи, Откуда возвращения нет...»). Иногда лирический герой («Идут часы, и дни, и годы») хочет «стряхнуть» «сон», каким ему представляется его бытие в страшном мире, он хочет «Взглянуть в лицо людей, природы, Рассеять сумерки времен...», он испытывает желание служить людям, представляя себя рыцарем, но он никому не нужен: меч исчез, рука обессилела, возлюбленная умерла. И тогда жизнь становится настолько невыносимой, что он прерывает ее нить:

Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!

Мысль о смерти и даже ощущение себя, еще живого, уже мертвым прослеживается во всех стихотворениях цикла. Душа матроса, оставшегося на берегу («Поздней осенью из гавани...»), опустошена («Все потеряно, все выпито! Довольно — больше не могу...»), и он кончает самоубийством. «...берег опустелой гавани» напоминает поэту чистый и нежный саван, в котором спит матрос мертвым сном. Название цикла «Пляски смерти», вошедшего в «Страшный мир» убийственно иронично: живым кажется, что все еще пляшут, торжествуя и веселясь на пиру жизни, но на самом деле они мертвецы:

Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!

Мертвецы, в представлении Блока, — это те, кто исполнен «черной злобы», кому «надо в общество втираться, Скрывая для карьеры лязг костей...», кто встает из своего дома-гроба «И в банк идет, и в суд идет, в сенат...», чтобы торжествующе скрипеть перьями, кто «весь день трудится над докладом», чтобы после окончания присутствия нашептать, «виляя задом, Сенатору скабресный анекдот...». Но на этом его мерзости и «безобразья» не кончаются: таксомотор везет его в другое «присутствие», и он входит

В зал многолюдный и многоколонный...

«На нем — изящный фрак. Его дарят улыбкой благосклонной Хозяйка — дура и супруг — дурак». Тут ему уютно, потому что «лязг костей музыкой заглушон...», а «Он крепко жмет приятельские руки» и делает все, чтобы казаться живым. Но чувства уже умерли. Об этом как нельзя лучше свидетельствуют условно-светские речи, которыми живой мертвец обменивается такой же мертвой, как и он, подругой. Лишь на мгновение звучат из их уст печальные и искренние слова:

«Усталый друг, мне странно в этом зале». —
«Усталый друг, могила холодна». —

А потом снова возобновляется обычная салонная пустая болтовня:

«Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...»

И вот еще «живая» юная «NN... ищет взором страстным Его, его —
с волнением в крови...»:

В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...

Ей еще вновь слушать давно умершие, притворные, лживые речи,
имитирующие и симулирующие чувства:

Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

В той же мере мертв «И острый яд привычно-светской злости», который не искушенная в любви девушка принимает за ум и влюбленность, но сквозь «нездешнюю злость», расточаемую ее поклонником, ей все-таки слышится «нездешний, странный звон» из преисподней:

То кости лязгают о кости.

Эта тема неразличимости живых и мертвых продолжена и в цикле «Жизнь моего приятеля», также вошедшем в состав «Страшного мира». Его судьба похожа на судьбу персонажа предыдущего стихотворения. Он тоже погружен в тщету малых трудов и «мелочных забот». Особенно тягостной для всех лирических персонажей цикла оказывается ночь («Как растет тревога к ночи!»), когда охватывает «страх могилы» («Беспокойство мертвеца»), когда тоска сжимает «нежно горло», как будто «Сам дьявол сел на грудь!». Не меньшая горечь и не меньший ужас одолевают мертвеца при всматривании в себя. В стихотворении «Пристал ко мне нищий дурак...» Блок играет словом «нищий», употребляя его разных значениях: нищий — материально ничего не имущий и — духовно и душевно опустошенный. Они персонифицируются и предстают двумя лицами — «я» и «нищим». Но затем выясняется, что нет двух нищих, а лирический персонаж, раздвоившись, допрашивал самого себя. Чтобы выделить эту внезапно возникшую истину, Блок вместо перекрестной рифмы во всех строфах, в последней употребляет опоясывающую, ставя акцент на заключительном четверостишии:

И правда (ну, задал задачу!)
Гляжу — близь меня никого...
В карман посмотрел — ничего...
Взглянул в свое сердце... И пла́чу.

С этим стихотворением перекликается и другое, названное «Двойник», в котором то ли во сне, то ли наяву стал уноситься в свою молодость. И неожиданно к нему подошел стареющий юноша, обратившийся с речами, подозрительно похожими на речи самого лирического героя («Устал я шататься, Промозглым туманом дышать, в чужих зеркалах отражаться и женщин чужих целовать...»). Сказал — «И нет близ меня никого». Но образ юноши и его слова заронили сомнение, в котором больше утверждения, чем отрицания:

Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной!

Двойственность героя возникает у Блока из одного источника: внутренний мир лирического «я» сначала един, затем из него вырастают два объективных образа — «я» и «он», которые потом срачиваются. При этом неизвестно, был ли второй персонаж. Такой способ укрепляет и одновременно обобщает лирический «сюжет», остающийся замкнутым в пределах лирического «я» и разомкнутым, выходящим за его рамки: все, что сказано о лирическом герое, относится уже не только к нему, но и к современникам, и к человечеству в целом. Стихотворение развернуто вширь и повернуто вглубь. Лирическое «я» смотрит в другого, как в зеркало, но в этом зеркале видит себя. К теме двойника (а двойники обычно — пришельцы из «страшного мира», принадлежащего сфере зла) примыкают и два стихотворения под одинаковым названием «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе...» и «Иди, иди за мной — покорной...») — вариации на мотивы лермонтовских стихотворений и одноименной поэмы, а также стихотворение «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...».

Соотнесенность с Демоном — падшим ангелом и духом зла — обусловлена мыслью о ничтожности земных страстей («Ты знаешь ли, какая малость Та человеческая ложь, Та грустная земная жалость, Что дикой страстью ты зовешь?»). Но, обещая околдованной героине «новые миры — Невероятные виденья, Создания моей игры», Демон губит ее, отрывая от земли и затем отпуская в гибельный полет:

И под божественной улыбкой,
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту...

В стихотворении «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...» поэт рисует воображаемую картину: в его кабинет «Вошел тот джентльмен. За ним — лохматый пес» и посоветовал «Пред Гением Судьбы... смириться...». Иначе говоря, пора понять, что все в прошлом, и принять одиноче-

ство (пес — знак одиночества) и близкую гибель как неизбежность.

Выход из тоски, скуки, одиночества, из мрака страшного мира Блок, как почти все поэты, ищет в любви, в вине, в природе, но городская природа отвращает взор («На луну глядеть нет мочи Сквозь морозное окно»). Остаются вино («Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой, Монотонной и певучей! Вновь я буду пить вино!») и любовь, как правило, неразделимые. Но о действии вина и любви герою уже все известно, и каждый раз все повторяется сначала. Он уже не испытывает подлинной страсти, до тонкости, в совершенстве зная, что надо говорить и как выстроить свое поведение. Ему, искушенному в любви, нетрудно одержать победу даже над опытной женщиной («В ресторане»)⁹⁸⁵, которая тоже многое знает о взорах и жестах потенциального поклонника:

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

Однако вырваться из раскинутых героем любовных сетей женщина уже не может:

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Иступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Героиня ответила на любовные намеки героя, ее охватила сильная, цыганская, беспощадная страсть, оставшаяся односторонней:

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»
А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

И в этом все дело: герой не может отдаться любви, он способен лишь вызвать любовь в женском сердце, оставаясь холодным и довольствуясь созерцанием чужого чувства⁹⁸⁶.

⁹⁸⁵ Посланная в бокале роза — знак жгучей, испепеляющей, губительной страсти.

⁹⁸⁶ Вряд ли можно согласиться с Анат. Гореловым, что в стихотворении «В ресторане» *желтый* цвет зари, сожженное бледное небо, охваченное желтизной угасания одного обреченного цвета с черной розой в бокале золотого вина. Желтая заря сочетается с искусственным электрическим цветом фонарей и действительно демонстрирует ущербность, губительность «страшного мира». Но как раз этом цвету

Еще более откровенно эта неспособность любить — болезнь страшного мира, им порожденная, — раскрылась в стихотворении «На островах». Герою о любви все известно. У него нет ни стыда, ни ревности, он уверен, что любовь коротка и что ее конец ознаменуется «печальной усладой»:

Две тени, слитых в поцелуе,
Летят у полости саней.
Но не таясь и не ревнуя,
Я с этой новой — с пленной — с ней.

Да, есть печальная услада
В том, что любовь пройдет, как снег.
О, разве, разве клясться надо
В старинной верности навек?

Но его слова и движения выверены, отчетливы и продуманы до мелочей:

Нет, я не первую ласкаю
И в строгой четкости моей
Уже в покорность не играю
И царств не требую у ней.

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра,
Безлюдность низких островов.

противопоставлен естественный цвет золотого вина, символизирующий желание любить и быть опьяненным любовным влечением. На этом тонком контрасте искусственности и естественности строится любовный сюжет, в котором естественность страсти подменяется форсированным, неестественным ее проявлением («А монисто *бренчало*, цыганка плясала и *визжала* заре о любви»). (См.: Горелов *Анат.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 257.) В пользу изложенного выше понимания этого стихотворения может служить точка зрения К.В. Мочульского: «Из «бреда цыганских песен» возникает «В ресторане». <...> Из вихря иступленных звуков выступает она», незнакомка, как видение, «как сон о любви». Действительно, поэт не уверен в реальности — вечер «был или не был». «Видение притворяется реальностью... Но притворство разоблачается музыкой: запели смычки — и она бросается к нему «движеньем испуганной птицы», обнимает музыкой-любовью... <...> ...вся эта ночная, распутная и хмельная жизнь нужна поэту только для того, чтобы в душе «запели скрипки». В таких стихах мало «настоящей физической чувственности». Погружаясь в разврат, он продолжает оставаться бесплотным. Духовность в нем побеждает: он ищет не мысленного или реального удовлетворения и утешения похоти, а «*потрясения духа*». Музыка — «его лирическая жизнь, его вдохновение, его дыхание». Когда он глух к таинственной песне, он мертв. Но цена песенного дара страшна. И какое унижение надо испытать, чтобы написать лирические шедевры, унижение от случайных объятий, от постылых обрядов, от притворных восторгов. Страшные слова «о метафизической пошлости сладострастья» (см.: Мочульский К. Александр Блок // Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 186).

Я чту обряд: легко заправить
Медвежью полость на лету,
И, тонкий стан обняв, лукавить,
И мчаться в снег и темноту,

И помнить узкие ботинки,
Влюбляясь в хладные меха...
Ведь грудь моя на поединке
Не встретит шпаги жениха...

И это не потому только, что женщина — проститутка и продает свои ласки, что она одинока («Ведь со свечой в тревоге давней Ее не ждет у двери мать...»

Ведь бедный муж за плотной ставней Ее не станет ревновать...»), но и потому, что она тоже знает цену поцелуев на мосту или в санях. Здесь любовь — не страсть, а холодный расчет, доведенный до автоматизма, и забытье, попытка хотя бы на короткое время заменить суррогатом чувства мерзости страшного мира. Но беда в том, что такая любовь и есть воплощение этих мерзостей:

Чем ночь прошедшая сияла,
Чем настоящая зовет,
Всё только — продолжение бала,
Из света в сумрак переход...

Однако душевный осадок не только жесток и разоблачителен: в нем есть и «печальная услада», и сиянье прошедшей ночи, и жажда большого чувства.

Саморазоблачение любовной геометрии проложено и в стихотворении «Унижение», где описан публичный дом:

Красный штоф полинялых диванов,
Пропыленные кисти портьер...
В этой комнате, в звоне стаканов,
Купчик, шулер, студент, офицер...

Этих голых рисунков журнала
Не людская касалась рука...
И рука *подлеца* нажимала
Эту грязную кнопку звонка...

Лирический герой отвергает пошлость и покупные чувства («Разве дом этот — дом в самом деле? Разве *так* суждено меж людьми? Разве рад я сегодняшней встрече? Что ты ликом бела, словно плат? Что в твои обнаженные плечи Бьет огромный холодный закат? Только губы с запекшейся кровью На иконе твоей золотой (Разве *это* мы звали любовью?) Преломились безумной чертой...»), но не может обойтись без продажных услуг, предоставляемых «страшным миром». Ему легче умереть, чем от-

казаться от имитации любви, потому что его душа, как и душа падшей женщины, уже порочна. Но в решимости прекратить нравственные страдания, не меньше пошлости, чем в наслаждении любовью проститутки. Об этом красноречиво говорят заключительные строки:

Ты смела! Так еще будь бесстрашной!
Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,
В сердце — острый французский каблук!

Последний образ — сердце, пронзенное французским каблуком, — на грани поэтического безвкусия и пошлости. Однако именно из такого безвкусия и пошлости часто творится высокая поэзия Блока: этим образом передается цинизм, кощунство, творимое над любовью, сущность соблазна, ведущего к духовной гибели. Между порочной страстью и смертью устанавливается таинственное родство. Вместо ликующей любовной песни мрачно звучит траурный реквием. Но, к чести героя, он ненавидит позорную страсть, которой предается и, желая избавиться от нее, умертвить, даже ценой собственной гибели, призывает смерть, причем столь же пошлую, духовно низкую и обездушенную, какою была и страсть. Беспощадный к себе, он признает, что другой смерти недостоин. И это обостренное чувство греха, мука раскаяния, жажда искупления вызывают чувства сострадания и прощения. К.В. Мочульский даже предлагал воспринимать поэзию Блока «как трагедию христианской совести».

Любовь у Блока — часто не столько поединок характеров и воли, как у Тютчева, сколько огромное чувство, не знающее границ ни в нежности, ни в злобе и представляющее собой нечто среднее между холодным презрением и вспышкой ненависти, грозящей убийством.

В стихотворениях «Даже имя твое мне презренно...» и «Я ее победил, наконец!» из цикла «Черная кровь» во взаимоотношениях героя и его возлюбленной проступает что-то звериное и кровавое:

Даже имя твое мне презренно,
Но, когда ты сощуришь глаза,
Слышу, воет поток многопенный,
Из пустыни подходит гроза.

Глаз молчит, золотистый и карий,
Горла тонкие ищут персты...
Подойди. Подползи. Я ударю —
И, как кошка, ощеришься ты...

Ненасытность любовных ласк («И обугленный рот в крови Еще просит пыток любви...») таит гибель, которая неизбежна («Гаснут свечи, глаза, слова... — Ты мертва, наконец, мертва! Знаю, выпил я кровь твою... Я кладу тебя в гроб и пою, — Мглистой ночью о нежной весне Будет петь твоя кровь во мне!»).

Как ни пытается лирический герой Блока вырваться из страшного мира, преодолеть его соблазны и пороки, он не может этого сделать. Иногда он испытывает усладу и в самих соблазнах, отдаваясь их власти, но, всегда сознавая и чувствуя, что пороки его не украшают, как не спасают ни вино, ни любовь. В них он тоже не может найти ни забвения, ни счастья. Эта безысходность временами угнетает душу поэта, и у него рождаются мрачные стихи о невозможности вырваться из заколдованного круга не только современного, но и всеобщего земного порядка.

Г.В. Адамович вопрошал: «Есть ли что-нибудь во всей нашей поэзии более магическое — не нахожу другого слова, — чем восьмистишие о мировой бессмыслице:

Ночь, улица, фонарь, аптека...

— где простые, на этот раз не книжные, не условно-символические, не выдуманные слова, вроде ирреальных челнов и полюсов, в точности отвечают такой же простой, как бы неумолимо простой, безысходной мелодии текста?»⁹⁸⁷ Но, будучи прав в своем понимании смысла стихотворения, Г.В. Адамович несколько поспешил относительно его «простоты» и отказа в нем Блока от символизма.

Перед читателем очерчен круг вечного круговращения. Как два зеркала поставлены напротив друг друга жизнь и смерть, отражая друг друга и отражаясь друг в друге. Слова как будто и в самом деле выбраны самые обыкновенные, но созданные с их помощью миры тождественны. От этой неразличимости жизни и смерти веет «мистической жутью». Больше того, переход из жизни в смерть незаметен, потому что каждое слово обыкновенно и символично: ночь — время суток и гробовая мгла, аптека — медицинское учреждение, в котором есть лекарства и для из-

⁹⁸⁷ Адамович Г. Наследство Блока // Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 32. Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...» вошло, как и несколько других, в цикл «Пляски смерти», законченный в 1914 году и включенный в общий цикл «Страшный мир». В том же году был завершен цикл «Черная кровь», также вошедший в «Страшный мир». Главный мотив — потеря души, смерти заживо, переживаемой как бравада, удал, мрачное шутовство, безразличный цинизм проигравшегося игрока, пропойцы, пропащего человека. Высокая романтическая тема противостоящего пошлости героя снижается тем, что сам герой — далеко не образец героического и безупречно этического поведения. Его проходит в бесплодные порывы вдохновения, в ненужных мечтах, в бессмысленных повтореньях. Роковая пустота поселилась не одном сердце героя, но и в каждом человеке, во всей России. В стихах Блока современники ощутили конец старого мира и предчувствовали страшный суд истории. В цикле «Черная кровь» снова предстала злая сила страсти как тяжелого наваждения, как дьявольского сплава презрения, ненависти, жестокости, ужаса и сладострастия. В людях оживают звериные инстинкты, жажда истязания, убийства, пробуждается древнее, роковое наследие. Объятия становятся не дружеским или любовными, а страшными и удушающими, обладание не несет счастья, обдаёт смертельным ужасом. В пророческих стихах Блока предсказано всё — и война, и революция, и великое возрождение России (см.: Мочульский К. Александр Блок // Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 209–211).

лечения, и для смерти⁹⁸⁸, ледяная рябь канала — холодная вода и место гибели самоубийц⁹⁸⁹.

Даже бытие живого человека или случай волшебной метаморфозы, когда мертвый начнет новую жизнь в ином качестве, неизбежно повторят его бедную (одни и те же обыденные приметы) земную долю:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Так вырастает образ вселенской бессмыслицы, «мировой чепухи».

Обычная жизнь человека, будь он простой обыватель или всемирно известный поэт, проходит на виду вселенной («Миры летят. Года летят. Пустая Вселенная глядит в нас мраком глаз»), ничего не ведающей о счастье, о котором тоскует не знающая покоя, «усталая, глухая» душа. И в этом стремлении к счастью у нее, измученной полетами и падениями, нет отдыха, нет конца. То абсолютное счастье, которого жаждал поэт, недостижимо, и от этого горького сознания можно спастись лишь во временном забытии то ли в вине, то ли пережив любовное волнение.

Правда, есть еще творчество, есть поэзия, но и она не приносит удовлетворения. Что может сказать «еще не жившим» поэт-мертвец «об игре трагической страстей»? Его удел — извлекать из хаоса чувств гармонию, «вглядываясь в свой ночной кошмар, Строй находить в нестройном вихре чувства», но его плоды его искусства — бледная копия земной трагедии, а потому миссия поэта — «Чтобы по бледным заревам искусства Узнали жизни гибельной пожар!» — заранее обречена на поражение хотя бы в собственных глазах художника. Стало быть, творчество лишь усугубляет трагедию поэта, обнажая новые ее грани.

Естественным продолжением «Страшного мира» стали последовавшие за ним в третьем томе лирики циклы «Возмездие» и «Ямбы».

⁹⁸⁸ Вспомним, например, пушкинского аптекаря Соломона из «Скупого рыцаря», предлагающего Альберу яд для умерщвления отца. Этот семантический фон слова Блоком не забыт. Когда поэт В.Гишпиус прослушал стихотворение Блока, то в шутку сказал, что не забудет стихотворения, потому что около его дома на углу есть аптека. Однако Блок не шутил и ответил очень серьезно: «Около каждого дома есть аптека». Этим он дал понять, что угроза смерти стоит перед каждым человеком.

⁹⁸⁹ В.С. Баевский справедливо и точно назвал стихотворение «петербургским». «Его две половины, — писал он, — напоминают отражение ночного города в воде канала: второе четверостишие по отношению к первому перевернуто. Человек стоит на мосту над ледяной водой канала. Думает: жизнь бессмысленна и смерть бессмысленна. Стихотворение об утопленнике или утопленнице-самоубийце (Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994. — С. 201).

«Страшный мир», который не могли предотвратить поколения отцов, тяжелым грузом лег на плечи детей, превратив их в духовно больных и нравственно порочных людей, бессильных и безвольных, лишенных высоких идеалов и — главное — жажды их воплощения, не способных ни на сильные переживания, ни на глубокие и большие чувства, а потому несчастливых и ущербных. В этом и состоит возмездие юности, уверенно шагающей к своей гибели без всякой надежды на духовное исцеление. Теперь это омертвевшее поколение представляется живым. Оно что-то создает, но его создания питаются теми же ядами, которыми оно отравлено. Оно может любить лишь в мечтах и изменять наяву. Такова его незавидная и несчастная судьба.

Цикл открывается знаменитым стихотворением «О доблестях, о подвигах, о славе...». Оно, конечно же, напоминает пушкинское стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), в нем та же кольцевая композиция, но без ликующей концовки, передающей возрождение угнетенной души к жизни, к любви, к творчеству. Уйдя из дому, возлюбленная поэта исчезла навсегда, она не явилась ему вновь, а с ее уходом он угас. Стихотворение посвящено не возрождению человека и его чувств, а его гибели.

А начиналось все с полноты переживаний, когда возлюбленная замещала весь мир, всю его суету и все его достоинства:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Любовь, однако, оказалась короткой:

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Попытки вернуть любовь оказались тщетными и напрасными:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

«Синий плащ», «сырая ночь», «ушла» — все это признаки бесприютности и тоски, которые свойственны героине и о которых с сожалением вспоминает герой. Эти образы не покидают его и во сне («Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий, в котором ты в сырую ночь ушла...»). Молчание героини становится для лирического героя знаком не только ушедшей молодости, погибшей любви, но и всяких надежд на возрождение и счастье:

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Всё миновалось, молодость прошла!

Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

Темы и мотивы этого необычайно красивого стихотворения варьируются в других, например в стихотворении («Она, как прежде, захотела...»). Однако теперь ситуация иная: в стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...» герой хочет вернуть любовь, а в стихотворении «Она, как прежде, захотела...» героиня пытается оживить героя — «Вдохнуть дыхание свое в мое измученное тело, в мое холодное жилье». Но ей, как и герою, не удается освободить его от тоски, от беспомощности, от усталости, от грусти, от смертельной болезни, от апатии и стремления не жить:

Я, наконец, смертельно болен,
Дышу иным, иным томлюсь,
Закатом солнечным доволен
И вечной ночи не боюсь...

Мне вечность заглянула в очи,
Покой на сердце низвела,
Прохладной влагой синей ночи
Костер волнения залила...

«Возмездие» в том и состоит, что молодое поколение вошло в мир с прекрасными мечтами:

Когда я прозревал впервые,
Навстречу жаждущей мечте
Лучи метнулись заревые
И трубный ангел в высоте.

Казалось, победа счастья над горем близка, и, однако, ничего не свершилось — поколение преждевременно состарилось и увяло:

Но торжества не выносила
Пустынной жизни суета,
Беззубым смехом исказила
Всё, чем жива была мечта.

Теперь у него нет чувств и в бессилии оно жалобно просит:

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная ночь.
Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в тишине не изнемочь!

С помощью контрастов и оксиморонов («Немотствует дневная ночь», «смех беззубый»⁹⁹⁰) Блок передает жалкое состояние молодого

⁹⁹⁰ Обратим внимание на противоречивые сочетания «дневная ночь», «немотствует дневная», «смех беззубый», экспрессивно передающие ужас страшного мира. Обычно в поэзии день ярок, наполнен звуками, голосами, а у Блока день охвачен немотой, мол-

поколения, не могущего обрести духовные силы и противостоять наплывшему мраку.

Самое ужасное для Блока заключалось в том, что страшный мир поселил в душах юных современников, — потерю вкуса к жизни, безразличие к жизни и смерти, добру и злу, красоте и безобразию, морали и пороку. Молодое поколение не находит в мире единства, привязывающего к жизни, а смотрит «в угол темный», в пустоту смерти и с каким злорадным нетерпением ждет ее. Между тем счастье — это полнота чувств, придающая жизни содержательность и смысл, это святое беспокойство:

Когда ты злобен, или болен,
Тоской иль страстию палим,
Поверь: тогда еще ты волен
Гордиться счастьем своим!

А вот,

Когда ж ни скукой, ни любовью,
Ни страхом уж не дышишь ты,
Когда запятнаны мечты
Не юной и не быстрой кровью, —

Тогда — ограблен ты и наг...

Жизнь, даже если она продолжается, уже мертва и являет собой одно лишь унылое, хотя замедленное, увядание.

Эти грустные ноты слышатся во всех стихотворениях цикла и касаются как вселенских размышлений, так и обычного домашнего быта. В стихотворении «Весенний день прошел без дела...» герой уверен:

И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Чувство угасания передано Блоком выразительной обыденной деталью дома:

К чему спускать на окнах шторы?
День догорел в душе давно.

За окнами — ночь, когда обычно в домах опускают шторы, но прошедший день в душе догорел несравнимо раньше, чем нынешний день за окном. И потому не все ли равно — подняты или опущены шторы. Так или иначе, поэт стоит перед людьми с открытым, обожженным огнем ада лицом павшего ангела.

чанием, потому и днем продолжается ночь. Точно так же «смех беззубый» никому не нужен, но поколение не способно на смех острый, отточенный, обличительный и радо даже никогда не задевающего пустого зубоскальства. Заметим также, что смерть нередко изображалась с беззубым ртом, искаженным сатанинской улыбкой.

В свете этих настроений и переживаний переосмыслены и «вечные» образы мировой литературы. В «Шагах командора» перед нами необычный Дон-Жуан, непохожий на те художественные интерпретации, которые до Блока встречались в литературе⁹⁹¹. Можно ли представить себе

⁹⁹¹ Среди трактовок Дон-Жуан, близких по времени к Блоку, была романтическая трактовка Бальмонта (Горные вершины. — М., 1904), который особенно выделял вечный мятеж страстей, бесконечность любовных стремлений и неистребимое тяготение к красоте. Тем самым Дон-Жуан резко противопоставляет краткости и конечности человеческого чувства жажду бессмертия, которое можно достичь, если свободно предаться перемене чувств. В этой вечной изменчивости, в многообразной игре форм жизни и заключена высшая ее поэзия и красота. Стало быть, темная сторона характера Дон-Жуана, связанная с разрушением личности своей и чужой, имеет своим источником не столько «страдание от невозможности найти в реальности желанный vyšший образец красоты, сколько упоение самим процессом вечной чувственной игры...» с таким пониманием сопряжена и «психологическая непредсказуемость, неожиданность проявлений бальмонтовского лирического героя». Она выражает «не столько неудержимую стихию чувств, сколько самолюбивое желание личности такую стихийность (искусственную) в себе культивировать». Иначе говоря, в герое проявляется не естественная стихия чувств, а рациональное желание предстать стихийным в своих поступках. С тоски зрения Бальмонта, художественная суть образа Дон-Жуана — «трагедия эстетизма». Блок, в отличие от Бальмонта, понял поведение Дон-Жуана иначе: он увидел в нем драму самоутверждения индивидуалистической личности. Это различие в трактовках Бальмонта и Блока подробно рассмотрено Л.А. Колобаевой в книге «Русский символизм» (М., 2000. — С. 171–177). По мнению Л.А. Колобаевой, «трагическое начало в Дон-Жуане губительно для других и губительно для него самого». Им движет не прелесть обольщения и любовной игры, не ликование страсти, а час расплаты, возмездия, ужас приближающейся встречи с Командором, со смертью. Поэтому Дон-Жуан Блока — «не обворожительный, не всепобеждающий, не смелый и свободный, а охваченный страхом». Если Бальмонт писал: «Не то отталкивает нас в Дон-Жуане, что он любил многих женщин, а то, что он смешал любовь с обманом» (Горные вершины. — М., 1904. — С. 203), то Блок отрицает способность Дон-Жуана лгать: «В нем нет ни тени фальши. Он гибнет и губит, но не обманывает. Он — главная жертва самого себя. Он готов к самоотдаче, к самоказни, к жестокому самосуду, к выдаче себя на безжалостную пытку. Живя в хмелю страстей, он не изменяет любви, не развенчивает идеальную любовь, а ею измеряет все. Он навсегда остается рыцарем Прекрасной Дамы, бесконечно от нее далек, но внутренне с ней связанным навсегда». Отсюда характерная для человека блоковского времени двойственность: «Разделение личности на человека внутреннего и внешнего; один удерживает в уме, про себя, высокие желания чего-то цельного, гармоничного, устойчивого; другой — реализуется в действиях, в жизненной практике, каждый день уступает прихоти случая и оттого разбит на куски». Из этого Л.А. Колобаева делает следующие выводы: Блок признает неизбежность и правоту свободы, мятежа чувств, даже произвола личности; необходимость принятия ею высшего надличного закона. Примирить эти два начала не может. Женственность земных женщин (в отличие от Вечной женственности) включает самостоятельность, творческую активность, независимость, входящие в понятие «дерзость». Женщина наказана за эту дерзость и обречена на трагическое одиночество. Именно в том, что женщина сама себе закон, что она исчисляет свои орбиты по своему произволу, — источник ее неизъяснимой прелести и... вины. В этом противоречии заключена трагедия: «Личность права, вступая на свой опасный, даже неправильный, путь, на гибель, на зарывание своей души в землю, — у нее есть такое право. Но в таком случае личности не миновать и тяжелой расплаты за свой произвол, за уклонение от орбит», предудказанных свыше. «С одной стороны, вседозволен-

Дон-Жуана, отвергающего свободу, если свобода для него вообще и свобода в любви в частности — коренное свойство его натуры? Можно ли представить себе Дон-Жуана, испытывающего страх? Но Блок наделяет традиционного героя мировой литературы чертами своего современника: его Дон-Жуан жалуется на «постыльную свободу» и на «страх». Дон-Жуан всегда играет любовью, жизнью и действует на грани жизни и смерти, но он не знает предчувствия смерти.

Дон-Жуан Блока предстает в стихотворении в тот момент, когда он изменил умершей донне Анне, уже спящей в могиле. Теперь его пышное ложе пустынно.

Хотя лицо, от которого ведется речь, грамматическими признаками не выявлено, но можно предположить, что сначала звучит голос Командора, который упрекает Дон-Жуана: «Что теперь постылая свобода, Страх познавший Дон-Жуан?», «Что изменнику блаженства звуки?» и как будто от имени Командора произносится приговор Дон-Жуану: «Из страны блаженной, незнакомой, дальней Слышно пенье петуха». Пенье петуха — символический знак: в Евангелии именно петух своим пением трижды возвестил об измене Петра Христу. Таким же роковым знаком непоправимости измены донне Анне («Деве Света») служит современный символ «тихого, как сова, мотора».

А дальше слышится голос Дон-Жуана, для которого «Миги жизни сочтены». Он ощущает пустоту и истерзанность собственной жизни и бросает вызов року:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!

Дон-Жуану нечего терять — он накануне смерти. Командор является на зов. Он готов исполнить приговор. На вопрос Командора, готов ли Дон-Жуан к ответу, — наступает тишина. Но не потому, что Дон-Жуан испытывает страх перед Командором: перед возникает образ донны Анны. Здесь голоса Командора и Дон-Жуана сливаются в голос автора. Тут-то появляется на сцену новый и истинный судья — донна Анна. Она и выступает возмездием изменнику:

Донна Анна в смертный час твой встанет.
Анна встанет в смертный час.

В такой трактовке темы Дон-Жуан психологически уравнен Блоком с его молодыми современниками, а его трагедия стала следствием порочной и греховной совести⁹⁹².

ность, с другой — поиск смиряющего эгоцентризм высшего, надличного, начала, приобщающего к всеобщему, мировому, народному». Из всего этого рассуждения становится ясно, что «Подлинная духовная зрелость и свобода личности состоит в добровольном отказе от эгоистического «Я», от инстинкта обладания в пользу связи с миром». Современную женщину, как и современного героя, преследуют два чувства — «горечь несбывшейся мечты» и «возвращение на круг надежды».

⁹⁹² Не лишено оснований наблюдение К.В. Мочульского о том, что звуковая про-

Одной из самых важных причин бессилия, личной и общественной апатии поколения Блок считал измену прежним идеалам. Это значит, что он возлагал ответственность не только на страшный мир, но и само поколение, не отделяя себя от него, хотя в отличие от своих современников из всей мочи стремился преодолеть слабости, порожденные веком. Вследствие этого память поэта вновь обратилась к образу Прекрасной Дамы как некоему источнику его движения в жизни и в творчестве, к образу, с которым он вошел в литературу. В стихотворении «Забывшие Тебя», помещенном сразу после знаменитого «О доблестях, о подвигах, о славе...», он поэтически объяснил все последующее содержание. В этой связи можно предположить, что в стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...» поэт имел в виду не только «лицо в его простой оправе» какой-то конкретной женщины, например, Л.Д. Блок, но и лик «Прекрасной Дамы», представавший его воображению, что, кстати, нисколько не противоречит содержанию этих стихотворений и всего цикла. Поэтому забвение Прекрасной Дамы могло быть осмыслено поэтом и как справедливое возмездие, которое он смиренно принял, о чем покаянно писал в стихотворении «Забывшие Тебя». Нет сомнения, что его адрес — символисты, сам Блок и все его современники.

Это он, рыцарь Прекрасной Дамы с мечом «пошел с толпой — туда, за всеми, в туманную и злую высь», навстречу кручам, грозам, тучам и молниям жизни. Пошел по зову Прекрасной Дамы. Здесь Блок дает точные приметы состояния общества во время и после революции 1905–1906 годов:

Народ роптал, вожди лишились сил.

У молодого поколения «руки повисали, словно плети, Когда вокруг сжимались кулаки, Грозящие громам, рыдали дети, и жены кутались в платки». И далее в метафорических образах рисуется «измена»:

И я, без сил, отстал, ушел из строя,
За мной — толпа сопутников моих,
Нам не сияло небо голубое,
И солнце — в тучах грозových.

Скитались мы, беспомощно роптали,
И прежних хижин не могли найти,
И, у ночных костров сходясь, дрожали,
Надеясь отыскать пути...

грамма задана в именах Дон-Жуан, Донна Анна и Командор (стихотворение держится на гласных «о», «а», перебиваемых звуками «е» и «и» (*Мочульский К.* Александр Блок. — в кн.: Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 189). С.М. Соловьев усмотрел в обращении к донне Анне неостывшее чувство Дон-Жуана: «В грозном лице неумолимого судьи вечное сердце поэта улавливает любимые черты Беатриче» (*Соловьев Сергей*. Воспоминания об Александре Блоке. — в кн.: Письма Александра Блока. — Л., 1925. — С. 45).

Это тягостное странствие, напоминающее библейское, не привело к выходу из тупика, потому что забыли Тебя, забыли те идеалы, с которыми вышли на дорогу обновления:

Напрасный жар! Напрасные скитанья!
Мечтали мы, мечтанья разлюбя.
Так — суждена безрадостность мечтанья
Забывшему Тебя.

И в этом — тоже возмездие, которое несет в своих душах поколение.

Блок, однако, не был бы Блоком, т. е. великим поэтом, если бы покорился страшному миру. Естественным развитием этой темы стало решительное неприятие отвращающей действительности, ее язв и пороков, причем язв и пороков собственной души, потому что через сердце поэта прошла трудная, наполненная страданиями, соблазнами, искушениями и падениями жизнь, оставившая на этом сердце рубцы и незаживающие раны. И чем сильнее был напор страшного мира, чем резче было его отрицание, вылившиеся в знаменитый цикл «Ямбы», само название которого напоминает гневные стихи Архилоха, Ювенала, О. Барбье, одическую и сатирическую традицию наших поэтов — Пушкина, Лермонтова, Некрасова.

«Ямбы» Блока относятся к жанрам высокой, обличительной сатиры, которой свойствен, в отличие от комического, веселого смеха, убийственный, разящий, негодующий смех, а также к жанрам, восходящим к оде, гимну и другим формам лирической поэзии. О негодовании, как преимущественном чувстве, формирующем цикл, свидетельствует и эпиграф из «Сатир» Ювенала, гласящий: «Негодование рождает стих». Это не значит, что Блок ориентировался исключительно на высокую поэзию, — в «Ямбах» есть и элегическая, и фольклорная струя, но в целом в них нет привычной блоковской напевности. Интонации стиха в большей мере декламационные, ораторские, в стиле же преобладает высокая лексика. Этим цикл резко отличается от других стихотворных циклов поэта. Даже в тех стихотворениях, где Блок пишет о смерти, его выражения становятся жесткими и решительными, не похожими на песенную стихию его лирики с ее русскими и цыганскими мотивами. Можно с полным правом сказать, что цикл «Ямбы» не только продолжает тему страшного мира, но и противостоит ее лирической разработке в предыдущих стихотворных циклах.

Обращение к ямбическим стихам имело для Блока еще один важный смысл: ямбы — старинный размер, которым воспеты с античной поры духовные ценности, ставшие общечеловеческими. Возвращаясь от дольников, смешения разных размеров в поисках поэтической выразительности, к чистым, опробованным стиховым формам Блок хотел поддерживать традицию и передать тем же знаменитым и могучим размером веру в преемственность ценностей и в победу новых идей грядущего века.

Уже в первом стихотворении, открывшем «Ямбы», проведена граница между Блоком, каков он есть в действительности, в его лирике

и Блоком в его истинной сущности, т.е. тем, каким он «задуман», мог, хотел бы и мечтал быть». Это различие между Блоком реальным и Блоком сокровенным, тайным легче всего объяснить, если вспомнить слова Вяч. Иванова, проводившего очевидную грань между словами «реальный» и «реальнейший». Под словом «реальный» Вяч. Иванов имел в виду земное, действительное бытие, которое несет в себе часть истины. Под словом «реальнейший» он подразумевал небесное бытие, содержащее истину в ее наиболее полном, совершенном и абсолютно прекрасном содержании. Если основываться на этом различии, то «реальный» Блок — это человек и поэт, которому доступна истина и который способен ее выразить, но далеко не всю и далеко не так, как если бы в нем воплотилось его подлинное существо, освобожденное от земных соблазнов и пороков. Понятие же «реальнейший» в применении к Блоку — человеку и поэту — означает, что его подлинная сущность — небесная — скрыта, утаена и может быть только быть узнана лишь в самых глубоких проявлениях души, а потому «реальнейший» Блок — это не тот, которого все знают, а тот идеальный, который «задуман» Провидением и который может предстать обновленным и преображенным, когда совершится чудо и настанет час обновления и преображения. Стало быть, гениальность лирики Блока состоит в том, что именно эти идеальные качества души выражаются в стихах и позволяют постигать мир, внося в земную жизнь небесную гармонию и наслаждение прекрасным, несмотря на отнюдь не прекрасные картины действительной жизни, запечатлеваемые поэтом.

Итак, в первом же стихотворении «Ямбов» Блок в противоположность «земному» утверждает себя «небесного», идеального:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне, —
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство — *разве это*
Скрытый двигатель его?
Он весь — *дитя добра и света,*
Он весь — *свободы торжество!*

В лирике «земной» Блок томится смертью, отягощен безличием окружающего мира, горюет о несбывшемся и считает, что жизнь давно прошла. Блок «небесный», сокровенный, утаенный говорит: «я хочу безумно жить», «безличное — вочеловечить», т.е. увидеть и представить обновленным и преображенным, несбывшееся, в том числе и свою собственную жизнь, превратить в воплощенное, сбывшееся. Наконец, при-

знаки Блока «земного» — «угрюмство», мрачные предчувствия. Атрибуты Блока «небесного», т. е. абсолютно истинного, — добро, свет, торжество свободы. Вот эта «тайная свобода» потом вспомнится Блоку и в стихотворении «Пушкинскому Дому». Иначе говоря, гневные проклятия, посылаемые поэтом страшному миру, — это возмездие за его искаженный, исковерканный, порочный, превратный лик, каким он предстал в лирике, за то, что, рожденный и призванный петь о радости и счастье жизни, о добре и свете, о гармонии и красоте, он пел о них не непосредственно, а опосредованно, за то, что по печальным, трагическим песням, люди должны были догадываться о его солнечной натуре, которая в полной мере так и не была воплощена в творчестве. Если воспользоваться терминологией Вяч. Иванова, то можно сказать: в лирике воплотился Блок «реальный» и лишь косвенно и не во всем объеме Блок «реальнейший».

Вину поэт возложил на страшный мир, на поколение отцов, на себя и своих современников. Так рождался праведный гнев поэта за те трагические муки, которые он пережил и как человек, и как лирик.

Неприятие старого, страшного мира теперь выражено в мужественной речи:

Эй, встань и загорись и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!
.....
Не медли. Помни: слабый колос
Под их секирой упадет...
Как зерна, злую землю рой
И выходи на свет. И ведай:
За их случайною победой
Роится сумрак гробовой.

Здесь ясно видно, что повелительные, призывные интонации звучат с особенной силой и передают волю к жизни, отвергая волю к смерти. При этом Блок убежден, что именно сопротивление тьме рождает новую любовь:

Лелей, пои, таи ту новь,
Пройдет весна — над этой новью,
Вспоенная твоею кровью,
Созреет новая любовь.

Подобные гневные призывы с явной сатирической окраской по отношению к «сытым» и их несправедному, пошлому бытию («упыри», «И загниют еще живые Их слишком сытые тела», «Довольных сытое обличье...», «Гроба, наполненные гнилью...»), броские афоризмы («Презренье созревает гневом, а зрелость гнева — есть мятеж»), убедительные сравнения знаменуют победу света. И даже, когда поэт пишет о смерти,

он встречается ее мужественно, словно подавая пример трагически-героическому поведению и не смиряясь с реалиями страшного мира:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете.

Тебя, Офелию мою,
Увел далёко жизни холод,
И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот⁹⁹³.

Теми же мужественными нотами проникнуты и другие стихотворения, например, «Земное сердце стынет вновь...», где поэт, осуждая тот строй отношений, при котором живые, естественные чувства человека оказались враждебными условным, искусственным гражданским связям, признается:

Но стужу я встречаю грудью.
Храню я к людям на безлюдьи
Неразделенную любовь.

Смысл отваги поэта в том, что ни принять страшный мир, ни забыть о нем или стать его частью нельзя:

Пускай зовут: *Забудь, поэт!*
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгнуться в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

Память о страшном мире не должна исчезнуть. В тоске поэта заключены не личные неудачи. Он плачет не о себе: содержание его песен — страдание земного мира. Но в глубине его зреет великое и роковое событие.

Стихотворение «Так. Буря этих лет прошла» начинается бытовой зарисовкой:

Мужик поплелся бороздою
Сырой и черной. Надо мною
Опять звенят весны крыла...

⁹⁹³ См. замечание в книге П.П. Громова: «Интересно, что самая глубокая разработка «гамлетовской темы» в непосредственном виде («Я — Гамлет. Холодеет кровь...») включена Блоком в цикл «Ямбы». Если говорить более широко — не об образе-персонаже Гамлете в кругу блоковских героев, но о «гамлетовском» начале в лирическом герое Блока вообще, — то надо сказать, что одной из своеобразных черт интерпретации гамлетовской темы здесь будет наличие у героя нравственного начала, крепко вросшего в национально-историческую почву» (Громов П. Герой и время. — Л., 1961. — С. 531).

Весна только началась, но снег уже сошел (борозда сырая и черная), природа оживает после зимней спячки. Вместе с природой обновляется и душа лирического героя:

И страшно, и легко, и больно;
Опять весна мне шепчет: *встань...*
И я целую богомольно
Ее невидимую ткань...

С весной приходят новые надежды и кажется, будто мерзости страшного мира не повторятся, но поэт эти иллюзии не успокаивают:

Забудь, забудь о страшном мире,
Взмахни крылом, лети туда...
Нет, не один я был на пире!
Нет, не забуду никогда!

Страшный мир и его жестокие уроки надо помнить потому, что примирение с ним невозможно, а презрение к нему и к его язвам обязывает:

Да. Так диктует вдохновение:
Моя свободная мечта
Всё льнет туда, где унижение,
Где грязь, и мрак, и нищета.
.....
На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Всё не смела в твоей отчизне, —
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...

И даже «грядущего не видя», не колеблясь сказать «дням настоящим»: «*нет!*». Таков долг поэта. Пусть жизнь проходит «В огне и холоде тревог», — поэт верит:

новый век взойдет
Средь всех несчастных поколений.

Несмотря то, что мир сегодня страшен и жуток, он должен исчезнуть. Вместо него придут свет, день, весна, лето, радость, веселье, свобода, добро, музыка. Сюжет цикла — это переход от сегодня к будущему. В изображении будущего Блок стремился к простоте выражения, к общепонятным, доступным и даже упрощенным картинам мира, сложность которого он хорошо понимал.

Большинство стихотворений, вошедших в цикл «Ямбы», написано в то время, когда мрачная полоса его жизни, связанная с домашними обстоятельствами и общественной атмосферой уже миновала. Блок пе-

реживал творческий подъем и как раз вместе с «Ямбами» обрабатывал свои стихи, написанные в Италии, куда супруги решили уехать после смерти младенца. Он уже давно вернулся из этого заграничного путешествия, в которое отправился в апреле 1909 года, полный тяжелых раздумий, сомнений, тревог и — главное — неясных, неопределенных отношений с женой. Италия привлекла его как страна искусства, колыбель европейской культуры, на которую страшный мир оказывал свое тлетворное влияние.

Из поездки Блок возвратился в ином настроении — мрачные думы рассеялись, жизненный тонус повысился, вдохновение не покидало. Иначе говоря, Блок вышел из душевного кризиса, но Италия углубила трагичность мирозерцания Блока⁹⁹⁴: теперь неприятие распространилось на весь европейский мир, на всю планету. Стихи, написанные в Италии, отразили сильные впечатления, полученные Блоком от итальянского искусства — живописи и архитектуры. Впоследствии из них сложился цикл «Итальянские стихи»⁹⁹⁵.

Вопреки эпитафии, гласящей о том, что возвратить минувшее нельзя, что все покорно смерти и все тонет в вечности, Блок воспринял Италию двойственно — и в пессимистическом духе и с надеждой: возвратить минувшее нельзя, но оно способно приносить эстетическое наслаждение и, стало быть, вернуться к нам своей красотой. Все покорно смерти и все тонет в вечности — это так, потому что все поглотила вечность. Но это и не так, ибо произведения искусства нетленны, как нетленен и вечен дух, их создавший и в них воплощенный, а, стало быть, смерть и время побеждены. Блок ощутил в Италии дыхание вечности.

Принципиальной особенностью восприятия Италии и «Итальянских стихов» является не чистая и замкнутая в себе эстетичность, а обращенность в прошлое, настоящее и будущее во времени и соотносённость с Россией и Европой в пространстве. Блок постигал Италию как русский человек и европеец, живущий в «страшном мире» и наделенный всеми ее духовными недугами. Поэтому «Итальянские стихи» требуют особого подхода — широкого общественного русско-европейского и вообще исторического фона, тем более что с этого цикла формируется у Блока чувство истории, которое ширится и крепнет в «Родине», «Стихах о России». Здесь же создается «новый для Блока живописно-пластический стиль» и «звучат медные трубы “торжествен-

⁹⁹⁴ Л.Я. Гинзбург полагала, что в «Итальянских стихах» утверждение искусства и любви окрашено еще трагическим индивидуализмом. Слово «еще» тут не очень применимо: трагизм Блока и в дальнейшем усилился и усугубился.

⁹⁹⁵ Эпиграфом к циклу послужила надпись под часами в церкви Santa Maria Novella (Флоренция): «Sic finit oeculte sic multos decipit aetas

Sic venit ad finem quidquid in orbe manet

Neu heu praeteritum non est revocabile tempus

Neu propius tacito mors venit ipsa pede».

(Так незаметно многих уничтожают годы, Так приходит к концу всё сущее в мире; Увы, увy, невозвратимо минувшее время, Увы, торопится смерть неслышным шагом. — Лат.).

ной латыни»⁹⁹⁶. Свои впечатления от Италии запечатлел и в прозе⁹⁹⁷. Все эти особенности создания «Итальянских стихов» необходимо учитывать⁹⁹⁸.

⁹⁹⁶ Мочульский К. Александр Блок. — в кн.: К. Мочульский. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 153.

⁹⁹⁷ По этому поводу П. Громов писал: «Нельзя читать «Итальянские стихи» без окружающей их прозы — в частности, без писем Блока..., — но нельзя и отождествлять прозу и стихи» (*Громов П. А. Блок, его предшественники и современники.* — М.-Л., 1966. — С. 354).

⁹⁹⁸ Блок совершил путешествие по Италии в апреле-июне 1909 года. Он посетил Венецию, Равенну, Флоренцию и другие города. Равенна, древняя столица Западной Римской империи, в конце V века была завоевана королем остготов Теодорихом Великим и с тех пор угасала. Блок застал ее захолустным городком. Флоренция, напротив, превратилась в типичный буржуазный город с множеством автомобилей. Эти контрасты тонко замечены и воспроизведены Блоком.

Известно, что из России Блок уезжал в мрачном настроении. Он тяжело переживал годы реакции, глухое безвременье казенной России. Перед отъездом он писал матери о глубоком отвращении к заплыванным углам «моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины, которую я завтра, слава тебе Господи, покину». В этом же письме он откровенно высказался о причинах его тяжелого душевного состояния: «Несчастны мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссоры друг с другом. Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывают своего лица, а натравливают нас друг на друга». Но, не принимая современную Россию и жалуясь на ее «смехотворное правительство», на «ребяческую интеллигенцию», он вновь и вновь возвращается памятью к России, к ее будущей культуре. Ему вспоминается Чехов и Художественный театр (перед отъездом в Италию он был на спектакле «Три сестры»), в которых он видит «Предвестие великого искусства». В Италии он надеется найти нечто человеческое: «Изо всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую российскую «политику», всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти. Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пыльную харю, или — изолироваться от унижения — политики, да и «общественности» (партийности)... Я считаю теперь себя вправе умыть руки и заняться искусством. Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях». Однако уйти от печальных мыслей о России Блок не может. К этим идеям о трагическом состоянии мира его постоянно возвращают и европейская, и итальянская действительность. Здесь же оживают мысли о конце цивилизации: «Деятнадцатый век — железный век... Год от года, день ото дня, час от часу все яснее, что цивилизация обрушится на головы ее творцов, раздавит их собою...». В Италии он видит, с одной стороны, ту же пошлость, то же мещанство и ту же меркантильность, что и в России, а с другой — умирание жизни. «Италия, — писал он в очерке «Немые свидетели», — трагична одним: подземным шорохом истории, прошумевшей и невозвратимой. В этом шорохе ясно слышен голос тихого безумия, бормотание древних сивилл. Жизнь права, когда она сторонится от этого шопота» (Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. — С. 390). Или: «Жить в итальянской провинции невозможно потому, что там нет живого, потому, что весь воздух как бы выпит мертвыми и по праву принадлежит им». Здесь все напоминает о мимолетности жизни. Если Флоренция «изменила» своей прежней культуре, высокому прошлому, то Равенна и Перуджа застыли в прошлом и «умерли». Не восхищает Блока и современное искусство: посетив международную выставку живописи, поэт остался ею недоволен (уровень «совершенно ничтожен»).

В этих условиях он не перестает думать о будущем искусстве и считает для себя вправе заниматься исключительно искусством, но это ему удается лишь отчасти. Естественно, что его внимание переключается на итальянское классическое искусство, которое он мыслит реальной ценностью и которое было попыткой хотя бы на время отвлечься от страшной действительности. Однако лишь несколько событий, как выяснили исследователи творчества Блока, поразили его воображение. Кроме землетрясений в Калабрии и Сицилии, память Блока запечатлела «похоронную процессию во Флоренции, этрусские гробницы в Перудже (столице Умбрии), «тонкие до дерзости» башни Сиены, головокружение на горе Monte Luca, мертвое безлюдье Равенны, красный парус на венецианской лагуне, Мадонну Джиганикола Манни и фреску Филиппо Липпи в Сполето... классическая романская культура Блоку оказалась совершенно чужда» (*Мочульский К.* Александр Блок. — в кн.: *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 150–151). Последний вывод, вероятно, слишком категоричен, но в нем есть резон: отвлечься от грубой, пошлой, мещанской действительности не удалось и в Италии, как не получилось целиком отдаться искусству. «Художники итальянского Возрождения, — писал Р.И. Хлодовский, — раскрыли перед ним казалось бы уже ничем не заполнимую пропасть между высоко гуманистическим искусством и современной буржуазной цивилизацией» (*Хлодовский Р.И.* Блок и Данте. — Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 238). И еще: «Искусство итальянского Возрождения, таким образом, не только не увело Блока от действительности, но, напротив, усилило в нем чувство ненависти к «страшному миру», который отождествляется теперь в сознании Блока не с одним русским самодержавием, а со всем строем современной жизни» (там же. — С. 239). Находясь под впечатлением от произведений Леонардо, Беллини и Рафаэля, Блок заявляет: «Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение». Итак, бескорыстно, «незаинтересованно», как говаривал Кант, смотреть на итальянское искусство Возрождения Блок не мог. Он видел это искусство глазами русского человека начала XX века, «душевно истерзанного исторической эпохой, по существу чуждой гуманизму Возрождения...», «...в «Итальянских стихах» тропа искусства не увела, а вновь и вновь привела поэта к жизни, к мучительной и ласкающей выси родных и нищих раздолий» (*Горелов Анат.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 280, 291); см. также соображения П. Громова о том, что у Блока «высокая культура исторического прошлого дается в сложных соотношениях с обычной сегодняшней жизнью людей («народа»). В людях, живущих своей обычной жизнью, сохраняется в каких-то формах это большое прошлое культуры; с другой стороны, оно живет в сложном трагическом восприятии «интеллигента»; наконец, в общий клубок входят также противоречия прошлого и противоречия сегодняшние. Все в целом дает трагедийную перспективу истории, воспринимаемую сквозь идеи «народа и интеллигенции», «стихии» и «культуры» (*Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. — М.-Л., 1966. — С. 354). Словом, Италия и ее искусство предстают в различных и противоречивых ракурсах: то двойником, по словам Ж. Нива, русских кошмаров (жадный взгляд Клеопатры, дряхлый младенец); то прекрасными созданиями, восхищающими своей молодостью («итальянская старина ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еще почти ничего, а совершенного — вовсе ничего: так что искусство всякое (и великая литература в том числе) еще все впереди»; то превосходными образцами, общечеловеческий свет которых падает на все свершения, в том числе и собственные, сообщая субъективным переживаниям достоинства всеобщности («Он хотел... как бы осветить свои субъективные переживания ярким светом общечеловеческих представлений и называл, подсказывал читателю их источник» (см.: *Орлов Вл.* Александр Блок. Очерк творчества. — М., 1956. — С. 154 и сл.)). Перед глазами Блока стояли прошлое,

настоящее, будущее мира и искусства. Если путешествие по Италии начиналось как нисхождение в Ад, то заканчивалось оно с мыслью о будущем человечества и будущем искусства. Иначе говоря, выходом из Ада на просторы творчества с мыслью о новом грядущем искусстве.

На «Итальянских стихах» в свете всего сказанного лежит своеобразный отпечаток: Блок понял итальянское искусство не только в его собственной природе, но и в привнесенных им в него субъективных красках. Можно даже сказать более жестко: он писал не столько об итальянском искусстве, сколько о своей судьбе, судьбе человечества и судьбах искусства. Блок увидел в итальянском обществе, воплощенном в искусстве, такие стороны, которые свидетельствовали не только о его человечности, гуманизме, т. е. о том новом, что дала эпоха Возрождения по сравнению со Средневековьем (свободное, естественное, героическое поведение, смело противостоящее всяким искусственным, сковывающим человеческую натуру чувственным проявлениям и нарождающимся негативным тенденциям), но и то, что развилось впоследствии в нем, спустя многие века («больные» страсти, двойственность сознания, индивидуализм, доведенный до предела и не знающий удержу). Выразительным примером такого рода восприятия итальянского искусства служит оценка Блоком Данте.

Блок считал Данте человеком и поэтом Предвозрождения, стоящим на грани Средневековья и Возрождения. Таким же поэтом он мыслил в известной мере и себя: возвращенный и воспитанный искусством «золотого», XIX века, он стоял на пороге, по его убеждению, и новой эры в истории человечества, и нового искусства. Эпоху Данте — XIII столетие — он характеризовал следующим образом: «Идея крестовых походов в упадке, канун Возрождения. Беспокойное время, когда человек начинает требовать свободы, душа рвет церковные и государственные путы, тело расцветает под тяжелыми одеждами, воля побеждает разум; из могилы средневековья вырываются рядом с самыми высокими помыслами — самые низменные инстинкты; человеческой жизни сообщалось вихревое движение, она закружилась в вешнем хороде» (Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. — С. 543). В своем понимании Предвозрождения, а затем и Возрождения он сосредоточился как на высоких помыслах, так и на низменных инстинктах, на том, что обычно опускалось в толкованиях эпохи Предвозрождения и Возрождения. Это сочетание высоких помыслов и низменных инстинктов позже возникнет и в воплощении Блоком революционных событий в России, когда он напишет свои знаменитые статьи и поэму «Двенадцать». Иначе говоря, Блок устанавливал непосредственную историческую связь между двумя эпохами в истории человечества — временем Данте и Возрождения, с одной стороны, и предреволюционными и революционными годами в России. Все это объясняет, почему Блок — человек и поэт — увидел в итальянском искусстве Возрождения не только пафос «человека-артиста», но и демоническое начало. И тут оказалось, что этика и эстетика снова разошлись, что время поэта — короткие мгновения — не совпадает с вечным и великим временем Италии. Красота не смыкается с добром для Блока не только в искусстве XX века, но и в искусстве Возрождения: «небо Италии, — писал Анат. Горелов, — казалось черным его черной душе, традиционные гондолы превращались под его взглядом в “безмолвные гроба”» (Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 281). И вот уже библейская Саломея вместо головы Иоанна Крестителя несет на блюде кровавую голову поэта. А «коварных мадоннах» Сиены живет греховный огонь, любовное смятение и желание. Наряду «с ясной Марией» стихотворения «Madonna da Settignano» — «коварные мадонны» или вовсе не каноническая богородица «Благовещения»...» (Гинзбург Л.Я. О лирике, — Л., 1964. — С. 295). Некоторые недоброжелатели Блока обвиняли его в неслыханном кощунстве. Так, Н.Валентинов писал: «В итальянских стихах, смеясь, он доходил до мысли, что, в сущности, можно всех оболгать, в том числе и мадонну, Богородицу, Святую Марию» (Валентинов Н. (Н. Вольский). Два года с символистами. — М., 2000. — С. 143). Красота

Мертвый, а не живой дух Блок учуял в атмосфере новой, европейской цивилизации. Это столкновение тусклой и душной современности с величественной и одушевленной высокими идеями вечностью стало конфликтом некоторых стихотворений. Особенно ярко он вспыхнул в стихотворении «Флоренция»:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой!
Я в час любви тебя забуду,
В час смерти буду не с тобой!

«Измена» Флоренции самой себе, по мнению Блока, состоит в том, что она допустила, чтобы ее черты исказила нынешняя цивилизация:

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли⁹⁹⁹
Ты предала себя сама!

Современная Флоренция, по мнению Блока, стала частью «страшного мира» («гнилой морщиной гробовую искажены твои черты»). Она не уважает свое великое прошлое:

Звонят в пыли велосипеды
Там, где святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон!

И за это она наказала себя — современная не может вернуть прежнее величие, сколь бы ни была нынче богата:

Ты пышных Медичей тревожишь,
Ты топчешь лилии свои,
Но воскресить себя не можешь
В пыли торговой толчей!¹⁰⁰⁰

и грех идут рядом. Почтительное отношение к классике сопряжено с его нарушением. Это исключало гармонию. Красота смирля демонические, греховные страсти, но грех прорывается через красоту. Классическая ясность, простота, «классичность» интонации, к которым стремился Блок в «Итальянских стихах» и которые он наблюдал в итальянском искусстве явно совмещались «с совсем не классическим строем поэтического образа» (*Гинзбург Л.Я.* О лирике, — Л., 1964. — С. 313; об особой — не классической, не гармонической, но печальной, смутной и двойственной Италии см. также: *Альфонсов В.* Александр Блок. В мире образов Возрождения. — в кн.: «Слова и краски». — М.-Л., 1966. — С. 78–84).

⁹⁹⁹ Желтый цвет — один из ненавистных цветов у Блока: желтым, неестественным огнем горят электрические лампочки, фонари и другие предметы освещения.

¹⁰⁰⁰ Справедливости ради, надо сказать, что в стихотворении отразилось, вероятно, первое впечатление Блока от знаменитого города. Вскоре Блок вернул Флоренции ее законное имя «прекрасная Флоренция», написав несколько трогательных стихотво-

Блок убежден, что только вечное искусство — прочная защита от современной цивилизации — сохранит за Флоренцией немеркнущую славу:

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь:
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

Итак, прекрасная древность поругана современной цивилизацией. В результате «измена» Флоренции выразилась в предательстве великого прошлого, а, стало быть, в разрыве времен. Теперь прошлое исчезло и его нельзя восстановить. Лишь фантазия поэта способна воскресить вечно-живое. Для пробуждения фантазии служит какой-нибудь образ прошлого, воспринимаемый конкретным образцом древней культуры, включенным в общезначимый контекст (предание, миф, религиозный сюжет), и переживаемый исключительно субъективно, лично, неповторимо индивидуально.

Больше внимания, однако, Блок уделил не столкновению двух Италій — древней и новой, а трагическим противоречиям внутри итальянской культуры, тем страстям, которые одолевали старую Италию и при- сущи Италии современной.

Если Флоренция — изменница, променявшая высокую красоту на богатство и комфорт цивилизации, то Равенна — уснувший город-саркофаг, похоронивший не былую красоту, а все преходящее, суетное, временное, оставив себе величие прошлого, пожертвовав техническим и иными достижениями современности.

Цикл «Итальянских стихов» не случайно открылся стихотворением «Равенна» — своего рода визитной карточкой Италии¹⁰⁰¹:

рений — «Флоренция, ты ирис нежный...», «Жгут раскаленные камни...», «Под зно- ем флорентийской лени...», «Голубоватым дымом...». Теперь уже и слово «изменни- ца» звучит иначе: «Пляши и пой на пире, Флоренция, изменница, в венке спален- ных роз!..»

¹⁰⁰¹ Сначала Блок не собирался посещать Равенну: из Венеции он намеревался пое- хать в Падую. Но его соблазнил там побывать В.Я. Брюсов, и Блок внял его совету. Позднее, в октябре, Блок поблагодарит Брюсова и напишет ему: «Едва ли Равенна изменилась с тех пор, как Вы были там. По-видимому, она давно и бесповоротно умерла и даже не пытается гальванизироваться автомобилями и трамваями, как Флоренция. Это очень украшает ее — откровенное отсутствие людей и деловой мура- выной атмосферы... Совершенно понятно, почему Дант нашел пристанище в Равен- не. Это город для отдыха и тихой смерти».

Брюсов оказался прав: Равенна произвела на Блока глубокое впечатление. «Всех дороже мне Равенна, — писал поэт матери. — Признаю Милан, как Берлин, прокли- наю Флоренцию, люблю Сполето...». В другом письме матери Блок подробно рас- казал об этом городе: «В Равенне мы были два дня. Это — глухая провинция, еще гораздо глуше, чем Венеция. Городишко спит крепко, и всюду — церкви и образа первых веков христианства. Равенна — сохранила лучше всех городов раннее искус- ство, переход от Рима к Византии. И я очень рад, что нас туда послал Брюсов; мы

Всё, что минутно, всё, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Все суетное, некогда волновавшее, — войны, обиды, кровавые следы браней — все исчезло. Равенна так и осталась «младенцем» и хранилищем вечности, которую сама эта вечность и хранит. Здесь все уснуло, чтобы не тревожить прежние страсти, которые могут ожить: черный взор блаженной Галлы, проснувшись, способен прожечь камень, ее воскресший глас снова запоем о страстях прошедших лет, а восставший из гроба Теодорих опять кинется в бури жизни. Сильные страсти, могучие чувства покоятся в гробницах Равенны. Но над ними властно время, которое стирает из памяти человечества и внешний вид городов, и внутренние движения людей. Все подвержено смерти и уничтожению. Обо всем можно сказать в прошлом времени, как о безвозвратно канувшем в Лету:

А виноградные пустыни,
Дома и люди — все гроба...

Лишь высокое искусство не подчинено времени, оно — прерогатива вечности и бесконечности. Красота, в которой воплощен дух народа, нетленна. Так, прошлое запечатлелось «в пристальном и тихом взоре Равеннских девушек...»¹⁰⁰². Но их «Печаль о невозвратном море», которая

видели могилу Данта, древние саркофаги, поразительные мозаики, дворец Теодориха. В поле за Равенной — среди роз и глициний — могила Теодориха. В другую сторону — древнейшая церковь, в которой при нас отрывали из-под земли мозаичный пол IV-VI века. Сыро, пахнет как в туннелях железной дороги, и всюду гробницы. Одну я отыскал под алтарем, в темном каменном подземелье, где вода стоит на полу. Свет из маленького окошка падает на нее; на ней нежно-лиловые каменные доски и нежно-зеленая плесень. И страшная тишина кругом. Удивительные латинские надписи» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 284).

Здесь сохранилась память о древней истории, а бранях и страстях. Блок вспоминает Теодориха Великого, вождя остготов, покорившего Равенну, его супругу Галлу Плацидию (Плакиду) — римскую царицу, жившую в V веке, сестру римских императоров, и, наконец, Данта. В примечании к стихотворению «Равенна» Блок пояснял: «Многошумная судьба бросила эту страстную и властолюбивую женщину от позорной колесницы варвара на трон Западной Римской Империи, сердцем которой была пышная в те дни Равенна. Образ Галлы, с лицом то девически-нежным, то твердым и жестоким, почти как лицо легионера, неоднократно вставал перед художником, в том числе и русским. Средневековое предание говорит, что она похоронена в сидячем положении; но ее высокий саркофаг, как и соседние с ним (сына и мужа) — пусты». Если в прозе про Галлу сказано, что ее праха в саркофаге нет, то в стихотворении она спит в своей гробнице, а, проснувшись, остается наделенной такой же сильной демонической страстью, которая была ей присуща. И эта мощь чувства едва ли не вызывает зависть поэта, который готов ответить столь же взволнованно и тревожно.

¹⁰⁰² 10 мая 1909 года Блок записал: «Ласкающий, тихий, пристальный взгляд равеннских девушек. Невинность. Детская курчавость (как у венецианок, но те неприступнее

древнее описанной эпохи, все-таки «проходит», одухотворенная прошлым и пропитанная страданием. Стало быть, это запечатленное во взоре прошлое не обратилось в бесплодное и бессмысленное, потерянное для настоящего и будущего.

Вечным пребывает и искусство. Блок всюду, где касается жизни искусства, заменяет прошлое время на настоящее («похоронила», «пронувшись», «пел», «отступило», «оцепили», «мечтал»; настоящее время в первых строфах передает только угасание или отсутствие действия: «спишь», «не ввозят», «догорает», «зеленеют саркофаги», т. е. стареют, «забыт и стерт»): «медь торжественной латыни Поет на плитах, как труба», «Тень Данта с профилем орлиным о Новой Жизни мне поет»¹⁰⁰³.

Стало быть, жизнь обновляется, и прошлое воскресает в настоящем: во взоре равеннских девушек, в меди латыни, которая уже поет, в тени Данта, которая тоже снова поет. Но есть два обстоятельства, важные для Блока. Первое связано с тем, что вечное, бессмертное искусство адресовано лично мне и существует *для меня* (я слышу, как на плитах поет медь торжественной латыни, *мне* открыт взор девушек и тайна их печали, «мне поет» Дант). Все остальное, то входит в понятие «настоящее», немо и глухо. Второе сопряжено с грядущим и прямо обращено в бессмертие:

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

При этом счет грядущим векам ведет *молодой Данте*, автор «Vita nuova», «Новой Жизни», произведения, знаменовавшего переход от

в своих священных шаях)» (Блок Александр. Записные книжки. — С. 133).

¹⁰⁰³ Кстати, Ю.Н. Тынянов, утверждал, что «Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов, давно застывших, метафор уже языковых, ходовых»: «Он не боится такого общего, банального места в образе, как:

Тень Данте с профилем орлиным

О Новой Жизни мне поет» (Тынянов Юрий. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 517–518).

Оставшуюся в памяти человечества общедоступную интерпретацию Данте вместе с символизмом Блока осудил бывший акмеист О.Мандельштам: «Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало» (Мандельштам Осип. Разговор о Данте. — М., 1967. — С. 22). Однако, по мнению Е.Г. Эткинда, Мандельштам ошибся: Блока весьма интересовало дантовское пространство, он «понял Дантову структуру и по-своему повторил ее, — точнее, создал ей аналогию в своей Осип “Равенне”» (Эткинд Ефим. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 32).

Средневековья к Возрождению. Здесь явственна прямая перекличка с мыслями Блока: Дант как бы протягивает руку русскому поэту, только что провозгласившему в Италии идею молодости искусства и постоянно думающему о Новой Жизни, о преобразении земного мира. Так устанавливается истинная преемственность и неуывдаемая вечность искусства. И все эти чувства спаяны синтаксическим параллелизмом: *Лишь медь... поет... Лишь... печаль... проходит.... Лишь... тень Данта... поет.*

Скрепляющие стихотворение слова несут по преимуществу значение времени (минутно, бrenно, в веках, вечности, протекших лет, ночам, векам), связывая прошлое с будущим и объединяя психологически-конкретный и субъективный взгляд с символическим: «Ты, как младенец, спишь, Равенна, *у сонной вечности в руках*»; «*Тень Данта ... о Новой Жизни мне поет*». Однако лирическое начало объединяется и со всеми упоминаемыми веками, то скрываясь в прошлом, то прорываясь в будущее. Образ поэта у Блока, стало быть, является носителем времени, воссоединяющий прошлое и будущее искусства, а Данте — символом его бессмертия¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰⁴С такой точки зрения образ Данте, как стихотворение «Равенна» приобретает в «Итальянских стихах» особое значение. Образы Равенны возникают в нескольких ключах в стихотворении «Почиет в мире Теодорих...»:

Почиет в мире Теодорих,
И Дант не встанет с ложа сна.
Где прежде бушевало море,
Там — виноград и тишина.
В ласкающем и тихом взоре
Равеннских девушек — весна.

Здесь голос страсти невозможен,
Ответа нет моей мольбе!
О, как я пред тобой ничтожен!
Завидую твоей судьбе,
Всегда взволнован и встревожен!

Р.И. Хлодовский вполне правомерно утверждал — поверх столетий и национальных культур — родственность Данте и Блока. С именем и творчеством Данте, как полагает Е.Г. Эткинд, связана троичная композиция стихотворения (три части по три строфы в каждой). Он напоминает, что общее число строф — 9. В «Новой Жизни» число 9 обладает мистической символикой и является «числом Беатриче». Данте писал: «Причиной же тому, что это число было ей [Беатриче] столь дружественно, могло бы быть вот что: ввиду того что, согласно с христианской истиной, девять существует небес, которые пребывают в движении, и, согласно со всеобщим астрологическим мнением, упомянутые небеса действуют сюда на землю, по обыкновению своему, в единстве, — то и это число было дружественно ей для того, чтобы показать, что при ее рождении все девять движущихся небес были в совершеннейшем единстве. Такова одна причина этого. Но если рассуждать более тонко и согласно с непреложной истиной, то это число было ею самой; я заключаю по сходству и понимаю это так: число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой оно становится девятью, как то воочию видим мы; трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть Троица, то есть: Отец, Сын и Дух святой, которое суть три и один — то и Донну число девять сопровождало для того, дабы показать, что она была девятью, то есть чудом, которого корень находится лишь в дивной троице» (Данте. Новая Жизнь. — М., 1965. — С117-

В Венеции Блока привлекла соблазнительная игра с любовью, с жизнью и смертью, соединенная с истовой набожностью граждан. Вот тоскует моряк о море и о берегу («С ней уходил я в море, с ней покидал я берег, с нею я был далёко, с нею забыл я близких...») и тут же: «Идет от сумрачной обедни, Нет в сердце крови... Христос, уставший крест нести...». Здесь совершались памятные трагические события, которые взволновали и встревожили воображение поэта, делая его героем. И он рисует их заново:

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Всё спит — дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользящий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

118). Кроме того, в «Божественной комедии» 9 кругов «Ада» и 9 небес «Рая». Вряд случайно число 9 положено Блоком в основу композиции стихотворения «Равенна». Он учел конструктивный принцип Данте.

Согласно Эткинду, с Данте связана символика стихотворения и двойственная роль реминисценций, обращенных в средние века и будущее. Кроме того, подобно Данте, Блок создал трехчастную композицию «лирики».

Не только время входит в образный строй стихотворения, но и оппозиция — жизнь-смерть. Метафорические формы, связанные с этой парой, отрицают смерть и утверждают жизнь. «Замечательность стихотворения в том, — писал П.П. Громов, — что самый рассказ об оцепенелой, омертвевшей жизни города, как бы вещественно, предметно представляющего историческую смерть, наполнен такой огромной жизненной силой и страстной напряженностью, что приходится говорить о временной остановке, притаившейся силе жизни, но не о ее конце... Выходит у Блока так, что история тут всеми своими трубами исступленно поет о жизни, но не о смерти, полном конце» (Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. — М.-Л., 1966. — С. 366). Иначе говоря, вслед за утверждением, что все несет смерть, следует опровержение: живо прошлое как традиция великой культуры. Содержанием стихотворения Блока, утверждает Е.Г. Эткинд, оказывается единство смерти и жизни, бренности и бессмертия, небытия и времени, прошлого и будущего.

В преобразованном виде та же мысль лежит в основе стихотворения «Почивает в мире Теодорих...». «Каждая из обеих строф этого стихотворения начинается с безнадёжности смерти и кончается торжеством жизни: первая — словом *весна...*, вторая — признанием в страстной любви к давно умершей Галле». При этом Блок спорит с собой: сначала — *Здесь голос страсти невозможен...*, но затем — *О, Галла! — страстию к тебе Всегда взволнован и встревожен*. Так опровергается физическая смерть Галлы и провозглашается ее вечная жизнь в памяти, в искусстве. «Композиция этого стихотворения выражает идею столкновения внешнего — и внутреннего, мертвого — и живого, наружного покоя — и внутренней тревоги, даже эпического и лирического начал. Такова противоположность этих двух строф. Единство же их в том, что для Блока мысль о человеке — это продолжение его реальной жизни, его спасение от небытия» (см.: Эткинд Ефим. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 29–33).

Но все, что живет в памяти, не только не умерло, — все это пробуждает мысль о новой жизни:

И некий ветер сквозь бархат черный
О жизни будущей поет.

А раз так, то — прочь досужие мечты, прочь похороны прошлого: между прошлой и настоящим нет преград:

Нет! Всё, что есть, что было, — живо!
Мечты, виденья, думы — прочь!
Волна возвратного прилива
Бросает в бархатную ночь!

Иной предстает «лукавая Сиена», чей «таинственный удел» — «Вероломство и измена». Там живут «коварные мадонны», чьи лики, изображенные на иконах, проникнуты «духом влюбленным», соблазняющим молящегося мирянина или монаха. С одной стороны, набожность: «Острия церквей и башен Ты вонзила в небосклон», а с другой — кощунственное пробуждение любовного томления. Об одной из таких икон — девы Марии —

Блок написал стихотворение «Глаза, опущенные скромно...». Там, где другие смертные, испытывают любовное томление, поэт

видит твой необычайный,
Немеркнувший, Мария, свет!

Он на коленях в нише темной
Замолит страстные грехи,
Замолит свой восторг нескромный,
Свои греховные стихи!
И ты, чье сердце благосклонно,
Не гневайся и не дивись,
Что взглянет он порой влюбленно
В твою ласкающую высь!

Точно также и на плитах Сиенского собора внезапно среди созерцаний изображенных событий и лиц («Вот здесь — Сивиллины уста в безумном трепете пророчат о воскресении Христа», «Здесь под резцом оцепенело Всё то, над чем мы ворожим. Вот — мальчик над цветком и с птицей, Вот — муж с пергаментом в руках, Вот — дряхлый старец над гробницей Склоняется на двух клюках») приходит мысль об истинной, настоящей любви:

Молчи, душа. Не мучь, не трогай,
Не понуждай и не зови:
Когда-нибудь придет он, строгий,
Кристально-ясный час любви.

Искусство становится целительной и очищающей силой. Италия укрепила неистребимую веру Блока в высшие нравственные ценности. Ее искусство — не только «ноша на плечах», но и радость жизни в ее «мимолетных мелочах»:

Как сладостно предаться лени,
Почувствовать, как в жилах кровь
Переливается певуче,
Бросающую в жар любовь
Поймать за тучкою летучей,
И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске...

Оно возбуждает любовь, как в стихотворении «Девушка из Spoleto», не требующую взаимности, но такую же страстную, как и любовь монаха, дерзко влюбленного в икону и поплатившегося казнью на костре. В душе лирического героя вспыхивает любовь, но не плотская страсть грешного и смертного человека, целомудренная любовь художника:

Счастья не требую. Ласки не надо.
Лаской ли грубой тебя оскорблю?
Лишь, как художник¹⁰⁰⁵, смотрю за ограду.
Где ты скрываешь цветы, — и люблю!

Поэт относится к итальянской девушке как бескорыстный созерцатель красоты, наслаждающийся ее живым прекрасным и мечтающий его воплотить:

Тихо я в темные кудри вплетаю
Тайных стихов драгоценный алмаз.
Жадно влюбленное сердце бросаю
В темный источник сияющих глаз.

Но в этой девушке он прозревает, как и художники Возрождения, сопряжение красоты и святости, совершенства и благочестия: ее стан строен, как церковные свечи, ее взор — строг, не допуская греха (мечами пронзающий взор), над ее головой ему видится херувим. Так совершается чудо: в простой девушке художники Возрождения угадывали Святую Деву, Святую Марию, ради которой монахи всходили на костер, а художники нисходили в ад искусства. И, подобно художникам Возрождения угадывая таинственную связь между собой, девушкой из Spoleto

¹⁰⁰⁵ Это место Блок снабдил следующим примечанием: «Художники Возрождения любили изображать себя самих на картинах, в качестве свидетелей или участников. Одни — сладострастно подсматривают из-за занавески, как старцы за купающейся Сусанной; другие — только присутствуют в качестве равнодушных участников... Присутствие третьих, по-видимому, необходимо и имеет уже характер какого-то таинственного действия... В этом стихотворении... я хотел представить художника третьего типа: созерцателя спокойного и свидетеля необходимого».

и Девой Марией, Богородицей, Блок устанавливает творческое родство с искусством Италии.

Таким образом, в стихотворении «Девушка из Spoleto» Блок создает колорит итальянского Возрождения, следуя манере художников изображать себя таинственно сопричастными героине и воплощаемому ей святому образу. Но стихотворению присуща еще одна особенность, отмеченная Е.Г. Эткиндо, который уловил внутренняя связь образности стихотворения с образностью, характерной для сонетов Петрарки. Эта особенность состоит в том, что метафоры в лирике Возрождения, в отличие поэзии позднейшего времени, обладают значительной самостоятельностью¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁶Примеры Е.Г. Эткинда из Блока: *мечами пронзающий взор; влюбленное сердце, брошенное в темный источник сияющих глаз*. Особенно впечатляющая метафора сердца. Сердце в европейской поэзии, в частности у Петрарки, вслед за провансальским трубадуром, — аллегорический образ любви, приобретающий совершеннейшую самостоятельность (в сонете СХСІХ Петрарки читаем:

Прекрасная рука! Разжалась ты

И держишь сердце на ладони тесной ...).

Сердце, таким образом, представляет собой отдельный от всего остального организма орган, который свободно, по воле владеющего им, перемещается в пространстве. «Поэтика сердца в лирике средневековья и раннего Возрождения хорошо изучена, — она весьма интересна, — писал Е.Г. Эткинд. — «Сердце» у трубадуров, как пишет один из авторитетных исследователей их стиля, “часто рассматривается не столько как местонахождение чувств, сколько как существо, обладающее отдельной от тела жизнью, как своего рода особый персонаж”» (Н. Bunet, *Le style de la lyrique courtoise en France aux XII^e et XIII^e siècles*. Paris, 1891, p. 46. Ср. также: М.Б. Мейлах. *Язык трубадуров*. М., 1975). — См.: *Эткинд Ефим*. Ефим Эткинд. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 34.

В «Девушке из Spoleto», считает Е.Г. Эткинд, столкновение дано только стилистически. Смысл формулировать нелегко, — он извлекаем лишь из сплетенности и противопоставленности двух мироощущений, сосуществующих в таком современном человеке, как лирический субъект данной пьесы. Средние века, равно как ранний Ренессанс, создали «ноуменальное» отношение к женщине: в ту пору любовь была к Женщине вообще, к Даме, к идее Девы, к тому, что Блок называл Женственной Тенью. Влюбленность современного человека обращена на *эту* девушку, — темноволосяую и черноглазую, с другими не схожую, отличающуюся неповторимым, собственным очарованием.

В Итальянских стихах совместились «ноуменальное» и реальное. Характерно, что рассматриваемое стихотворение названо двумя несоединимыми словами, из которых одно пишется по-русски, другое — по-итальянски: Девушка из Spoleto; это — единственный пример в творчестве Блока (Встречаются названия чисто иностранные: латинское *Servus* — *Reginae* (1899) и итальянское *Madonna da Settignano* (1909). Смешанных больше нет), и, конечно, он не случаен, — в этой «смеси» отражена двойственность субъекта: итальянская девушка и русский путешественник, обреченный на стороннее созерцание; средневековая «ноуменальность» петраркизма — и современная влюбленность; Вечная Женственность (недаром имя *Мария!*), влекущая за собой образы монаха-самосожженца и херувима, — и реальная темнокудрая девушка, о которой в черновике сделана запись: «А когда мы уезжали — она сказала: *Mille grazie*» (Указано В.Н. Орловым в комментарии к Стихотворениям Александра Блока...). Заметим кстати, что в первой публикации (Аполлон, 1910, № 10) стихотворение называлось иначе, без противоречия в заглавии *Maria da Spoleto*; ср. аналогич-

Все это доказывает, что стихотворение в стихотворении «Девушка из Spoleto» Блок глубоко усвоил образность древней итальянской живописи и поэзии. Нет сомнения и в том, что в стихотворении раскрывается лирический мир русского поэта XX века, чему способствует и итальянская культура¹⁰⁰⁷. Вот эта бессмертная мощь искусства, способного за-

ное: Madonna da Settignano). Блок счел нужным разрушить единство заглавия. Рассматривая это стихотворение, где «реальная девушка из городка Сполето изображена как фигура из грозной и величественной фрески Луки Синьорелли», в сравнении с другими вещами цикла, ...Вникнув в каждую из этих клеток, обнаруживаем, что поэтическое содержание оказывается еще сложнее, еще многостороннее, чем то представляется при анализе идей и образной системы.

Мы, продолжает Е.Г. Эткинд, рассмотрели три первых стихотворения из Итальянских стихов. Мы обнаружили, что внутри «большого цикла» они составляют «малый цикл», объединенный движением от объективного к субъективному, от внешнего к внутреннему; что в каждом из них по-особому решается проблема, которая их связывает: соотношение истории, унаследованной культуры и непосредственности человеческого бытия; что в них получает свое новое воплощение характерное для Блока противоречие между создается собственный внутренний контекст, благодаря которому определенное осмысление получают слова всех трех стихотворений (*взор, девушка, страсть*), и понятия, выраженные в них разными словами (*время, искусство, поэзия*). Ясно, что все многообразие текстов и подтекстов (Данте, Петрарки и т. д.) этих стихотворений не может быть выражено никаким прозаическим эквивалентом. Проза не могла бы выразить и еще одного существенного элемента этого «малого цикла»: особых смыслов, рождающихся на стыках между стихотворениями, в движении от одного к другому, в смене ритмов и строфики, в переходах от одной завершенной композиционной структуры к другой, от одной образной системы к другой. В данном случае стихи Блока интересовали нас не как звенья в творческой эволюции великого лирика (этой проблеме посвящена книга П.Громова), а как пример особого поэтического содержания, не выразимого никакими другими словесными (или несловесными) средствами, не сводимого ни к какому воспроизведению прозой.

Прежде всего для прозы немыслимы естественные в поэзии даже легкие переходы от внешнего к внутреннему, — переходы, при которых внешнее становится элементом внутреннего мира, а внутреннее объективируется. На наших глазах, например, Галла-Плакида, чей саркофаг — деталь современной Равенны (*Безмолвы гробовые залы...*), оказалась воплощением любви к бессмертной Женственности (*О, Галла! — страстию к тебе...*), а от нее был совершен нарушающий всякую логику переход к Деве Марии, с образом которой сливается случайно встреченная поэтом девушка из Сполето — сливается в душе лирического субъекта, соединившего любовь Средневековья и современности, поэтику Петрарки и Блока.

Проза описывает внешнее и анализирует внутреннее, как один из элементов внешнего, объективного мира. Непосредственное раскрытие «внутреннего человека» с привлечением всего многообразия мира, который его окружает и становится частью его духовного бытия, — удел поэтического искусства. Закончим развитие этой мысли анализом еще одного стихотворения Блока. (*Ефим Эткинд. Материя стиха.* — СПб., 1998. — С. 35–38).

¹⁰⁰⁷ Вряд ли, однако, можно согласиться с последующей трактовкой стихотворения, принадлежащей Е.Г. Эткинду. Тема стихотворения, писал он, «безнадежная любовь постороннего, приезжего «созерцателя», к девушке из Spoleto: в чужой стране он подобен живописцу, изобразившему себя на полотне рядом с Богоматерью. Отсюда отчаяние, звучащее в логически не совсем ясно раскрываемых, но эмоционально до конца понятных стихах, где нагнетаются сходные звуки...». И дальше: «Де-

печатлеть чувства, душевные движения, страдания и тайные страсти, воодушевляет Блока. Венец итальянских настроений — «Эпитафия Фра Филиппо Липпи», посвященная одному из самых любимых и почитаемых поэтом художников. В этой эпитафии художник с достоинством пишет о своем искусстве:

Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски,
Набожных души умел — голосом Бога смутить.
Даже природа сама, на мои заглядевшись создания,
Принуждена меня звать мастером равным себе.

Вслед за «Итальянскими стихами» Блок поместил в третьем томе лирики раздел «Разные стихотворения», куда вошли его лирические

вушка из Сполето преобразается в недоступную Деву Марию, «ослепительная встреча» с которой невозможна, и редкий у Блока четырехстопный дактиль приобретает торжественную мелодичность чуть ли не церковного песнопения. Последняя строфа отличается от трех предшествующих: *там* было как бы моление издали, *здесь* поэт сбрасывает условность обращения к Богородице, вплотную приближается к реальной, темнокудрой и черноглазой девушке, но приближение это иллюзорно, — продолжается начатая в строфе I игра в петрарковскую метафоричность; если *алмаз* — это стихи, а *источник* — глаза, то и *кудри* теряют вещественность, приобретают символический смысл...». Стремление во что бы то ни стало придать стихотворению кощунственный характер в данном случае неосновательно, потому что девушка из Spoleto не преобразается в Деву Марию, а лишь уподобляется ей. Поэт прозревает в девушке из Сполето черты Богородицы. К тому же лирический герой-поэт добровольно и вполне искренно отказывается от чувственных желаний. Поэтому влюбленное сердце — платоническое сердце и по отношению к девушке, и по отношению к Деве Марии. И брошено оно в темный источник сияющих глаз с явственной целью постижения красоты и святости. Условность обращения всюду остается, а это значит, что лирический герой не испытывает никакого отчаяния из-за невозможности сблизиться или плотски возжелать Деву Марию. Что же касается эпитетов, которые «сообщают тексту убедительность реального описания», то это обычное дело поэта — придать описанию живую выразительность. Несколько надуманно выглядит и столкновение двух словесных систем — петрарковской и блоковской, которые будто бы разрушают друг друга. На самом деле здесь обнаруживается типичная для Блока метафоричность, совмещающая разные стилистические пласты и разные поэтические системы. Впрочем, сам Е.Г. Эткинд убедительно опровергает себя, справедливо утверждая, что обе системы отражают разные стороны человеческих отношений: «средневековое религиозно-молитвенное и рыцарское поклонение женщине, и совсем иную любовь — влюбленность человека XX века» и что в «Девушке из Spoleto» это «столкновение дано только стилистически». На чем же основано совмещение двух систем? Средние века, равно как ранний Ренессанс, согласно Е.Г. Эткинду, создали культ Женщины вообще, любовь к Даме и поклонение ей, идею Девы. Словом, любовь к тому, что Блок называл Женственной Тенью (ср. также — Вечная Женственность, Прекрасная Дамы и другие наименования). Влюбленность же современного человека обращена на *эту* девушку, — т. е. вполне конкретную, с другими не схожую, отличающуюся неповторимым, собственным очарованием. Стало быть, оба представления и обе системы совмещаются в уже привычных для Блока образах. И в таком совмещении нет ничего необычного. Это признает и сам Е.Г. Эткинд, обращаясь к образу Вечной Женственности (Ефим Эткинд. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 34–38).

пьесы, написаны в течение восьми лет — с 1908 по 1916 год. Они не вмещались ни в один цикл, потому что были посвящены разным темам, событиям, лицам. Здесь мы находим стихотворения «Друзьям», «Поэты», «Ты так светла, как снег невинный...», «Все это было, было, было...», «Сусальный ангел», «Комета», «Ты помнишь, в нашей бухте сонной...», «Благословляю все, что было...», «И вновь порывы юных лет...», «На улице дождик и слякоть...», «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», а также большой раздел посланий — «Юрию Верховскому»¹⁰⁰⁸, «Валерию Брюсову» «Владимиру Бестужеву»¹⁰⁰⁹, «Вячеславу Иванову», «Анне Ахматовой».

В этих стихотворениях отразились мимолетные события, взволновавшие Блока факты жизни, преходящие настроения. Вместе с тем все они теснейшим образом связаны с постоянными раздумьями поэта над своей судьбой и судьбой страны. Поэтому даже бытовые зарисовки полны глубоких и серьезных обобщений. В стихотворении «Сусальный ангел» написано по случаю детского праздника новогодней елки. Растаявший сахарный ангел вызывает у Блока ассоциации с ложными мечтами, и он восклицает:

Ломайтесь, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!

Появившаяся комета Галлея, о грозящей опасности от которой много говорили в 1910 году, настраивает Блока на доблестный лад:

Но гибель не страшна герою,
Пока безумствует мечта!

Из этого можно заключить, что обобщенности художественной мысли стихотворений нисколько не препятствует изменчивость настроений Блока: в одном случае он гонит мечту, а в другом всей душой стоит за безумства мечтаний.

В целом стихотворения, включенные в раздел «Разные...», выражают характерные для Блока переживания, связанные с разными темами и мотивами его лирики в определенные периоды. Так, тема «страшного мира» иронически выражена в стихотворении «Друзья». Блок не скрывает того факта, что все, не исключая интеллектуалов, подвержены тем же порокам, что и обыватели, но считает подобное существование чуть не нормой и оправдывают его сомнительными соображениями:

¹⁰⁰⁸ Юрий Никандрович Верховский (1878–1956) — поэт, близкий символистам и историк литературы. В 1910 году он выпустил книгу стихотворений «Идиллии и элегии». Известно его послание «А. Блоку в деревню», которое представляет собой ответ на послание Блока. Собрание сочинений Ю. Верховского «Струны» было опубликовано в Москве в 2008 году.

¹⁰⁰⁹ Владимир Бестужев (1870–1941) — псевдоним поэта и критика Владимира Васильевича Гиппиуса, первоначально символиста, а затем участника «Цеха поэтов» (см. главу «Акмеизм»).

Друг другу мы тайно враждебны,
Завистливы, глухи, чужды,
А как бы и жить и работать,
Не зная извечной вражды!

Что делать! Ведь каждый старался
Свой собственный дом отравить,
Все стены пропитаны ядом,
И негде главы приклонить!

Что делать! Изверившись в счастье,
От смеху мы сходим с ума
И, пьяные, с улицы смотрим,
Как рушатся наши дома!

Предатели в жизни и дружбе,
Пустых расточители слов,
Что делать! Мы путь расчищаем
Для наших далеких сынов!

Однако уловка вызывает насмешку поэта:

Когда под забором в крапиве
Несчастные кости сгниют,
Какой-нибудь поздний историк
Напишет внушительный труд...

Но этим история не кончается: надежды на детей, на юные поколения напрасны — их замучат пустыми и ненужными знаниями. Жизнь снова идет по кругу, из которого нет выхода. И поэт разрывает порочный круг, отрекаясь от своих сочинений и бросая обществу гневные проклятья:

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достоянием доцента,
И критиков новых плодить...

Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забиться бы сном навсегда!
Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!

В том же духе написано и стихотворение «Поэты», в котором поэты, сколь бы они ни были порочны («Когда напивались, то в дружбе клялись, Болтали цинично и пряно. Под утро их рвало. Потом, запершись, Работали тупо и рьяно. Потом вылезали из будок, как псы, Смотрели, как море горело. И золотом каждой прохожей косы Пленялись со знанием дела. Разнежась, мечтали о веке златом, Ругали издателей дружно.

И плакали горько над малым цветком, Над маленькой тучкой жемчужной...»), уравнины с обывателями и даже поставлены выше их, потому что им мало уюта, материального достатка, — они, максималисты, больны мировой скорбью и им нужно ни много, ни мало — счастье всего мира и всех людей:

Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности, есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно всё это!..

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А вот у поэта — всемирный запой,
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

С половины предпоследней строфы и в последней стиль ломается: сатиру сменяет лирический подъем: пусть поэт сожжен в страстях и гибнет в разгуле, — он был любим вьюгой, он удостоился внимания Бога. В самой его гибели есть упоение отчаяния и роковая услада. Он ненавидит себя и стыдится своего падения, но вместе с тем любит себя и наслаждается своим падением, своей гибелью, потому что в жизни ему было общение с высшими силами бытия, которое не выпадает на долю даже самых благовоспитанных граждан.

Продолжая темы и мотивы своих ранних циклов, Блок тоскует о своей ушедшей молодости, о растроченной жажде жизни, надеясь, однако, на прощение измен «за погибельные муки» («Изменнику протянешь руки, Весной далекой наградишь»), на то, что «не пройдет бесследно Все, что так страстно я любил, Весь трепет этой жизни бедной, Весь это непонятный пыл!». Любое событие, которое вдруг рассеет тоску и печаль, мгновенно пробуждает вкус к жизни, готовность впитывать впечатления и радоваться им:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

Так, несмотря на горести и разочарования, несмотря на гнев и проклятия, он уверяет себя, что избрал «верный... путь»:

Благословляю всё, что было,
Я лучшей доли не искал.

О, сердце, сколько ты любило!
О, разум, сколько ты пылал!

Страшный мир не убил чувств, юношеский пыл, порывы души не по-прежнему волнуют и тревожат сердце. Но в горниле страданий и мук переживания углубились, стали более зрелыми, детское прекраснотушние уступило место трезвому пониманию того, что счастье — это не покой, а гармония с миром и гармония душевных сил в самом человеке, когда разум не спорит с чувствами:

И вновь — порывы юных лет,
И взрывы сил, и крайность мнений.
Но счастья не было — и нет.
Хоть в этом больше нет сомнений!

.....
И, наконец, увидишь ты,
Что счастья и не надо было,
Что сей несбыточной мечты
И на пол-жизни не хватило,

Что через край перелилась
Восторга творческого чаша,
И всё уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь...

И потому, казалось бы, беспричинную тоску, грех уныния можно преодолеть, шутит Блок, раздув самовар и выпив чаю:

За верность старинному чину!
За то, чтобы жить не спеша!
Авось, и распарит кручину
Хлебнувшая чаю душа!

Конечно, жизнь, убежден Блок, изначально трагична, но человек в силах встретить и прожить ее достойно, он может подняться над внешними обстоятельствами. Но есть неустраимые трагедии, не подлежащие преодолению. Таково творчество. В нем момент художественного воплощения, т.е. победы над жизненным материалом в результате его преображения, равносильна поражению. В стихотворении «Художник» Блок описал приход вдохновения и рождении образа. Сначала слышится «Легкий, доселе не слышанный звон»:

Вот он — возник. И с холодным вниманьем
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
Вместе со звоном приходят тема и содержание:
С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?

Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Затем между всем сущим установлена связь и мысленно, в воображении протянут мост из прошлого в будущее, и все сиюминутное, тленное исчезает:

Длятся часы, мировое несущие,
Ширятся звуки, движение и свет.
Прошрое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.

Наступает пора рождения нового образа, воплощения новой жизни, но тут-то художника ждет трагедия и разочарование:

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

«Творческий разум» создал, как говорят, «живой», «жизненный» образ — и в этом его победа. Но все это метафорические выражения. На самом деле рождение образа одновременно означает и «убийство» жизни, гибель той живой ткани, из которой образ возник. Теперь она воплощена и стала мертвой. Так победа неотделима от поражения, рождение от смерти. Блок понял искусство, в том числе искусство поэзии, как трагический акт, в котором неразделимо слиты вдохновение и проклятие, дарование жизни и прекращение ее. Эта коренное своеобразие деятельности художника также определяет его трагедию.

Столь же глубокие размышления присутствуют и в посланиях. Помимо комплиментарных или почтительных посланий («Юрию Верховскому»: «Мы посмеялись, пошутили, и всем придется, может быть, Сквозь резвость томную идиллий в ночь скорбную элегий плыть»; «Валерию Брюсову»: «Что жизнь пытала, жгла, коверкала, Здесь стало легкою мечтой, и поле траурного зеркала Прозрачной стынет красотой...»; «Вячеславу Иванову»: «А я, печальный, нищий, жесткий, в час утра встретивший зарю, Теперь на пыльном перекрестке На царский поезд твой смотрю»; «Анне Ахматовой»: «"Не страшна и не проста я; Я не так страшна, чтоб просто Убивать; не так проста я, Чтoб не знать, как жизнь страшна"»), есть полемические, в которых затронуты Блоком принципиальные философско-религиозно-эстетические разногласия. Таким, безусловно, является послание «Владимиру Бестужеву. (Ответ)».

История, связанная с посланием, такова: 7 сентября 1909 года Блок написал стихотворение «Все на земле умрет — и мать и младость...», но опубликовал его в 1912 году, а затем включил в цикл «Арфы и скрипки»¹⁰¹⁰.

¹⁰¹⁰ Всё на земле умрет — и мать, и младость,
Жена изменит, и покинет друг.
Но ты учись вкушать иную сладость,

Речь в стихотворении (см. примечание) шла о характерном для символистов соотношении мира земного с миром небесным, «реального» с «реальнейшим». К 1912 году полемика акмеистов с символистами (1910) уже отгремела, Владимир Бестужев (В.В. Гишпиус) уже покинул стан символистов, примкнув к акмеистическому «Цеху поэтов». Он разделял свойственное акмеистам представление о том, что поэт имеет дело только с земным миром. Поэтому его задели за живое последние финальные строки стихотворения Блока — «Чтоб было здесь ей ничего не надо, Когда оттуда ринутся лучи». Он написал послание «Александру Блоку», эпиграфом к которому он взял часть последней строки: «... Оттуда ринутся лучи»¹⁰¹¹.

Смысл послания Владимира Бестужева состоит в том, что поэт не верит в небесный, запредельный мир, но верит в незримый свет, присущий зримому, земному миру («Незримый свет, который в зримом стелется...»). Пока, в настоящее время, это незримый свет молчит, но настанет час, и он заговорит. Тогда все на земле изменится. Что преобразование совершится в некий назначенный час, — изначально известно от сотворения мира, однако неизвестно нам. Поэтому мы живем «в стране прелестной», т. е. В будущем идеальной, но в настоящем — «горестной очам», так как преобразования еще не наступило, и находимся в самом центре мира, в буйстве пира, «Но мир еще не наш», и заветные чаши нам — увы! — не поданы.

Глядясь в холодный и полярный круг.

Бери свой челн, плыви на дальний полюс
В стенах из льда — и тихо забывай,
Как там любили, гибли и боролись...
И забывай страстей бывалый край.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

¹⁰¹¹ Ты думаешь — они оттуда ринутся?

Мне кажется, что — нет:
Но в час назначенный все опрокинутся —
Все зримые в незримый свет —

Незримый свет, который в зримом стелется,
Струится и молчит;
Он вдруг заговорит, — и всё изменится,
Всё неизменное в истоме лет!

Ты понял ли, что всё уже известное
Лишь неизвестно нам, —
Что мы идем в стране уже прелестной,
Но горестной очам,

Что мы струимся в самом сердце мира, —
Но мир еще не наш...
Что мы заждались в самом буйстве пира
Заветных чаш!

Блок прекрасно понял Владимира Бестужева, который предлагал ждать и терпеть. В апатии и равнодушии он услышал типичный голос своего современника с его небратским отношением к страданиям и мукам обыкновенных людей, нечто подобное тому, о чем писал архимандрит Киприан (Керн) о священниках, «примиривших в своей пастырской совести Евангелие с полицейским режимом»¹⁰¹².

В своем ответе¹⁰¹³, написанном 23 марта 1912 года, он начал с согласия: да, в нынешнем мире («ночь») есть свет («Незримые лучи»), но это не искупает страданий человека и не позволяет принять эти страдания как норму («Но меры нет страданьям человека, Ослепшего в ночи!»); да, мир в замысле, в тайне — прекрасен («Я знал тебя, Любовь»), но зримый свет, излучаемый солнцем, «жесток и красен, Как гнев, как месть, как кровь!». Он взывает не к терпению, а к мятежам, бунтам, взрывам и к возмездью. И в этом заключается грозящая миру опасность. Дальше принципиальные разногласия нарастают: Владимиру Бестужеву мнится, будто рай, идеальное существование («Иная тишина») ищет нас и ждет, когда в него войдет путник; Блок думает иначе:

Но страннику, кто снежной ночью полон,
Кто загляделся в тьму,
Приснится, что не в вечный свет вошел он,
А луч сошел к нему¹⁰¹⁴.

За разделом «Разные стихотворения» Блок поместил в третьем томе лирики цикл «Арфы и скрипки», в котором были собраны, как и в пред-

¹⁰¹² Архимандрит Киприан (Керн). О религиозном пути Александра Блока. — в кн.: Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Блока в критике и мемуарах современников. Антология. — СПб., 2004. — С. 569.

¹⁰¹³ Да, знаю я: пронзили ночь от века
Незримые лучи.

Но меры нет страданью человека,
Ослепшего в ночи!

Да, знаю я, что в тайне — мир прекрасен
(Я знал Тебя, Любовь!),
Но этот шар над льдом жесток и красен,
Как гнев, как месть, как кровь!

Ты ведаешь, что некий свет струится,
Объемля всё до дна,
Что ищет нас, что в свисте ветра длится
Иная тишина...

Но страннику, кто снежной ночью полон,
Кто загляделся в тьму,
Приснится, что не в вечный свет вошел он,
А луч сошел к нему.

¹⁰¹⁴ На послание Блока Владимир Бестужев ответил циклом из четырех стихотворений.

ыдущих циклах, стихотворения, написанные в 1908–1916 годах.

Название «Арфы и скрипки» намекает на то, что звуки арфы и звуки скрипки включаются в мировой оркестр и что эти инструменты с наибольшей силой воспроизводят переживания напряженной и чуткой души. Как раз в эту пору, начиная примерно с 1910 года, в творчестве Блока намечается перелом: теперь он придает первостепенное значение музыке «мирового оркестра», в который обязан вслушиваться поэт. Символический смысл арфы и скрипок выражен Блоком в стихотворениях «Голоса скрипок»¹⁰¹⁵ и «Есть минуты, когда не тревожит...»¹⁰¹⁶. Здесь личное соединяется со всеобщим, а отрицание «страшного мира» — с приятием вселенского бытия.

В цикле «Арфы и скрипки» господствуют цыганские страсти, выраженные в жанре и в интонациях цыганского романса, в цыганских хоровых песнях. В них повторяются темы вечерней или ночной безумной, неистовой и вольной любви с неперменными гибельными атрибутами — зарей в крови, грозами — с похмельным или трезвым утром, убившим сумеречную страсть.

Художественная обобщенность блоковской лирики в цикле «Арфы и скрипки» достигает высокой степени. Казалось бы, Блок не выходит за пределы обычных для него тем и мотивов: предчувствия гибели («Неизвестность, гибель впереди!»), опостылевшей искушенности в любви («Женщины с безумными очами, с вечно смятой розой на груди!»),

¹⁰¹⁵ Из длинных трав встает луна
Щитом краснеющим героя,
И буйной музыки волна
Плеснула в море заревое.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.

¹⁰¹⁶ Есть минуты, когда не тревожит
Роковая нас жизни гроза.
Кто-то на плечи руки положит,
Кто-то ясно заглянет в глаза...

И мгновенно житейское канет,
Словно в темную пропасть без дна.
И над пропастью медленно встанет
Семицветной дугой тишина...

И напев заглушённый и юный
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнью струны
Напряженной, как арфа, души.

страстного желания разорвать круг порочных страстей («Пробудись! Пронзи меня мечами, От страстей моих освободи!») и включиться в естественную, нормальную, трудную, но благодатную работу, как о том сказано в стихотворении «Май жестокий с белыми ночами!»:

Хорошо в лугу широком кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти,
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁷ Стихотворение «Май жестокий с белыми ночами!», как продемонстрировал С.Н. Бройтман, дает хорошее представление о своеобразии жанровой природы лирики Блока. Дело в том, что индивидуальная манера Блока предполагает обращение к различным жанрам и стилям и их тонкое совмещение. Так, например, каждая строфа — «особый жанр, признаки которого акцентированы, «театрализованы», вторично разыграны, что делает и его, и стихотворение в целом стилистически трехмерным — образом жанра». Первая строфа — «жестокий романс» («Женщины с безумными очами, с вечно смятой розой на груди»). Здесь явная ориентация на поэтическую память читателя, знакомого с романами А.Н. Апухтина («Ночи безумные, ночи бессонные», с его романсовой «розой» и условными «мечами»). Вторая строфа восходит к идиллии («Хорошо в лугу широком кругом в хороводе пламенном пройти, Пить вино, смеяться с милым другом и венки узорные плести»). Эти жанры не только сопоставлены, но и противопоставлены. «Страстное» начало, имеющее самостоятельную ценность (хотя и «гибельное» в романсовой строфе), проникает и в идиллию, по-новому ее окрашивая: хоровод становится «пламенным», а должное (почти ритуальное) поведение — личностным и самозабвенным...» (см.: *Бройтман С.Н. Историческая поэтика*. — М., 2001. — С. 364–365). Таким образом, в стихотворении развернута коллизия бурной страсти и умиротворенного бытия. Она дана в сочетании жанров и стилей. Разрешение этой коллизии также совершается в пределах жанрово-стилевых форм, причем, как это часто бывает у Блока, в двух последних строках стихотворения, противопоставленных всему предыдущему тексту и каждой жанровой форме в отдельности:

Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

Значит, поэт не принимает ни бурю страстей, ни наслаждение покоем. Ему ближе этическая позиция и духовный опыт Л.Н. Толстого (см. статью «Солнце над Россией»), хотя и страсть, и покой обладают для поэта несомненными и самостоятельными ценностями. «В этом, как и других своих стихотворениях, — писал С.Н. Бройтман, — Блок подхватывает городской и цыганский романс...» Здесь уместно привести слова К.И. Чуковского и О.Э. Мандельштама. О романсовом начале лирики Блока К.И. Чуковский писал: «... взяв у романса его залихватость, его текучесть, его паузы, его рифмы и даже иногда его слова..., Блок каким-то чудом так облагородил его формы, что он стал звучать, как высокий трагический гимн, хотя и остался романсом. Тут та же двойственность, которая во всем приходя Блоку, то же преобразование вульгарного в неизреченно-прекрасное» (Чуковский К. Книга Об Александре Блоке. — Пб., 1922. — С. 46). По мнению О.Э. Мандельштама, «Тяжелый трехдольник Некрасова был для него (Блока — В.К.) величав... Семиструнная гитара, подруга А. Григорьева, была для него столь же

Но теперь в цикл вошли стихотворения, в которых привычные для Блока темы и мотивы сращены с темами и мотивами об усилившихся предсказаний, касающихся не только личной гибели или катастрофы земной, европейской цивилизации, но и катаклизма вселенной, в котором неминуемо уничтожится старый мир со всем дорогим и памятным сердцу поэта. В стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном...» два рода образов проходят перед читателем: с одной стороны, мрачные предвестия, обещающие гибель, переданную смелой образностью («Черный ворон в сумраке снежном...», «Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак»¹⁰¹⁸, «Торопливый полет комет!»), а с другой — очарование и сладость любви («Томный голос пением нежным Мне поет о южных ночах. В легком сердце — страсть и беспечность, Словно

священна, как и классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти...» (*Мандельштам О. Проза.* — Michigan, 1983. — С. 74–75). См. также анализ стихотворения «Май жестокий с белыми ночами!» в издании: Шпраер Максим. О пределах современного стихотворного анализа: Комментарий к стихотворению А.А. Блока «Май жестокий с белыми ночами!». — в кн.: Записки русской академической группы в США. Том XXVI. Volume XXVI. — New York. 1994. — С. 364 и сл.

¹⁰¹⁸Этот образ, бесспорно, навеян знаменитой гоголевской тройкой, тоже устремленной в вечность и тоже символизирующей Россию. Однако Блок усиливает впечатление трагизма: его рысак летит, задыхаясь, т.е. силы его истощены, и под ним — бездонный провал. Блок виртуозно наследует традиции и развивает ее: бездонный провал — пропасть, но эта пропасть теряет материальную, физическую конкретность (в вечность); задыхаясь, летит рысак — почти бытовая езда, но рысак, летящий в вечность, — запредельное и таинственное. Так одно слово превращает бытовую картину в мистическую. См. также:

Болотистым, пустынным лугом
Летим. Одни.
Вон, точно карты, полукругом
Расходятся огни.

Гадай, дитя, по картам ночи,
Где твой маяк...
Еще смелей нам хлынет в очи
Неотвратимый мрак.

Он морем ночи замкнут — дальный
Простор лугов!
И запах горький и печальный
Туманов и духов,

И кольца сквозь перчатки тонкой,
И строгий вид,
И эхо над пустыней звонкой
От цоканья копыт —

Всё говорит о беспредельном,
Всё хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!

с моря мне подан знак»; «Снежный ветер, твое дыхание, Опыяненные губы мои... Валентина, звезда, мечтанье! Как поют твои соловьи...»). Пир жизни — пир накануне крушения вселенной. Пусть гибнет страшный мир — «Он для сердца тесен!», но вместе с ним исчезнут «твоих поцелуев бред, Темный морок цыганских песен...».

Блоку, однако, временами чудилось, гибель минует и отступит, что есть надежда на спасение, которая придет опять-таки от Прекрасной Дамы, от Вечной Женственности, от освобожденной из плена Души Мира:

Он занесен — сей жезл железный
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее лица.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

Для передачи всемирной грусти, заливаемой вином, — болезни страшного мира — Блок в большей степени, чем в других циклах, пользуется цыганскими мотивами, придавая «низким» жанрам цыганской песни, городского романа новое, философско-элегическое и мистериальное звучание, способствуя проникновению в лирику «прозаических» интонаций и лексики. Выразительным примером может служить стихотворение «Я пригвожден к трактирной стойке», в котором «низкие» и бытовые слова и выражения («пригвожден», «трактирной стойке», «пьян», «тройка», «потонуло», «захлестнуло», «бубенчик», «лепечет»), включаются в «высокий» поэтический контекст («Вон счастье мое — на тройке в серебристый дым унесено...», «В снегу времен, в дали веков...», «Сребристой мглой...», «О том, что счастье прошло...», «И только сбруя золотая Всю ночь видна... Всю ночь слышна», «душа»), приобретая едва ли не надмирное значение¹⁰¹⁹. Цыганщина — это не только ширь и удаля, просторы безграничная страсть, но мировая, неутихающая печаль и бесприютность в пустыне мира, одиночество странника на пиру жизни и бедность, отравляемая вином. В стихотворении «Опустишь, занавеска линиялая...» Блок писал о неотвязчивости цыганской жизни, взявшей его в плен:

Сгинь, цыганская жизнь небывалая,
Погаси, сомкни очи твои!¹⁰²⁰

¹⁰¹⁹ См. также стихотворение «Старинные розы».

¹⁰²⁰ См. выражение тех же чувств и мыслей в стихотворении «В небе — день, всех

Но цыганские страсти пленительны¹⁰²¹ и освободиться от них нелегко:

Что рыдалось мне в шопоте, в забытьи,
Неземные ль какие слова?
Сам не свой только был я, без памяти,
И ходила кругом голова...
В их огне угасает жизнь:

Спалена моя степь, трава свалена,
Ни огня, ни звезды, ни пути...
И кого целовал — не моя вина,
Ты, кому обещался, — прости...

В целом, — при всех надеждах, в которые Блок то верит, то отказывается верить, — его настроение в цикле «Арфы и скрипки» тревожно: он склонен считать, что жизнь прошла, а что ожидает его, современников, Россию и весь мир, — неизвестно:

Превратила всё в шутку сначала,
Поняла — принялась укорять,
Головою красивой качала,
Стала слезы платком вытирать.

И, зубами дразня, хохотала,
Неожиданно всё позабыв.

ночей суеверней...»):

Если можешь, костер потуши!
Потуши в сумасшедшие ночи
Распылавшийся уголь души!

¹⁰²¹ Блок знал о могучей и всевластной силе любви и сказал об этом в полный голос:

Есть времена, есть дни, когда
Ворвется в сердце ветер снежный,
И не спасет ни голос нежный,
Ни безмятежный час труда...

Испуганной и дикой птицей
Летишь ты, но заря — в крови...
Тоскою, страстью, огневицей
Идет безумие любви...

Пол-сердца — туча грозовая,
Под ней — всё глушь, всё немота,
И эта — прежняя, простая —
Уже другая, уж не та...

Темно, и весело, и душно,
И, задыхаясь, не дыша,
Уже во всем другой послушна
Доселе гордая душа!

Вдруг припомнила всё — зарыдала,
Десять шпилек на стол уронив.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла...

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое. —
Неужели и жизнь отшумела,
Отшумела, как платье твое?

В конце 1913 года Блок увидел на сцене театра Музыкальной драмы Л.А. Дельмас в роли Кармен — героини новеллы Мериме и оперы Бизе. 28 марта 1914 года поэт уже познакомился с ней. Испанская гитана, роль которой сыграла и партию которой спела оперная певица, сменила исполнительницу цыганских романсов и песен Ксюшу Прохорову. Блок был покорен Л.А. Дельмас и оказался «в хищной силе рук прекрасных». М.А. Бекетова вспоминала: «...он... был сразу охвачен стихийным обаянием ее исполнения и соответствием всего ее облика с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки. Этот тип был всегда ему близок. Теперь он нашел его полное воплощение в огненно-страстной игре, обаятельном облике увлекательном пенье Дельмас. Александр Александрович много раз слышал «Кармен» в том же пленительном исполнении. <...> и в жизни артистка не обманула предчувствий поэта. В ней нашел он ту стихийную страстность, которая влекла его со сцены. Образ ее, неразрывно связанный с обликом Кармен, отразился в цикле стихов, посвященных ей. Да, велика притягательная сила этой женщины. Прекрасны линии ее высокого, гибкого стана, пышно золотое руно ее рыжих волос, обаятельно неправильное, переменчивое лицо, неотразимо влекущее кокетство. И при этом талант, огненный артистический темперамент и голос, так глубоко звучащий на низких нотах. В этом пленительном облике нет ничего мрачного или тяжелого. Напротив — весь он солнечный, легкий, праздничный. От него веет душевным и телесным зорьвом и бесконечной жизненностью»¹⁰²².

В игре Дельмас Блока покорила естественная, стихийная, дикая и вольная страсть, которая казалась настолько огромной, что он почувствовал в ней всю необозримость вселенной. В этой страсти его привлекала особая прелесть — прелесть, «чуждая всякому принуждению». Казалось, она явилась не отсюда, а из какого-то другого, неведомого мира. Она, как беззаконная комета, жила вне расчисленных светил и вне расчерченных орбит, вне земных законов социального бытия. Блок ценил эту стихийность, эту астральность женского обли-

¹⁰²² Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990. — С. 131–132.

ка Дельмас, совмещенного с ее земной чувственностью и страстью¹⁰²³.

Дельмас не внесла в мир Бока гармонии, но она расширила, раздвинула этот мир и одарила лучом утреннего весеннего света¹⁰²⁴. В стихотворениях Блока, связанных с его новой влюбленностью, не исчезают бури, не исчезает предчувствие гибели, не исчезает ужас, но в них есть восторг любви, ее радость и ее ликование.

Блок посвятил Л.А. Дельмас цикл «Кармен». В стихотворениях этого небольшого цикла отразилась вспыхнувшая в душе поэта всепоглощающая страсть. Блок снова, как и в «Снежной маске», «слепо» отдался во власть нахлынувшей стихии:

И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь...

Цикл «Кармен» — гимн неудержимой любовной цыганской страсти, ее возвышающей и губительной мощи. Любовь пробуждает творчество:

Он среди бушующих созвучий
Глядит на стан ее певучий
И видит творческие сны.

Или в другом стихотворении:

Я буду петь тебя, я небу
Твой голос передам!

¹⁰²³ О сильном увлечении Блока Л.А. Дельмас свидетельствуют его записи: «“Кармен” — с мамой. К счастью моему, Давыдова заболела, и пела Андреева-Дельмас — мое счастье» (14 февраля 1914 года), «“Кармен”... в креслах была она. Я потерял голову, все во мне сбито с толку... Но я потерял голову», «Я страшно тороплюсь в “Кармен”...», «Так как она — женщина, в ней бездны, которые чувствуют меня. У нее сейчас мелькает мысль обо мне (она спит, верно). Слабое утешение. О, как блаженно и глупо — давно не было ничего подобного. Ничего не понимаю. Будет еще что-то, так не кончится. Милая, она была простужена — сморкалась, чихала и кашляла. Как это было прекрасно, даже это. Где же и когда я еще ее встречу? Я ленив, труслив и слаб. Но есть же во мне интересность какая-нибудь — более, чем опереточная, чем вообще актерская. Что дальше будет?» (2 марта 1914 года), «Ее зовут Любовь Александровной...» (3 марта 1914 года) и т. д. Весь 1914 год проходит под знаком Л.А. Дельмас.

¹⁰²⁴ Впечатление от Л.А. Дельмас Блок передал в стихотворении
Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый.
Как небо, синь струящийся хитон,
Весь — перламутра переливы.

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

Как иерей, свершу я требу
За твой огонь — звездам!
Ты встанешь бурною волною
В реке моих стихов,
И я с руки моей не смою,
Кармен, твоих духов...

Но в этой же любви «грусть» и «музыка тайных измен», «одичалая прелесть — Как гитара, как бубен весны!». Словом, в ней воплощена стихия жизни, «буря цыганских страстей», «Хищная сила рук прекрасных», вольность, не знающая границ («О да, любовь вольна, как птица...»). Любовная стихия не знает ни принуждения, ни собственности, она сродни стихиям бытия, лежащим в его основе. Поэт — тоже сын стихии, в душе которого светлые чувства слиты с темными:

Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь.
Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет,
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.
Вот почему я — твой поклонник и поэт!

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.

.....
Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

И в зареве его — твоя безумна младость...
Всё — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*.

Цикл «Кармен» открывает восьмистишие, набранное курсивом. Оно, являясь программным, определяет основные мотивы цикла:

*Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.*

В стихотворении собраны образы огромного масштаба (океан), стихийной силы (гроза, молния — «полыхнет мигнувший свет»), с которыми

ми сопоставлено сердце, вмещающее могучую и грандиозную страсть. Эта страсть преображает всего человека, подобно тому как молния преобразует океан, внося в него вспышку света. Любовь, заполнившая сердце (символ одержимого любовью человека), меняет его «строй»: оно боится вздохнуть, кровь бросается в ланиты, слезы счастья душат грудь. Это психологическое состояние равносильно религиозному экстазу или состоянию творческого вдохновения, предшествующему явлению чуда. Таким чудом может быть явление божества, а в данном случае это ожидание выхода на сцену актрисы, которая благодаря высокому слову «явление» уподобляется божественному видению. Но это божественное видение приобретает чрезвычайно интимный и земной смысл: Карменсита — уменьшительно-ласкательная форма имени, не применимая в божественным явлениям. Выражение «Перед явлением Карменситы» становится внутренне противоречивым: в нем пленительная, но земная и даже вульгарная женщина превращается в божество, а ее выход на сцену обрисовывается как чудо хотя и пленительной, но очень земной, даже вульгарной женщине. Больше того: от нее, как от божества, исходит свет преображения. При этом внешние признаки психологического обновления давно и часто употреблялись в поэтическом языке. Образный строй (сердце, боясь вздохнуть, кровь бросается в ланиты, слезы счастья душат грудь) далеко не нов, но нужен автору, чтобы каждый мог вспомнить и вновь пережить состояние страстной влюбленности, свойственное лирическому герою. Тут индивидуальное переживание уступает место общечеловеческому. Лишь в последней строке общечеловеческое меняется на индивидуальное: так чувствует себя герой перед явлением Карменситы. Индивидуальность переживания заключена в неожиданности и торжественности последнего стиха, который замедлен и растянут по сравнению с предыдущим: в предпоследнем стихе четыре ударения (полная четырехударная ямбическая стопа), а в последнем — два ударения (ямбическая стопа с двумя пиррихиями).

Все это вместе передает предвестие преображения человека, безгранично верящего в чудо и готового к встрече с ним, испытывающего необъятную любовь, по силе своей не уступающую стихийной мощи природы. Из всего это становится ясно, что человек-артист — влюбленный человек, душа которого вмещает всю необъятную вселенную (недаром Блок был убежден, что «только влюбленный Имеет право на звание человека», как сказано в стихотворении «Когда вы стоите на моем пути...»). При этом Блок лишь уподобляет любовь с религией, с христианством, а вовсе не отождествляет их, а скорее даже полемически сравнивает¹⁰²⁵: по

¹⁰²⁵ В письме к Л.А. Андреевой-Дельмас от 20 июня 1914 года Блок писал: «... Из бури музыки — тишина, — нет — не тишина; старинная женственность, — да, — и она, но за ней — еще: какая-то глубина *верности*, лежащая в Вас; опять, не знаю, то ли слово: «верность»? Земля, природа, чистота, ЖИЗНЬ, правдивое лицо жизни, какое-то мне знакомое; все это все-таки не определяет. ВОЗМОЖНОСТЬ СЧАСТЬЯ, что ли? Словом, что-то забытое людьми, и не мной одним, но всеми христианами, которые превыше всего ставят крестную муку; такое что-то *простое*, чего нельзя объяснить и разложить. Вот Ваша сила — в этой простоте» (см.: Горелов А.Е.

Блоку, христианство аскетично, оно сулит «крестную муку» или обещает спасение, но отвергает земное счастье¹⁰²⁶.

Далее следуют стихотворения, в которых земное счастье слито с предощущением бурь и гибели. Таково стихотворение о демоне утра («Есть демон утра. Дымно-светел он...»), о буре цыганских страстей («Ты — как отзвук забытого гимна...»), о вольной, как птица, любви («О да, любовь вольна, как птица...»), о разрыве душ («Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь»). Во всех этих стихотворениях светлому началу противостоит темное, грозное, ужасное. Оно слышится таинственный рокот забытых бурь жизни, бурь души. В них таятся душевный хаос, темные страсти, дикие сны, тревоги судьбы, едва прикрытые обманчивым покровом умиротворенности, красоты и гармонии:

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.

На земле — страшная печать отверженности женской — непостижимое отмщение за прелесть дивную, данную небесами, а дикий сплав миров, хаос в земной душе — отблеск истинной души вселенской на небе, рыдающей в поисках гармонии светил. Та же нераздельность разрывающего жизнь двоemiрия заключена и в стихотворении «Бушует снежная весна». Происходящее на сцене и в жизни — одна и та же любовная коллизия, повторяемая дважды: там героиня метнула взгляд на Хозе, здесь герой забыл все на свете, отдавшись только страсти («И сердце захлестнула кровь...»), а итог одинаков: *«Ценою жизни Ты мне заплатишь за любовь!»*

Вэтомсопряжении светлого и темного начал проступают философско-психологические глубины смысла всего цикла.

Совсем иной тональностью отличается поэма «Соловьиный сад», включенная вслед за циклом «Кармен» и по контрасту с ним в третий том лирики¹⁰²⁷. Вместо напряженных, взволнованных ритмов, как будто

Гроза над соловьиным садом. — Л., 1973. — С. 569).

¹⁰²⁶ См. комментарий Е.Г. Эткинда в его кн. Проза о стихах. — СПб., 2001. — С. 243.

¹⁰²⁷ Цикл «Кармен» и поэма «Соловьиный сад» создавались почти в одно и то же время, но темы и мотивы их совершенно различны. Трудно поверить, будто в «Соловьином саде» отразились какие-то отношения Блока с Л.А. Дельмас, которая уж никак не могла звать поэта в «красивые уюты», да Блок и не рассчитывал ни на какой уют с актрисой. В «Соловьином саде» всколыхнулись иные воспоминания. М. Бекетова вспоминала, что обстановка в «Соловьином саде» навеяна летним отдыхом 1913 года вместе с женой в южной Франции, на берегу Бискайского залива Атлантического океана. В местечке Гетари, где жили Блоки, «была вилла, с ограды которой свешивались вьющиеся розы. Блоки часто проходили мимо нее и видели на скалистом берегу рабочего с киркой и ослом» (Бекетова М. Александр Блок. — Л., 1930. — С. 200–201). В письме к матери Блок шутил: «Я провожу много времени с крабами». Как установлено В.Кирпотиным, образность поэмы «Соловьиный сад» восходит к стихотворениям Фета «Ключ», «Соловей и роза», «Зов» и отчасти поле-

передающих буйство, неудержимость и несдержанность стихийного чувства, в «Соловьином саде» — тихая элегическая, напевная мелодия с богатой и плавной звукописью, аллитерациями на «л» и с опорой на «а», «и» («Я ломаю слоистые скалы в час отлива на илистом дне, и таскает осел мой усталый Их куски на мохнатой спине»).

«Соловьиный сад» — в известной мере ответ на войну 1914 года: задуманный в 1913 и оконченный в 1914 году, он означает крах всяких иллюзий на тихое счастье домашнего уюта, на лирическую уединенность вдали от гроз бушующего мира, в которых Блок всегда сомневался, хотя чувствовал усталость от жизни в страшном мире и порой хотел покоя. «Соловьиный сад» разрушает все преграды — естественные и искусственные — между поэтом и современностью, между поэтом и морем жизни, миром, вселенной, бытием. Блок, раскрывая художественный замысел поэмы, признавался, что «был очарован пеньем в звенящем саду» и мечтал в песнях «заглушить свою грусть и тревожные мысли о судьбе людской», но поэтическое призвание и гражданское чувство пересилило желание найти покой и уют в уединении райского уголка, куда не доносились голоса и звуки ни «страшного мира», ни жизненной стихии.

Лирический сюжет поэмы прост. Сначала лирический герой — бедняк и труженик. Его палит нестерпимый зной, он обездолен, его томит скука и однообразие существования, он погружен в заботы дня, в рабочие будни:

Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине.

Путь осла и рабочего проходит от моря до железной дороги, мимо ограды, за которой «прохладный и тенистый раскинулся сад».

Там, в тенистом саду, отгороженном от остального мира, напоенном ароматами цветов, соловьиными трелями идет своя жизнь, уединенная, наполненная красотой, непохожая на тяжелую, мучительную судьбу несчастных поденщиков с их нелегкой судьбой:

По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы.
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и листья.
.....
А в саду кто-то тихо смеется,
И потом — отойдет и поет.

Она смущает лирического героя, которого одолевают соблазны:

мична по отношению к ним (*Кирпотин В.* Полемический подтекст «Соловьиного сада». — «Вопросы литературы», 1959, №6. — С. 178–181).

Только всё неотступнее снится
Жизнь другая — моя, не моя...
И чего в этой хижине тесной
Я, бедняк обездоленный, жду,
Повторяя напев неизвестный,
В соловьином звенящий саду?

Не доносятся жизни проклятья
В этот сад, обнесенный стеной,
В синем сумраке белое платье
За решеткой мелькает резной.

Каждый вечер в закатном тумане
Прохожу мимо этих ворот,
И она меня, легкая, манит
И круженьем, и пеньем зовет.

И в призывном круженье и пеньи
Я забытое что-то ловлю,
И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю.

Последние строки для романтика-символиста знаменательны: он любит не сам по себе сад и так называемую «красивую жизнь», а свое «томленье» и «недоступность ограды». Его влечет в знакомое бытие за оградой. Он жаждет уединения, покоя, личного счастья. И это естественное и неотъемлемое желание человека, на которое он имеет полное право. Герой не отрицает, не отвергает свою нынешнюю жизнь без наслаждений, без красоты. Но ему хочется познать и другую, но так, чтобы не терять текущую. Вот если бы можно было одновременно и трудиться, и наслаждаться, чтобы грубый физический труд сочетался бы с красотой, — герой испытывал бы подлинное счастье. А сейчас его сознание разорвано, двойственно: мир таков, что нет гармонии: за пределами сада остаются несчастья, не давая покоя совести, напоминая о вине, а в сад, дающий возможности для расцвета личности, ограничивает, суживает вселенную до объемов небольшого индивидуального мирка. Оба земных мира — в соловьином саду и вне его — существуют во внешнем и внутреннем бытии героя, образуя трагическое противоречие. Они несовместимы.

Первоначально «томленье» об уютной, полной красоты, искусства, безмятежности жизни становится неодолимым. При этом герой не знает, как ему поступить, какой путь избрать и какой из них окажется верным, но знает, что его ждут и будут ему рады. И он устремляется навстречу своему влечению к новой жизни:

И томление всё безысходней,
И идут за часами часы,
И колючие розы сегодня
Опустились под тягой росы.

Наказанье ли ждет, иль награда,
Если я уклонюсь от пути?
Как бы в дверь соловьиного сада
Постучаться, и можно ль войти?

А уж прошлое кажется странным,
И руке не вернуться к труду:
Сердце знает, что гостем желанным
Буду я в соловьином саду...

Он не ошибся, сердце его не обмануло. Его окружила атмосфера неги, благополучия, высоких наслаждений, противоположная той, которую он только оставил за оградой:

Правду сердце мое говорило,
И ограда была не страшна,
Не стучал я — сама отворила
Неприступные двери она.

Вдоль прохладной дороги, меж лилий,
Однозвучно запели ручьи,
Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи.

Чуждый край незнакомого счастья
Мне открыли объятия те,
И звенели, спадая, запястья
Громче, чем в моей нищей мечте.

Одно только выражение, даже лишь одно слово в этом описании настораживает: «Однозвучно запели ручьи...». И читатель уже понимает, что «однозвучный жизни шум», как ранее сказал другой поэт, не совместим с характером и мироотношением лирического героя Блока. И это так: едва вступив за ограду, отделяющую соловьиный сад и всю эту тихую, спокойную, несколько искусственную, идеальную жизнь от бушующей реальной жизни, оставшейся в прошлом, герой сразу почувствовал иное томление и нравственное неудобство, словно он совершил какое-то «предательство», какой-то неблагоприятный поступок:

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем.

И тогда он начинает понимать, что человеку мало на свете покоя, уюта, удовольствия, наслаждения, которые может принести и приносит любовь, искусство, красота, если человек добровольно запирает себя в тесную клетку и сознательно отгораживается от большого и многообразного мира,

пусть даже жизнь в соловьином саду дает ему ощущение блаженства и кажущегося полного счастья. Истинное счастье состоит в беспокойстве, в тревоге, в пути, в стремлении к обновлению себя и мира, в том чувстве вечного томления по идеалу, которое было столь дорого романтикам и символистам. Достижение чего-либо и успокоенность не приносит настоящего удовлетворения. Оно становится сигналом застоя, опустошения, тогда как дорога в даль открывает невиданные перспективы и сулит неслыханные надежды, от которых захватывает дух. Благоустроенная, уютная и красивая жизнь в ограде — лишь часть великой жизни вселенной, которая, к счастью, постоянно напоминает о себе шумом и всплесками:

Пусть укрыла от дольного горя
Утонувшая в розах стена, —
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна!

«Соловьиная песнь» в укрытом от треволнений саде не отрицается лирическим героем, который спешит «надышаться блаженством», но ему надобно слушать «рокотание моря», т.е. могучий голос жизни («море» здесь не только пейзажная картина, место событий, но синоним и символ живой стихии-жизни), впитать впечатления бытия во всем его объеме и значении. А потому эта невольная, даже независимая от самого героя потребность жажды жизни зовет его в путь:

Отдаленного шума прилива
Уж не может не слышать душа.

И если сначала осел удивленно спрашивал лирического героя перед тем, как тому пересечь ограду соловьиного сада «Что́, хозяин, задумался ты?», то теперь к уходящему возлюбленному с тем же вопросом обращается хозяйка ограды:

И во мгле благовонной и знойной
Обвиваясь горячей рукой,
Повторяет она беспокойно:
«Что с тобою, возлюбленный мой?»

Лирическому герою жаль покидать соловьиный сад, а его возлюбленной жаль отпускать его (даже шипы роз, «точно руки из сада, Уцепились за платье мое»), но, не нарушая ее очарованного сна, он уходит, повинувшись внутреннему голосу, зовущую в большой мир. При этом опять перед героем встают «проклятый вопрос» о правильности его решения:

Или я заблудился в тумане?
Или кто-нибудь шутит со мной?

И только тогда, когда он принялся за привычную работу, от которой успел отвыкнуть, когда он потревожил крабов, а с тропинки «Стал спу-

скаться рабочий с киркою, Погоня чужого осла», он убедился в верности своего выбора. Он снова в гуще, пусть бедной, пусть тяжелой, но многообразной и сложной жизни. Однако этический выбор в пользу «моря», а не «сада», не исключает трагедии: разорванность сознания, как и двойственное состояние мира, остаются. Гармонии нет, хотя между «морем» и «садом» есть не только противоречие, но и притяжение, то, что Блок называл неслиянность и нераздельность. Благодаря таинственной, неизъяснимой нераздельности образуется вечное «томление»: сначала влечет сад, но, едва достигнуто желание, снова тянет «море». Эта ситуация типична для романтика, для символиста. Она принципиально трагична и неустраима: «море» сулит безрадостное, однообразное существование, дурную бесконечность ежедневно повторяемых действий; «сад» — замыкает героя в узком, ограниченном пространстве, отдаляет его от просторов вселенной, от людского «моря», и он переживает сиротство души. Сначала громко звучит соловьиная песнь, а затем она замирает и слышнее становится рокотание моря. Пребывание у «моря» и в «саду» одинаково трагично, потому что оплачивается ценой невозполнимых душевных потерь. «Море» жизни не доставляет ни свободы чувств, ни богатства и расцвета души, ни наслаждения искусством и красотой. «Сад» жизни отторгает от вселенского бытия и погружает в одиночество. Выбор Блока трагичен, но сделан в пользу общего со всем человечеством страдного пути со всеми его противоречиями, победами и поражениями, трудного пути, должного привести к обновлению и преображению мира и человека¹⁰²⁸.

Поэма «Соловьиный сад» говорит нам не только об общественной и этической, но и об эстетической позиции Блока: поэт не отделяет себя, человека и гражданина, от всего человечества, его интересует весь подлунный мир, ему мало одних уединенных интимных и художественных наслаждений. Ему мало быть только поэтом, он, как настоящий символист, жаждет преображения человека и человечества, и на меньшее не согласен. А признаки такого обновления он может услышать, лишь вслушиваясь в музыку мирового оркестра, лишь находясь среди людей и в жизни окружающей жизни.

В композиции третьего тома «Соловьиный сад», занимает, стало быть, ответственное место: в нем подведен итог всему предшествующему творчеству и продемонстрирован сделанный окончательный выбор. Колесания и сомнения, чему отдать предпочтение — уединенности и покою или погружению в жизнь со всеми ее светлыми и темными сторона-

¹⁰²⁸ В этой связи не лишена значения мифопоэтическая трактовка «Соловьиного сада», предложенная Д.М. Магомедовой, согласно которой герой оказывается в добровольном любовном плену, а затем добровольно возвращается в нищий и жесткий мир. Ключ к поздней мифопоэтической концепции Блока коренится в соотношении двух мифологем: о плененной Мировой Душе и о плененном герое. По моему мнению, в данном случае можно говорить о перевернутой мифологеме: не герой вызывает из плена Мировую Душу, а сам себя личными интеллектуальными усилиями освобождает из добровольного плена (см.: *Магомедова Д.М.* Александр Блок. — в кн.: *Русская литература рубежа веков (1890– начало 1920-х годов)*. Кн. 2. — М., 2001. — С. 126).

ми, вплоть до полной отдачи во власть безудержной и опьяняющей стихии, — которым был отвержен поэт, остались позади. И в этом смысле вполне закономерно, что «Соловьиный сад» предвещает следующий за ним в композиции третьего тома лирический цикл «Родина», в котором Блок становится поэтом национальным и всемирным, сопрягая вселенские чаяния символистов с национальными заботами и мечтами о преображении родной земли и русского человека на ней¹⁰²⁹.

Поэтому идея «Соловьиного сада», заключающаяся в том, что поэт отвергает лирическую уединенность в замкнутом райском уголке и устремляется навстречу жизненной стихии, получает откровенное и убежденное утверждение в замечательных формулах «Родины»: «Покой нам только снится...», «Покоя нет!».

Художественное своеобразие цикла «Родина» состоит в пронизывающих его тревожных мотивах **предчувствия роковых перемен, переломного часа в судьбе родины, предстоящего «вечного боя» со страшным миром**, картины которого предстают в целом ряде стихотворений, и **надежды на победу верующих в Христа**, которая не оставляет сражающихся на смерть. В центре, как следует из заглавия, стоит сквозной образ Родины. В цикл вошли стихотворения, написанные в 1907–1916 годах. Цикл подводил итог сложившемуся в лирике Блока образу Родины, как центральному в его творчестве, запечатленному в движении, в пути к ожидающим страну переменам и обновлению. Однако создавался цикл в то время (период первой мировой войны), когда движение словно застыло, а новые пути не открывались и были смутны. Блок остро почувствовал, что страна в своей дороге уперлась в тупик. Выход из тупика связывался Блоком не с индивидуальными, личными порывами, а с усилиями всех, но при этом принимал отчетливо выраженный интимный характер. Несмотря на засилье страшного мира и тупик, Блок верил в дальнейшее движение, верил, что страна находится накануне перелома. Больше того. Она находил в себе силы воспринять будущий перелом не катастрофой и всеобщей гибелью, а длительным, трудным, тернистым путем к обновлению. Такой образ родины формировался у Блока, начиная со «Стихов о Прекрасной Даме». В этом свете можно сказать, что Прекрасная Дама — один из ликов родины. Другие ее лики — «незнакомка», женщина из ресторана, снежная женщина с ее стихийной страстью, Фаина, Кармен, языческая, болотная, колдовская и православная, но грешная Русь, «нищая Россия» страшного мира. Родина открывается Блоку и в своих светлых надеждах,

¹⁰²⁹ А. Белый, имея в виду «Стихи о России», в частности, цикл «Наполе Куликовом», говорил в своей речи памяти Блока: «Блок становится, прикоснувшись к земле, тут впервые нашим **национальным поэтом**. Он понял, что мировая София не может быть без оправы человеческой, но он понял еще и то, что эта оправа человечества без народного лика, без народной души, без прикосновения к корням народности не может дать плодов» (*Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. — М., 1994. — С. 485). По воспоминаниям Н. Валентинова, А. Белый говорил ему, что «в визге и свисте мятели, в объятиях бесшабашного ветра в тайниках жизни Блока отслаивались огромные и чреватые мысли о новой России» (*Валентинов Н.* (Н. Вольский). Два года с символистами. — М., 2000. — С. 137).

как прекрасное будущее. Он связывает с ней и любовь как лирическое чувство, и веру в преображение человека. Символом этой веры и становится Россия. Ее полюсы — символическое Куликово поле и столь же символическая Новая Америка. Словом, если в России сосредоточена жизнь и судьба поэта, то в его поэзии воплощена жизнь и судьба России. Их пути едины, неразделимы, и эта нераздельность носит интимный характер.

О том, что Россия стоит накануне перелома и что впереди ее ждут чрезвычайные, эпохальные и даже бытийные, наполненные мистическим смыслом, события, Блок сказал в первом же стихотворении цикла:

*Ты отошла, и я в пустыне
К песку горячему приник.
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.*

*О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.*

*И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу.*

И хотя стихотворение написано в 1907 году, включенное в цикл «Родина», оно приобрело новый смысл. Первая же его строка позволяет задать вопрос: к кому обращается поэт, кто эта «ты»? конкретное лицо или образ? Разрешить сомнение помогают рукопись и эпиграф. В рукописи стихотворения посвящено Л.Д. Блок. Эпиграф взят Вступления к сборнику «Нечаянная радость»:

*Ты в поля отошла без возврата,
Да святится Имя Твое!*

Стало быть, здесь прямо сказано, что речь идет о Прекрасной Даме. Посвящение Л.Д. Блок этому несколько не противоречит, потому что Л.Д. Блок — другое имя Прекрасной Дамы, так же, как Прекрасная Дама — другое имя Л.Д. Блок. Дальше говорится о том, что после того, как Прекрасная Дама «отошла»¹⁰³⁰, т.е. мистическая связь с ней прервалась, лирический герой оказался один в пустыне мира. Он не жалеет об этом, так как он обрел самостоятельный жизненный опыт, но, только об-

¹⁰³⁰ Обратим внимание, как самым обыкновенным словам Блок придает «высокий смысл»: бытовое слово «отошла» («отошла в магазин», «отошла на минуту» и т.д.) неожиданно получает новое звучание и новое смысловое наполнение: исчезла мистическая близость.

рета этот опыт, он по достоинству оценил интимную близость Прекрасной Дамы и ее «высоту»:

Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.

Иначе говоря, ты — моя родина в прямом и в переносном смысле (исток моей поэзии, идеальное ее начало и лик, символ родной страны в ее земной и небесной ипостасях и сама эта страна¹⁰³¹ в ее «реальнейшем» значении), а я — человек, т. е. невоскресший Христос, еще не обновленный, не преображенный, не взятый на небо и пребывающий в земной юдоли, как Христос до своего воскресения, но все же Сын Человеческий. Однако герой никогда не отказывался от Прекрасной Дамы¹⁰³². Теперь же, когда между ними ослабла мистическая связь, он остался одиноким и неприкаянным на своей родине и снова обратился к прежнему образу. Так оживают в начале цикла все прежние образы родины — олицетворенной в образе Прекрасной Дамы, затем степенной русской княгини («В густой траве пропадешь с головой...»), отправляющей князя в бой, России раскольников и сектантов («Задебренные лесом кручи...»), в которой деда «пели о своем Христе», и эти песни до сих пор «Несут испуганной России Весть о сжигающем Христе». Наконец, это деревенская, нищая, заброшенная, но прекрасная в своих чертах родина, при взгляде на которую невозможное становится возможным, как бы ни была долга дорога к свету:

Россия

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, —
Не пропадешь, не сгинешь ты,

¹⁰³¹ Галилея — область на севере Палестины, родина Иисуса Христа.

¹⁰³² В стихах

И пусть другой тебя ласкает,

Пусть множит дикую молву...

слышится явный намек на Андрея Белого, который, как помним, упрекал Блока в том, что «изменил» Прекрасной Даме.

И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Ну что ж? Одной заботой боле —
Одной слезой река шумней,
А ты всё та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

И, конечно, Россия современная — Россия страшного мира — вызывает душевную боль и страдание Блока. В тихие и спокойные минуты гармонии с природой и согласия внутри себя, как в стихотворении «Осенний день» («Идем по жнивью, не спеша, с тобою, друг мой скромный, и изливается душа, Как в сельской церкви темной. Осенний день высок и тих, Лишь слышно — ворон глухо Зовет товарищей своих, Да кашляет старуха. Овин расстелет низкий дым, и долго под овином Мы взором пристальным следим За лётom журавлиным...»), внезапно с высоты полета раздается плач вожжа-ка журавлиной стаи и сразу вызывает вопросы:

О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?

Они по ассоциации напоминают стон и плач русских деревень, и вот уже не осталось в душе поэта ни гармонии с природой, ни согласия с самим собой, а только вопросы, которые бережат раны измученного сердца и на которые нет ответов:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена¹⁰³³,
О чем ты горько плачешь?

Ни в одном цикле стихотворений Блока нет такого числа вопросов, как в «Родине». И все они — о России. Иногда Россия рисуется поэту роковой загадкой в черной мгле и красном зареве, с онемелым лицом и татарскими огненными очами. В стихотворении «Русь моя, жизнь

¹⁰³³ Называя Русь, Россию, родину женой Блок, вероятно, допустил ошибку вкуса. Он, несомненно, имел в виду интимное родство, значительное большее, чем, например, с природой. Однако отнюдь не платонические ассоциации, которые при этом возникают, опрокидывают желательный для автора смысл выражения, заключающийся в единстве и нераздельности судеб. Слово «жена» подрывает и мысль о мистической близости.

моя, вместе ль нам маяться?» лирический герой даже хочет «разлучиться» с родиной:

Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Но что-то останавливает героя:

Знала ли что? Или в бога ты верила?
Что там услышишь из песен твоих?
Чудь начудила, да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...

И, наконец, настали тяжкие испытания

За море Черное, за море Белое
В черные ночи и в белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

И с тех пор

Тихое, долгое, красное зарево
Каждую ночь над становьем твоим...

Оно не дает покоя и снова возвращает к загадке, что оно значит:

Что же маячишь ты, сонное марево?
Вольным играешься духом моим?

Страшный мир предстал в цикле в жутких и беспощадных картинах. В стихотворении «На железной дороге» в лучших традициях Некрасова с вкраплением его образов (например, военного: у Некрасова — корнет, у Блока гусар; падшей женщины), даже с использованием отчасти его стиха, например, чередования пятистопного и четырехстопного ямба с дактилическими и женскими рифмами (см.: «Так мчалась юность бесполезная, в пустых мечтах изнемогая... Тоска дорожная, железная Свистела, сердце разрывая...») жизнь, состоящая из несбыточных мечтаний, словно поезд, пробегает мимо, опустошая душу и не оставляя в ней ничего, кроме боли.

Не менее выразителен нарочито преувеличенный и сознательно составленный из одних пороков портрет России¹⁰³⁴, нужный Блоку не затем, чтобы обличить или оправдать ее грехи, а чтобы принять родину такой, какая она есть, и обреченно признаться ей в сыновней любви, не ведающей зла и всепрощающей. Внезапный перелом в последней стро-

¹⁰³⁴ Не нужно, однако, думать, будто Россия для Блока в этом стихотворении представляет всю Россию. Для Блока существовала и другая Россия, «не такая», но даже изображенной им России он говорит «да».

фе как бы делает ненужными, лишними пусть даже справедливые обвинения перед самим именем России:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслунить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Как ни странно, первая мировая война, которая, казалась бы, могла стать переломом в судьбе России, не была воспринята Блоком в этом ключе. Первоначально у Блока возникли некоторые смутные надежды на то, что вмешавшаяся в повседневное течение жизни «общая и высшая мистика войны», способна переломить и преобразить действительность. Но вскоре он назвал мировую войну «вздором». Поэт ждал перелома, как и обновления, внутри страны и внутри каждого человека. И с этой точки зрения мировая война вписывалась в события страшного мира и стала еще одним его чудовищным, кровавым проявлением. Воспользовавшись балладой Жуковского «Смальгольмский барон, или Иванов вечер», Блок тот же размер и ту рифмовку воспроизвел уже не в произведении на историческую, а на современную тему, выразив в стихотворении «Петроградское небо мутилось дождем...» чувство отравлявших на фронт солдат:

В этом поезде тысячью жизней цвели
Боль разлуки, тревоги любви,

Сила, юность, надежда... В закатной дали
Были дымные тучи в крови.

Несколько контрастных переживаний наполняет сердца солдат — тревога предстоящих сражений, готовность выполнить долг и вид «галицийских кровавых полей».

На этом фоне рождаются и чувства поэта к родине («Я не предал белое знамя...»), с которой сначала «развели» «Ночные пути, роковые», а затем соединили вновь:

И опять мы к тебе, Россия,
Добрили из чужой земли.

И хотя итог трагичен:

А вблизи — всё пусто и немо,
В смертном сне — враги и друзья, —

все-таки «звезда Вифлеема» горит и над могилами усопших, и над Россией

Так светло, как любовь моя.

Так как появление чудесной звезды указало волхвам о рождении в Вифлееме Иисуса Христа, то здесь, в стихотворении Блока, она, горящая светло, предвещает перелом в истории России и всего человечества, являет собой мистический символ восстания России от смертного сна. И тут неожиданно оказывается, что русский народ знает не только сжигающего, карающего Христа, но и Христа светлого и прощающего. Так обнаруживается у Блока двойственное отношение к Христу: несмотря равнодушные и даже отрицание, какая-то тайная сила влечет поэта к нему.

О том, что Блок жил предчувствием близящегося обновления, свидетельствует и стихотворение «Рожденные в года глухие...», где речь идет о «детях страшных лет России». «Испепеляющие годы» не оставили ничего, «кровавого отсвета в лицах» и «роковой пустоты» «в сердцах, восторженных когда-то...». Но все же Блока не покидает мысль о преображении человека и мира:

И пусть над нашим смертным ложем
Взовется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие Твое!

Грядущее обновление и преобразование мыслится Блоком в личном, интимном свете и в общественном, общероссийском и общечеловеческом. В стихотворении «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку...» возникает преобразование души:

Молодеет душа.
И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Так возникают светлые, чистые воспоминания:

Снится — снова я мальчик, и снова любовник,
И овраг, и бурьян,
И в бурьяне — колючий шиповник,
И вечерний туман.

Сквозь цветы, и листья, и колючие ветки, я знаю,
Старый дом глянет в сердце мое,
Глянет небо опять, розовея от краю до краю,
И окошко твое.

Этот голос — он твой, и его непонятному звуку
Жизнь и горе отдам,
Хоть во сне твою прежнюю милую руку
Прижимая к губам.

В стихотворении «Новая Америка»¹⁰³⁵ звезда, о которой писал Блок

¹⁰³⁵ В связи с темой Новой Америки снова возникает вопрос о «Новой Жизни» Данте и о том содержании, которое вкладывал Блок в слова «Новая Америка», «Новая жизнь». Мнения исследователей разделились. Французский литературовед Жорж Нива полагает, Блок, конечно, ратует не за старую Россию и не за европейскую. Он стоит за новую Россию, но какую именно — не знает. Действительно, контуры этой новой России четко не обрисованы, да и нелепо было бы требовать от Блока подробных описаний. Ему достаточно намеком передать те ценности, которые он считает достойными и необходимыми в качестве национальных и общечеловеческих. Но с этим связаны и большие трудности, потому что, кроме общих и всем известных истин, тут мало что можно добавить. Однако З.Г. Минц попыталась все-таки контуры Новой жизни обозначить. По ее мнению, слова «Новая жизнь» и связанные с этим понятием слова «Новая Америка» употребляются Блоком в трех очень широких смыслах: царство высокого счастья, высшая награда «я»; общая цель бытия; новое, небывалое, отдаленное, будущее, а также: весна далекая, земная даль, высь, весна, лето, царство света, тишины, песни, земля обетованная, истинный дом, истинная родина «я», предсказанные по звездам, рай, царство Божие, где пребывают ангелы, серафимы. Достижение дома, царства новой жизни в одиночестве невозможно, и герой отвергает его. Новой жизни противостоит «страшный мир», по отношению к новой жизни — мир перевернутый. Чтобы увидеть Новый мир, надо заново перевернуть «страшный мир». По отношению к «я» и вообще каждого отдельного человека ощущение нового века не есть только счастье. Нет противостояния во зле, нет христианского жертвенного растворения в других. Напряженное, сложное, радостное общение с другими личностями, ощущение связи «я» и мира. Счастье включает как частица огромного и чудесного целого, определяемое как «творческий восторг». Новый век — век рождения нового человека. У него жизнерадостное, творческое, напряженное отношение к миру, приобщение к целому, к музыкальной стихии, музыкальное мироощущение. Переход из «страшного мира» в новый невозможен без перестройки старого мира и самого человека. Сознание «я» должно стать гражданским и историчным. Оно не сводится ни к прошлому, ни к на-

в стихотворении «Рожденные в года глухие...» еще «из-за туч не видна», а потому о России сказано:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.
Однако ее лица поэт не узнает:
За снегами, лесами, степями
Твоего мне не видно лица.
Только ль страшный простор пред очами,
Непонятная ширь без конца?

И тогда в его воображении начинают возникать привычные, знакомые ему исторические лики России: то это убогая финская Русь, то Русь богомольная, деревенская, похожая на древнюю старушку, то все не старуха, а лукавая девушка, прикрывшая лицо «московским платочком цветным», то Русь стихийная, полевая, дорожная, по которой гуляет на просторе ветер, то Русь степная, ковыльная, с полноводными реками, то Русь военная, отражающая буйные набеги и свирепые нападения:

Иль опять это — стан половецкий
И татарская буйная крепь?
Не пожаром ли фески турецкой
Забуянила дикая степь?

стоящему. Оно — особое. Объединение гармонии духа и дисгармонии материального воплощения. Прекрасный мир — земной. Он является в природе — освещенный, лишенный грубости, холодности и чистой идеальности. Он устремлен к небу, ввысь. У него два атрибута — высота и глубина, верх и низ. Он национально окрашен (родимая наша печаль, твоя яровая земля) и интимно близок, но при этом все, что относится к национальному достоянию, не мое, а наше. Одно из самых прекрасных явлений нового мира — новая любовь. Она непременно связана с будущим.

Новая жизнь гармонична, т.е. дисгармония неизбежно разрешается гармонией. Новой жизни свойственна высокая красота. Такой рисуется Блоку будущая Русь — Новая Америка. Новая Америка — это Промышленная Россия. Но одновременно это тяжелый, мучительный и длительный духовный путь преобразования страны и человека, сравнимый с превращением угля в алмаз. Сюжет жизни — становление нового мира. Это история «я» и «ты» и вместе с тем история мира в целом. Новая Америка, Новая Жизнь — акт преобразования, написанный на небесах и открытый поэту. В этом преобразовании есть стремление к воплощению идеального, становление нового царства (в недрах). Движение совершается через ложь и зло — к правде и свету. Зло и ложь самоотравляются производимыми ими ядами и уничтожаются. В результате демоническое и гуманное объединяются в образе «я»-человека, нового человека-артиста, который ведет вечный бой и совершает подвиг, спасая Мировую Душу от земного плена и себя от плена «страшного мира». Бой означает переход в Новую Жизнь. Затем наступает Новая Жизнь, в которой сливаются прошлое, настоящее и возникает будущее. Лирический герой сгорает и воскресает, освобожденная и спасенная Мировая Душа принимает облик родины, прошедшей через страдания, через «страшный мир», заботы и слезы к музыке и свету (см.: *Миц З.Г. Поэтика Александра Блока.* — СПб., 1999. — С. 320–330).

Но вражеских войск нет, «И прекрасная внучка варяга Не клянет половецкий полон...».

И тут мысленному взору поэта открывается новое лицо России:

Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки.

.....
Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг...

Что и говорить, пейзажи неказистые и вовсе не столь красивые, как прежде, но все являют новый лик родины, той же и не той же. И вот уже поэта «другая волнует мечта»:

Черный уголь — подземный мессия,
Черный уголь — здесь царь и жених,
Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих!

Уголь стонет, и соль забелелась,
И железная воеет руда...
То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда!

Из этого стихотворения ясно, что Блок мечтал о «великом возрождении» России, связывая свои надежды с расцветом национальной промышленности¹⁰³⁶. «Будущее России, — записывал он, — лежит в еле еще тронутых силах народных масс и подземных богатств». Новая Америка — это поэтический образ обновленной России, уподобленной старой Америке, Северо-Американским Соединенным Штатам, с ее небывалым в те времена экономическим могуществом. Стало быть, в отличие от романтиков Блок-символист вовсе не презирал ни промышленное производство, ни разумно развивавшуюся цивилизацию, хорошо понимая, что нищета, сколь бы ни была она честной, бескорыстной и даже поэтичной, не принесет России ни процветания, ни счастья.

Настойчивая мысль о скором переломе, волновавшая и тревожившая Блока, с наибольшей художественной силой и пафосом воплотилась в цикле «На поле Куликовом», состоящем из пяти стихотворений и вошедшем в общий цикл «Родина».

Как известно, Куликовская битва — переломный момент в истории Руси, когда для нее настал час заявить о своем освобождении от татаро-монгольского ига. Поскольку значение этого события, по мнению Блока, символично, то оно принадлежит к вечно возвращающимся событиям. Стало быть, поле Куликово — нынешнее поле битвы, такой же ожесточенной и такой же освобождающей, какой была для своего времени Ку-

¹⁰³⁶В ноябре 1915 года, за год до окончания цикла «Родина», Блок особенно остро предчувствует гибель старого мира и великое возрождение России. По его словам, «... кончится эта страшная кутерьма — и кончится чем-то хорошим».

ликовская. В этой связи Блок придавал образам цикла «На поле Куликовом» многообразное и многосложное эмоционально-семантическое звучание.

«На поле Куликовом» — не историческое сочинение в лирических стихах, хотя оно явно ориентировано на исторические реалии (Мамай, Непрядва, Дон, ковыли, степь, конская грива, князь, княжеская рать, княжна, рокоты сечи, трубные крики, доспехи, стальной меч, кольчуга, щит, орда, татары, ханской сабли сталь), на образность фольклора и древнерусских авторов, в частности, на «Сказание о Мамаевом побоище» и другие памятники (ночные птицы, тихие зарницы, туман над Непрядвой, горячий белый камень, светлый стяг, святое дело, сердце вешнее, крики лебедей, орлий клёкот, лик нерукотворный, вражий стан, плеск и трубы лебедей)¹⁰³⁷.

С точки зрения Блока, Куликовская битва имела пророческий и мистический смысл. Она — символ переломных судеб России, которых в ее истории встречалось множество. Цикл «На поле Куликовом» был создан Блоком летом 1908 года, кроме стихотворений «Опять над полем Куликовым» (декабрь 1908 года) и «Коршун» (март 1916 года). В ту пору (лето 1908) поэт находился в крайне подавленном состоянии, но не переставал верить в решительные и роковые перемены, чувствуя их приближение. Тогда никаких особых перемен не произошло. И вот позднее, собрав стихотворения 1907–1916 годов и объединив их под названием «Родина», Блок счел уместным включить туда и цикл «На поле Куликовом», полагая, что он соответствует сложившейся к 1916 году обстановке. Тем самым цикл «На поле Куликовом» прилагался Блоком к разным обстоятельствам современной ему российской жизни. Об этом свидетельствует также и упоминание Куликовской битвы в статье «Народ и интеллигенция» (1908). Рассуждая о том, что в русском мире существуют «две реальности: народ и интеллигенция; полтора миллиона с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном», Блок писал: «Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрестанная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание. Скрипят бесчисленные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди.

Среди десятка миллионов царствуют как будто сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина; однако заплакал воевода Боброк, припав ухом к земле: он услышал, как неутешно плачет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница.

¹⁰³⁷ Новая битва, подобная Куликовской, произойдет, по мысли Блока, не с внешними врагами, а с внутренними — «страшным миром» и различными слоями (буржуазией, мещанством, правительственными чиновниками, церковниками, интеллигенцией и пр.). Они названы общим именем «татар», но это опять-таки символическое обозначение, не имеющее ничего общего с национальной принадлежностью.

Есть между двумя станами — между народом и интеллигенцией — некая черта, на которой сходятся и сговариваются те и другие. Такой соединительной черты не было между русскими и татарами, между двумя станами, явно враждебными; но как тонка эта нынешняя черта — между станами, враждебными тайно! Как странно и необычно схождение на ней! Каких только «племен, наречий, состояний» здесь нет! Сходятся рабочий, и сектант, и босяк, и крестьянин — с писателем и общественным деятелем, с чиновником и с революционером. Но тонка черта; по-прежнему два стана не видят и не хотят знать друг друга, по-прежнему к тем, кто желает мира и сговора, большинство из народа и большинство из интеллигенции относятся как к изменникам и перебежчикам.

Не так ли тонка эта черта, как туманная речка Непрядва? Ночью перед битвой вилась она, прозрачная, между двух станов; а в ночь после битвы и еще семь ночей подряд она текла, красная от русской и татарской крови»¹⁰³⁸.

Из этого отрывка можно заключить, что Блок под Куликовской битвой подразумевал не столько историческое сражение, сколько современную духовную битву между двумя враждебными станами — народом (стан Дмитрия Донского) и торгашами, чиновниками, бюрократией, мещанами, церковниками, инфантильной и продажной интеллигенцией, обслуживающей всю официальную и неофициальную пошлость (стан татар). Куликово поле — это поле внутреннего, а не внешнего столкновения враждебных сил. С такой точки зрения «татары» уподоблены внутренним, а не внешним врагам России. Но на этом символические параллели не заканчиваются. Есть все основания считать, что кровавая духовная битва мыслится Блоком битвой между «страшным» миром и потенциально здоровыми народными силами, включая сюда зараженных «болезнями», но вполне излечимых от духовных и душевных недугов и хворей, к числу которых принадлежат лучшие люди интеллигенции и сам Блок, герой которого именует себя воином («Я — не первый воин, не последний...»). О том, что такое понимание не искусственно, а естественно, свидетельствует письмо Блока к К.С. Станиславскому от 9 декабря 1908, в котором он мечтает «свергнуть проклятое «татарское» иго сомнений, противоречий, отчаянья, самоубийственной тоски, «декадентской иронии» и пр. И пр. <...>»¹⁰³⁹.

Таким образом, Куликовская битва в сознании Блока стала символом рокового кануна, рокового часа, рокового сражения темных и светлых сил русского духа. Два стана еще не вступили в кровавый бой, они стоят друг против друга в ожидании смертельной схватки. Но бой неминуем. И тут все чувства отданы родине, России: «О, Русь моя! Жена моя!»¹⁰⁴⁰ Она охраняла воина¹⁰⁴¹ («В ночь, когда Мамай залег с ор-

¹⁰³⁸ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. — С. 323–324.

¹⁰³⁹ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 265.

¹⁰⁴⁰ В случае гибели лирический герой Блока просит: «Помяни ж за раннюю обедней Мила друга, светлая жена!».

¹⁰⁴¹ Родина у Блока сливается с Матерью Божией и с иконой Божьей Матери,

дою... »):

Перед Доном темным и зловещим,
Средь ночных полей,
Слышал я Твой голос сердцем вещим
В криках лебедей.

С полуночи тучей возносилась
Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать.

И, чертя круги, ночные птицы
Реяли вдали.
А над Русью тихие зарницы
Князя стерегли.

Орлий клёкот над татарским станом
Угрожал бедой,
А Непрядва убралась туманом,
Что княжна фатой.

И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Освежила пыльную кольчугу
На моем плече.
И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

Родина, Россия¹⁰⁴² — в центре лирического цикла: бой ведется ради нее и за ее будущее. Поэтому главный мотив — пророчество предстоящей схватки, после которой откроется новая судьба родины¹⁰⁴³:

считающейся покровительницей и заступницей России.

¹⁰⁴² Еще А. Белый заметил, что все имена, употребленные Блоком в своих стихах, сводятся к одному — Россия. Это можно сказать и о Прекрасной Даме, и о Незнакомке, и о Снежной маске, и о Фаине — все это разные, несхожие, не перетекающие друг в друга лики России (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 235).

¹⁰⁴³ Обратим внимание, что почти все слова имеют неопределенно-расширительное, символическое значение: *мгла, грядущий день, тишина непробудная, битва чудная* и т.д. Об этом писал и В. Брюсов: «При этом творчество Блока всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным призна-

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

За тишиною непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молнии боевой.

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьем станом, как бывало,
И плеск и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

То же самое нетерпение перед началом битвы встречается и в других стихотворениях («Вздывается конская грива... За ветром взывают мечи...»). Мотив рокового часа осложнен душевным состоянием лирического героя: вековая тоска, свойственная родине («Опять с вековой тоскою...»), присуща и лирическому герою, исполненному сомнений и колебаний:

И я с вековой тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!

.....
Вздываются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...

Но герой-воин, обращаясь за помощью к святыням, преодолевает тоску:

«Явись, мое дивное диво!
Быть светлым меня научи!»

Неизбежность боя, нового поля Куликова, где решается судьба России, и даже неизбежность победы (войска Дмитрия Донского взяли верх

кам предметов и явлений, но согласно с своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами, личность поэта всегда перед читателем» (там же. — С. 231). Но даже тогда, когда Блок употребляет самые обыкновенные, обиходные слова, в контексте они получают дополнительные — нео-пределенные и символические оттенки.

над войсками Мамай) рождает в цикле Блока новый мотив, сопрягающийся с первым, — мотив вечного боя. Не только конкретного сражения, но вечной духовной битвы за светлое будущее России. Этот мотив проходит через весь цикл («Не может сердце жить покоем...»), но особенно сильно он звучит в первом стихотворении («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»):

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Итак, роковой час — это не только не конец пути, а его начало («До боли Нм ясен долгий путь!»; «Долго будет родина больна»). Но чем скорее наступит перелом, тем ближе обновление, и Блок предчувствует этот полет родины, уподобляя ее несущейся вскачь степной кобылице: «Летит, летит степная кобылица...»¹⁰⁴⁴

Особенностью цикла «На поле Куликовом»¹⁰⁴⁵ является то, что лирический герой стихотворения — воин духа, которому автор передал свое мироощущение. Как и автор, герой наделен вечностью и мыслится

¹⁰⁴⁴Напомним знаменитую строку из Блока: «Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак». Блок вообще воспринимал родину (незаконченная статья 1910 года) «огромным, родным, дышащим существом», выступающим в разных ликах.

¹⁰⁴⁵Г.В. Адамович назвал стихотворения, вошедшие в цикл «На поле Куликовом» самыми гражданственными стихами на русском языке. Он отметил в них физическую тревогу за родину, страстное желание отвести от нее беду. Адамович вспомнил, как высказался И.А. Бунин по поводу цикла «На поле Куликовом»: «Послушайте, да ведь это Васнецов!» «На словах я, как водится, запротестовал, — писал Адамович, — а про себя подумал: «Как верно, как убийственно метко!» Да, Васнецов, т.е. маскарад и опера...» Бунин был, конечно, прав: художественно-исторической достоверности у Блока нет, он и не пытается воссоздать историческую эпоху в ее истинности. Однако Блок и не ставил перед собой такой задачи. И Адамович, понимая это, продолжает: «Но тут мы возвращаемся к стилю, а если в «Куликово поле» вслушаться, кажется и чудится, что татарские орды где-то в двух шагах, схватка неминуема и отстоять надо не древнерусские города, а что-то такое, без чего нельзя жить». И он тоже прав: Блок спаял прошлое и современность, громко сказав, что Россия дошла до роковой черты. Это ощущение предела и передал Блок (см.: Адамович. Наследство Блока. — в кн.: Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 35).

участником древнего сражения, а также всех предстоящих и последующих, но уже в ином качестве: он не совершает воинских или религиозных подвигов¹⁰⁴⁶, а выступает ролью духовного наставника, провозвестника грядущих событий и в какой-то мере поэта-пророка.

Мотивом рокового часа завершается весь цикл «Родина». Финальное стихотворение «Коршун» доводит его нетерпеливое желание долгожданного обновления до предела:

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Пафос цикла «На поле Куликовом» — неизбежность сражения, близость роковых дней смертельной угрозы, необходимость предельного напряжения сил. Надо готовиться к тому, предвещает Блок, чтобы превозмочь собственные возможности. Только в этом случае можно преодолеть трагедию и достичь гармонии — сопряжения разрушительной стихийной мощи с разумом созидания, нравственный долг со свободой, любовь и доброту к красотой.

В связи с пафосом стихотворений, вошедших в цикл «На поле Куликовом» и в цикл «Родина», Блок обратился к источникам национально-

¹⁰⁴⁶ Вяч. Иванов в своей рецензии на сборник Блока «Ночные часы» отметил: «В душе поэта поселяется мрачное сомнение в судьбах его страны; и вот духовным взором провидит он близящийся натиск монгольской силы; снова должно повториться Куликово поле; еще раз на поле брани мы должны отстоять наши сокровенные святыни от темных и многочисленных азиатских полчищ. Но сломаны крылья духа. <...>

Но, сколь ни болезненны эти переживания, они, в отличие от прежней безнадёжности, несут в себе, как нам кажется, здоровый росток. Этот росток — страстная всепоглощающая религиозная любовь к стране. Это — сомнение верующего, не отчаяние безверья. Неудовлетворенность настоящим, ужас перед будущим скрывают мистическое семя, которое, когда оно умрет и прорастет в земле, принесет зерно освобождения духа великого национального движения к святыням народным» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — С. 188). Ю. Никольский отметил в своей статье «Александр Блок о России» высокое мастерство Блока в целом ряде стихотворений, в частности, в стихотворении «Река раскинулась»: «Даже при беглом рассмотрении можно увидеть постепенное укорачивание строчек — оно вполне оправдано внутренне. <...> Резкое восклицание нарушает печальную идиллию: «О, Русь моя! Жена моя!» Ведь все это «мое», «наше», и оттого боль стрелой пронзает сердце: «до боли нам ясен долгий путь»... Здесь начинается тот бешеный ритм с укорачиваньем стоп, который один достаточно передает бешеную скачку степной кобылицы» (там же. — С. 199). «В строфе, которую следует признать кульминационной по движению, уже не только человеческий бунт, но и бунт неба: «Идут, идут испуганные тучи, Закат в крови» (там же. — С. 200). Он же отметил: «Две темы проходят через все творчество Блока: «дорога» и «тишина». См. также наблюдения Д.Е. Максимова об идее и образе пути в творчестве Блока. Рассмотрев другие стихи о России, Ю. Никольский пришел к выводу: «Любовь к России у Блока не отрадная» (там же. — С.202).

историческим и фольклорным, песенным и эпическим (причем тема родины пересеклась с цыганскими мотивами, которые вошли как составная часть русского культурного наследия), чтобы в них почерпнуть идею сверхпредельного напряжения сил и разрешения конфликта, когда исчезнет противоречие аскетизмом и наслаждением, между стихией, разумом и волей, между разными ликами России. По мысли Блока, это сверхпредельное напряжение народных сил заранее задано, предназначено свыше и от воли человека не зависит, Такова тайная историческая и мистическая миссия России, возвещаемая поэтом как гласом Божиим. А раз это так, то и каждый человек, как и лирическое «я», должен услышать музыку стихии, проникнуться ею и устремиться к народу, осознав это движение как путь к будущему.

Следующий за циклом «Родина» цикл «О чем поет ветер», написанный несколько ранее (октябрь 1913 года) передает новую волну пессимизма, охватившую Блока. В третьем томе цикл помещен перед поэмами «Возмездие», «Двенадцать» и «Скифы». В нем подведен итог лирическому творчеству. Он выражен в сознании прошлой и миновавшей жизни. Надежды нет, но нет и ропота, грусти. Кто знает, о чем звенит песня ветра? Этого не знает никто, и знать этого нельзя, как нельзя понять ни меня, поэта, ни тебя, читателя.

С этими идейно-творческими тревогами Блок подошел к последнему периоду своей судьбы человека и поэта — к 1917–1921 годам. Те же «проклятые» вопросы были поставлены им не только в лирике, но в других жанрах — в драме «Роза и Крест» и в незаконченной поэме «Возмездие», — задуманных раньше.

Замысел поэмы «Возмездие» возник у Блока в 1910 году после смерти отца, А.Л. Блока. Поэма осталась незавершенной¹⁰⁴⁷, хотя Блок работал

¹⁰⁴⁷ О характере замысла, причинах незавершенности поэмы и ее художественных достоинствах существует в общем и целом солидарное мнение. Современники были до известной степени удивлены намерением Блока написать *не символистскую, а реалистическую* поэму. Уже Вяч. Иванов, когда прослушал первую главу поэмы в чтении Блока, обрушился с упреками на автора. С. Городецкий вспоминал: «Поэма произвела ошеломляющее впечатление. Меня она поразила свежестью зрения, богатством быта, предметностью — всеми этими запретными для всякого символиста вещами. Но наш учитель (В.Иванов) глядел грозой и метал громы. Он видел разложение, распад как результат богоотступничества, номинализм, как говорили мы немного позднее, преступление и гибель в этой поэме. Блок сидел подавленный: он не умел защищаться. Он спорить мог только музыкально. И когда Вячеслав пошел в атаку, развернув все знамена символизма, неопит реализма сдался почти без сопротивления. Поэма легла в стол, где пробыла до последних лет, когда Блок сделал попытку если не докончить, то привести ее в порядок» (*Городецкий Сергей*. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — С. 176). Это же впечатление сложилось и у историков литературы. Д.С. Мирский писал: «По стилю это реализм, попытка приближения к методу Пушкина и Лермонтова. Это история его отца и его самого, и Блок собирался создать вещь большой значимости, проиллюстрировав законы наследственности и показав последовательное разложение старого режима в России. Блок не способен был справиться с этой задачей, и в целом поэма не была его удачей. Однако в ней есть сильные и прекрасные места. Начало второй главы открывает неожиданный в Блоке дар широкого исторического видения: это великолепный синтетический очерк русской жизни при Александре III, который можно было бы ци-

тировать во всех учебниках русской истории (*Мирский Д.С.* История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 711). К.В. Мочульский иронизировал: «Новый период — период «реализма» поэмы «Возмездие». Еще недавно романтик чувствовал себя пленником в страшном мире и звуки небес мешали ему слушать скучные песни земли. Теперь он пожелал отдохнуть от звуков небес, устроиться на земле и окончательно воплотиться» (*Мочульский К.* Александр Блок. — в кн.: *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 163–164). Итак, причина «неудачи» «Возмездия» и ее незавершенности — широкий эпический и исторический замысел в духе реализма, к чему Блок был не способен по характеру своего художественного таланта. Что же касается самого замысла, то он не однажды менялся. Первоначально поэма задумывалась в романтически мрачном ключе. Но затем Блок захотел «не только описать гибель отца, но и объяснить ее. Он придумал собственную философию истории и этим искусственным построением загубил первоначальный замысел». «В основе ее — не только описание рода, но идея рода». К.В. Мочульский ссылался на Блока: «Мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа... Был человек и не стало человека, осталась дрянная, вялая и тлеющая душонка. Но семя брошено, — и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду: таким образом, род, испытавший на себе *возмездие истории*, среды, эпохи, начинает в свою очередь творить возмездие». Блок, продолжал К.В. Мочульский, готов «уклониться перед колесом истории, перемалывающем личность и утешаться тем, что искалеченные потомки покалеченных будут «творить возмездие», то есть калечить других людей. Эта безотрадная философия положена в основу поэмы. В результате катастроф и падений таким образом можно освободиться от русско-дворянского сентиментализма, от старой гуманистической русской закваски и дожидаться времени, когда... Россия превратится в новую Америку». Замысел не воплотился по той причине, что «вдохновение сопротивлялось абстрактной схеме». Соответствует замыслу и тон — «высокий, одический, торжественный, напряженный, мужественный, твердый». Затем замысел изменился: теперь поэма предполагалась в ироническом ключе и стиле. Высокий тон эпического сказа меняется и снижается, остается мрачность, но появляется сатира. «При описании семьи слог становится ровнее, стих проще и спокойней». В поэме, считает К.В. Мочульский, «воплотилась судьба русского романтика, трагедия романтизма», и это стало ее подлинной темой. Трагедия романтизма была порождена тяжелым кризисом, пережитым Блоком в 1910–1911 годах. «В годы разложения символизма ему казалось, — писал К.В. Мочульский, — что лирическая тема его жизни и поэзии исчерпана. Романтик отрекался от романтизма, искал новой — трезвой и суровой жизни, нового — реалистического искусства. «Ветхий человек» должен был умереть, чтобы «новый» мог воскреснуть. Но ни смерти, ни воскресения не было. Вместо всенародного эпоса «с мировым обхватом» поэт написал автобиографическую поэму. Возвращение к классическим формам пушкинских стрóf не было созданием нового реалистического искусства. Блок мечтал об эпическом величии, о классической архитектуре, жизненной полноте, гармонии и мере, о всех чудесных дарах Аполлона. Но он был обречен другому богу — Дионису, — его музыке. Его священному безумию, его эротическому иступлению. Он был гением и жертвой романтизма». В этом состояло его поражение в жанре задуманной эпической, описательной, автобиографической и иронической поэмы (см.: там же. — С. 164–175). Несколько иначе, но в сходном направлении мысли объясняет замысел и незавершенность поэмы А.Е. Горелов: «Поэма «Возмездие», по замыслу поэта, должна была охватить всю ширь его размышлений о жизни, о судьбах родины как единственной всеобщности, способной поглотить индивидуалистическую отчужденность личности. И тогда символика

над ней с перерывами вплоть до 1921 года. Эпиграфом в поэме послужили слова Ибсена «Юность — это возмездие»¹⁰⁴⁸. В «Предисловии» к поэме, написанном в июле 1919 года, Блок рассказал о времени создания поэмы и ее предполагаемом содержании. Среди главных событий он назвал смерть В.Ф. Комиссаржевской, смерть М.А. Врубеля и смерть Л.Н. Толстого¹⁰⁴⁹, кризис символизма, возникновение новых, враждебных символизму литературных направлений — акмеизма, эгофутуризма и футуризма, трагическое «сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики», мужественное признание «противоречий непримиримых и требовавших примирения», чувство приближающейся войны («Уже был ощутим запах гари, железа и крови»), убийство Андрея Ющинского, «вопрос об употреблении евреями христианской крови», «грандиозные забастовки железнодорожных рабочих» в Лондоне, «расцвет французской борьбы в петербургских цирках», интерес к авиации, убийство Столыпина, «что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновичьих в руки департамента полиции». «Все эти факты, — подводил итог Блок, — казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкаль-

ястреба, хищно парящего над лугом, начинает казаться поэту *ограниченной* судьбой демонических отщепенцев. Ястребу демонических сил истории нужно противопоставить нечто незыблемое, неоспоримое в своей изначальности. Этим синтезирующим началом всех начал, при всех оговорках и сомнениях, для поэта была родина как совокупность народного существования, народного бессмертия». Так как в предисловии к поэме Блок утверждал, что развитие рода достигалось ценой утраты высоких свойств, то поэма посвящалась возмездию истории. Герою поэмы (автобиографическому лицу) «мнилась высокая гибель, но сын демонического индивидуалиста замерзает у решетки сада (гибель совсем не высокая), ему мнилась эпическая ширь, но все это не совпадало ни с талантом Блока, ни с замыслом. Если «в лирике Блока демоническая тема не лишена была трагической привлекательности, чело сломенного демона несло на себе проклятие жизни, утратившей величие», потому что такой возвышенный демон был порожден «лирическим пристрастием поэта, его стихией субъективности» и в подобной интерпретации образа еще присутствовало стремление к частичному его оправданию, то «в поэме отход от лирических ядов к эпике, к беспощадности разоблачения субъективных фантомов сказался и в обрисовке демона «отца», превратившегося в «книжную крысу». У демона, погруженного в быт, была отнята романтическая загадочность, и он стал вполне прозаичен. «Поэт, — заключал А.Е. Горелов, — подчинился дегероизации действительности, но по всему складу своего дарования он не мог справиться с духом отрицания, распада связей» (см.: *Горелов Анаст.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 302–309).

¹⁰⁴⁸ Смысл эпиграфа у Блока расширен: это не только возмездие детей за грехи отцов или тема утраченного рая (см.: Магомедова Д.М. Александр Блок. — в кн.: Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 122), и возмездие свыше, павшее на детей. Тема возмездия касается не только поколения отцов, но всего рода, всей страны и всего мира, приобретая вселенски обобщенный смысл. Сначала на отцов, а потом на детей падает Возмездие истории, а затем начинают творить свое возмездие, в том числе и среде, их взрастившей.

¹⁰⁴⁹ «С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность».

ный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор». Ритмом века для Блока, по его собственным словам, стал ямб: «Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне...»¹⁰⁵⁰.

План поэмы представлялся Блоку «в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию». Два начала — музыкальное и мускульное — определили «все движение и развитие поэмы...» и составили ее ритмическое движение, с которым была «связана и ее основная идея, и тема».

Тема заключалась, по Блоку, в развитии звеньев «единой цепи рода»: «Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой; но в каждом отпрыске, зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.; ценою, наконец, потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность и проч.)». Это приводит к тому, что «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семья брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытанный на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него...». Возникновение этой «концепции» мирового развития Блок объяснял растущей в нем ненавистью «к различным теориям прогресса».

Идея воплотить историю рода появилась у Блока под воздействием серии романов Э. Золя «Ругон-Маккары», но воплощение мыслилось в значительно меньшем масштабе — «в коротком обрывке рода русского, живущего в условиях русской жизни: «Два-три звена, и уж видны

¹⁰⁵⁰ В.С. Баевский писал, сославшись на слова Блока («Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб»). — Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. — С. 297), что поэма «Возмездие» была написана ямбом вследствие того, что Блок как художник интуитивно ощущал связь чувственного образа метра с мироощущением поэта» (Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. — М., 2001. — С. 128).

заветы темной старины»...». Путем катастроф и падений мои «Rougon-Macquar'ы», — продолжал Блок, — постепенно освобождаются от русско-дворянского education sentimentale¹⁰⁵¹, «уголь превращается в алмаз», Россия — в новую Америку; в новую, а не в старую Америку»¹⁰⁵².

Поэма, согласно замыслу Блока, должна была состоять «из пролога, трех больших глав и эпилога. Каждая глава обрамлена описанием событий мирового значения; они составляют ее фон».

События должны были развиваться хронологически.

Первая глава посвящалась 1870-х годам, русско-турецкой войне и народовольческому движению, «просвещенной либеральной семье», в которую входит некий «демон», «индивидуалист», «человек, похожий на Байрона, с какими-то нездешними порываниями и стремлениями, притуплёнными, однако, болезнью века, начинающимся fin de siecle¹⁰⁵³».

Время второй главы — конец XIX и начало XX века. В ней (закончено только вступление) автор предполагал рассказать о «сыне этого «демона», наследнике его мятежных порывов и болезненных падений, — бесчувственном сыне нашего века», т.е. О самом себе, создав свой художественный образ. «Это, — писал Блок, — тоже лишь одно из звеньев длинного рода; от него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня...».

Третья глава рассказывала о печальном конце бывшего блестящего «демона»... Действие поэмы переносилось из русской столицы, где оно до сих пор развивалось, в Варшаву. «Тут, над свежей могилой отца, закан-

¹⁰⁵¹ Чувствительного воспитания — В.К.

¹⁰⁵² См. стихотворение «Новая Америка». Биографический план поэмы сочетается с планом мифологическим, о чем справедливо писала Д.М. Магомедова. По ее мнению, в поэме «Возмездие» произошло объединение автобиографического мифа с биографией рода и с биографией России. С отцом связан миф о падшем ангеле, прямо названном Демоном. Только это уже не Демон Лермонтова или Врубеля, а демон, помещенный в быт и лишенный романтической загадочности, героики, мощи, мрачной привлекательности, ставший выражением «безжалостной прозаичности антимюзыкальной культуры». Демон-отец у Блока не титан, он безволен и подобен, как писал А.Е. Горелов, бессильному, мстительному, опустошенному человеку безгеройного мира (см.: *Горелов Анат.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 309, 265). Обосновывая объединение документальной и мифологической версий, Д.М. Магомедова приводит мотивы героя-спасителя, метаморфозу превращения угля в алмаз (притча о мягком угле и твердом алмазе в книге Ницше «Так говорил Заратустра»; антитеза темного и некрасивого угля и просветляющей красоты алмаза в статье В.Соловьева «Красота в природе»). Обе линии, считает она, сопрягаются общим эсхатологическим мифом о возмездии. Мотив же возмездия связан с пробуждением в душе падшего человека голоса совести, воспоминанием о мире высших нравственных ценностей, осознанием собственного падения и измены изначальному предназначению. История отца в мифологическом свете рисуется как его падение от Демона до Гарпагона, как этическая деградация (измена первой любви и измена идеалам юности). Высокое жизненное призвание осталось в прошлом и о нем сохранилось воспоминание в виде музыкальных импровизаций. При этом личные судьбы находятся в сложных отношениях с судьбами России и Европы. (см.: *Магомедова Д.М.* Александр Блок. — в кн.: *Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов)*. Кн. 2. — М., 2001. — С. 123).

¹⁰⁵³ Концом века. — В.К.

чивается развитие и жизненный путь сына, который уступает место собственному отпрыску, третьему звену все того же высоко взлетающего и низко падающего рода». В эпилоге Блок предполагал изобразить младенца, который, вырастая и едва научившись говорить, повторяет за матерью: «И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот».

«Вот, — заключает Блок, — по-видимому, круг человеческой жизни, съездившийся до предела, последнее звено длинной цепи; <...> вот отпрыск рода, который, может быть, наконец, ухватится ручонкой за колесо, движущее человеческую историю».

Так в поэме появляется польская тема возмездия, сопряженная с возмездием в более широком и символическом значении. Лейтмотивом ее выбрана мазурка, «танец, который носил на своих крыльях Марину, мечтавшую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах». Этот танец в первой главе «доносится из окна какой-то петербургской квартиры», во второй главе он гремит на балу, смешиваясь со звоном офицерских шпор», затем с цыганщиной. В третьей главе мазурка «звонит в снежной вьюге, проносащейся над ночной Варшавой, над занесенными снегом польскими клеверными полями. В ней явственно слышится уже голос Возмездия»¹⁰⁵⁴.

Раскрывая замысел поэмы, Блок опирался на историю собственного дворянского рода, брошенного в водоворот событий, навстречу грозам и бурям современности и «испытавшего на себе возмездие истории, среды, эпохи...».

В поэме, написанной в традициях пушкинских ямбических произведений, прежде всего «Евгения Онегина» и «Медного Всадника», содержатся четкие, ясные, необычайно выразительные, сжатые и часто афористические характеристики времени, событий, лиц. Сопрягая реальность и историю, Блок и здесь следовал Пушкину. Одновременно история одной дворянской семьи в поэме приобретала символический смысл: сначала люди эпохи позитивизма перестают слышать мировой оркестр, а «дух музыки» отлетает от них, но затем — в оставшемся не воплощенном замысле — возвращается в пору ожидаемых исторических переломов, и его чувствует родившийся младенец.

В «Прологе» Блок дает своего рода «наказ» себе как художнику:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵⁴ Так как в поэме наиболее на первый план выдвинута польская тема, то ее естественным выражением становится мазурка. Кроме того, мазурка — это движение в ритме ямба, а ямбы в лирике Блока связаны с возмездием (см. цикл «Ямбы»). Так мазурка оказывается музыкальным знаком возмездия. «Мазурка разгулялась и перекинулась музыка на весь мир, на всю вселенную. Здесь слышен уже голос Возмездия», — писал К.В. Мочульский (*Мочульский К.* Александр Блок. — в кн.: *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 170). По мнению Ж. Нива, ритм мазурки — это легкомыслие людей, глухих к иным ритмам и логике своего времени. Лучшие идеи, выдвинутые поколением, превращаются в бесплодные призраки (*Нива Жорж.* Александр Блок. — в кн.: *История русской литературы. XX век. Серебряный век.* — М., 1987. — С. 140).

¹⁰⁵⁵ Выделив роль случая в поэме, К.В. Мочульский, писал, что трагическая идея

Над нами — сумрак неминучий,
Иль ясность Божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить всё, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пускай же всё пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

«Жар души» и «хлад ума» — свойства, позволяющие Блоку беспощадно художественно исследовать свое время и дать ему честную, беспристрастную оценку («Дроби, мой гневный ямб, камня!»).

Первая глава начинается с замечательной характеристики:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!
В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий
Бескровных душ и слабых тел!

Духовное бессилье породило новые болезни, угрожая здоровью человечества в самом прямом смысле и обнажая новые противоречия:

Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!).
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела...

«Возмездия» восходит к формуле «Мир во зле лежит». Всем, что есть в мире, играет судьба, случай; все, что встало выше мира, достойно управления Богом... Однако люди не знают ни дня, ни часа, в который грянет Сын человеческий, чтобы судить живых и мертвых. Стало быть, тема поэмы — трагедия Рока, тема дохристианская, эллинская, древняя. «Здесь царит закон «око за око», зуб за зуб, кровь за кровь», здесь властвует «железная необходимость, беспощадное возмездие. Автор сознательно строит тему вне христианского учения о свободе и благодати» (см.: *Мочульский К.* Александр Блок. — в кн.: *Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 170). Этому мнению противоречит следующее суждение Е.Г. Эткинда: поскольку в «Возмездии» нет «мирового оркестра» Революции, это поэма повествует не о трагедии Рока, а о «цивилизации», — о русской интеллигенции начала века, в недрах которой постепенно вызревала готовность слушать и понимать «новую музыку», принять возрождение «культуры» (см.: *Эткинд Е.* Проза о стихах. — СПб., 2001. — С. 426).

Вместо человека на первое место вышла техника, производство, «машины», вместо природы — «города». Жизнь «пытала дух», «насылая Гуманистический туман...». Однако на этом испытания человека не закончились:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Демоническое начало в мире усилилось, а страшные катаклизмы («Кометы грозной и хвостатой Ужасный призрак в вышине, Безжалостный конец Мессины...»¹⁰⁵⁶), ложные теории, падение веры, успехи техники — все это противоречивое бытие планеты приводит, как ни странно, не к процветанию, а к столь же противоречивым настроениям и переживаниям морального характера — «отвращению от жизни» и «безумной любви» к ней, страстью и ненавистью к отчизне... Блок убежден, что ненормальное состояние земного мира сулит нам в грядущем

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...
В России дела обстоят ее хуже:
В Европе спорится работа,
А здесь — по-прежнему в болото
Глядит унылая заря...

Уже первые строки свидетельствовали о том, что Блок намерен вести с читателем непринужденный разговор, приглашая его следовать за его воспоминаниями («Теперь — за мной, читатель мой, в столицу севера больную...», «А нам, читатель, не пристало...») и вместе оживить в памяти значительные события современной жизни или обратиться к другим фактам и явлениям прошедших дней.

И самых отрадных исторических событий, с подлинным торжеством описанных поэтом — победа России, оказавшей братскую помощь Болгарии войне с Турцией:

За самой городской чертой,
Где светится золотоголовый
Новодевичий монастырь,
Заборы, бойни и пустырь
Перед Московскою заставой, —
Стена народу, тьма карет,
Пролетки, дрожки и коляски,
Султаны, кивера и каски,
Царица, двор и высший свет!

¹⁰⁵⁶ Блок словно повторяет вещие слова Пушкина в «Медном Всаднике» («С Божией стихией Царям не совладеть») — «Стихийных сил не превозмочь».

И пред растроганной царицей,
В осенней солнечной пыли,
Войска проходят вереницей
От рубежей чужой земли...
Идут, как будто бы с парада.
Иль не оставили следа
Недавний лагерь у Царьграда,
Чужой язык и города?
За ними — снежные Балканы,
Три Плевны, Шипка и Дубняк,
Незаживающие раны,
И хитрый и неслабый враг...
Вон — павловцы, вон — гренадеры
По пыльной мостовой идут;
Их лица строги, груди серы,
Блестит Георгий там и тут,
Разрежены их батальоны,
Но уцелевшие в бою
Теперь под рваные знамена
Склонили голову свою...

Другое событие — тоже общественного, но внутреннего значения.
В комнату частной квартиры, где собралось много народу,

Неспешно отворяя двери,
Гость новый входит на порог:
В своих движениях уверен
И статен; мужественный вид;
Одет совсем как иностранец,
Изысканно; в руке блестит
Высокого цилиндра глянец;
Едва приметно затемнен
Взгляд карих глаз сурово-кроткий;
Наполеоновской бородкой
Рот беспокойный обрамлен;
Большеголовый, темновласый —
Красавец вместе и урод:
Тревожный передернут рот
Меланхолической гримасой.

Собравшиеся нароводольцы-конспираторы встретили Сергея Кравчинского, который пришел поздравить совершившую успешный побег революционерку Софью Перовскую, на которую прибывший гость

смотрит долго и любовно,
И крепко руку жмет не раз,
И молвит: «Поздравляю вас
С побегом, Соня... Софья Львовна!
Опять — на смертную борьбу!»

Третьим значительным событием стало личное, приватное, в котором, однако, был заключен глубокий внутренний смысл, если иметь в виду тему поэмы и тип человека, обрисованного Блоком. С этого момента темы общественные и темы личные проникают друг в друга. Для того чтобы общественный смысл события стал ясен, Блок сначала рисует общий фон состояния дворянства в России:

В те дни под петербургским небом
Живет дворянская семья.
Дворяне — все родня друг другу,
И приучили их века
Глядеть в лицо другому кругу
Всегда немного свысока.
Но власть тихонько ускользала
Из их изящных белых рук,
И записались в либералы
Честнейшие из царских слуг,
А всё в безразличности природной
Меж волей царской и народной
Они испытывали боль
Нередко от обеих волей.

После того, как дворянство оказалось между двух огней, впрочем, подобно всей русской жизни, непонятной, непредсказуемой и стихийной, неудивительно, что эта жизнь способна

на пути своем крушить
Винных, как и невинных,
И нечиновных, как чиновных...
И далее Блок помещает портрет семьи:
Так было и с моей семьей:
В ней старина еще дышала
И жить по-новому мешала,
Вознаграждая тишиной
И благородством запоздалым...
.....
И *нигилизм* здесь был беззлобен,
И дух естественных наук
(Властей ввергающий в испуг)
Здесь был религии подобен.

Словом, это была благородная дворянская семья¹⁰⁵⁷ с русским хлебо-

¹⁰⁵⁷ См. мягко ироническую характеристику хозяина семейства:

Глава семьи — сороковых
Годов соратник; он поныне,
В числе людей передовых,
Хранит гражданские святыни,
Он с николаевских времен
Стоит на страже просвещения,
Но в буднях нового движенья

сольством, открытым домом, но ее устойчивые нравы уже выглядели устаревшими:

А жизнь меж тем кругом менялась,
И зашаталось всё кругом,
И ветром новое врывалось
В гостеприимный старый дом:
То нигилист в косоворотке
Придет и нагло спросит водки,
Чтоб возмутить семьи покой
(В том видя долг гражданский свой),
А то — и гость весьма чиновный
Вбежит совсем не хладнокровно
С «Народной Волею» в руках —
Советоваться впопыхах,
Что неурядиц всех причиной?
Что предпринять пред «годовщиной»?
Как урезонить молодежь,
Опять поднявшую галдеж? —

Под стать старшим в семействе и молодая поросль, тоже изображенная в несколько шутовском ключе:

В семье нечопорно растут
Три дочки¹⁰⁵⁸: старшая — томится
И над кипсэком¹⁰⁵⁹ мужа ждет,

Немного заплутался он...
Тургеневская безмятежность
Ему сродни; еще вполне
Он понимает толк в вине,
В еде ценить умеет нежность;
Язык французский и Париж
Ему своих, пожалуй, ближе
(Как всей Европе: поглядишь —
И немец грезит о Париже),
И — ярый западник во всем —
В душе он — старый барин русский,
И убеждений склад французский
Со многим не мирится в нем;
Он на обедах у Бореля
Брюжжит не плоше Щедрина:
То — недоварены форели,
А то — уха им не жирна.
Таков закон судьбы железной:
Нежданный, как цветок над бездной,
Очаг семейный и уют...

¹⁰⁵⁸ Тут Блок отступил от бытовой правды: в семье Бекетовых, которую он изобразил, было не три, а четыре дочери.

¹⁰⁵⁹ Кипсэк — книга, иллюстрированная гравюрами.

Второй — всегда не лень учиться,
Меньшая — скачет и поет,
Велит ей нрав живой и страстный
Дразнить в гимназии подруг
И косоцветкой ярко-красной
Вводить начальницу в испуг...

Все дочери на выданье, и женихи не замедлили явиться:

Вот подросли: их в гости водят,
В карете возят их на бал;
Уж кто-то возле окон ходит,
Меньшой записку подослал
Какой-то юнкер шаловливый —
И первых слез так сладок пыл,
А старшей — чинной и стыдливой —
Внезапно руку предложил
Вихрастый идеальный малый;
Ее готовят под венец...

Молодые держатся «прогрессивных» воззрений:

Жених — противник всех обрядов
(Когда «страдает так народ»).
Невеста — точно тех же взглядов:
Она — с ним об руку пойдет,
Чтоб вместе бросить луч прекрасный,
«Луч света в царство тьмы»
(И лишь венчаться не согласна
Без флер д'оранжа и фаты).

Автор, однако, уверен:

Пройдет неловкая минута —
Они воротятся в семью,
И жизнь, при помощи уюта,
В свою вернется колею...

«Так жизнь текла в семье» — заключает Блок. В ней побеждали до поры до времени старые традиции, добрые нравы и устои. И все-таки быт семьи дал трещину:

Но скоро пробил час туманный —
И в нашу дружную семью
Явился незнакомец странный.

Предваряя это новое событие, Блок снова дает общий фон, помогая понять неожиданное явление нового общественного типа:

На вечерах у Анны Вревской
Был общества отборный цвет.

Больной и грустный Достоевский
Ходил сюда на склоне лет
Суровой жизни скрасить бремя,
Набраться сведений и сил
Для «Дневника». (Он в это время
С Победоносцевым дружил).
С простертой дланью вдохновенно
Полонский здесь читал стихи.
Какой-то экс-министр смиренно
Здесь исповедывал грехи.
И ректор университета
Бывал ботаник здесь Бекетов,
И многие профессора,
И слуги кисти и пера,
И также — слуги царской власти,
И недруги ее отчасти,
Ну, словом, можно встретить здесь
Различных состояний смесь.
В салоне этом без утайки,
Под обаянием хозяйки,
Славянофил и либерал
Взаимно руку пожимал
(Как, впрочем, водится издавна
У нас, в России православной:
Всем, слава Богу, руку жмут).

Среди этой разнообразной избранной публики появляется герой:

В салоне Вревской был как свой
Один ученый молодой.
Непринужденный гость, привычный —
Он был со многими на «ты».
Его отмечены черты
Печатью не совсем обычной.
Раз (он гостиной проходил)
Его заметил Достоевский.
«Кто сей красавец? — он спросил

Негромко, наклонившись к Вревской: —

Похож на Байрона». — Слово
Крылатое все подхватили,
И все на новое лицо
Свое внимание обратили.
Свет стал судачить: мужчины морщились, а
дамы были в восхищеньи:
«Он — Байрон, значит — демон...»...

Они приняли сторону молодого человека. Автор согласен с дамами, но вносит и свою долю в понимание нового и необычного лица:

Он впрямь был с гордым лордом схож
Лица надменным выраженьем
И чем-то, что хочу назвать
Тяжелым пламенем печали.
(Вообще, в нем странность замечали —
И всем хотелось замечать).
Пожалуй, не было, к несчастью,
В нем только *воли* этой... Он
Одной какой-то тайной страстью,
Должно быть, с лордом был сравнен:
Потомок поздний поколений,
В которых жил мятежный пыл
Нечеловеческих стремлений, —
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож:
Тот самый отсвет красноватый,
И выражение власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни,
И пламень действенный потух,
И воли бешеной усилья
Отягчены сознанием.

Блок рисует тот общественный тип молодого человека, который в Европе открыли романтики, а затем «изучили» реалисты. В России он известен с романтических поэм, «Евгения Онегина» Пушкина и с «Героя нашего времени» Лермонтова. Блоковский герой — их прямой потомок.

Его дворянский склад старинный,
Обычай вежливый и чинный:
Хотя свободен и широк
Был новый лорд в своих воззрениях,
Но вежливость он соблюдал
И дамам ручки целовал
Он без малейшего презренья.
Его блестящему уму
Противоречия прощали,
Противоречий этих тьму
По доброте не замечали,
Их затмевал таланта блеск,
В глазах какое-то горенье...

Однако герой «тьмы своей не ведал сам», а она проступала невольно: «Он, утверждая, отрицал и утверждал он, отрицая», «Он ненавистное — любовью

Искал порою окружить, Как будто труп хотел налить Живой, играющею кровью...». Окружающие называли это «талантом». И талантом он, действительно обладал, но более его парадоксы объяснялись большой душой, которая,

Страшась себя (она права),
Искала утешенья: чужды
Ей становились все слова...

Утешенья он искал в музыке, а в его игре и жестах обнаруживалось нечто от падшего ангела:

И на покорную рояль
Властительно ложились руки,
Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело,
Как женских тряпок лоскуты
С готового отдаться тела...
Прядь упала на чело...
Он сотрясался в тайной дрожи...
(Всё, всё — как в час, когда на ложе
Двоих желание сплело...)
И там — за бурей музыкальной —
Вдруг возникал (как и тогда)
Какой-то образ — грустный, дальний,
Непостижимый никогда...
И крылья белые в лазури,
И неземная тишина...
Но эта тихая струна
Тонула в музыкальной буре...

Этот демон «Меньшую дочь очаровал» и совсем как лермонтовский или врублевский злой дух «царство (царством не владея) Он обещал ей». Но она ошиблась: «И дом ее родной в тюрьму Он превратил...» — все

чуждо, пусто, дико стало
Всё, прежде милое, кругом —
Под этим странным обаяньем
Сулящих новое речей,
Под этим демонским мерцаньем
Сверлящих пламенем очей...

В конце концов «ум холодный, ум жестокий Вступил в нежданные права...», и жизнь молодой дамы превратилась в мучение, словно ее

возлюбленный, терзая беззащитную жертву, пьет живую кровь и наводит ужас, доводя до безумства. «Вот, — замечает Блок, — любовь Того вампирственного века...», который калечит людей. И восклицает: «Будь трижды проклят, жалкий век!» Изменить своей природе или сделаться Дон-Жуаном, решиться на обман, герой не мог, однако, для дворянской девушки его обман или отказ были бы благом. «Но всё пошло неотвратимо...»: «Мой Байрон... диссертацией блестящей Стяжал отменные хвалы и принял кафедру в Варшаве...» Тогда

С душой, начавшей уставать, —
Он скромно предложил ей руку,
Связал ее с своей судьбой
И в даль увез ее с собой,
Уже питая в сердце скуку...

А через два года произошли два роковых события, перевернувшие жизнь России и старинной дворянской семьи. Блок сопрягает их и ставит рядом. Одно — убийство Александра II, другое — развод младшей дочери:

Вдруг — возвращается она...
Что с ней? Как стан прозрачный тонок!
Худа, измучена, бледна...
И на руках лежит ребенок.

Так история рода вписывается в историю страны, а история страны отражается в истории рода. Это пушкинский принцип в освещении жизни глубоко усвоен и продемонстрирован Блоком.

Вторая глава представляет собой знаменитое «Вступление» (далее него Блок в развитии сюжета не продвинулся). В нем Блок развернул блестящую характеристику 1880-х годов:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи
А только — тень огромных крыл;
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна;
Под умный говор сказки чудной
Уснуть красавице не трудно, —
И затуманилась она,
Заспав надежды, думы, страсти...
Но и под игом темных чар
Ланиты красил ей загар:
И у волшебника во власти

Она казалась полной сил,
Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный...
Колдун одной рукой кадил,
И струйкой синей и кудрявой
Курился росный ладан... Но —
Он клал другой рукой костлявой
Живые души под сукно.

Россия оказалась «подмороженной», но на уровне государственном это было внешнее спокойствие и внешнее соблюдение обрядов, чина, почестей, а в частной жизни — прежнее существование с его привычными развлечениями:

И то же барыни и франты
Летели здесь на острова...
.....
Я помню, так и я, бывало,
Летал с тобой, забыв весь свет,
Но... право, проку в этом нет,
Мой друг, и счастья в этом мало...

Но спокойная и даже как будто «уснувшая» жизнь с ее вялым, размеренным, еле ощущаемым ритмом обманчива. Она таит в себе взрыв стихии. Вступление ко второй главе предвещает мятеж, в нем повествование становится тревожным, его наполняют вопросы, касающиеся судеб России:

О, город мой неуловимый,
Зачем над бездной ты возник?..

Природа словно предупреждает об опасностях («Огромный месяц за плечами Таинственно румянил лик Перед зарей необозримой...»), сфинкс глядит в море, «Склоняясь головой отяжелелой» «на обтесанный гранит», наконец, с моря приходит «звук тревожный, Для божьей тверди невозможный и необычный для земли...», а внезапно «снилось многим наяву», что чудесный флот «Внезапно заградил Неву... И Сам Державный Основатель Стоит на головном фрегате...». Эти неожиданные виденья порождают тревогу и грозят грядущими бедами:

Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?..
А роковые дни не заставили себя ждать:
Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января...

Так в поэму входят блоковские пророчества, предвещающие новые испытания и новые мятежи.

Третья глава начинается со смерти «демона». Блок получил известие о болезни отца и поспешил в Варшаву. Столица Польши запомнилась Блоку как человеку и как автору поэмы чувством мести, разлитом в воздухе:

Здесь всё, что было, всё, что есть,
Надуто мстительной химерой;
Коперник сам лелеет месть,
Склоняясь над пустою сферой...
«Мсть! Мсть!» — в холодном чугуне
Звенит, как эхо, над Варшавой:
То Пан-Мороз на злом коне
Бряцает шпорою кровавой...

Вид больного отца вызывает в сыне размышления о нем, как о безнадёжном, но неудавшемся романтике, который хотел чего-то невозможного, но знал, что оно заведомо не достижимо:

Ему и в этом мире скудном
Мечтается о чем-то чудном;
Он хочет в камне видеть хлеб,
Бессмертья знак — на смертном ложе...

И сын (у него об отце сохранились лишь смутные воспоминания) хочет лучше узнать отца и входит «в отчий дом». Здесь он свои наблюдения дополняет воображением:

На всем покоилась печать
Его тоскующего нрава;
Он был профессор и декан;
Имел ученые заслуги;
Ходил в дешевый ресторан
Поесть — и не держал прислуги;
По улице бежал бочком
Поспешно, точно пес голодный,
В шубенке никуда не годной
С потрепанным воротником;
И видели его сидевшим
На груди почернелых шпал;
Здесь он нередко отдыхал,
Вперяясь взглядом опустевшим
В прошедшее... Он «свел на нет»
Всё, что мы в жизни ценим строго:
Не освежалась много лет
Его убогая берлога;
На мебели, на грудах книг
Пыль стлалась серыми слоями;
Здесь в шубе он сидеть привык

И печку не топил годами;
Он всё берег и в кучу нес:
Бумажки, лоскутки материй,
Листочки, корки хлеба, перья,
Коробки из-под папирос,
Белья нестиранного груды,
Портреты, письма дам, родных
И даже то, о чем в своих
Стихах рассказывать не буду...

В отце он увидел странную смесь Демона и Плюшкина и с неудовольствием заметил, что отец превратился в заурядного обывателя («Так, с жизнью счет сводя печальный, Презревши молодости пыл, Сей Фауст, когда-то радикальный, «Правел», слабел... И всё забыл...»), что его жизнь «не жгла — чадила...». И только музыке он оставался верен:

Лишь музыка — одна будила
Отяжелевшую мечту:
Брюзжащие смолкали речи;
Хлам превращался в красоту,
Прямились скорбленные плечи;
С неожиданной силой пел рояль,
Будя неслыханные звуки:
Проклятия страстей и скуки,
Стыд, горе, светлую печаль...

У Блока вырываются горькие, скорбные ноты, он создает грустный реквием, посвященный загубленной и наделенной талантом личности:

Так жил отец: скупцом, забытым
Людьми, и Богом, и собой,
Иль псом бездомным и забытым
В жестокой давке городской.
А сам... Он знал иных мгновений
Незабываемую власть!
Недаром в скуку, смрад и страсть
Его души — какой-то гений
Печальный залетал порой;
И Шумана будили звуки
Его озлобленные руки,
Он ведал холод за спиной...
И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож:
Всю жизнь его — уже поэта

Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...
Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит «Горе от ума».

Так смерть отца, поднятая на высоту вселенской трагедии, становится в поэме знаковым событием. И не случайно после этих стихов Блок обращается к родине, к России, чтобы прогromеть ямбом:

Страна — под бременем обид,
Под игом наглого насилья —
Как ангел, опускает крылья,
Как женщина, теряет стыд.
Безмолвствует народный гений,
И голоса не подает,
Не в силах сбросить ига лени,
В полях затерянный народ.

Сказав о стране, он тут же берет часть вины на себя, взыскуя высшей правды:

И лишь о сыне, ренегате,
Всю ночь безумно плачет мать,
Да шлет отец врагу проклятье
(Ведь старым нечего терять!..).
А сын — он изменил отчизне!
Он жадно пьет с врагом вино,
И ветер ломится в окно,
Взывая к совести и к жизни...

А в воздухе уже звучит кровавое слово «мечь». И оно принадлежит не только Варшаве. Будучи в польской столице Блок еще более убедился в том, что избежать общественных стихийных взрывов не удастся. И хотя причины их разные, смысл и содержание одно: долой страшный мир. Варшавские дни убедили поэта в роковом моральном неблагополучии и в духовном нездоровье мира, чреватых бунтом и мятежом, — они еще более уверили его в том, что мир прекрасен, если вслушаться в звучание мирового оркестра, в музыку мира и вспомнить другие картины:

Когда ты загнан и забит
Людьми, заботой, иль тоскою;
Когда под гробовой доскою
Всё, что тебя пленяло, спит;

Когда по городской пустыне,
Отчаявшийся и больной,
Ты возвращаешься домой,
И тяжелит ресницы иней,
Тогда — остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра,
Ночь, тихо ждущую утра
Над белым запущённым садом,
И небо — книгу между книг;
Найдешь в душе опустошенной
Вновь образ матери склоненный,
И в этот несравненный миг —
Узоры на стекле фонарном,
Мороз, оледенивший кровь,
Твоя холодная любовь —
Всё вспыхнет в сердце благодарном,
Ты всё благословишь тогда,
Поняв, что жизнь — безмерно боле,
Чем *quantum satis* ¹⁰⁶⁰ Бранда воли,
А мир — прекрасен, как всегда ¹⁰⁶¹.

¹⁰⁶⁰ «В полную меру» (лат.) — слова Бранда, героя одноименной драмы Г. Ибсена.

¹⁰⁶¹ О стилистике поэмы см. ценные наблюдения и замечания Е.Г. Эткинда, которые в кратком изложении сводятся к следующему: XIX век, по Блоку, эпоха безраздельного господства низкой прозы. Сталкивая синонимические ряды, Блок показывает победу одного из синонимов над другим, — низкого и прозаического над высоким, поэтическим («Век не салонов, а гостиных, Не Рекамье, — а просто дам...»; «вместо храбрости — нахальство, а вместо подвигов — «психоз»...»; «Рожком горниста — рог Роланда и шлем — фуражкой заменя...»). Высокая стилистическая норма отвергнута веком, низкая — принята и утверждена как жизненная норма. Век девятнадцатый — эпоха буржуазной прозы, «Век буржуазного богатства...». Его характеристика дана на фоне не только известных современному читателю характеристик, восходящих к Баратынскому, Вяземскому, Пушкину, но и к журнальным текстам доблюковского и блоковского времени: «Век бесчестия, век обмана, Век залогов и опеки, Век комедий и романа... Вот он, современный век. Век, где всякий вас надует. Век, где каждый человек и без магии колдует... Девятнадцатый наш век. Век развития прогресса, Безгреховный чистый век, Век компаний интереса... Вот он, современный век. Век научного успеха, Снобов, франтов модный век, Век и траура и смеха — Девятнадцатый наш век!» (журнал «Весельчак», 1859, № 2. — С. 23; ср. также в сатире И.Ф. Тхоржевского «Наш век»: «Век бестолковый, век кровавый, Своим позором гордый век, — Ты всех зверей венчаешь славой и погибает — человек! Чтобы в твоих глазах подняться, в своих глазах он должен пасть. Он должен вечно пресмыкаться, Чтоб в честь когда-нибудь попасть. ... Твои светила — интриганы, Твои герои — резники; Твои практические планы Для всех грабителей с руки. ... Безумно зол твой агитатор, и полновластен твой палач! Науки всей эксплуататор, Сильнее всех теперь богач!.. — Журнал Фаланга, 1881, № 7. — С. 1); или: «Век наш — век прогресса, моды. Век паяцев, медных лбов: Нет людей — так есть уроды Всех

размеров и сортов. Нет таланта — есть фиглярство, Нет ума, так есть капкан. Хотя нет свободы — есть мытарство. Чести нет — так есть карман...» (журнал «Гудок», 1910, № 3. — С. 3. Подпись — «Пессимист»). Совсем иначе охарактеризован XX век: нет прежней прозы, нет архаической возвышенности; новый век трагичен, его проза проникнута ощущением катастрофичности. И это отражается в стиле. Например, широко употребительны негативные эпитеты, которые становятся образом бездушной эпохи («...в мрак... беззвездный, Беспечный брошен человек»; «Бессильных жалоб и проклятий Бескровных душ и слабых тел»; «... «Жизнь» и так бескровно и безбольно»; «...Еще бездомней...»; «Безжалостный конец Мессины...»; «В пустыню неизвестных сфер...»; «Неслыханные перемены, Невиданные мятежи...»). Речь каждого сословия (офицеров, городских обывателей и пр.) передана их стилем, выражающим их точки зрения (например, речь обывателя опирается на городское просторечие, в котором смешаны элементы книжные (глава семьи, супруга) и фамильярно-разговорные слова и выражения (тычет, куда не след, каналья, в ус себе не дует); стиль, содержащий фразеологию демократов-разночинцев и нигилистов 60-х годов: «Жених — противник всех обрядов (Когда «страдает так народ»). Невеста — точно тех же взглядов. Она — с ним об руку пойдет, Чтоб вместе бросить луч прекрасный, «Луч света в царство темноты»...»; однако эта фразеология несерьезна, и она иронически отменяет только высказанные высокие чувства, причем ирония дана ремаркой, заключенной в скобки и принадлежащей как бы внутреннему голосу невесты: «(И лишь венчаться не согласна Без флер д'оранжа и фаты)». Многообразие стилей — это многообразие точек зрения на один и тот же реальный эпизод, выраженное в многообразии противоречивых стилистических планов. С этой точки зрения история семьи Бекетовых строится как смена интеллигентских стилей, как история русской интеллигенции XIX века в ее разговорных стилях.

Особый интерес представляет своеобразие романтического стиля, связанного с новым «Байроном», прототипом для которого послужил отец поэта, Александр Львович Блок. Сначала он предстает во вставном стихотворении о ястребе, который «...жертву бедную когтит и вновь, взмахнув крылом огромным, Взлетел — чертить за кругом круг, Несытым оком и бездомным Осматривать пустынный луг... Куда ни взглянешь — кружит, кружит... Россия-мать, как птица, тужит о детях; но — ее судьба, Чтоб их терзали ястреба». Заметим, кстати, что стиль стихотворения сходен со стихотворением «Коршун», написанным от лица автора-наблюдателя. Стало быть, стиль отца сближен со стилем сына-поэта. «Байрон», как легко предположить, имеет значение не только для истории семьи, но и для истории России. Общее между отцом и сыном — романтическое начало, «тяжелый пламень печали» и «какая-то тайная страсть: «Потомок поздних поколений, в которых жил мятежный пыл Нечеловеческих стремлений, — На Байрона он походил, Как брат болезненный на брата Здорового порой похож: Тот самый отсвет красноватый, и выражение власти то ж, и то же порыванье к бездне. Но — тайно околдован дух Усталым холодом болезни, и пламень действенный потух, и воли бешеной усилия Отягчены сознанием. Так Вращает хищник мутный зрак. Больные расправляя крылья». Но сын-поэт, становясь на точку зрения стороннего повествователя, разоблачает романтическую ложь и романтическую позу: перед читателем, как бы говорит он, не романтизм, а декадентство («Он ненавистное — любовью Искал порою окружить. Как будто труп хотел налить Живой, играющей кровью...»). При этом характеристика «Байрона» становится объемной, поскольку дается не только не только им самим и сыном-поэтом, но и другими лицами. Конечно, самые важные слова произнесены автором: «(Смотри: так хищник силы копит: Сейчас — большим крылом взмахнет. На луг опустится бесцельно и будет пить живую кровь Уже от ужаса — безумной, Дрожащей жертвы...). Здесь повторяются те же приметы, что и в стихотворении «Коршун», и в поэме (хищник, кружит, крыло, луг). Но и автор — разный: поэт становится историком и публицистом

В те же годы, когда Блок писал поэму «Возмездие», он обратился и к другой крупной форме — драме «Роза и Крест». Она создавалась поэтом в 1912–1913 годах. Объясняя, почему он сосредоточился на истории французского Средневековья, Блок записал в марте 1916 года: «Потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком»¹⁰⁶². Однако весь дух драмы был связан с русской жизнью, а средневековье было лишь исторической декорацией. Об этом свидетельствуют другие признания Блока. Например, в поэме «Возмездие» он упомянул о русской жизни «меж двух огней», которая вследствие этого всегда чревата взрывом. По аналогии с русской действительностью поэт выбрал и во французской истории средних веков «время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год». Иначе говоря, он был проникнут тревожным ожиданием коренных и роковых перемен в России. «Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют бессознательно все», — так объяснял Блок в «Объяснительной записке для Художественного театра» причину возникновения замысла драмы и ее смысл.

В основе «Розы и Креста» лежало присущее Блоку трагическое сознание противоречивости мира. Убеждение в том, что мир прекрасен, столь свойственное Блоку и прямо продекларированное в поэме «Возмездие», сочеталось с признанием трагичности мира, а стало быть, и восприятие самого прекрасного как трагически прекрасного, рождаемого лирической стихией и одновременно выражающего ее. Но лирическая стихия была непреодолимой преградой на пути «объективной» драмы и создания «объективных» характеров, независимых от автора. Блок, относя действие во французское средневековье, хотел ослабить зависимость характеров драмы от современности и избавиться от неизбежных в передаче современности субъективности и лиризма. Но по природе своего дарования он был лириком и, следовательно, ему пришлось вступить в борьбу с самим собой, причем борьбу безнадежную, обреченную на поражение. Блоку не удалось создать «объективную», реалистическую драму хотя бы и на материале французской средневековой истории. У него, однако, был выход — написать лирическую драму, и здесь он достиг значительного успеха. «Роза и Крест» — высшее достижение Блока в драматическом роде¹⁰⁶³: в ней воплотились идеи Блока о «радости-

(«Вот — любовь Того вампирственного века, Который превратил в калек Достойных званья человека! Будь трижды проклят, жалкий век!»); повествователем («Другой жених на этом месте Давно отряс бы прах от ног. Но мой герой был слишком честен и обмануть ее не мог...»). Ироническая интонация постоянно сопровождает историю «Байрона» и это определяет его исторический лик: широкая полифоническая разработка истории «демона», начавшись с высоких поэтических нот, окончена чуть ли не комической прозой («Байрон» стал «книжной крысой настоящей»). В том же масштабном историческом ключе переданы другие характеры и упоминаемые в поэме события (см.: *Эткнд Ефим*. Материя стиха. — СПб., 1998. — С. 426–449).

¹⁰⁶² Блок Александр. Записные книжки. 1901–1920. — М., 1965. — С. 288.

¹⁰⁶³ Последним драматическим сочинением Блока была пьеса «Рамзес. Сцены из

страданий», выдержанные в духе трагического лиризма, характерного для всего его творчества и, в частности, для поэмы «Возмездие». Вот почему опыт работы над этой поэмой и лирическими циклами, вошедшими затем в третий том лирики, повлияли на замысел «Розы и Креста»¹⁰⁶⁴

жизни древнего Египта» (1919).

¹⁰⁶⁴ В марте 1912 года Блок получил предложение от известного богача и мецената М.И. Терещенко (он состоял чиновником для особых поручений при директоре императорских театров и, затеяв «большое театральное дело», хотел начать его с постановки новой значительной вещи, как вспоминала М.А. Бекетова) написать сценарий балета из жизни провансальских трубадуров, музыку к которому поручалось создать композитору А.К. Глазунову. Блок принял предложение М.И. Терещенко. Он любил средневековые и увлекся идеей балета. 27 марта 1912 года Блок встретился с Терещенко у А.М. Ремизова, а 31 марта написал А.М. Ремизову: «Если увидите Терещенку, скажите ему, пожалуйста, что я уже литературу о трубадурах узнал... Один балет я уже сочинил, только он не годится...» («Литературный современник», 1933, № 5. — С. 146). 28 апреля он сообщает А.М. Ремизову: «Все придумываю балет, это трудно, пока нет почвы под ногами, пора бы уже поговорить с Глазуновым» (там же. — С.147). К маю 1912 года уже готовы планы и наброски будущей пьесы. Первоначально сюжет складывался таким образом: старик-трубадур слагает песни о молодой Châtelaine, владелице замка, которая слушает их в исполнении простого жонглера. «Смущенная» и «потрясенная» ими, «она требует автора». Но трубадур далеко и сам не поет своих песен. Тогда она тайно шлет к нему своего посла, который передает приглашение трубадуру. После споров с послом, трубадур все-таки соглашается тайно прибыть к замку и под окном спеть песню и только после этого позволить госпоже увидеть его. Движения певца по-юношески легки, а лицо его закрыто, и прекрасная госпожа, поглощенная пением, роняет розу, а певец в волнении открывает лицо. Хозяйка замка замечает серебристые седины, но думает, что это луна придала серебряный цвет кудрям. Лицо влюбленного трубадура «в ночь любви сияет юношеским огнем». Владелица замка бросает ему лестницу, но дьявольский посол, подосланный господином, вместе с рыцарями хватает трубадура, которого заковывают в цепи. Владелица замка падает в обморок. Вскоре состоялся суд. Сначала ввели трубадура, который оказался стариком, а потом владелицу замка. Она не узнала в старике певца. Трубадура заставляют снова спеть песню. Он поет. Châtelaine смеется, хвалит песню, но не признает, что слышала ее из уст певца, заявляя, что видела сон. Ее муж убивает предателя-посла и приказывает бросить трубадура в темницу, но лишь рыцари приблизились к певцу, как он упал мертвым у ног своей возлюбленной. У Блока был намечен и другой вариант: когда рыцарь отправился к своей даме сердца, его встретил и убил коварный друг. Затем убийца выдает себя за убитого, но убитый неотступно преследует его, подражая всем его движениям. Было придумано и другое окончание (без двойника): коварный друг обольщает даму, но в последнюю минуту перед ним неожиданно встает грозный призрак убитого. 3 мая Блок «изложил канву своего балета» Терещенко и Ремизову. В дневнике от 3 мая он записал: «Терещенко дал несколько хороших советов: вместо «злодея» должен быть умный и смешной человек, который не «отсюда», он родившийся на юге, ненавидит его вечного праздника и молодости и красоты Châtelaine и связан с северным рыцарем нитями «друидическими» (мое)...» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 142). 14 мая 1912 года Блок написал «Соображения и догадки о пьесе» (там же. Т. 4. — С. 456), в которых набросан сюжет драмы. Вместо сценария балета возникает либретто оперы (в записи от 17 мая упоминается уже работа над оперой. — Там же. Т. 7. — С. 144). В сочиняемом либретто оперы довольно подробно в психологическом свете охарактеризованы почти все действующие лица. Главное место, по словам Блока, должен занять один из рыцарей, живущих в замке. Это бу-

душий Бертран — «Нескладно сложенный, некрасивый [уродливый] лицом, всеми гонимый и преследуемый насмешками, — он тяготится и своим положением в замке, и своим неудачливым прошлым, и главное — «вечным праздником», который наполняет эту бездейственную и оставляемую пока в покое сарацинами страну...». Долгое и беспечное веселье, продолжает далее Блок, нагоняет на него тоску. Он — мечтатель, но мечты его не легкие, не юношеские; «они добыты долгим трудом, долгим унижением»; они — «сама кровь...». Вот почему песня, которую поют в замке все приезжие певцы, приводит его в волнение, тем более что эта песня нравится госпоже (Châtelaine). «Эта северная песня говорит о единственной необходимости» — о страдании, о том, что прошлое и будущее — одинаково туманно и неведомо, как небытие. Бертран «силится петь про себя эту песню, но, слыша ясно ее напев в сердце, не умеет представить ничего своим некрасивым голосом». Психологическая мотивировка характера Бертрана находит оправдание в его истории жизни. Бертран происходил из низкого рода, но верностью своей службы он достиг посвящения в рыцари из «валетов». Его дамой была здешняя Châtelaine, но его любовь была платонической, и он «ни словом, ни взглядом он не дал ей заметить своего обожания». «На первом же турнире какой-то наглый, но более сильный, чем он, рыцарь вышиб его из седла и наступил ему ногой на грудь, Châtelaine небрежно махнула платком, чтобы его не добивали. С тех пор он, посвященный в рыцари, но не рыцарь, занимает двусмысленное положение в замке. Все издеваются над ним, не пропуская ни одного случая». Давно любимая им тайно дама чувствует его любовь и преданность женским чутьем, и это льстит ее «низкому» женскому самолюбию. Презируя его в глубине души, она не выражает этого внешне обманывая «его мужскую честность, ослепленную к тому; же любовью, ласковым обращением, взглядом, который она соблаговолит бросить ему раз в месяц, проходя через зал, встретясь с ним на лестнице».

Другой влюбленный во владелицу замка Алискан — «паж, красавчик с пушком на губе, проныра и хвостун. До времени он делает вид, что влюблен в Châtelaine безнадежно. Он вздыхает на подушках у ее ног, всегда наряженный в голубое, вечно томный и сластолюбивый. Она ведет с ним легкий флирт — ту легкую кокетливую игру, которая бывает красивой, когда распускаются яблони и когда влюбленные молды и позволяют себе — от робости, или от молодости, — не слишком много. Та же игра становится уродством, едва победит похоть, а за похотью последует скука. И это чувствуется уже в зачатках на их отроческих играх. — Однако Châtelaine еще молода и не испорчена. Флирт рождается только из долгой скуки, он для нее — еще почти только игра в шахматы с той или другой demoiselle (девицей — В.К.) — способ коротать бесконечные зимние дни и вечера, когда нет ни турниров, ни полевых забав, ни песен и кривляний жонглеров». Паж уже достаточно искушен в «науке страсти нежной», он обладает терпением зрелого мужчины, здравым смыслом «и ждет только часа, когда его посвятят в рыцари. Тогда, полагает он, сбудутся его надежды».

«Супруг Châtelaine — пожилой, грубый и обыкновенный — граф» (в песе — Арчимбаут). Его занимают земли, вассалы, охоты, турниры. От жены он требует одно — «чтобы честь его не пострадала»; остальное его не интересует.

«Сама Châtelaine — молода и прекрасна; прекрасна лишь тем, что молода». В ней борются два стремления: «одно — пошлое, житейское, сладострастное; этой частью своего существа она склоняется к пажу; но эта половина души освещена розовым, нежным, дрожащим светом другой половины, в которой скрыты высокие и женственные возможности. Воплотить эти возможности нет средств, окружающая среда не дает никакой пищи ее неясным мечтаньям, которые поэтому принимают постепенное причудливые формы и, наконец, переходят в ясное ожидание и предчувствие чего-то иного, особенного, непохожего ни на что знакомое...» Предчувствие внушено ей той самой *песней*, о которой уже была речь, которую она слушала не раз из уст проезжих певцов. Она становится

все рассеянное, она уже почти не обращает внимания на пажу, который напрасно, сидя у ее ног, жалуется на утрату ее прежнего расположения».

Несколько позже появляется неназванный еще Гаэтан, именуемый первоначально «Рыцарь-Грядущее» — «носитель того грозного христианства, которое не идет в мир через людские дела и руки, но проливается на него как стихия, подобно волнам океана, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге». Он представляет собой мистическое «*неизвестное*». Он туманен, как грозное будущее, но временами принимает образы человека, а затем «вновь и вновь расплывается и становится туманом, волной, стихией». Он не богоборец и «предпочитает мирный сон обыкновенного, даже пошлого человека...». По одному из предположительных сюжетных ходов он «уничтожает Бертрана, «как только человеческое отчаянье довело его до хулы на крест».

Раздумывая над сюжетом, Блок намечал обстановку картин и рисовал действующих лиц в том или ином состоянии. В четвертой картине Алискан тоскует о любви Изоры. Изможденный Бертран мучится сомнениями. «Его терзает поступок, совершенный в опьянении любви, — чужой рыцарь и враг — в замке». Плащ Рыцаря-Грядущее он принимает за синее утреннее небо с оставшимися на нем ночными звездами. «Бертрану чудится, будто он вопрошает только свое туманное и грозное будущее. Постепенно Рыцарь-Грядущее становится человеком — Гаэтаном и сурово отвечает несчастному на просьбы покинуть замок: «Я дал слово Изоре спеть песню. Я не покину замка. Я уйду отсюда мирно, если только она меня не оскорбит». Отчаянье Бертрана». Здесь герой уже назван, но христианская тема Креста впоследствии будет присутствовать как значимая скрытая атмосфера действия, влияющая на тему любви, чести, верности (Розы).

Итак, по мнению Блока, «Бертран — не герой, но мозг и сердце всей пьесы, человек по преимуществу. Рядом с ним — Рыцарь-Грядущее — скорее призрак, чем человек; это — чистый зов, художник, старое дитя — и только. Алискан, разумеется, тоже не человек, это — тоже «зов», только — противоположный Рыцарю-Грядущее. Эти двое *зовут* Изору, которая, как существо низшей породы, уступает в конце концов второму зову; Бертран же никуда не зовет ее, он только *любит*. Любовь без зова и зов без любви. Рыцарь-Грядущее — это зов. Смутный и бесцельный зов, который слышит женщина во сне и смутно слышит простой рыцарь Бертран только потому, что любит эту, женщину».

В заметке «Майские календы» Блок представляет «состязание жонглеров, на котором присутствуют: Граф с капелланом и рыцарями, Изора с пажом и с дамами, Бертран и весь двор графа. Жонглеры поют, потом (в перерывах) другие показывают разные штуки. Капеллан возмущается. В этой части Блок дает подробный план развертывания действия, с поправками и изменениями осуществленный в пьесе: «I. Поет один жонглер. II. Поет другой. Равнодушная Изора; она спрашивает только, когда же будет новый жонглер; удовольствие графа, ревность которого слабеет. III. Наконец, выступает старый рыцарь, переодетый жонглером. При первых звуках его песни Изора волнуется. Она в волнении сжимает руку пажу. Все восхищены песней. Граф дает певцу кошелек с золотом. «А вы что дадите мне в награду за песню», — спрашивает рыцарь Изору. Она, по-прежнему не узнавая его, говорит, что эту любимую ее песню никто не пел лучше его. Он просит поцеловать ее руку. Она протягивает ему руку. Он медленно удаляется. Изора спрашивает графа, где же новый жонглер. Этот самый, говорит граф. Только-то... говорит и думает она: этот старик действительно хорошо поет, но... Внезапно доносятся крики и выстрелы, граф вскакивает. И опять на Изору находит страстная тоска. Она чувствует, что что-то большое прошло мимо нее и ушло безвозвратно и, не умея выразить этого, склоняется в суматохе среди рыцарей к пажу, который страстно смотрит на нее. И вдруг их глаза встречаются. — (Паж, зашнуруй мне

туфлю)... Новые крики, рыцари бросаются к воротам, граф кричит, чтобы подняли мост (через ров)... Бряцание оружием, факелы, суматоха. Никем не замечаемая Изора вдруг дает руку пажу, который страстно хватает ее. И, приподнимая платье от росы, она бежит к замку, за ней — паж.

Вдруг, шатаясь, преграждает им дорогу Бертран. Он ранен и принес увядшую уже черную розу, которую уехавший рыцарь велел возвратить Изоре. Она смотрит на нее с изумлением (я видела такой сон) и со страхом. Изумление сменяется любопытством, она старается вспомнить. «Вы дали ее ему вчера», — говорит Бертран. «Не правда, вчера я была в башне, и нигде больше».

Эпиграфом к пьесе Блок подумывал взять строки из стихотворения Тютчева «Два голоса»

Тревога и труд лишь для смертных сердец...

Для них нет победы, для них есть *конец*.

В этой связи слово «Крест» означает и крестный, скорбный земной путь человека, и идеальную цель его стремлений. Блок, судя по его записям, был намерен снять противоречия, примирив жизнь и смерть, цель и бесцельность, любовь плотскую, чувственную и любовь платоническую, любовь и крест, розу и крест. Однако этим планам мешал образ Рыцаря-Грядущего, которым был поэту неясен и не удавался. В дальнейшем замысел начал обрастать конкретными деталями и стал более прозрачным: «I. Песня Бертрана. II. Капеллан жалуется графу, что у Изоры на столе лежит вместо молитвенника роман о Флоре. Граф сначала не понимает, что в этом дурного, но капеллан уверяет его, что это пахнет ересью. III. Граф велит позвать даму Алису и узнает от нее, что Изора скучает, плачет по ночам, кусает подушки и произносит во сне имя неизвестного рыцаря. Воспалившись ревностью, он велит Алисе доносить обо всем и грозит, что запрет Изору в дальнюю круглую башню. Уходит с капелланом приготовить. IV. Алиса, Изора и паж. Изора задумчиво садится у шахматного стола, паж у ее ног. Тройной разговор, неверные ходы. Алиса уходит. V. Жалобы пажа. Она велит ему привести «мажордома» (Бертрана?). VI. Изора одна. Входит Бертран. Она дает ему поручение и отправляет. VII. Входит разъяренный граф, велит заточить Изору. Удивляется ее равнодушию».

Некоторые намерения оказываются нереализованными, например: «I. Бертран встречается в лесу с рыцарем. После поединка они признают доблести друг друга и повествуют взаимно о себе. II. Рыцари находят.... И называют его имя. Радость и слезы Бертрана. Все пускаются в путь». Отдельные сюжетные ходы также отбрасываются: «I. Изора с Алисой в круглой башне у окна (Изора не подозревает об измене Алисы и ее доносах графу) осторожно разрезают пирог и читают вложенную туда записку Бертрана о том, что в полночь рыцарь явится к окну, а в случае опасности Бертран предупредит влюбленных альбой. «Оставь меня одну», — говорит Изора. II. Вечереет, она смотрит в окно. Поет. Выходит луна и бросает тень от башни. III. В тени появляется рыцарь с закрытым лицом. Их разговор. Он поет ей». Другие варианты отделяются: «I. Разгар весны, вечерее. Комната в круглой башне. Изора, Алиса, граф. Изора притворно плачет, граф непреклонен, уходит, прогремев ржавым ключом. Приносят пирог, к которому, со смехом бросаются Изора и Алиса, осторожно разрезают его и читают вложенную в него записку Бертрана. «Оставь меня одну», — говорит Изора. II. Темнеет, выходит луна. Изора слышит под окном шорох в розовых кустах. Она открывает потайную дверь. III. В лунной тени появляется рыцарь с закрытым лицом. Их нежные речи. Она дает ему розу, которую он прячет под плащом. Он сбрасывает берет (?), и седые волосы рассыпаются по плечам. Но ей в лунном свете они кажутся льняными кудрями. В последнюю минуту он ударяет мечом в окно (условный знак), и тотчас же слышится альба Бертрана. Испуганная Изора выпускает его потайным ходом. IV. Изора зовет Алису и садится печально с ней у окна. V. Через некоторое время входит граф; он сообщает, что в замок прие-

хал новый жонглер и что на радостях он устраивает завтра состязание жонглеров, на котором позволяют присутствовать Изоре. Изора не скрывает своей радости».

Попутно Блок делает важные замечания о даровании художников: «Нам, художникам, даны: 1) тот цветистый, путанный и необозримый материал, который обозначается словом *жизнь* (*все*: люди, идеи, образы, [цвета], чувства) и 2) некая (демоническая) воля, имеющая способность делать державный выбор из этого материала и распределять его при помощи тех методов, которые присущи только нам, художникам. Поэтому я хочу, минуя всякие возможные идейные, исторические, критические вступления, — начать говорить *прямо*, на языке *художника*, о драме «Роза и Крест».

В последней записи (1916) Блок подвел итог своим многолетним размышлениям: «В драме действуют, кроме Бертрана, Изоры и Гаэтана, люди, разделяющиеся по следующим группам: I. Хозяин — Граф Арчимбаут, Капеллан, Алискан, повар, первый рыцарь, придворная дама жены Графа — Алиса — и почти вся челядь. II. Доктор и второй рыцарь, рыбак, кое-кто из остальной челяди. Общие признаки: первой группы: обыватели...; второй группы: униженные, которым плохо живется, с них не спрашивается «присутствие» и они имеют «право на отсутствие» (нужда заела). Когда же они проявляют человеческое, тихо и благодарно улыбаешься им...».

В первых набросках и заметках первое место отдано Бертрону. Затем Блок почувствовал, что ему не хватает конкретных представлений об эпохе и о средневековых типах. Он обратился к источникам и навел справки о литературе у специалистов. Среди книг, изученных Блоком, — «Поэмы и легенды средних веков» Г. Париса, «Эпические легенды» Ж. Бедье, «Биографии трубадуров» К. Шабано, «Последние трубадуры Прованса» П. Мейера; «Французское общество XIII века» Ш. В. Ланглуа, собрание стихотворений Бертрана де Борна; «О происхождении средневековой лирики» Э. Горра; «Лирика и лирики позднего средневековья» В. Шишмарева и др. (список прочитанных Блоком книг приведен П. Н. Медведевым в его книге «Драмы и поэмы А. Блока. Из истории их создания». — Л., 1928. — С. 111–113). К концу июня были написаны три действия. В это время Блок задумывается над тем, не превратить ли «Розу и Крест» в драматическое произведение («...одно время мне показалось, что выходит не опера, а драма, но выходит все-таки опера: меня ввело в заблуждение одно из действующих лиц, которое по характеру скорее драматично, чем музыкально: это — неудачник Бертран» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 394–395). В середине июля 1912 года опера (первая редакция «Розы и Креста») была закончена, и Блок читал ее М. И. Терещенко. Но на этом работа не закончилась. В сентябре снова наступает перелом в воплощении замысла: Блок решает писать не оперу, а драму. Возможно, эта мысль возникла в споре с Терещенко. Об этом споре Блок записал в дневнике от 11 октября: «Терещенко говорил о том, что искусство *уравнивает* людей (одно оно во всем мире), что оно дает радость или *ничто*, чего нельзя назвать даже радостью, что он не понимает людей, которые могут интересоваться, например, политикой, если они хоть когда-нибудь знали (почувствовали), что такое искусство; и что он не понимает людей, которые после «Тристана» влюбляются. Со всем этим я, споря, не спорил, как часто это мне приходится делать; а именно: я спорил, потому что знал когда-то нечто большее, чем искусство, т. е. не бесконечность, а Конец, не миры, а Мир; не спорил, потому что утратил То, вероятно, навсегда, *пал, изменил*, и теперь, действительно, «художник», живу не тем, что наполняет жизнь, а тем, что ее делает черной, страшной, что ее отталкивает. Не спорил еще потому, что я «пессимист», «как всеми признано», что там, где для меня отчаянье и ужас, для других — радость, а может быть — даже — Радость» (там же. Т. 7. — С. 163). Здесь обращает на себя внимание слово «Радость» и рассуждение Блока на эту тему, причем «Радость» появляется на фоне отчаяния, «Страдания». Продолжая мысленно спор с Терещенко, Блок писал: «Стержень,

к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек, — должен быть; и должен быть — вечным, неизменяемым при всех обстоятельствах. Я, например, располагаю в опере все, на что я способен, вокруг одного: *судьба неудачника*; по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная. Если же я (или кто другой) будут располагать все многообразие своих образов вокруг Рока и бога греческой трагедии, то я буду занят чем-то нереальным, если захочу это показать другим» (там же. Т. 7. — С. 164). В это время начинает отчетливо вырисовываться образ Гаэтана (см. заметку о четвертом действии) и оттеснять на второй план образ Бертрана. К концу октября вторая редакция пьесы была окончена, и 2 ноября Блок читал «оперу» М.И. Терещенко, который «хвалил» и советовал дать прочесть пьесу К.С. Станиславскому, а «потом — думать о музыке к ней». Однако сам автор был не совсем доволен. Через неделю в дневнике появилась запись: «... я понял окончательно, что Рыцарь-Грядущее должен быть переделан» (там же. Т. 7. — С. 177). 20 ноября созрело решение: «Пьесу *всю* переделать, разбить единство места, отчего станет напряженнее действие и естественнее — отдельные сцены. Начал план. Очень улыбается, но много работы, срок придется еще оттянуть опять» (там же. Т. 7. — С. 181). 9 января 1913 года третья редакция драма была готова и осталась «только отделка». 19 января пьеса была завершена, и 30 января Блок читал «Розу и Крест» у А.М. Ремизова. На следующий день Блок записал в дневнике: «... вижу, что я написал, наконец, настоящее. Все остальное — тяжело, трудно, нервно. Что будет с пьесой дальше, — не знаю» (там же. Т. 7. — С. 213). 3 февраля у себя дома Блок прочел пьесу (присутствовали, кроме родных, Е.П. Иванов, В.П. Веригина с мужем, А.Н. Чеботаревская, В.Н. Соловьев, Ю.М. Бонди, С.М. Бонди, В.Э. Мейерхольд с женой, Р.В. Иванов-Разумник). В тот же день Блок записал в дневнике: «Опять сильное впечатление, хороший вечер». Последний раз Блок обратился к пьесе 7 июня 1913 года.

Первая публикация пьесы состоялась в альманахе «Сирин» (август 1913 года) и затем вошла в оба издания сборника Блока «Театр» (1916 и 1918 годов). В издании 1916 года «Роза и Крест» была снабжена примечаниями, а в издании 1918 года появилось посвящение *** (Л.А. Дельмас).

При своем появлении в печати «Роза и Крест» вызвала множество отзывов. Некоторые критики стали даже называть Блока поэтом «Розы и Креста». Тогда же встал вопрос о жанре и сценичности пьесы. Один из критиков, К.А. Вогак, писал о том, что «Роза и Крест» «по глубине и общности содержания» значительно отличается от предыдущих драматических сочинений Блока, но считал, будто она на этом основании «не может быть причислена к... разряду лирических драм...». Что касается сценичности пьесы, то критик высоко оценил эту сторону «Розы и Креста»: «Глубоко и мудрое содержание драмы влито в законченную и уравновешенную сценическую форму... Пьеса дает много простора для работы и актера и режиссера» (см.: «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1. — С. 52–57).

По окончании пьесы Блок, естественно, мечтал увидеть ее на сцене. Его взоры снова обратились к Художественному театру. «Пока не поговорю с Станиславским, ничего не предпринимаю. Если Станиславскому пьеса понравится, и он найдет ее театральной, хочу сказать ему твердо, что довольно насмотрелся я на актеров и режиссеров, недаром высидел последние годы в своей мурье, никому не верю, кроме него одного. Если захочет — ставил бы и играл бы сам — Бертрана. Если *коснется пьесы его гений*, буду спокоен за все остальное», — записал Блок в дневнике от 20 апреля 1913 года (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 239). Поэт отослал письмо К.С. Станиславскому и 27 апреля 1913 года читал ему пьесу. Долгий, продолжавшийся шесть часов разговор Блока со Станиславским оказался для автора «Розы и Креста» неутешительным. Он подробно изложен Блоком в дневниковой записи:

«Важный день. После ожиданий и телефонов — около 2-х пришел А. М. Ремизов, а около 3-х — К.С. Станиславский. Поговорив, приступили к чтению «Розы и Креста», которое кончилось около 6-ти. А. М. Ремизов скоро ушел, а К. С. Станиславский оставался со мной до без 1/4 12-ти! <...> Читать пьесу мне было особенно трудно, и читал я особенно плохо, чувствуя, что Константин Сергеевич слушает напряженно, но не воспринимает. Из разговоров выяснилось, что это — действительно так. Он воспринял все действие как однообразное, серое, терял нить. Когда я стал ему рассказывать все подробно словами гораздо более наивными и более грубыми, он сразу стал понимать. Разговор шел так. Сначала я ему стал говорить, что Бертран — «человек», а Гаэтан — «гений», какая Изора (почему «швейка»). <...> Перешли к «Розе и Кресту», и я стал ему подробно развивать психологию Бертрана, *сквозное действие*. Он, все время извиняясь за грубость воображения («наше искусство — грубое»), стал дополнять и фантазировать от себя. И вот что вышло у нас с ним вместе: Живет Бертран — человек, униженный. Показать это сразу же тем, что Алиса велит выплеснуть помой, почти — ночной горшок. *Рыцарь* кладет меч и щит и несет ведро. «Вот это дайте мне, как актеру», — все время в таких случаях повторял Станиславский. Бертрана все оскорбляют. Едет он, берет краюху хлеба (посланный) — все так же унижен. Встреча с Гаэтаном — тоже сразу показать резче: «гениальный безумец» — «что-то поет над океаном» (ах, ах, актерство). Резко показать *иронию* мою — по отношению к неприспособленности, житейской беспомощности Гаэтана. Для этого — сцена в пути («пещера» — ?!). Восторженно поет и рассказывает сказки, а Бертран его отечески убаюкивает (спи, спи, все это — вздор, вот тебе кусок хлеба). Наконец — привозит. Сцена у ворот (сомнения Бертрана: она там, несчастная, заперта, а я еще привез этого безумного — что он для нее, — не лучше ли — просто красивый паж?). Не постучав, сажает на коня: уезжай. Потом опять взглянул, — нет, оставайся, ты какой-то необыкновенный... Стучит в ворота — конец сцены... «Вот за что публика деньги платит», вот когда вы завладеете ей. Человек из публики, который пришел прямо от прилавка в театр, переходит в роль критика и начинает возмущаться и думать: за что я платил, деньги, — когда автор не дает ему *своевременно* простого, когда он должен соображать в ту минуту, когда уже произносятся важные слова. Сначала дать определенно и (*всегда желательно*) от имени того самого лица, не через других, что это вот — человек и униженный. Это может дать актер (гримом и т. д.), но *всегда желательно*, чтобы автор шел ему и публике навстречу. Чехов многие ремарки вставлял уже после того, как подметил то или другое у актера, в самом исполнении. Вы, — говорит мне Станиславский, — скрываете, утаиваете от зрителя (и от актера) самые выигрышные места, там, где можно показать фигуру Бертрана во весь рост, где Бертран становится *ролью* и даже *бенефисной* — Гамлет или Дон-Кихот (?). Далее: сцены передачи розы от нее Гаэтану и от Гаэтана — Бертрану. Ясно показать, что Гаэтан *принял* розу, что утром, просыпаясь, чувствуя удушье, он бросил ее от себя в кусты (все это Станиславский представлял по-актерски, маша руками, хрипя и вращая глазами), а Бертран нашел ее, поднял и бережно спрятал на грудь. Показать также, что с этой розой — Бертран вырос, Изора стала *внутренне* принадлежать ему (в его влюбленность вошло отеческое и бескорыстное), Гаэтан потерял (для него, в его глазах и по отношению к Изоре) свою власть, свои «флюиды». Новый еще вариант относительно розы, придуманный Станиславским: Изора после песни падает в обморок, Бертран дает ей понюхать розу, она приходит в себя...(?!). Дальше. Бертран вырос и имеет уже право воскликнуть: «Святая Роза!» (впрочем, нехорошо, когда актеру дают так мало слов, что услышание их может зависеть от случайности — он не выйдет достаточно вперед, или статисты перекричат — ?!). Входит (его вносят) раненый. Он говорит в публику, что удар меча им получен от того самого, который был причиной всех его страданий. («Это — «бенефисная роль», дайте мне это»). Дальше — истекает кровью, служа ей выше всего, — как у меня. Вечер закончился тем,

что Станиславский извинялся, боялся, что повредил мне, брал назад свои слова, говорил, что он не отступал от моей схемы, «надо нам (режиссерам) научиться говорить с авторами», что он мне ничего не сказал, что он не уловил и четверти в пьесе, что надо считать, что он слышал от меня только схему будущей пьесы. Я сомневался в том, смогу ли пойти навстречу тем «театральным» (актерским и зрительным) требованиям, какие выставляет Станиславский. Сомневаюсь и теперь, надо ли «огрублять», досказывать, подчеркивать. Может быть, не я написал невразумительно, а театр и зритель не готовы к моей «сжатости»? Подумаю. <...> Впрочем, Станиславский говорил, что он воспринимает все туго и медленно. Мое впечатление, что он очень состарился, устал. По-видимому, и с Художественным театром ничего не выйдет, и «Розу и Крест» придется только печатать, а ставить на сцене еще не пришла пора» (там же. — С. 240–245).

Интерпретация «Розы и Креста» Станиславским несколько изумила Блока, но разговор с режиссером не прошел даром. В мае 1913 года он решил «проверить драму для себя особым способом» и «написал в прозе биографию Бертрана» (*Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 457; биография Бертрана известна под названием «Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. — С. 521–527)* и убедился, что его понимание психологии героя верно. 25 мая 1915 года написал заметку «“Роза и Крест” (К постановке в Художественном театре)», отразившую его размышления после беседы со Станиславским. В этом документе Блок писал: «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что «Роза и Крест» — не историческая драма. Дело не в том, что действие происходит в южной и северной провинции Франции в начале XIII столетия, а в том, что помещичья жизнь и помещичьи нравы любого века и любого народа ничем не отличаются один от другого. Первые планы, чертежи драмы в тот период творчества, когда художник собирается в один нервный клубок, не позволяют себе разбрасываться, — все это было, так сказать, внеисторично. История и эпоха пришли на помощь только во второй период, когда художник позволяет себе осматриваться, вспоминать, замечать, когда он «распускает» себя.

Вот вкратце содержание и основная мысль драмы «Роза и Крест».

Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и неизвестному. Можно совсем забыть слова этих песен, могут запомниться лишь несвязные отрывки слов; но самый напев все будет звучать в памяти, призывая и томя призывом. Одну из таких туманных северных песен спел в южном французском замке заезжий жонглер. Песня говорила о том, что в мире повсюду, беда и утраты и что рыцарь должен отметить грудь свою знаком креста, ибо «сердцу закон непреложный — Радость-Страданье одно»; эта песня, с суровым припевом о море и о снеге, запала в душу юной графини Изоры, жены владельца богатого замка, и в душу бедного рыцаря Бертрана, который верно служил графу, не получая наград за трудную службу, и тайно любил графиню Изору без надежды на взаимность.

Семнадцатилетняя Изора, дочь простой испанки, начитавшаяся романов, поняла песню о Радости-Страдании по-своему: «Радость — любить, страданье — не знать любви». Она затосковала и заболела, стараясь припомнить и понять зовущую песню. Причина ее болезни неизвестна ни старому глупому мужу, ни льстивому и развратному капеллану, ни доктору, ни придворной даме, ни молодому и красивому пошляку — пажу Алискану, с которым Изора еще недавно занималась от скуки легкими любовными играми. Простой и здравый разум седеющего неудачника Бертрана не умеет постичь туманного смысла песни. Бертран слишком свыкся со страданием, чтобы поверить, что оно может стать Радостью; но сердце его слышит далекий зов, и оно твердит ему, что госпожа, которую он любит, томится этой самой песней.

В то время разгорается на юге Франции восстание альбигойцев, и папа снаряжает против них крестовый поход; войско его движется с севера на выручку сюзеренов

Лангедока. Граф, который также боится нападения окрестных крестьян, посылает Бертрана разведать, близко ли папское войско. Изора, узнав, что Бертран отправляется на север, велит ему отыскать создателя непонятной песни по признакам, которые ей приснились, и привести его к ней.

Бертран не отказывается от сумасбродного поручения и решает исполнить его, или погибнуть. Поэтому, разузнав все, что ему приказано, о войске папы, он пускается в дальний путь и достигает пределов Бретани. Здесь, на пустынном берегу, океана, судьба или случай сталкивают его с высоким худым рыцарем в поношенной одежде с выцветшим крестом на груди. В причудливых рассказах этого старого ребенка, которого зовут Гаэтаном, простой ум Бертрана не может различить правды от вымысла; но, вслушиваясь в рассказы, Бертран исполняется странным предчувствием; сам себе плохо веря, он узнает понемногу в странном старике создателя туманной песни, и с торжеством увозит его с собою.

На празднестве, устроенном в первый весенний день, Гаэтан должен выступить после других жонглеров и спеть свою песню; но взволнованная ожиданием графиня Изора ждала прекрасного и юного певца, и не признает его в призрачном старике. Только голос, слышанный ею во сне, потрясает ее так, что она лишается чувств. Придя в себя, она видит, что старик исчез, а рядом с нею — влюбленный в нее красивый и молодой Алискан. Тогда все недавнее томление начинает казаться ей сном.

Празднество прервано нападением врагов. Бертран бросается в бой, обращает врагов в бегство и смертельно ранен. Изора, не зная о ране и видя в Бертрane единственного преданного слугу, просит его стать ночью на стражу у окна, пока у нее будет Алискан, и, в случае опасности, подать знак ударом меча о камень.

Бертран, помогая Алискану взобраться в окно госпожи, встает на стражу у окна счастливых любовников. Истекая кровью, он постигает наконец, как Страдание может стать Радостью. В ту минуту, когда Изоре грозит опасность быть застигнутой ревнивым мужем, умирающий Бертран роняет меч на каменные плиты двора. Алискан, услышав звон меча, успевает бежать. Изора, никогда не обращавшая внимания на бедного рыцаря, увидав его мертвым, плачет.

Такова основа драмы «Роза и Крест». Она есть, во-первых, драма *человека* Бертрана; он — не герой, но разум и сердце драмы; бедный разум искал примирения Розы никогда не испытанной Радости с Крестом привычного Страдания. Сердце, прошедшее долгий путь испытаний и любви, нашло это примирение лишь в минуту смерти, так что *весь* жизненный путь бедного рыцаря представлен в драме.

«Роза и Крест» есть, во-вторых, драма Изоры, хотя в ней представлена лишь часть ее пути, дальнейшая же судьба неразумной мещанки, сердце которой чисто, потому что юно и страстно, — неизвестна. Изора еще слишком молода для того, чтобы оценить преданную, *человеческую только* любовь, которая охраняет незаметно и никуда не зовет. Изора прислушивается к нечеловеческим зовам, которые влекут ее на противоположные пути. Если Гаэтан — не человек, а призрак и как бы *чистый* зов, певец, сам не знающий, о чем поет, то и Алискан — не человек, а красивое животное, которое слишком знает, куда зовет.

Естественно, что молодая и красивая женщина предпочла живое — призрачному; было бы странно, если бы темная и страстная испанка забыла южное солнце для северного тумана; но судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. Может быть, они случайны, и она скоро забудет о них; может быть, и она приблизилась к пониманию Радости-Страдания; может быть, наконец, ее судьба — совсем не сходна с судьбою человека, который любил ее *христианской* любовью и умер за нее как *христианин*, открыв для нее своей смертью новые пути». Блок как нельзя ясно и последовательно изложил здесь символический смысл пьесы. Важным дополнением к этим высказываниям служит «Интервью с Блоком о драме «Роза и Крест»», относящееся к декабрю 1915 года и известное в репортер-

ской записи. В ней Блок сжато, но емко расшифровал характеры действующих лиц: «“Роза и Крест” первым долгом является драмой человека Бертраана. Он — не герой драмы, но — Разум и Сердце ее. Бедный Разум хотел примирить Розу красоты и бессмертия с Крестом страдания. Разум искал примирения с Сердцем, а нашло его одно только Сердце. Утешение же Бертраана оказалось в Смерти. «Роза и Крест» есть также драма Изоры, этой слишком молодой, красивой женщины, столь отзывчивой на нечеловеческие, фантастические зовы. Она предпочитает реальное — призрачному, и действительно казалось бы странным, если бы смуглая испанка отдала свое чувство северному певцу».

В конце 1915 года Художественный театр сам обратился к Блоку, с предложением поставить пьесу. Сделано это было отчасти по инициативе Л.Н. Андреева. «Прочел на днях «Розу и Крест» Блока, — писал он В.И. Немировичу-Данченко, — и показалось мне, что эта пьеса могла бы пойти в Художественном театре: есть в ней душа». И в другом письме: «Трагедия Блока «Роза и Крест» вещь поистине замечательная, что могу говорить с особенно спокойной уверенностью, не состоя с оними символистами ни в дружбе, ни в свойстве... Ставя ее, театр *нисколько не отойдет от заветов правды и простоты*: лишь в новых и прекрасных формах даст эту правду и простоту» (Эфрос Н. Московский Художественный театр. — М.-П., 1924. — С. 300–302; ср. также: «Реквием». Сборник памяти Леонида Андреева. — М., 1930. — С. 257). 24 ноября 1915 года В.И. Немирович-Данченко выслал Блоку телеграмму о том, что театр «хочет работать» над «Розой и Крестом» и пригласил его в Москву для обсуждения характера постановки. Блок был этому очень рад и принял приглашение (См.: Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. — С. 588).

В это же время с предложением поставить «Розу и Крест» обратился к Блоку Камерный театр: 21 февраля 1916 года А.Я. Таиров прислал Блоку телеграмму, напомнив о разговоре, произошедшем между ним и Блоком летом 1914 года: «Неужели верить слуху, что «Роза и Крест» отдана Художественному? Основываясь на нашем разговоре, был уверен, что пьеса за Камерным. Готовились, нашли специально актеров, решили открыть ею будущий сезон в Москве, после Петрограда. Не можете представить нашего волнения и горя, надеемся подтвердите пьесу за Камерным» (см.: там же). Но Блок твердо решил отдать «Розу и Крест» только Художественному театру. Получив известие от Немировича-Данченко, а также от Л.Я. Гуревич, которой сообщил Лужский, Блок воспринял предложение Художественного театра «как событие». Весть о предстоящей работе над постановкой, писал он, «меня озаботила в такой же мере, в какой обрадовала... «Роза и Крест» в эти годы производила на меня разное впечатление, но все еще кажется мне *верно* написанной, так что я там все узнаю и за все отвечаю» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 437–438). 29 марта 1916 года Блок уже был в Москве и в тот же день беседовал с актерами, а впоследствии принял участие в подготовке к репетициям. Все го с актерами Художественного театра состоялось восемь бесед (Эфрос Н. Московский Художественный театр. — М.-П., 1924. — С. 144).

По получении телеграммы от Немировича-Данченко Блок сразу же, еще до приезда в Москву, составил «Объяснительную записку для Художественного театра» и, вероятно, использовал ее в беседе с актерами. В этой записке он повторил свои слова о том, что «Роза и Крест» — не историческая драма. Более подробно, чем ранее, он обрисовал местность, где происходит действие, быт и уклад: «На холме, окруженном бедными хижинами, стоит грубая, толстостенная громада — феодальный замок, окруженный серыми стенами, рвом, над которым кинут цепной мост, с башнями, бойницами, узкими окнами. На окрестных холмах — такие же поместья, вокруг — те же хижины. Шесть месяцев зимы проходят в однообразии и скуке, остальное время — в пирах, турнирах, охотах, празднествах, в которых принимают главное участие приезжие жонглеры и менестрели. В замке живет хозяин с семьей, двором,

прихлебателями, челядью и т. д. Если он женат, — дети его воспитываются в другом таком же замке, готовясь к посвящению в рыцари. Совершенно таков же простой, давно установившийся, уклад жизни графа Арчимбаута, человека знатного рода; вероятно, в роду его были настоящие крестоносцы, и в его грубом облике, облике квадратном и тяжелом, как самый дом, в котором он живет, и в его речи, довольно широкой и высокопарной, когда он сохраняет самообладание, и рычащей, когда он его теряет, — сквозят все же аристократические черты. Живет он в то время, когда всякая мода на крестовые походы и на всякий героизм — прошла безвозвратно, и оттого жизнь его особенно однообразна. Привычные звуки этой жизни — собачий лай, лошадиное ржанье, скрип цепей на мосту, дребезжание посуды на кухне; и голоса всех местных жителей — немножко похожи на все эти звуки. Лучи солнца яркие, трава зелена и жирна, розы красны и огромны — и все это только еще больше подчеркивает квадратность всего уклада, сонную животность его».

Далее Блок перешел к психологической характеристике действующих лиц. «Самый близкий к Арчимбауту человек — капеллан, потому что он все умеет пронохать и обо всем донести, а вместе с тем, когда нужно, успокоить; [близок, разумеется, также и повар, потому что готовит кушанье, но повар все-таки зависит от капеллана]. Доктор занимает довольно униженное положение, потому что все всегда, в сущности, здоровы, и доктор содержится для штату».

В одно из своих странствий Граф заехал в Пиренеи и попал в маленькое местечко, называвшееся «Толозанские Муки». Здесь пленила его дочь простой швеи Изора, и он, наскучив холостой жизнью, решил на ней жениться. Изора сразу не хотела выходить за Графа, уговорила ее мать, и сама она, будучи девушкой сметливой и далеко не трусливой, решила, что не стоит гнушаться графским титулом. Она переехала в замок и стала женой Арчимбаута, но ни взаимной любви, ни даже привязанности из этого не вышло. Изора — смуглая, быстрая, хищная, жадная, капризная. Она не плебейка, но демократка. Все ее движения быстры, их угловатость смягчается природной грацией. Грация эта в ней именно — от природы, а не от породы. Она умна, находчива, в ней много здравого смысла и даже — грубости, которая опять-таки смягчается только обаянием ее женственного облика. Женщина она до мозга костей, и этим, конечно, ограничен диапазон ее движений, поступков, поз, мыслей; несмотря на широту ее размаха, она всегда обречена бросаться от ястребиной зоркости в кошачью мягкость. Мы застаем ее уже женщиной, а не девушкой, это смягчило в ней последние углы, сделало ее всю расцветшей, *налившейся*, как сказал Флобер про одну из своих героинь. В Изоре так много звериного, темного, что все то новое, что неудержимо плывет на нее, что, помимо воли, ее обуревают, — потрясает ее всю, даже физически, бросает ей кровь в щеки, доводит до припадков гнева, ярости, до обмороков. Но при всем этом, Изора — такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно-чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней. — Из всех обывателей замка Изора одна — чужая, приезжая, и потому — без всякой квадратности. Конечно, такая женщина не могла привязаться к старому и неуклюжему мужлану, каким был граф Арчимбаут». Граф, найдя свою жену «слишком беспокойной», предоставил ей полную свободу и, как уже ранее писал Блок, думал только о том, чтобы жена не уронила его честь. Для надзора за Изорой он приставил к ней «Алису, которая стала ее наперсницей, за неимением лучшей. *Алиса*, в противоположность Изоре, — глубочайшая плебейка, кофейница, как теперь бы сказали мы. Постарше своей семнадцатилетней госпожи, смазливая; она — осторожная, ничем не брезгует: старый капеллан, так капеллан, если нельзю залучить молодого Алискана. *Алискан* состоит при Изоре в качестве пажа. Этот молодой человек с пушком на губе очень красив собой, строен, гибок и изящен. Он — сын богатых помещиков, дружественных Арчимбауту и отдавших своего сына на воспитание в его замок. Ходит с лютней, мечтательно рассеянный

(когда ему неинтересно), говорит жирным голосом. Впоследствии он будет, в сущности, таким же Арчимбаутом, но с тою разницей, что у старого графа еще сохранились кое-какие обрывки понятий о родовой чести, а у этого — ничего нет, кроме изнеженности, свойственной молодым людям его поколения. Все дело спасает только молодость и животная красота. Алискан, разумеется, понимает, что Изора свободна и «плохо лежит», а Изоре нравится чернокудрый Алискан, и, конечно, они давно бы стали любовниками, если бы не помешала этому все развивающаяся «меланхолия» Изоры. Алискан, однако, не теряет надежды, но действует не торопясь и наверняка. Хотя Алискан и приезжий, но все упомянутые качества вполне способствуют его приспособлению к укладу жизни; он, в сущности, тоже — квадратный, при всей своей «мечтательности», и из рамок квадратности не выходит».

Далее Блок обратился к характеристике Бертрана, который, по его мнению, «играет для нас главную роль». Этого захудалого бедного рыцаря заставили сторожить замок и исполнять самую трудную и черную работу. Он безропотно исполняет все, будучи верным слугой. «Бертран, что называется, тяжелый человек; он и неповоротлив, и неуклюж, и некрасив лицом. Лет ему за сорок, в черных волосах пробивается седина, лицо обветренное, огрубевшее. Мы его застаем в самую трудную для него минуту — когда плечи его горбит безысходная тяжесть. Он неумолимо честен, трудно честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно, и все окружающие, пользуясь этой честностью на все лады, над ней же издеваются и ее же считают дурацкой». Однако под своей непривлекательной внешностью Бертран скрывает нежное сердце. Он «любит все то, чего никто не любит и не умеет любить так, как он. Он любит прежде всего Изору, полюбил ее с одного взгляда, понял о ней сразу все, что никому не приходило в голову, и ей самой в том числе; что она среди других — особенная, что в ней много детского, что ее капризы таят в себе настоящую волю, которая способна сломать много преград. Изора — для Бертрана — все, что есть светлого на земле; когда она страдает — страдает и он. Изоре, конечно, нет дела до бедного сторожа, но ей, как всем женщинам, не лишнее — и его любовь, которую она прекрасно чувствует, хотя он ее до сих пор не проявлял никогда и ничем. Она способна иногда от скуки кивнуть ему из окна, подразнить его, пробежать мимо него по двору, кокетливо приподнимая платье от вечерней росы». «Бертран любит свою родину, притом в том образе, в каком только и можно любить всякую родину, когда ее действительно любишь. То есть, говоря по-нашему, он не националист, но он француз, для него существует *ma dame France* (моя госпожа Франция — В.К.), которая жива только в мечте, ибо в его время объединение Франции еще не совершилось, хотя близость ее объединения он предчувствовал. От этой любви к родине и любви к будущему — двух любей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины, — никогда и никто не получал никаких выгод. Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит и Бертрону. И, наконец, — Бертран — слуга, служба и долг глубоко вошли в его жизнь. В этом чувстве нет ни тени лакейства; но он действительно и искренно защищает своих хозяев, действительно считает долгом сносить от них все зло, которое они ему причиняют, и защищать их от тех, с кем бы он был сам, при других условиях; так как он — сын тулузского ткача и в жилах его течет народная кровь, кровь еретика, [альбигойца,] кафара. Прибавим к этому еще, что Бертран по природе страстен, у него южный сангвинический темперамент. Это — единственный человек из здешних, из местных, у которого — квадратная внешность и не квадратная душа. Нужна большая сила событий для того, чтобы повернуть этого неуклюжего, тяжелого, обиженного человека, для того, чтобы он изменился даже внешне так, как изменяется он к концу драмы».

Итак, подвел итог Блок началу предстоящего действия и расположению в нем действующих лиц, «Вся эта жизнь так и шла бы без особых перемен, если бы не всту-

пило в нее некое новое начало, сначала — в виде «мечты», воспоминания (о голосе, о словах), предчувствия, а потом и в виде лица, которое, однако, не действует самостоятельно. Ему суждено только дать последний толчок к разрешению драмы и выйти из нее так же незаметно, как оно вошло в нее». Это лицо Блок определил греческим словом «ксенос», что означает «чужестранный, необыкновенный и странный, пришлец». Понятно, что речь идет о Гаэтане. Здесь в объяснения Блока входят мистика и символизм. «Каков же Гаэтан?» — спрашивает автор и отвечает: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник. За его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного призрачна. Весь он — серо-синий, шатаемый ветром. Про рост его ничего нельзя сказать — бывают такие люди, о которых мало сказать, что они высокого роста. Лицо — немного иконописное, я бы сказал — отвлеченное. Кудри седые, при лунном свете их легко принять за юношеские льняные кудри, чему помогают большие синие глаза, вечно юные; — не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос. Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет. Он — *instrumentum Dei*, орудие судьбы, странник, с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь». Гаэтан, будучи чужестранцем, чужеродным телом, «проявляет свою деятельность задолго до поднятия занавеса; может быть, год, может быть, два года — Изора томила, сама себе не отдавая отчета, а влюбленный в нее Бертран, сторож замка, ходил по двору и останавливался на своем привычном месте под окном беспокойно спящей Изоры, под старой яблоней, на которую сам стал похож, которой он поверил все свои тайные мучения — старые обиды, ежедневные насмешки, собственное уродство, может быть, даже тайные мучения ревности, в которых сам себе боялся признаться. Все это составляет, так сказать, увертюру драмы. Но вот — чужеродное начало начинает явственно внедряться в жизнь, оказывает на нее ощутительное давление. Изора тоскует чуть ли не смертельно, так что пришлось позвать доктора, советоваться с духовником. Бертрана поднимающийся занавес застигает, разумеется, все на том же месте двора, на 1001-м рассвете, в минуту, когда он мучительно припоминает слова и напев — который раз! — и все не может припомнить «ее любимой песни». Что происходит в жизни, когда в нее вторгается непрощенный, неожиданный гость? в ней начинается брожение, беспокойство, движение. Можно изобразить это симфонически: раздается длинный печальный, неизвестно откуда идущий, звенящий звон; в ответ — многообразие сонных шорохов, стуков, шумов. Первый монолог Бертрана играет роль этого длинного печального звука; слова Алисы спросонья, потом — шопот в переходах замка во второй сцене — первый сонный, смешанный ответный гул жизни. Незвестное приближается, и приближение его чувствуют бессознательно все. Тут-то и проявляются люди, тут-то и выявляется их истинное лицо. Те, кто не только не ждет, но и не хочет нового, кто хочет прежде всего, чтобы все осталось по-старому, — начинают проявлять свое сопротивление способами, которые присущи каждому из них. Граф суетится, боится, ревнует, Капеллан шипит, ябедничает; вульгарность Алисы, служащей десяти господам, достигает особого безобразия. Те, кто жаждет перемены и ждет чего-то, начинают искать пути, нащупывают линии того движения, которое скоро захватит их и повлечет неудержимо к предназначенной цели. Так как ни Изора, ни Бертран не знают, что должно произойти, и души их бродят ощупью, — их тревога сказывается прежде всего в невыразимой тоске. Вероятно, особенно напряженно тосковал Бертран в ночь накануне решительного для него дня; а Изора в ту ночь рвала зубами наволочки и рубашку на плече, когда ей приснился сон, который сама она капризно и властно окрестила вещим, не ведая о том, что сон этот был действительно пророческим и что он помимо ее воли предрешил судьбу ее упрямой, своевольной и страстной души. Новое никогда не приходит

одно, без свиты; и вот, на хозяина замка сразу, обрушивается несколько бед: вместе с непонятной болезнью жены и с подозрениями — не измелила ли она ему, — угроза того полу-крестьянского, полу-рабочего движения, которое разгорается все ярче, угрожает непосредственно усадьбе Арчимбаута, увлекло даже некоторых из его соседей, с которыми он, вероятно, еще недавно по-помещичьи благодушно бражничал и охотился; охотился иногда, для разнообразия, и на людей, которых искренно считал не людьми, а вилланами. У остальных — тоже забот полон рот; у Капеллана — как бы подслужиться, как бы получше все разведать и разнюхать и своего не упустить, подцепить хорошенькую придворную даму; у Алисы — угодить и Изоре и Графу и добиться взаимности красивого паж, которому предстоит блестящая карьера; у Алискана — как бы скорее довершить свое «образование», выбраться из осточертевшей ему южной провинции и вкусить действительно блестящей придворной жизни и приличного общества в северном графстве Артуа. К тому же, наступила на их горе весна, расстроила им нервы и сделала их всех до безобразия чувственными и похотливыми.

Вот в такой обстановке начинается драма <...> Занавес поднимается тогда, когда загорелась звезда Гаэтана. Звезда Изоры посылает свои лучи навстречу ему, но пути этих лучей, пока еще бродящих ощупью в пространстве и встречающих сопротивление в виде плотной, рыхлой, сначала непроницаемой среды окружающих людей, — устремляются поневоле к той звезде через звезду Бертрана. Бертран, издавна посылающий лучи своей робкой любви навстречу лучам звезды Изоры, неизменно встречает сопротивление среды. Но как только загораются позади него лучи Гаэтана, его собственное стремление приобретает все большую силу, и среда начинает постепенно растворяться под светом двух встречных лучей — Бертрана и Изоры. Постепенно среда теряет сопротивляемость, посредственные люди отслуживают свою службу и уступают силе лучей. Представители среды как бы сходят со сцены, превращаются в призраков или в животных. Звезда Гаэтана, послав столько лучей, сколько было нужно для придания интенсивности свету лучей Бертрана и Изоры, тоже уходит за горизонт. Последней — меркнет звездочка Алискана, который сыграл окончательно свою роль, успев бежать от скандала и истязания. Тут гаснет и свет Бертрана, и *одна Изора* остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли, ей сужденным».

С этими представлениями о пьесе Блок приехал в Художественный театр для беседы с актерами. О.В. Гзовская вспоминала о его появлении в театре: «Весеннее утро, ярко освещенное солнцем фойе... У всех пришедших на репетицию приподнятое настроение от предстоящей встречи с Блоком. И без минуты запоздания появился он, очень скромный и приветливый. Видно было, что он взволнован... Протокольно сухо произнес название пьесы, перечислил действующих лиц. Потом посмотрел поверх всех нас, сидевших вокруг него за столом, и точно унесясь куда-то далеко в своих мыслях, будто вспоминая что-то, не заглядывая в лежащую перед ним раскрытую книгу, отрывисто произнес: «Двор замка. Сумерки». И зазвучал первый монолог Бертрана. Кругом царил напряженная тишина, все глаза были устремлены на этого человека, стоявшего с поднятой головой, с лучистыми глазами, и какое-то особое внимание было на лицах всех слушавших... Читал Блок очень просто, ярко и четко... Потом начались восторженные высказывания, и актеры окружили автора. Пьеса всех увлекла» («Василий Иванович Качалов». Сборник статей, воспоминаний, писем. — М., 1954. — С. 393–394; ср. также: *Хмара Г. А.* Блок в Художественном театре — «Русские новости», Париж, 1959, № 754 от 13 ноября). Блок пробыл в Москве начало апреля 1916 года. Репетиции (их было проведено пятнадцать) продолжались всю весну и возобновились после перерыва осенью того же года. Первоначально намеченный состав актеров, занятых в предстоящем спектакле был великолепен: А.Л. Вишневский (граф Арчимбаут), О.В. Гзовская (Изора), М.П. Лилина

(Алиса), В.В. Лужский (Капеллан), В.И. Качалов (Гаэтан), Н.О. Массалитинов (Бертран), В.Г. Гайдаров (Алискан). Постановку спектакля осуществляли совместно К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Декорации и костюмы принадлежали М.В. Добужинскому. Несмотря на блестящий состав и опытную режиссуру, постановка не давалась. В.И. Немирович-Данченко сообщил Блоку письмом от 1 ноября 1916 года: «Просто, искренне, выразительно и в области настоящей поэзии, — до этого идеала далеко-далеко! Только-только начали понимать, чего искать у себя, в своих темпераментах. *Разобрались* лишь в первом и втором действиях, и то не полностью — и на них просидим еще с месяц». Оказалось, что нужно перераспределять роли. Пытались договориться с С.В. Рахманиновым о музыке к пьесе. В.И. Немирович-Данченко считал, что «нужен только великолепный, гениальный (скрябинского тона) романс Гаэтана. Этот романс будет интродукцией. Он заглухнет в какой-то одной скрипичной ноте, отдаленный, отдаленный. И Бертран начнет его припоминать. Никакой музыки в прозаических сценах... Вся *музыка* пьесы в одном этом романсе. И не оркестр нужен для него, а сочетание каких-то трех, четырех, пяти инструментов...» Однако переговоры с С.В. Рахманиновым ни к чему не привели. Тогда к созданию музыки привлекли других композиторов: например, Б.К. Яновский в июне 1916 года сочинял романс Алискана, романс Гаэтана, песню девушек и песню двух менестрелей. Позднее музыку к «Розе и Кресту» писали Ю.П. Базилевский, С.И. Потоцкий и М.Ф. Гнесин.

Осень 1916 года и весна 1917 года ушли на репетиции. В апреле 1917 года Блок снова приехал в Москву и свои впечатления о постановке передавал матери 15 апреля: «... 13-го я прослушал в театре весь первый акт и 2-ю картину второго. Все за исключением частных совершенно верно, и все волнует (хороший признак)». Однако Блок не всем и не всеми был удовлетворен: Вишневскому надо дать (взамен) несколько новых слов, Массалитинову надо еще немного разрастись, Качалов превосходен, Лужский на верном пути, Гзовская показала только бледный рисунок, паж и Алиса оставляют желать лучшего (это были не Гайдаров и не Пыжова). Всматриваясь в театральные дела, он замечает, что теперь же дело не до его пьесы и приходит к выводу: «Уверенности в том, что пьеса пойдет на будущий год, у меня нет...» Сомнения в постановке пьесы становятся все более реальными. Уже 17 апреля Блок сообщил матери: «В театре, конечно, тоже все отвлечены чрезвычайными обстоятельствами и заняты «политикой». Если история будет продолжать свои чрезвычайные игры, то, пожалуй, все люди отобьются от дела и культура погибнет окончательно, что и будет возмездием, может быть справедливым, за «гуманизм» прошлого века. За уродливое пристрастие к «малым делам» история мстит истерическим нагромождением событий и фактов, безобразное количество фактов только оглушительно, всегда анти-музыкально, т. е. бессмысленно». К этим препятствиям на пути к постановке «Розы и Креста», оказавшимся непреодолимыми, прибавилось еще одно: еще в первую встречу со Станиславским Блок понял, что знаменитому режиссеру пьеса совершенно чужда, теперь это убеждение в нем укрепилось: «В сущности, действительно *очень большой художник* — только Станиславский, который говорит много глупостей; но он действительно любит искусство, потому что сам — искусство. Между прочим, ему «Роза и Крест» совершенно непонятна и не нужна; по-моему, он притворяется (хитрит с самим собой), хваля пьесу. Он бы на ней только измучил себя» (см.: Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 483–485). Блок верно угадал общее настроение в театре: к концу 1917 года репетиции прекратились. Однако в 1918 году театр вернулся к работе над пьесой. Был собран новый состав актеров: Л.М. Коренева (Изора), О.И. Пыжова (Алиса), В.И. Качалов (Гаэтан), Н.О. Массалитинов (Бертран), А.Л. Вишневский (граф Арчимбаут), В.В. Лужский (Капеллан), Калужский (Алискан), В.М. Михайлов (Доктор). Газета «Новая жизнь» 16 июля 1918 года сообщила, что сезон 1918–1919 годов МХТ откроет 3 октября спектаклем «Роза и Крест». Но премьера спектакля опять была

отложена. В октябре 1918 года секретарь театра и заведующий постановочной частью С. Бертенсон писал Блоку: «Театр решил отказаться от готовой уже постановки М.В. Добужинского, оказавшейся очень громоздкой и удлинняющей антракты до невозможно-сти. Константин Сергеевич взялся изобрести упрощенные методы постановки, были сделаны удачные опыты, и мы рассчитывали приготовить всю новую систему к открытию сезона, чтобы начать его «Розой». Отсутствие рабочих рук так, однако, затянуло дело, что работы в срок не успели, и пришлось бы либо отложить открытие сезона на два месяца и ждать, когда будет готова постановка «Розы», либо открыть старой пьесой, наладить старый и возобновляемый репертуар, а потом уже перейти к «Розе». Материальные соображения, с которыми в настоящий момент нельзя не считаться, заставили остановиться на последнем. На днях пройдет последняя из пьес старого репертуара, недели через две состоится возобновление «Иванова», и затем все постановочные работы перейдут только к «Розе». Тогда же возобновятся и репетиции... Всю весну очень много работали над музыкой, и С.И. Потоцким сделаны очень удачные изобретения в области соединения музыки со звуковыми эффектами (бура, шум океана, ветер, пение птиц и т. п.). Сейчас вся партитура закончена и разучивается нашими актерами» (цитируется по изданию: Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. — С. 591). Хотя Художественный театр провел около двухсот репетиций «Розы и Креста» (см.: «Театр», 1938, № 10–11. — С. 229), он так и не поставил лучшую пьесу Блока. Теперь, спустя уже немногим меньше 100 лет, нужно признать, что Блок, возможно, напрасно отказался от постановки драмы в Камерном театре А.Я. Таирова, где бы спектакль, несомненно, состоялся. Кроме Художественного и Камерного театров пьесу собирались ставить «Наш театр» А.Зонова и Свободный театр в Москве (1915), Александрьевский и Михайловский театры в Петрограде (1918), 2-й Театр МОНО (б. Незлобина) и театр Корша в Москве (1921), а также театры Иркутска и Уфы (оба — 1916) (см.: Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. — С. 591).

Впервые «Роза и Крест» была сыграна в Костромском городском театре в сезон 1920–1921 годов (постановка, декорации и костюмы Ю.М. Бонди, музыка Б.А. Федорова (песня Алискана — М.Ф. Гнесина), балет М.М. Чумакова). Пьеса выдержала пятнадцать представлений. В программе спектакля содержались две аннотации, написанные С.М. Бонди: «(1.) «Роза и Крест» (сочинена в 1913 г.) ставится на сцене впервые. Автор ее Александр Александрович Блок (родился в 1880 г.) — поэт первой величины. Силою дарования он превосходит едва ли не всех поэтов современности и может быть поставлен рядом с Фетом, Баратынским, Тютчевым — великими лириками прошлого века. Поэт личных переживаний по преимуществу, Блок обнаруживает в своей поэзии громадную силу лирического подъема, неодолимо захватывающую читателя, и изумительную певучесть: в его поэзии нам как бы слышится поющий голос самой души (иллюзия, встречающая нас и у Пушкина, Баратынского и Лермонтова). Необычайная искренность, крайняя серьезность и глубина содержания характеризуют его творчество. Постоянным свойством является также отпечаток грусти, лежащей на всей его поэзии. Веселых стихов у Блока нет вовсе, зато есть все ступени грустного чувства — от светлого до самого мрачного — и все оттенки его — от печальной улыбки до холодного смеха отчаяния. Комические сцены «Розы и Креста» еще более оттеняют трагическую глубину основного содержания пьесы. Через всю драму проходит и завязывает ее действие странная песня рыцаря-поэта Гаэтана — о «радости-страдании». Ее повторяет молодая графиня Изора, страдающая непонятной болезнью: она видит каждую ночь во сне образ неведомого Странника-рыцаря, сложившего песню, ждет его и томится смутною тоскою... Странник является (верный и самоотверженный Бертран, сам влюбленный в Изору, отправляется на поиски и приводит его), но светлоудрый рыцарь ее видения оказывается стариком — «болезнь» Изоры проходит, душа ее освобождается от «образов туманных», и она замечает «земные уста», «земные горячие руки» красивого мальчика пажа

и обогатили его.

Высшим достижением Блока-драматурга явилась пьеса «Роза и Крест», написанная на тему, взятую из эпохи французского средневековья¹⁰⁶⁵. Это сложное многоплановое произведение, созданное в порупол-

Алискана. Ту же песню твердит и Бертран, по прозвищу Рыцарь-Несчастье, сторож замка, «урод, осмеянный всеми» — главное лицо драмы. Через все ступени страдания, унижения и самоотвержения он проносит непоколебленную «вечную верность Даме» и достигает в конце высшего просветления. Смертельно раненный в битве за чуждое ему дело, он, как верный слуга, становится на страже у окна Изоры, проводящей «соловьиную ночь» в объятиях изнеженного и трусливого Алискана. Тут в последние минуты жизни, когда «рана открылась, силы слабеют» и величайшее страдание души сливается с величайшей радостью отречения, Бертран проникает в темный смысл песни Гаэтана — «сердцу, закон непреложный — радость — страдание одно», и умирает, верный даме и после смерти, так как звон меча, выпавшего из рук мертвого, служит знаком, вовремя предупреждающим любовников». («2.» о постановке «Розы и Креста»). Постановка «Розы и Креста» построена на принципе отказа от «реализма», от подражания действительной жизни. Цель декораций — служить живописным фоном для игры актеров и давать своим рисунком и красочными сочетаниями художественное впечатление, дополняющее впечатление от происходящего на сцене действия. Только в отдельных случаях, при помощи введенных в декорации реальных предметов (дерево, скала, зажженный очаг), делается намек на реальную обстановку и дается опора воображению зрителя. Выдвинутая вперед площадка (так называемый «просцениум»), приближая игру актера к зрительному залу, позволяет в то же время избежать частых антрактов, нарушающих непрерывность действия (пьеса состоит из 19 отдельных сцен), так как некоторые проходные сцены ведутся перед закрытым занавесом. Перемена декораций производится большей частью на глазах у зрительного зала особыми «театральными слугами», которые, появляясь между отдельными сценами, легко и неслышно убирают ненужную обстановку и готовят следующую картину. В драму введена музыка, являющаяся в наиболее лирические моменты. На фоне ее актеры произносят свои слова, что отменяет общей музыкальности пьесы (стихи в устах действующих лиц, песни почти в каждом акте и самая завязка и разрешение драмы при помощи песни Гаэтана).

О костромском спектакле Блоку было известно. В альманахе «Земные ласки» (Кинешма, 1922) помещены воспоминания Мих. Сокольниковца об этой постановке; См. также «Воспоминания В. Старикова» («Театральная жизнь», 1961, № 15. — С. 31). «Роза и Крест» удостоилась также любительских постановок (см.: там же. — С. 591–593).

¹⁰⁶⁵ Наиболее полный свод литературных источников изложен в работе: *Жирмунский В.М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. — в кн.: В.М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 244–322. Об отношении Блока к литературным источникам В.М. Жирмунский писал: «Средневековая французская литература и бретонский фольклор были для Блока не «влияниями», оформившими его творчество, а тем *источником*, из которого Блок почерпнул знание исторической обстановки своей драмы, поэтическое ощущение «атмосферы» эпохи и самый художественный материал, который он использовал и заново переосмыслил в своей пьесе, как Шекспир — историческую хронику Холиншеда и итальянские новеллы...» (*Жирмунский В.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. — Л., 1963. — С. 24). По мнению В.М. Жирмунского, Блок использовал провансальский рыцарский роман «Фламенка» с любовным сюжетом и широким историко-общественным фоном (*Жирмунский В.М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. — в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 269). Р.И. Хлодовский назвал его основным источником для Блока: «Средневековый

ного расцвета дарования поэта и глубоко отразившее его творческие раздумья и искания. В этой пьесе Блок вполне овладел приемами драматургического письма. Рыцарь Бертран, граф Арчимбаут, Изора, Алискан, Капеллан — это уже не «маски», а достоверные образы людей, наделенных индивидуальными и типическими чертами. Содержание драмы и ее глубокий символический смысл подробно, точно и выразительно раскрыты самим Блоком в его длительных размышлениях над сюжетом и характерами действующих лиц¹⁰⁶⁶.

Относя действие драмы в средневековую Францию, Блок рисует не совсем привычное рыцарство, знакомое по романам Вальтера Скотта и другим сочинениям. Эпоха рыцарства, как это явствует из сюжета и содержания драмы уже прошла: героика кончилась и начались скучные, суетливые, пошлые будни, когда занять себя в сущности нечем и когда тяжким грузом наваливается откуда-то взявшаяся тоска и сердце грызет неизбывная печаль. Рыцари — это уже не доблестные крестоносцы, не пылкие поклонники прекрасных дам, не храбрые воины, а грубые, неумелые, хвастливые и довольно трусливые вояки. Лишь два события тревожат графа Арчимбаута и послушных ему рыцарей, — мятеж ткачей, низких вилланов, вооруженных дубьем, которым они нещадно колотят верных ему рыцарей, да такие же владельцы замков, вроде графа Раймунда, пытающих силой отобрать чужие земли в феодальных войнах. Поэтому граф Арчимбаут уже не надеется на свое войско, а ждет подмоги от папы и графа Монфора. И вот, когда в самый разгар развлечения, на замок напали ткачи, один лишь Бертран оказывается настоящим рыцарем и с кликом крестоносцев «Святая Роза!» бросается в битву. Остальные не столь смелы, а паж Алискан вообще не вышел на поле. Именно благодаря Бертрану удалось отразить атаку и отбросить врага, но граф Арчимбаут, хвастаясь победой, превозносит рыцарей, которые отдают победу доблестному Бертрану. Однако, заслуги Бертрана оказываются не в цене и умаляются: невелика, мол, честь обратиться в бегство вооруженных палками, не умеющих владеть мечами ткачей, напоминающих шайку разбойников, хотя только что от этих самых ткачей с палками рыцари чуть ли не бежали без оглядки.

Обыденная жизнь в замке не богата разнообразием и не насыщена высокими духовными помыслами или деяниями. Интриги, кокетство, волокитство, сплетни и беспросветная скука составляют содержание быта. Не знает, чем заняться граф Арчимбаут, между ним, мужланом, и молодой его женой Изорой, давно уже нет никаких чувств. Граф те-

роман «Фламенка» не просто отразился в фабуле блоковской драмы «Роза и Крест», но и определенным образом повлиял на сюжетную организацию ее фабулы» (*Хлодовский Р.И.* Блок и Данте. — Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 181). В.М. Жирмунский отметил также самостоятельность бретонской темы, в разработку которой Блок внес романтический субъективизм и сказочную фантастику (*Жирмунский В.М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. — в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 290).

¹⁰⁶⁶См. примечания, касающиеся замысла пьесы, изменений сюжета, характеров участников и ее смысла, помещенные в настоящем издании (с. 503–514).

шится никому не нужными турнирами, которые раньше были испытаниями силы, ловкости, фехтовального мастерства, конной выездки, а теперь превратились в почти бесполезное и отжившее наследие прошлых времен. Иногда его развлекают заезжие певцы и жонглеры. Население замка — придворная дама Алиса, паж Алискан, похотливый капеллан, угодливый доктор, рыцари, повар и другие — то ждут случая, чтобы удовлетворить свою страсть, то плетут любовные сети, но в целом все, хотя и не отдают себе ясного отчета, пребывают в изнуряющей тоске, не зная, куда применить свои силы и способности.

На этом фоне выведены Блоком три лица¹⁰⁶⁷, которые действительно

¹⁰⁶⁷ А.Е. Горелов писал, что в пьесе «Роза и Крест» сохранен «классический треугольник». Сравнивая «Розу и Крест» с пьесой «Незнакомка», он нашел, что мотив «зова» перешел от Незнакомки к Изоре, что Изора соответствует Незнакомке, что Гаэтан своею надмирностью, а рыцарь Бертран великой и нерушимой любовью — Голубому, пошляк же Алискан — господину в котелке. Трагедия, по его мнению. Состоит в том, что высокая любовь Бертрана не признана, а «зов» Изоры кидает ее в объятия ничтожества с пушком на губе — Алискана (см.: *Горелов Анаст.* Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970. — С. 468). К.В. Мочульский, называя «Розу и Крест» завершением романтического театра Блока, отметил пересечение двух планов сознания — мечты и действительности, породившее двупланность композиции. К действительности автор отнес солнечный Лангедок, замок графа Арчимбаута, историческую и бытовую картину Франции начала XIII века, к мечте — туманную Бретань, ее легенды и песни. Объявляя любовную интригу запутанной (?), К.В. Мочульский увидел в этом традиции Шекспира, Мольера, комедии дель арте, игру масок, полагая в то же время Бертрана живым лицом, соединившим действительность и мечту. Он стоит на грани двух миров — солнечного Лангедока и туманной Бретани. Все действующие лица, кроме него, играют. Он живет. При этом его любовь безнадежна: «Черная роза любви, напоенная кровью смертельной раны, легла на крест жизни». Рассматривая пьесу Блока отчасти в религиозном духе, что обычно для К.В. Мочульского (ср.: ««Роза и Крест» — христианская трагедия любви», он писал: «Бертран совершил все, что велел ему Господь; честь его восстановлена, исполнен долг служения, сдержана клятва верности, отдано все: силы, любовь, жизнь... И в предсмертную минуту, от всего отказавшись и всем пожертвовав, на глубине унижения и обнищания, истекая кровью и изнемогая под ношей креста, бедный Рыцарь открывает, наконец, смысл песни о Радости-Страдании...» (200). Гаэтан, по мнению К.В. Мочульского, — поэтическое видение, которому Блок поручил лирическую тему драмы. Гаэтан, писал он, — не только чудак, пасущий трех петухов и рассказывающий непонятные сказки, но и мудрое дитя, воспитанное феей и несущее миру таинственное благовестие. Земное спадает с него и появляется Поэт с его Радостью-Страданием. В заключение анализа автор пришел к выводу, что реалистической драмы нет, но поражение обернулось победой: возникла романтическая драма. Столкновение двух миров — мечты и реальности — стало трагической судьбой рыцаря Прекрасной Дамы. Мука неразделенной и презренной любви раскрылась как сердца закон непреложный, а гибель героя увенчалась мистическим знаком Розы и Креста. Радость-Страдание — одно, как одно — Роза и Крест (*Мочульский К.* Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 194–201). Согласно мнению В.М. Жирмунского, правда, подробно не мотивированному, «Роза и Крест» — не монодрама, но лирическая драма. С первым утверждением надо согласиться, со вторым возможна полемика. Вероятно, поскольку «Судьба неудачника в христианскую эпоху — величина постоянная», т.е. типичная, то в лице Бертрана Блок отошел от лирического раскрытия характера. В этом есть резон, если с вязывать лирическую

страдают, тоскуют и не могут смириться с жалким, бездуховным существованием.

Во-первых, это Изора, простая девушка с пылкой и горячей испанской кровью, которая стала графиней, выйдя замуж за графа Арчимбаута не по велению сердца, а по соображениям рассудка. Она жаждет красоты и любви, олицетворяя Розу, которая становится ее символом. Не обретая ни одухотворенной красоты, ни чистой и большой любви в замке, она тоскует и от скуки принимает поклонение Бертрана или флирт Алискана. Однако земная любовь кажется ей слишком мелкой. Когда-то она услышала песню, тронувшую ее душу, и прониклась любовью к певцу. С тех пор идеальная любовь вошла в ее сердце, и каждую ночь ей снится Странник, сложивший песню. Алисе, придворной даме, приставленной к ней, Изора рассказывает о своей «высокой болезни»:

Слушай, Алиса!
Нынешней ночью
Станный приснился мне сон...
Будто сплю я в лунном луче
И слышу, как плещется море,
И запахом смол незнакомых
Воздух кругом напоен...
Внезапно, из-под земли,
Словно из темного гроба,
Встал предо мною неведомый рыцарь...
Кудри, светлее льна,
Рассыпались по плечам...
Сердце так бьется, так бьется...
И, упав на колени, в восторге
Я вскричала: «Неведомый гость!
Имя свое назови!...»
Он безответен...
Прикоснуться к нему не смею,
Но странно и сладко молиться ему!
И черная роза — чернее крови —
Горит на светлой груди...
«Странник! Странник!» — вскрикнула я...
Слышу странный звон, вижу свет,
И очнулась в слезах...
А в ушах — тот самый напев,

драму лишь с лирическим воплощением авторского образа. Главный центр романтического действия, с точки зрения В.М. Жирмунского, — Изора, поскольку сюжет излагается с точки зрения драматической ее судьбы, «душевной драмы». По своему положению Изора — средневековая мадам Бовари. Ее трагедия в том, что она изменяет высшей правде — зову Гаэтана. Содержание «Розы и Креста» имеет два толкования. Первое: за радостью идет страданье (все на свете переменчиво). Второе: любовь может стать страданьем, а страданье — радостью (см.: *Жирмунский В.М. Драма Александра Блока «Роза и Крест»*. Литературные источники. — в кн.: *Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. — Л., 1977. — С. 244–247).

Но иначе, чем пел жонглер...
 Видела ты, что подушку мою
 Я зубами рвала!
 И рубашку рвала на плече!
 Слышишь ты, как сердце стучит...
 И в ушах — этот вечный напев:
 «Радость-Страданье...»
 Нет, не могу повторить!..

Изора томится тоскою от неразделенной любви, напевая «Кружится снег... Мчится мгновенный век... Снится блаженный брег...»¹⁰⁶⁸.

Второе лицо — Бертран¹⁰⁶⁹. Он, как и Изора, происходит из низших слоев, но верностью, доблестью добился рыцарского звания. Некогда он был сбит «подлым ударом плохого бойца», пощажён прекрасной дамой и с тех пор получил обидное прозвище Рыцарь-Несчастье. Неуклюжий, некрасивый, даже уродливый, немолодой, всеми осмеянный, он подвергается несправедливым нападкам и не может вселить в сердце Изоры любовь к себе, хотя любит ее искренно, бескорыстно и глубоко. Однако именно Бертран спасает и замок, и честь Изоры, принося себя в жертву своей любви, когда Изора просит его, влюбленного в Изору, стоять на страже ее свидания с Алисканом. Бертран не только верен своему сюзерену, но и как истинный рыцарь, сохраняет вечную верность своей прекрасной даме, которая для сродни другой Прекрасной Даме — Франции. В Бертрane олицетворено земное Страдание. На таких, как он, не знающих счастья, радости любви, но самоотверженных и честных держится земля и потому он, в представлении Блока, — главное лицо драмы.

Ни Изора, ни Бертран, однако, не могут соединить и примирить Розу (красоту и не испытанную любовь) с Крестом со страданием и не могут понять, почему, как поется в песне, «Радость-Страдание — одно» и как может случиться так, что страдание обернется радостью и станет ею, а радость превратится в страдание. Для Изоры нет радости в страдании о мыслимой ей неземной любви, а преданной человеческой любви она не знает и потому отдает предпочтение изнеженному и трусливому Алискану; для Бертрана нет радости в неразделенной земной любви («О, любовь, тяжела ты, как щит! Одно страдание несешь ты, Радости нет в тебе

¹⁰⁶⁸ Во всех описаниях, связанных с песней и с Гаэтаном, видно, что певец окружен природой и вызывает в сознании образы природы. Это значит, что он — родной сын стихии и является на землю из другого, неземного мира. Иногда он остается не воплощенным, иногда может воплотиться в человека, но затем снова растворяется в стихии, исчезая и становясь невидимым.

¹⁰⁶⁹ Д.М. Магомедова справедливо писала, что Бертран отличается от многих героев Блока: «Герой — не воин Куликовской битвы..., не сказочный рыцарь, идущий за огненной весной, а человек, живущий в страшном мире, испытывавший все его искушения и падения и нашедший в себе силы мужественно противостоять жизненному злу, сознательно выбравший земное страдание, жертвенность и даже судьбу неудачника. Таков Бертран, сумевший постичь и воплотить в личной судьбе загадочные слова песни-зова Гаэтана “Радость — Страданье одно”» (Магомедова Д.М. Александр Блок. — в кн.: Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 124).

никакой»). Оба героя обречены на страдание без чувства радости. Изора представляет в пьесе драму красоты и любви; она еще не прошла весь жизненный путь. Бертран — драму человека, совершившего все земное существование.

Чтобы примирить Радость и Страдание и дать пережить это чувство как слитное и нераздельное, чтобы воплотить изменение и обновление героев, Блок вводит третье лицо — Гаэтана, сеньора Трауменека, старого певца, трувора, сочинившего и поющего песню о Радости-Страдании, которая проходит через всю драму. Она разошлась по градам и весям, ее исполняют многие певцы и, стало быть, она стала достоянием всего народа, всего человечества, как высшая правда, как идеальный закон грядущего бытия. Ею начинается пьеса, которая запала в душу Бертрану. Он поет ее для себя, стремясь отгадать, что скрывается за словами странной песни: «Как может страданье радостью быть?»¹⁰⁷⁰

Ту же песню постоянно вспоминает некогда слышавшая ее Изора, на которую повеяло молодостью, любовью, счастьем и в сердце которой песня также оставила неизгладимый след. Наконец, перед смертью слова песни —

Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно...
Радость, о Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!..» —
вновь повторяет Бертран.

Постепенно, по мере развития действия, слова становятся отчетливее, они вспоминаются все в большем объеме, песня приближается к зрителю, звучит громче и, наконец, предстает в своем полном виде. Вместе с ней зримее и яснее вырисовывается и лицо певца, как бы возникающего из небытия. Сначала он невидим, и его песню поют заезжие жонглеры и скоморохи. Затем он предстает мыслимому взору Изоры в виде юноши: она уверена, что такую песню мог сочинить только молодой человек. Потом, во втором действии, Бертран, посланный графом узнать, далеко ли войско Монфора, случайно заехал в какую-то глушь и встретил там сеньора, владельца замка Трауменек. Им оказался Гаэтан, чужестранец, автор песни, которую никак не могут разгадать ни Изора, ни Бертран, которая волнует их и не дает душевного покоя. В ответ на слова Гаэтана «Я стар, и жизнь одинока моя, Но трижды прекрасна жизнь!» Бертран парирует: «И трижды превратна она!» и тогда Гаэтан рассказывает Бертрану историю своей жизни, но Бертран ему не верит.

Когда его юная мать «вечером поздним, в тумане», отошла от колыбели, явилась фея, Она унесла младенца в свой чертог и воспитала «в туманном плену», украсив его кудри венком из розовых роз. Воспитав, фея отпустила Гаэтана «в мир дождливый, в мир туманный», сказав на прощание:

¹⁰⁷⁰В другом месте Бертран спрашивает Гаэтана: «Что ж эта песня значит? Объясни мне, Как радостью страданье может стать?»

«Мира восторг беспредельный
В сердце твое я вложу!
Песням внимай океана,
В алые зори глядись!
Людам будешь ты зовом бесцельным!
Быть может, тронешь ты
Сердце девы земной,
Но никем не тронется
Сердце твое...
Оно — во власти моей...
Странником в мире ты будешь!
В этом — твое назначение,
Радость-Страданье твое!»

Итак, Гаэтан послан в земной мир как бесцельный, «чистый», лишенный всяких соображений пользы и рассудка, зов с тем, чтобы трогать людские сердца и побуждать их любить жизнь и познавать ее тайный смысл. Он вызывает бескорыстное стремление к идеалу, томление по нему, но не обещает достижения и воплощения «отдаленного берега» счастья. С этой точки зрения, он, по представлениям Блока, чужеродное начало, чужеземец, странное существо и странник, скиталец, принадлежащий земле и небу, стихиям и порядку, космосу. Ему дано воплощаться в человеческом облике и снова превращаться в стихию. Он орудие в руках судьбы, пославшей его в мир, *instrumentum Dei*, чтобы нести крест и знаменовать сопряжение красоты, любви и страдания. Гаэтан — символ Розы и Креста. Чтобы сердце его не всколыхнула любовь и не похитила красота, он сделан мудрым стариком и освобожден от страсти. Для его высшего назначения не нужен «интерес», корысть, польза, рассудочность, рациональное начало. Тут надобна чистота подвига, не замутненного никакими посторонними соображениями. Его удел — нести людям высшее знание о том, что радость дает самопожертвование, неотделимое ни от любви, ни от красоты, ни от страдания. Этот мистикосимволический образ несет огромное духовное содержание. Он не человек, а призрак, который может обрести человеческое лицо и опять стать невидимым. Действующие лица чувствуют присутствие Гаэтана, приближение его, даже тогда, когда он еще не появился среди них.

Когда Бертран испытывает настоящее счастье, увидев певца и назвав его братом, Гаэтан его спрашивает: «Если ты счастлив, о чем же ты плачешь...?», намекая на несовместимость счастья, радости и страдания, то Бертран ему отвечает: «Прости, прости меня, друг! Слишком жизнь унижала меня, Я и радость встречаю слезами!..» Он еще не отдает себе отчета, что радость может быть страданием, а страдание — радостью. Обрадованный тем, что перед ним «не юноша», Бертран, как и обещал Изоре, приводит Гаэтана.

Тут важно, что мудрая песня была воспринята в не связи с ее исполнителем и слушателем. Гаэтан не способен в силу предназначенного ему удела прельститься Изорой, а Изора не сможет вспылать любовью к Гаэтану, потому что он стар. Ничто не помешает ей наслаждаться содержа-

нием песни, ничто не отвлечет внимания от ее смысла: «Лучше услышит песню Изора, Не смущаясь низкой мужскою красой, Свято внемля песне одной!»

Вместе с приятной вестью Бертран привез в замок графа Аричмбаута и Гаэтана: «Со мной жонглер приехал, ваша светлость, Он песни новые привез с собой...». Граф, обрадованный исполненными поручениями, согласен устроить праздник весны: «Да ты развеселить нас всех задумал? Послушаем, охотник я до песен!» Но еще накануне праздника тревога охватила замок, но более всего напряженность, разлитую в воздухе, чувствуют Бертран и Изора. Внезапно перед Изорой в виде призрака в лунном луче «является образ Гаэтана». Потрясенная Изора обращается к нему:

Ты! Ты! — Ты сон, или нет?
Странник! — Где роза твоя? —
На груди твоей — крест горит!..
О, не пугай крестом суровым!

В воображении Изоры роза¹⁰⁷¹ — красота и любовь — соединились, как соединился соловьиный голос певца с «ликом любимым» («Кудри светлее льна и синее пламя очей...»), но не с крестом, не со страданием. Изора почувствовала истинность и красоту земной любви в противовес любви воображаемой: «Да... Радость, радость... любить... Страданье... не знать любви!..» Но ей не дано понять настоящего смысла песни, потому что ее восприятие слов певца не отделено от вымышленного прекрасного облика Гаэтана, какой рисовался ей во сне. Но предчувствие о том, что роза и крест могут не совпадать, что сладостные слова песни могут не принадлежать прекрасному юноше, ее не обманывает. И удрученная этим предчувствием, она, не в силах овладеть собой, «падает без чувств».

В отличие от Изоры в Бертрane зреет понимание подлинного значения песни. Третье действие заканчивается коротким монологом, в котором мысли Рыцаря-Несчастье сосредоточены на его возлюбленной («О, Господи, пошли ей мирный сон... Освободи от образов туманных Изоры юной пламенную грудь...»), а не на себе и своих страданиях.

И лишь в последнем, четвертом действии, в соревновании трех певцов, в своем полном виде звучит песня, исполняемая Гаэтаном, который предстает перед собравшимися воплощенным в человеческий облик:

¹⁰⁷¹ Символичность слова «роза» была давно уже отмечена в литературе: «если роза есть символ влюбленности, то именно «розу» воспевают А. Блок в своих стихах...», — писал Р.В. Иванов-Разумник. Он же далее замечал: «Но он не хочет, чтобы это была «простая» роза, та роза, которую он дарит возлюбленной: «я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, Аи»... Нет, его роза должна быть — *Lumen coeli Sancta Rosa* (Цвет небес Святая Роза), и любовь его должна быть любовью к Прекрасной Даме. Он не хочет, чтобы им владела «простая» любовь, та любовь, которая создает Прекрасную Даму из простой смертной; нет, его любовь — только к Прекрасной Даме, только к Незнакомке...» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 214).

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!

В темных расселинах ночи
Прялка жужжит и поет.
Пряха незримая в очи
Смотрит и судьбы прядет.

Смотрит чертой огневою
Рыцарю в очи закат,
Да над судьбой роковой
Звездные ночи горят.

Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.

Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!

Путь твой грядущий — скитанье,
Шумный поет океан.
Радость, о, Радость-Страданье —
Боль неизведанных ран!
Всюду — беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Метъ свои крепкие латы
Знаком креста на груди!

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!

Гаэтан пел о своей судьбе и о судьбе каждого, о всеобщем законе жизни, который может объединить людей, но Изоре полный смысл песни опять оказался недоступен. Ей хотелось, чтобы красота песни соединилась с красотой и юностью певца, но, узнав, что он не стройный и не

светлокудрый, а седой старик, она равнодушно, как сказано в ремарке, откинулась на спинку скамьи и невольно проявила неподдельный интерес к красавчику Алискану. Поняв, что земная любовь — высокая ценность, Изора исцелилась от болезненных снов, от страшных видений, от несбыточной мечты, которой некогда был для нее Гаэтан, и теперь вся устремлена к Алискану. Своего же верного и преданного Бертрана, зная, что он безнадежно влюблен в нее, она просит стать на страже ее свидания с пажом и предупредить об опасности («Он придет ко мне... поймите... Вы один... кругом враги... Вы должны подать мне знак... Звон меча — не больше...»).

Бертран соглашается и даже помогает Алискану влезть в окно, подставляя свои плечи. Превозмогая ревность и отрекаясь от своих чувств, Бертран желает счастья любви Изоре:

Счастлива будь, Изора!
Мальчик красивый
Лучше туманных и страшных снов!
Пусть найдет
Покой и усладу
Бурное сердце твое!

Он рад, что теперь от Изоры далек выцветший крест на груди Гаэтана, потому что Гаэтан не мог разделить любовь с Изорой, и она была бы обречена на страдание («Цвети, о, роза, в саду заветном, Благоухай, пока над миром Плывет священная весна!»). Но Бертрану внятны и черные дни, которые в будущем настигнут Изору («Слышу я, слышу, Волны бужут, Ревет океан, Крест горит над вьюгой, Зовет тебя в снежную ночь!»).

И тут выясняется, что глубокий смысл песни дано понять в смертный час лишь Бертрану, Рыцарю-Несчастье. Смертельно раненый («Прямо в розу на груди Тот удар меча пришелся...») в схватке с ткачами, он уязвлен в грудь не только мечом, но и тем, что его любви Изора предпочла любовь трусливого и мелкого Алискана («О, какая мука!»), но тут же в его сознание входит любовь, пересилившая мучения («И сладость — за мукою вслед! Неземная сладость Повеела в сердце!»), и, уже теряющий силы, он славит торжество любви («Роза, гори!»). Здесь-то, в преддверии гибели, ему открылась великая истина песни:

Смерть, умудряешь ты сердце...
Я понял, понял, Изора:
«Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно...
Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!..»

И Бертран, роня со звоном меч на плиты, спасает возлюбленную, обретая высшее знание: радость может слиться со страданием, а страдание стать радостью.

Последний период жизни и творчества (1917–1921). Публицистические статьи. Поэмы «Двенадцать», «Скифы». Послание «Пушкинскому Дому». Со всеми рассмотренными ранее произведениями Блок входил в новый период творчества. Он был признан первым поэтом современности, одним из величайших трагических лириков.

В последние годы жизни на его долю, как и всех русских людей, пришлось две революции.

Февральскую революцию Блок встретил восторженно. Он вернулся в Петроград 17 марта 1917 года с твердым намерением «заниматься *своим делом*», т.е. писать стихи. После 1916 года Блок стихов уже почти не писал, а только переиздавал ранее созданные произведения. Намерение возвратиться к творчеству означало, что Блок не мыслил себя политиком: «Я не имею ясного взгляда на происходящее, — занес он 14 апреля 1917 года в «Записную книжку», — тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы... я художник, т. е. свидетель...»¹⁰⁷². Но для того чтобы быть художником, ему, по его словам, «надо быть внутренне свободным, иметь время и средства...»¹⁰⁷³. Отказываясь от политической деятельности, Блок не был аполитичным и равнодушным к происходящему поэтом. Напротив, как художник, как «наблюдатель», он всматривался в новую действительность и задавался вопросом: «Нужен ли художник демократии?»¹⁰⁷⁴ в целом же Февральская революция означала перемену в истории России, и эта перемена отвечала мыслям Блока. Его радовало, что он предвидел развитие событий: «Все-таки мне нельзя отказать в некоторой прозорливости и в том, что я чувствую современность. То, что происходит, — происходит в духе *моей тревоги*»¹⁰⁷⁵. Особенно радовало Блока чувство свободы: «Необычайное сознание того, что все можно, грозное, захватывающее дух и страшно веселое. Может случиться очень многое, минута для страны, для государства, для всяких «собственностей» — опасная, но все побеждается тем сознанием, что произошло чудо и, следовательно, будут еще чудеса. Никогда никто из нас не мог думать, что будет свидетелем таких простых чудес». И дальше: «Казалось бы, можно всего бояться, но ничего страшного нет, необыкновенно величественна вольность, военные автомобили с красными флагами, солдатские шинели с красными бантами, Зимний дворец с красным флагом на крыше»¹⁰⁷⁶. В апреле 1917 года Блок записывает: «Все будет хорошо. Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться»¹⁰⁷⁷.

Наряду с этими новыми настроениями соседствовали и старые, которые угнетали. Блок и раньше был против мировой войны. Но война продолжалась, а теперь уже не в угоду самодержавию, а в угоду демократии. Знакомые Блока, например, Мережковские, с которыми он

¹⁰⁷² Блок Александр. Записные книжки. 1901–1920. — М., 1965. — С. 316.

¹⁰⁷³ Там же.

¹⁰⁷⁴ Там же.

¹⁰⁷⁵ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 484.

¹⁰⁷⁶ Там же. — С. 480.

¹⁰⁷⁷ Блок Александр. Записные книжки. — С. 318.

опять сблизился, высказывались за войну до победного конца. Блок же считал, что война губительна не только для России, но и для Европы. В письме к матери от 2 мая 1917 года проскальзывают мысли, которые затем проявятся в поэме «Скифы»: Блок обвиняет европейцев, англичан и французов, что те «угрожают нам» и презирают больше, чем когда-либо, одновременно смертельно боясь, как бы мы не «пропустили сквозь себя желтых и затопили ими не один Реймский собор, но и все остальные их святые магазины. Мы ведь плотина, а в плотине — шлюз, и никому отныне не заказано приоткрыть этот шлюз “в сознании своей революционной силы”»¹⁰⁷⁸. Так или иначе, но решение Временного правительства продолжать войну было Блоку не по душе.

Наконец, работая в Комиссии по расследованию преступлений царского режима, Блок убедился в том, как завралось все окружение царя, как оно погрязло в интригах, в провокациях, опустилось до слезки даже за своими родственниками (Столыпин). Словом, все оказались большими детьми больного века.

Не вдохновляло Блока и двоевластие (Временного правительства и Советов). Дело доходило до того, что членам Комиссии солдаты не доверяли и не выдавали некоторым заключенным, которым полагалось в виду состояния здоровья, молока и яиц. Комиссии пришлось обратиться к Советам, чтобы призвать с помощью Луначарского к порядку гарнизон Петропавловской крепости¹⁰⁷⁹. Работа в Комиссии привела Блока к горьким выводам о «безднах русского духа»: «Русский человек... судит не за дела, а за то, как люди себя носили»¹⁰⁸⁰. Иначе говоря, человек виноват уже тем, что не испытал того, чего испытал простой народ, а потому обязан наказание отбыть. Это, по Блоку, и есть большевизм, причем независимо от всякой политики и какой-либо философской или социальной теории. Отсюда он сделал вывод, что все правы, что во всяком движении, в том числе «в большевизме есть страшная правда». Однако такое признание не означало приемлемости каждой правды и всех вместе, хотя все правды, как он писал, сидели в нем самом.

С течением времени робкие и непоследовательные шаги Временного правительства разочаровали Блока. В его записях появляются нетерпеливые и иронические ноты: «Если даже не было революции, т. е. то, что было, не было революцией, если революционный народ действительно только расселся у того же пирога, у которого сидела бюрократия, то это только углубляет русскую трагедию»¹⁰⁸¹. В июле 1917 года поэт уже скептически смотрит на усилия Временного правительства: «Задача всякого временного правительства — удерживая качели от перевертыванья, следить, однако, за тем, чтобы размах не уменьшался. То есть довести зако-

¹⁰⁷⁸ Там же. — С. 487. В «Скифах», напротив, сказано о том, что мы, Россия, готовы «пропустить» Европу, чтобы та сразилась «С монгольской дикою ордою!»: «Мы широко по дебрям и лесам Перед Европою пригожей Расступимся! <...> Идите все, идите на Урал! Мы очищаем место бою...»

¹⁰⁷⁹ См.: *Пайман Аврил*. Ангели Камень. Жизнь Александра Блока. Книга вторая. — М., 2005. — С. 197.

¹⁰⁸⁰ Блок Александр. Записные книжки. — С. 359.

¹⁰⁸¹ Там же. — С. 347.

чевавшую страну до того места, где она найдет нужным избрать оседлость, и вести ее все время на краю пропасти, не давая ни упасть в пропасть, ни отступить на безопасную и необрывистую дорогу, где страна затоскует и где Дух Революции отлетит от нее»¹⁰⁸². Из этого уже видно, что надежды на Временное правительство тают, и Блок ищет более радикальные силы, которые и находит в советах солдатских и рабочих депутатов. Еще в мае он написал матери, что ему «надо быть с социалистами»¹⁰⁸³. В конце мая на городских выборах он «подал голос за социалистический блок (с.-р. С меньшевиками)...»¹⁰⁸⁴. Вместе с тем его очень тревожат крайние, большевистские взгляды. Большевики, как он догадывается, готовы решиться на гражданскую войну и покончить с революцией. С этой точки зрения характерно рассуждение Блока о простом догмате, пущенном большевиками в массы: «Буржуем называется всякий, кто накопил какие бы то ни было ценности, хотя бы и духовные. Накопление духовных ценностей предполагает предшествующее ему накопление матерьяльных». Так как «происхождение» «догмата», его генезис «скоро... выпадает», то «первая формула остается как догмат.

Этот догмат воскресает во всякой революции, под влиянием напряжения и обострения всех свойств души. Его явление знаменует собой высокий подъем, взлет доски качелей, когда она вот-вот перевернется во круг верхней перекладины. Пока доска не перевернулась — это минута, захватывающая дух, если она перевернулась — это уже гибель. Потому догмат о буржуа есть один из самых крайних и страшных в революции — ее высшее напряжение, когда она готова погубить самую себя»¹⁰⁸⁵.

Отвергая доктрины большевиков, как самые опасные для судеб революции, и в то же время втайне склоняясь к большевизму¹⁰⁸⁶, Блок оставался с эсерами, но скорее вследствие приверженности духу революции, чем по родству души. По рождению, образованию, воспитанию, по принадлежности к интеллигенции он осознавал свою близость к кадетам, но, стыдясь этой близости, решительно отошел от них. В этой связи перед ним во всей остроте встает вопрос об интеллигенции и народе. Не менее волновало возобновление военных действий. Совершавшиеся события не давали Блоку надежды на то, что Временное правительство, в котором произошел раскол (кадеты вышли из его состава), удержит

¹⁰⁸² Там же. — С. 377–378.

¹⁰⁸³ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 497.

¹⁰⁸⁴ Там же. — С. 497.

¹⁰⁸⁵ Блок Александр. Записные книжки. — С. 377.

¹⁰⁸⁶ Для Блока между русским большевизмом и большевиками не было тождества. К русскому большевизму поэт относится двойственно, отделяя большевизм от большевиков. Большевизм — это сплав фанатизма со стихийной жизненностью, в которой спаяны «пламя вражды, дикости, татарщины, злобы, унижения, забитости, недоверия, мести» (там же. — С. 296), причем стихийная жизненность способна устремиться как в светлую, так и в темную стороны. Ее свойства присущи и другим движениям и силам, не только «левым», но и «правым», например, «корниловщина». Большевики же — группа, действующая на поверхности событий и не интересующаяся их глубинами.

ситуацию в своих руках. Он был прав: в стране начался хаос, который, по его мнению, уже поселился в каждом. Большевики с каждым днем все более нагнали. Опять поползли слухи «об изменах, шпионаже и пр.» и оказалось, что революционные власти в этом отношении ничем не отличаются от властей самодержавных. Они тоже живут легендами. Теперь Блок в письме к матери от 7 июля 1917 года пишет: «Вообще, русский большевизм на практике до такой степени насыщен и перенасыщен чувством самому себе, и всякой вообще политике, что о нем, как о политической партии, невозможно говорить»¹⁰⁸⁷. Все эти обстоятельства вызывают в Блоке полную растерянность. Он чувствует, что «за революцией наступает реакция»¹⁰⁸⁸, и все это происходит от того, что люди не умеют жить, потеряли вкус к жизни. Так оценивает Блок деятельность Временного правительства.

Чтобы плоды революции стали ощутимыми, необходимо направить разрушительный огонь на то, что надо сжечь, а разрушительное буйство «превратить в волевою музыкальную волну» и воздвигнуть на пути разрушительной стихии «такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор...»¹⁰⁸⁹. С этой задачей должна справиться русская культура и носитель этой культуры — русская интеллигенция. Из рассуждений Блока совершенно ясно, что он, с одной стороны, хочет продолжения революции, в результате которой возможно чудо преображения и воскресения от смерти, ибо отказ от революции означает отказ от жизни и «вечный покой». С другой стороны, он противник буйства, разрушения, потому что источник буйства — «вечный покой» и он же ее завершение. Стало быть, разрушительную стихию необходимо обуздать культурой, а в качестве обуздывающей силы должна выступить интеллигенция. Не приходится сомневаться, что рассуждения Блока — чистейшая утопия, в основе которой лежат те же символистские идеи о преображении человека и человечества, с которыми Блок вошел в русскую литературу и культуру. Их практический смысл равен нулю, теоретическое же значение высоко и благородно, но отражает личное представление Блока о сущности революционных событий, а никак не действительное положение дел.

Сам Блок уже понимал, что у Временного правительства нет сил продолжать революцию по дороге демократических преобразований, что разрушительную стихию не остановить, и даже большевики могут ее только возглавить, выдвинув лозунги «разрушения до основания», «ограбления грабителей», но не могут удержать в пристойных границах и вынуждены идти на поводу разбушевавшейся разбойной толпы, что, наконец, у культуры тем более нет никаких рычагов, умиротворяющих бескультурную массу, которая неизвестно по каким причинам станет внимать интеллигенции. Но поэту хотелось верить в заветы символизма и в их воплощение. И он верил.

Слабость и неспособность Временного правительства прекратить во-

¹⁰⁸⁷ Письма Александра Блока к родным. Т. II. — М.-Л., 1932. — С. 386.

¹⁰⁸⁸ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 281.

¹⁰⁸⁹ Там же. — С. 297.

йну, заключить мир, продолжить революцию и демократические начинания, поставить эффективные препятствия на пути разрушительной стихии перевесили в душе Блока чашу весов в пользу большевиков, даже не эсеров (он отказался стать сотрудником газеты Савинкова «Час»), и ответил З.Н. Гиппиус, что он «скорее с большевиками...»¹⁰⁹⁰.

Причина этого жеста довольно проста: коль скоро Временное правительство стоит за войну, за свертывание революции, отложенной до будущей победы, коль скоро оно не справляется со стихией, то голос Блока отдается большевикам, которые обещают закончить войну, заключить мир, продолжить демократические преобразования, т.е. развивать революцию: «*один только Ленин верит, — записывает Блок в дневнике, — что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране*»¹⁰⁹¹. В этой связи понятно и другое — почему Блок, склонявшийся ранее к эсерам (социалистам-революционерам), теперь отдал предпочтение большевикам: эсеры не хотели выходить из войны; они хотели продолжать революцию, но понимали революцию как разрушение, слом, а не превращение стихии в волевой музыкальный напор, т.е. даже не ставили задач культурного развития и становления демократического порядка. Выбор для Блока был невелик, но это не был выбор между временной диктатурой большевиков, как думает А.Пайман¹⁰⁹², и анархией. Вряд ли Блок согласился бы на то или другое. Выбор был в пользу революционной стихии, окультуренной с помощью интеллигенции, в пользу того, чтобы смягчить разрушительные инстинкты силой культурных ценностей.

Очень скоро Блоку пришлось убедиться в собственном прекраснодушии: большевики жаждали власти и, чтобы удержаться, с позором прекратили войну. Когда вскоре первая мировая война была победоносно закончена союзниками, советская Россия не только не получила ничего, оказавшись в полной разрухе, но была выставлена предательницей, и ее престиж как мировой державы резко упал. Революция с ее демократическими преобразованиями не только была свернута, но вместо нее наступила самая настоящая диктатура, и прежние свободы, гарантированные Февральской революцией, были сначала резко урезаны, а затем и вовсе уничтожены.

Разбуженная стихия стала не очистительной и справедливой, а разбойничьей. Из Шахматово мать Блока получила письмо от управляющего Николая Лапина, из которого следовало: «Именье описали, ключи у меня отобрали, хлеб увезли, оставили мне муки немного, пудов 15 или 18. В доме произвели разруху. Письменный стол Александра Александровича открыли топором, все перерыли. Безобразие, хулиганства не описать. У библиотеки дверь выломана. *Это не свободные граждане, а дикари, человеки-звери. Отныне я моим чувством перехожу в непартийные ряды.*

¹⁰⁹⁰ Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. — М., 1991. — С. 245.

¹⁰⁹¹ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 312. К этому Блок добавил, что одни большевики согласились на выступление (переворот) «с отчаянья, а Ленин — с предвиденьем доброго» (там же).

¹⁰⁹² Пайман А. Указ. соч. — С. 214.

*Пусть будут прокляты все 13 номеров борющихся дураков*¹⁰⁹³. Далее он сообщает: «...от меня требуют, чтобы я доложил о вашем приезде, но я не желаю на Вас доносить и боюсь народного гнева»¹⁰⁹⁴.

Действительность опровергала блоковские мечты и надежды и, гримасничая, иронически смеялась над ними. Но Блок еще верил обещаниям большевиков и, прежде чем понял свою трагическую ошибку, написал знаменитые поэмы «Двенадцать» и «Скифы».

Нет ничего странного, что, не изменяя себе, октябрьские события поэт сначала принял как осуществление своих революционных чаяний. Он приветствовал могучую народную стихию, надеясь, что она не обернется гибелью, а принесет преображение. Конечно, он понимал и чувствовал, что риск катастрофы велик, но жажда очищения, обновления и преображения была столь же велика, и она пересилила в нем ощущение реальности. Своей неизменной и непреклонной оппонентке З.Н. Гиппиус Блок в адресованном ей послании объяснял, почему он держится иных, нежели она, взглядов и почему она ошибается:

Но в дали я вижу — море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре,
Где гудит и воет ураган!¹⁰⁹⁵

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал,
Вам — зеленоглазую наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.
Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернационал!

Итак, Блок встретил октябрьский переворот восторженно, «радостно, с новой верой в очистительную силу революции... Он ходил молодой, веселый, бодрый, с сияющими глазами...», — свидетельствовала М.А. Бекетова¹⁰⁹⁶. Таким, всматривающимся в новую жизнь, видел его на улицах Петрограда. В это время, с зимы 1917 года, в его доме было холодно, и он уже голодал — ни еды, ни денег не было. В Петрограде повсюду слышались выстрелы. Дозоры красногвардейцев ходили по двенадцать человек во главе с командиром и вместо наблюдения за порядком поступали, как им вздумается. Беспричинные проверки документов,

¹⁰⁹³ Курсив мой. — В.К.

¹⁰⁹⁴ Дневник Ал. Блока. Т.2. — Л., 1928. — С. 260–261.

¹⁰⁹⁵ В черновике о позиции Гиппиус сказано прямее и жестче: она, по мнению Блока, — вне стихии и потому обречена на поражение:

Но в дали передо мною — море,
Незнакомый очерк новых стран,
Голос ваш бессилен в этом споре,
Вам не переспорить океан...

¹⁰⁹⁶ Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990. — С. 172.

обыски не прекращались. Любимыми занятиями красногвардейцев была беспрепятственная пальба, пугавшая жителей, и грабежи. Особенно нравилось грабить винные погреба. Недалеко от дома Блока как раз располагались погреба, и их, как говорил поэт своему другу поэту В.А. Зоргенфрею, каждый день громили, оглашая его квартиру звуками беспорядочных выстрелов¹⁰⁹⁷. Зловещие вести об эксцессах (убийство митрополита Киевского, кадетов Шингарева и Кокошкина, зарезанных в больнице) дополнялись и другими наблюдениями: у толстой старухи, торговавшей газетами неподалеку от дома Блока, несколько раз «отбирали», конфисковывали все газеты, кроме большевистских¹⁰⁹⁸. Уже после написания «Двенадцати» Блок 9 марта записал: О.Д. Каменева (комиссар Театрального отдела) сказала Любе: «Стихи Александра Александровича («Двенадцать») — очень талантливое, почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать, но читать их не надо (вслух), потому что в них восхваляется то, чего мы, старые социалисты, больше всего боимся»¹⁰⁹⁹. Речь, как поняла Л.Д. Блок, шла о Христе¹¹⁰⁰.

Все эти и другие факты и события должны были, казалось бы, насторожить Блока¹¹⁰¹. Но в ту пору, после октябрьского переворота и до окончания «Двенадцати» и «Скифов» он был непреклонен в признании октябрьских событий и уверен своей правоте. И одна из причин состоит в том, что октябрьский переворот совпал с творческим подъемом. В эти дни Блок, хотя и регистрировал убийства, урезание демократии, грабежи и злодеяния, стрельбу на улицах, беспричинные обыски и всяческий произвол новых властей, оправдывал их «высшими» соображениями митомечтательно-вселенского, то конкретно-реального свойства¹¹⁰². И тут

¹⁰⁹⁷ См.: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — М., 1980. — С. 26.

¹⁰⁹⁸ Блок Александр. Записные книжки. — С. 383.

¹⁰⁹⁹ Там же. — С. 394.

¹¹⁰⁰ Позднее большевистские деятели критики «простили» Блоку Христа, неизменно вместе с тем высказывая недоумение по поводу его появления в поэме.

¹¹⁰¹ К осторожности (уже после написания «Двенадцати» и «Скифов») призывал Блока и Андрей Белый в письме от 17 марта 1918 года: «По-моему, Ты слишком неосторожно берешь иные ноты. Помни — Тебе *“не простят” “никогда”*... Будь мудр: соединяй с отвагой и осторожность» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. — М., 1940. — С. 513).

¹¹⁰² В.А. Зоргенфрей был очень удивлен реакцией Блока на убийство митрополита Киевского: «И хорошо, что убили... И если бы даже не *его убили, было бы хорошо*» (Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — М., 1980. — С. 28). В не отосланном письме к З.Н. Гиппиус Блок сетовал: «Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше». И далее убеждал: «Неужели Вы не знаете, что «России не будет» так же, как не стало Рима — не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века? Также — не будет Англии, Германии, Франции. Что мир уже перестроился? Что «старый мир» уже расплавился?» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 336). Гиппиус, вероятно, очень задело выражение «Неужели Вы не *знаете*» (курсив мой. — В.К.), что «России не будет»..., и она, запомнив его, в декабре 1918 года написала свое знаменитое «Знайте!»:

необходимо сказать, что трезвые, взвешенные мысли наблюдателя событий нерасторжимо сопрягаются с мечтами поэта-символиста, что вся позиция Блока держится на двух китах — на художнически-мистериальном и реальном понимании современной истории. Думать так, будто сначала Блок придерживался «вселенских» взглядов, а потом перешел на реальную точку зрения, было бы искажением истины, ибо уяснение идей Блока возможно лишь в том случае, если мы признаем их неотделимость. Поэтому в словах З.Н. Гиппиус есть, пусть не вся, но часть правды. «Он ходит «по ступеням вечности», — ядовито заметила она, — а в «вечности» мы все «большевики». (Но там, в этой вечности, Троцким не пахнет, нет!)»¹¹⁰³.

А время было страшное. Развитие событий могло качнуться как в «правую», так и в «левую» стороны. Политические страсти разгорались вокруг созыва Учредительного собрания. В этот ответственный момент истории России Блок, несмотря на то, что он печатается в левозерковских изданиях, объективно высказывается за большевиков и стремится к тому, чтобы привлечь интеллигенцию к сотрудничеству с властью¹¹⁰⁴. Выразительными памятниками отношения Блока к со-

Она не погибнет — знайте!
Она не погибнет, Россия.
Они всколосятся, — верьте!
Поля ее золотые.
И мы не погибнем, — верьте!
Но что нам наше спасенье?
Россия спасется, — знайте!
И близко ее воскресенье.

Любопытный разговор произошел у Блока с матросом Ш. В ЧК, когда Блок был арестован. Ш., стоя в очереди за обедом, «начал подробно объяснять Блоку, почему он рад видеть его здесь:

— Писатели все должны видеть своими глазами. Кто сможет сказать, что он пережил русскую революцию, если он ни разу не побывал в Чрезвычайке. Вот теперь Вы и с этой стороны увидели дело.

— Но с этой стороны я никогда не хотел видеть революцию, — возразил Блок.

— Значит, Вас интересует только парад!

— Нет, не парад, — снова возразил Блок, — а настоящая правда, здесь разве она есть?

Они явно не понимали друг друга и говорили о двух разных правдах» (Памяти Александра Блока. — СПб., 1922. — С. 39–40).

¹¹⁰³ Гиппиус З.Н. Черная тетрадь. Дневники. Т. 2. — М., 1999. — С. 58.

¹¹⁰⁴ Наиболее решительно и, пожалуй, правильно о позиции Блока высказался М. Волошин: «...не думаю, чтобы он мог быть большевиком по программе, по существу, потому что какое дело такому поэту, как Блок, до остревенелой борьбы двух таких далеких ему человеческих классов, как так называемые буржуазия и пролетариат, которые свои чисто личные и притом исключительно материальные счета хотя раздут в мировое событие, при этом будучи, в сущности, друг на друга вполне похожи как жадностью к материальным благам и комфорту, так и своим невежеством, косностью и полным отсутствием идеи духовной свободы. Для поэта в этой борьбе могут быть интересны только два порядка явлений: великие мировые силы, увлекающие людей помимо их воли, <...> или трагедия отдельной человеческой души, кинутый в темный лабиринт страстей и заблуждений и в нем потерявшей

вершающейся истории стали поэма «Двенадцать» и статья «Интеллигенция и революция», которые многое, хотя и не все, объясняют в его сложной и далеко еще не проясненной позиции.

Через все свидетельства — как самого Блока, так и его современников — проходит мысль о том, что из тысячи разрозненных фактов, по утверждению поэта, образуется единый музыкальный напор, слагающийся в трагическую музыку революции. Постичь ритм эпохи, а он у каждой эпохи свой, можно лишь через индивидуальное и интимное. Вслушивание личности в «музыку сфер» или, по слову Ф.Степуна, в «музыку не в смысле искусства, а в смысле мистической первоосновы» мира¹¹⁰⁵, — путь к постижению общего и эпохального. Наиболее чутким существом, улавливающим надмирные музыкальные звучания, выступает поэт. «Музыка сфер», «мировой оркестр» находит свое выражение также в материальных и духовных реалиях современной жизни. Через эти реалии поэт в своем творчестве постигает «музыку сфер», воплощенную в музыку революции. Вследствие всего этого он и становится эхом запредельной музыки, неизбежно воспринимаемой земной атмосферой и ее посюсторонним «инструментом», обработчиком и выразителем, переплавляющим разрозненные звуки в прекрасную и совершенную гармонию. Так из музыкального напора, нисходящего из «музыки сфер», создается единство чувства стихии и творческого вдохновения. Стало быть, то, что выражено в творчестве есть лишь отблеск того, что совершается стихией в запредельных сферах. Если убрать все сложные переходы чувств, то в огрубленной форме окажется, что революция совершается не на земле, а в запредельных мирах, «на небесах», что она представляет собой разбушевавшуюся стихию, рождающую новый мир. При этом неизвестно, какой именно мир — добрый или злой — родится в муках стихии. Блок не призывал к революции, он скорее обращал внимание на те трагические последствия, к которым она может привести, но ему очень хотелось верить, что на сей раз стихия, которая прежде «обманывала» его, ныне обернется к нему, к народу, к России своим сияющим лучезарным ликом.

своего Христа, как для Блока в данном случае) (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 295). Того же мнения держался и Ф.Степун, касаясь историософских и политических взглядов Блока: «следует с неоспоримой ясностью, что ни с марксизмом, ни с ленинизмом, ни с понятием пролетарской революции у него не было ничего общего» (там же. — С. 603). Тут, однако, надо внести одну поправку или одно уточнение: не вникая в теории и чуждаясь их, не читая программ партий, Блок не был безразличен к так называемой «борьбе классов» и хотел видеть в ней тогда не дележ национального пирога, как М.А. Волошин, а восстание Хаоса, взрыв революционной стихии, который необходимо превратить в состояние Космоса, гармонии. Д.С. Мирский также считал: «Большевизм Блока не был ортодоксальным марксистским коммунизмом, но все-таки большевиком он стал не случайно. Большевицкая революция со всеми ее ужасами и с ее анархией была встречена им положительно...» (Мирский Д.С. История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 714).

¹¹⁰⁵ Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 599.

Причины, по которым он ожидал чуда обновления и преобразования, следующие.

Во-первых, он ненавидел старый мир, считая его воплощением буржуазной косности и нестерпимой пошлости. «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет *буржуа* с семейством <...> Господи, Боже! — восклицал он. — Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить». Это — о своем соседе, который баловался пением и раздражал поэта до истерики. В доносящемся до него голосе Блок слышал звуки умирающего, смердящего, но еще мнящего себя живущим старого мира. И дальше: «Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана»¹¹⁰⁶.

Старый мир перестал быть музыкальным и теперь гибнет за измену музыке, за роковую антимзыкальность. В революционные годы Блок одержим идеей «музыкального напора», «духом музыки», который надо слушать, которому надо покоряться и которому нельзя дать исчезнуть.

Так как, кроме музыки, ничто спасти не может, то, чтобы восстановить «суверенные права музыки», нужно сокрушить старый мир. Но в этом случае мир с моралью еще не может быть достигнут. Музыка для примирения с моралью требует жертв: похоронить и всю старую мораль, т.е. индивидуалистическую христианскую мораль старого мира. Если перевести это в практический план, то понятия отечества, чести, права, патриотизма нужно превратить в покойников. Блоку, писал Ж. Нива, отвратительны «гуманизм», либерализм, «популяризация знаний», компромисс. Все это предопределило его презрение к политике, «союз» с большевиками, культ грубой стихийной силы, который присущ шопенгауэровскому «духу музыки». Только сила может возратить «мертвой» эпохе дух музыки¹¹⁰⁷. Для осуществления похорон годится все: русский восторг самосожжения, бунтарство Разина и Пугачева, раскол, хлыстовство, нигилизм Толстого, анархизм Бакунина, максимализм Нечаева¹¹⁰⁸. «Все старое — грязь»¹¹⁰⁹. Оно осело догматами, покрылось пы-

¹¹⁰⁶ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7 — С. 327–328.

¹¹⁰⁷ Нива Жорж. Александр Блок. — в кн.: История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 131–132.

¹¹⁰⁸ По мнению С.К. Маковского, Блок — выразитель русской идеи, восходящей к раннему православию. Революция у Блока, — утверждал С.К. Маковский, — сближается с до-никоновским, до-имперским, протопопо-аввакумовским православием, христианством. В этом — глубинный смысл поэмы. Религиозно настроенные Пестель, Герцен, Белинский далеки от Церкви, но — провозвестники «русской идеи». «Блок-революционер лишь грубее сказал то, что мерещится в патриотическом исповедании всех наших писателей, противопоставивших Западу Россию, поверивших в ее «особенную статью» (Маковский Сергей. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 259–260).

¹¹⁰⁹ «Выведа в финале поэмы «Двенадцать» Христа, Блок засвидетельствовал, что

лю, обросло несбыточными сказками, стало неправдой. Остался один полет, один порыв, одно движение. Все твердое должно погибнуть, расплавиться. Только одно — вечное движение духа — реально, действительно и спасительно. Пусть первенствует и правит иррациональная свобода человеческого духа». В этом — бесстрашие и безумство. Однако тут встает грозный вопрос: а как быть с моралью? Современники Блока никак не могли понять: почему разрушение старой морали дает право оправдывать грабежи и убийства?¹¹¹⁰ Наконец, к людям нельзя идти с пафосом разрушения. Нужно, во-первых, оправдать это пафос нравственно и общественно, а, во-вторых, новые идеи, новые принципы устройства жизни. Но здесь встает непреодолимая трудность: старая мораль уничтожена или подлежит уничтожению, а новой нет. Блок понимает это противоречие и пытается его оправдать: славянофильскими, неославянофильскими и другими мессианскими идеями в духе Тютчева, Достоевского, пророчеств Гоголя и пр.; необходимостью разрушения старого мира (здесь привлекается Л.Н. Толстой с его критикой неправды старого мира и обличением его нравственного социального зла); собственными идеями о возмездии младших поколений за грехи старших; гулом крушения старого мира, предвещающим полет, порыв, бесцельное стремление, обладающее огромной творческой созидательной силой, дарующей в конечном итоге чудесное преобразование и обновление. Согласно личному мистическому опыту, музыка, которую слышит поэт, это и есть революция. Будущим созиданием можно оправдать все нынешние бесчинства и злодеяния. Музыка-революция свидетельствует, что для России настала пора исполнить свою мировую, вселенскую миссию: пройти разрушительно-созидательным циклоном по всему миру и все переменить на земле. Революция, о которой мечтал и говорил Блок, — не социальное, а мировое действо, мистерия, в результате которой меняется весь мир и все в мире. Появится новая мораль — не индивидуальная, а массовая, появится новый человек-артист, наступит чудо преображения. «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего...» — таковы обычные требования романтиков и символистов. З.Н. Гиппиус выразила их формулой: желать и добиваться того, «чего нет на свете», Блок принял формулу с поправкой: желать и добиваться того, что должно быть на свете, хотя этого нет и долго не будет. Однако жизнь рано или поздно уступит и отдаст нам то, чего сейчас нет. И потому она прекрасна. В сущности, здесь повторен план «Двенадцати»: начавшись темным вечером революции, двенадцатью разбойниками, кровавой расправой, грабежами и убийствами, гулом крушения старого мира, и — вместе с тем — пьяным хмелем свободы, разнузданностью и безудержностью взбунтовавшейся стихии, поэма закончилась намеком на зарю новой,

истинная красота — в грязи» (там же. — С. 132).

¹¹¹⁰ Так, А.А. Ахматова при всей любви и почтительного отношения к Блоку присоединилась к тем, кто считал, что жестокость революционных войск не подлежит оправданию и сочла многие блоковские строки в поэме «Двенадцать» кощунством (см.: *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 103).

прекрасной жизни, на царство Христа. С этими чувствами, мыслями, с этой логикой неисправимого идеалиста Блок и принял революцию¹¹¹¹.

Поэт был уверен, что старый мир погиб навсегда. С его гибелью он испытывает «Совершенно особое чувство: нашей малости; гипербореи; потеря великодержавства; не могу скрыть от самого себя даже минуты довольства»¹¹¹². Он рад, что «9/10 России (того, что мы так называли) действительно уже не существует. Это был больной, давно гнивший; теперь он издох; но он еще не похоронен; смердит. Толстопузые мещане злобно чтут дорогую память трупа (у меня непроизвольно появляются хореи, значит, может быть, погибну)»¹¹¹³. Он уверен, что «весь европейский воздух изменен русской революцией», что вот-вот зашумит поток, и в шуме его послышится «новая музыка»¹¹¹⁴.

Во-вторых, в его ушах стоит гул, сравнимый с природными катаклизмами — землетрясениями, бурями, метелями, ураганами. 9 января 1918 года, в день, когда закончена статья «Интеллигенция и революция», он записал: «На днях, лежа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул; думал, что началось землетрясение»¹¹¹⁵. А.М. Ремизов, позволивший Блоку в один из вечеров, когда он писал «Двенадцать», впоследствии вспоминал: «... Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем ужасом слышит он — музыку, и писать пробовал»¹¹¹⁶. 29 января по завершении «Двенадцати» Блок принялся за «Скифы» и снова записывает: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь (чтобы заглушить его — призывы к порядку семейному и православию). <...> *Сегодня — гений*»¹¹¹⁷. Наконец, 1 апреля 1920 года в «Записке о “Двенадцати”» Блок вспоминал: «... в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914»¹¹¹⁸. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно

¹¹¹¹ См. об этом: Мочульский К. Александр Блок. — в кн.: Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М., 1997. — С. 229–231.

¹¹¹² Блок Александр. Записные книжки. — С. 393.

¹¹¹³ Там же. — С. 328–329. Хореический размер связался в сознании Блока со старым миром и поэт намеревался включить хореи в похоронный гимн уходящей России.

¹¹¹⁴ Там же. Т. 6. — С. 11.

¹¹¹⁵ Блок Александр. Записные книжки. — С. 383.

¹¹¹⁶ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 409.

¹¹¹⁷ Блок Александр. Записные книжки. — С. 387.

¹¹¹⁸ М. Волошин в статье «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург» писал: «Поэма «Двенадцать» является одним из прекрасных художественных претворений революционной действительности. Не изменяя самому себе, ни своим приемам, ни формам, Блок написал глубоко реальную и — что удивительно — лирически-объективную вещь. Этот Блок, уступивший свой голос большевикам-красногвардейцам, остается подлинным Блоком «Прекрасной Дамы» и «Снежной маски».

Внутреннее сродство «Двенадцати» со «Снежной маской» особенно разительно. Это та же Петербургская зимняя ночь, та же Петербургская метель с теми ветряными переливами, перезвонами и ледяными колокольчиками, та же симфоническая полнота постоянно меняющихся ритмов, тот же винный и любовный угар, то же слепое человеческое сердце, потерявшее дорогу среди снежных вихрей, тот же неулови-

было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)»¹¹¹⁹.

В музыке мира, в мировом оркестре Блок слышал, однако, не только гул, произведенный землетрясением, циклоном, ураганом, бурей, но и гармоническую музыку. С одной стороны, музыка разрушения, вроде той, о которой вспоминал К.И. Чуковский: «Ему очень понравилось, когда я сказал, что «в своих гласных он не виноват»; «да, да, я их не замечаю, я думаю только про согласные, отношусь к ним сознательно, в них я виноват. Мои «Двенадцать» начались с согласной ж:

Уж я ножичком
Полосну, полосну»¹¹²⁰.

Но, с другой стороны, очевидна и музыка созидания. Блок-символист не мог ограничиться только музыкой, выражающей крушение старого мира. Идея Блока заключалась в преобразовании и обновлении мира и человека. Он мечтал о том, чтобы наступил Новый век, независимо от того, увидит его поэт или нет. Но он считал необходимым благословить новое и выразить его словом. В статье «Интеллигенция и революция» он сначала воспроизвел мнения, доходившие до него из уст интеллигенции: ««Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России» — слышу я вокруг себя.

Но передо мной — Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой». А потом заключил: «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому — великой»¹¹²¹. Вот куда устремлена мысль Блока: его цель — не разрушение и даже не достижение некоего земного рая, а вечное движение к свободе и демократии, к переделке человека и земного мира, не имеющее конца. Стало быть, «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». Что же задумано?

мый образ Распятого, скользящий в снежном пламени.

Разница между этими поэмами не в лирике и не в символах, а в тональности, в которой они построены.

К передаче угарной и тусклой лирики своих героев Блок подошел сквозь напевы и ритмы частушек, сквозь тривиальность уличных и политических песен, площадных слов и ходовых демократических словечек. Музыкальной задачей поэта было: из нарочито пошлых звуков создать утонченно благородную симфонию ритмов» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 290).

¹¹¹⁹ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. — С. 474.

¹¹²⁰ Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. — М., 1981. — С. 254.

¹¹²¹ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 9.

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, — это называется революцией»¹¹²². Революция, следовательно, мировой пожар, мировой циклон, она охватывает весь мир, но человеку не дано знать, исполнятся ли желания революции. Однако гадать об этом бессмысленно, нужно идти слушать ее музыку и идти за ней. «“Мир и братство народов” — вот знак, под которым проходит русская революция»¹¹²³.

По своей сути революция в понимании Блока «сродни природе». Она постоянно сравнивается с природными катаклизмами, которые одновременно и разрушительны, и очистительны, и величественны, и прекрасны, потому что несут обновление.

Революция, по Блоку, не только сродни природе, но и сродни искусству: «Русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия — большой корабль, которому суждено большое плавание. Они, как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: «все, все, что гибелью грозит», таило для них «неизъяснимы наслажденья» (Пушкин). Чувство неблагополучия, незнание о завтрашнем дне сопровождало их повсюду. Для них, как для народа, в его самых глубоких мечтах, было *все* или *ничего*. Они знали, что только о прекрасном стоит думать, хотя «прекрасное трудно», как учил Платон. Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто злобе. Но они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*»¹¹²⁴.

Революция сходна с искусством и в другом отношении. «Одно из благоденствий революции, — писал Блок, — заключается в том, что она пробуждает к жизни всего человека, если он идет к ней навстречу, она напрягает все его силы и открывает те пропасти сознания, которые были крепко закрыты»¹¹²⁵. Но ведь то же самое делает с человеком и искусство.

Что же касается художника, то он «все получает от народа», как Иисус в книге Э.Ренана «Жизнь Иисуса» и в задуманной с Л.Д. Блок пьесе об Иисусе-художнике¹¹²⁶.

¹¹²² Там же. — С. 12. Блок ставит вопрос о том, *что* задумано, но не ставит вопроса о том, *кем* задумано. Но его умолчание понятно: задумано, конечно, высшими силами и ими внушено, брошено в земной мир.

¹¹²³ Там же. — С. 13.

¹¹²⁴ Там же.

¹¹²⁵ Там же. — С. 39.

¹¹²⁶ Там же. Т. 7. — С. 317.

Исходя из этих представлений Блок, с одной стороны, оправдывал самые страшные события, полагая, что они представляют собой очистительную жертву и являют собой частности революции, а с другой — удивлялся тому, что большая часть интеллигенции враждебно встретила октябрьский переворот и переход власти в руки «левых» после разгона Учредительного собрания.

Страстно защищая революцию, Блок писал: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невинными недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — о *великом*»¹¹²⁷. Поэтому его слова об убийстве митрополита Киевского — не цинизм, но знак возмездия, который надо понять и простить. Мы, утверждал Блок, обязаны принести искупительную жертву. «Или на нас не лежат грехи отцов?»¹¹²⁸ — вопрошал он. «Что же вы думали? — обращался Блок к интеллигенции. — Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? Что сотни жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что «так бескровно и так безболезненно» и разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом?»¹¹²⁹ В этой же связи надо поставить и его согласие жертвовать всем личным, включая обеспеченность семьи (отказ от выплаты гонораров за издание произведений после его смерти).

Для оправдания «частностей» революции¹¹³⁰ Блок весь багаж своих обширных знаний и чтений: Евангелие, высказывания великих русских писателей, афоризмы Карлейля, книгу Ренана об Иисусе, сочинения Вагнера и множество других источников.

Кощунственно, конечно, думать, будто Блоку были по душе эксцессы или он был равнодушен к чужому страданию. О судьбе «женщины, которую никто не любил», он писал: «У нас есть богатства высокой мысли и красоты; не грешно иногда зайти в бедную храмину с ободранными стенами и посмотреть, какую отсюда представляется жизнь.

Горы в брачных венцах.
Я в восторге, я молод.
У меня на горах
очистительный холод.

¹¹²⁷ Там же. Т. 6. — С. 12.

¹¹²⁸ Там же. — С. 15.

¹¹²⁹ Там же. — 16.

¹¹³⁰ См. В другом месте: «Я думаю, что не только право, но и обязанность их (интеллигентов — В.К.) состоит в том, чтобы...слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выскивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра.

Русской интеллигенции — точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки» (там же. — С. 18).

Вот ко мне на утес
притащился горбун седовласый.
Мне в подарок принес
Из подземных теплиц ананасы.

Он в малиново-ярком плясал,
прославляя лазурь.
Бородою взметал
Вихрь метельно-серебряных бурь.

Если мы — только «тонкие и умные люди», культурные ученые, художники, политики, — нам незачем, разумеется, идти туда. Но если в нас есть еще культура Франциска Ассизского и Юлиана Милостивого, которые знали нечто кроме полноты земных великолепий, то мы не боимся взглянуть в лицо такой жизни»¹¹³¹.

Вместе с тем Блок, будучи зорким и мудрым наблюдателем жизни, не разделял и того поверхностного, наивного и жалкого объяснения, какое давал С.А. Есенин убийствам, хулиганствам, бессмысленным разрушениям в разговоре с поэтом и его женой, утверждавший, будто ко всем таким случаям (разрушение церквей, Кремля) не причастен народ, а лишь одни «озорники» и что у них нет на этот счет никаких «высших» соображений, — они только шалят, как дети, а потому отговорить их легко¹¹³². Для Блока народ тоже был похож на детей, но иного рода — «детей в железном веке», у которых из-за непросвещенности, неразвитости сохранились дикие, злобные, животные, стихийные, разрушительные инстинкты. Но их можно победить¹¹³³.

И все-таки, несмотря ни на что, Блок стоял твердо за Октябрь, видя в нем продолжение Февраля и за январь 1918 года, когда большевики разогнали Учредительное Собрание, опять посчитав этот акт дальнейшим развитием революции, начавшейся Февралем 1917 года. Революция, по убеждению Блока тех лет, устраняет индивидуализм («Революция — это: я — не один, а мы»), отступление, реакция ведет к прежнему одиночеству и застою («Реакция — одиночество, бездарность, мять глину»¹¹³⁴).

¹¹³¹ Там же. — С. 31.

¹¹³² См.: там же. Т. 7. — С. 314.

¹¹³³ Укоряя интеллигентов, презрительно относящих к таким «детям», Блок писал: «...а за глазами — миллионы людей, пока «непросвещенных», пока «темных». Но просветятся они не от вас.

Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы — глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература» (там же. Т. 6. — С. 19). Здесь он развивал свою любимую мысль о возрождении «падшего» человека, о преображении человека-зверя в человека-христианина, обращаясь к сакральным текстам, прежде всего — к Евангелию.

¹¹³⁴ Там же. Т. 7. — С. 328.

Вплоть до весны 1918 года поэт держался этого взгляда¹¹³⁵. В ответе на анкету <«Что сейчас делать?..»>, составленном 13 мая 1918 года, он повторил и обобщил свои мысли, адресованные художественной интеллигенции:

«1) Художнику надлежит знать, что той России, которая была, — нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет. То и другое явится, может быть, в удесытеренном ужасе, так что жить станет нестерпимо. Но того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру, *Та* цивилизация, *та* государственность, *та* религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие*, и мы, присутствовавшие при их смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении; присутствовать, доколе хватит сил у каждого из нас. Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только *существовала*, она раздувалась, гнила, тлела — уже мертвая.

2) Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп. Для того чтобы этот гнев не вырождался в злобу (злоба — великий соблазн), ему надлежит хранить огонь знания о величии эпохи, которой никакая низкая злоба недостойна. Одно из лучших средств к этому — не забывать о *социальном неравенстве*, не унижая великого содержания этих двух малых слов ни «гуманизмом», ни сентиментами, ни политической экономией, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное.

3) Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, сумеет склониться перед ними»¹¹³⁶.

Интеллигенция, во всяком случае, подавляющая ее часть, к великому удивлению Блока, не внимала его наставлениям и призывам. С точки зрения Блока, это было необъяснимо, потому что у интеллигента нет собственности, ему нечего терять, как и пролетарию, по известному выражению, кроме «своих цепей»: «У буржуа — почва под ногами определенная, как у свиньи — навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это — и все полетит вверх тормашками.

У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знание, методы, навыки, таланты — имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи, — что

¹¹³⁵ «Не только Февральскую, но и Октябрьскую революцию 1917 года Николай Клюев — вместе с Сергеем Есениным, Александром Блоком и немногими другими — встретил восторженно: политическая революция должна была углубиться до социальной. Но разное бывает углубление, иной раз оно выливается в упрощение и уплотнение; в области духовной жизни это и совершили большевики в первые же годы своего господства» (Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. — М., 2000. — С. 65).

¹¹³⁶ Там же. Т. 6. — С. 59.

же нам терять?»¹¹³⁷ а раз это так, то интеллигенция должна быть принципиально революционна, обязана жадно прислушиваться к музыке революции и работать на ее благо («... у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков. Интеллигенция всегда была революционна. Декреты большевиков — это символы интеллигенции»¹¹³⁸). По мнению Блока, интеллигенция всегда готовила революцию. Когда же она увидела убийства, бесчинства, хулиганство, беспорядки, произвол, грабежи и самосуды, а таких случаев, кстати, считал Блок, было мало, интеллигенция непонятно почему, вдруг отвернулась от революции, которую продолжали большевики.

Разочарование интеллигенции, считает Блок, необъяснимо и безответственно. В нем мало любви к народу, «музыкальная» глухота, тогда как «Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей». «А вы, обращался Блок к интеллигенции, не исключая и себя, — (все мы) жили без музыки и без любви. <...> все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» — сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя»¹¹³⁹.

Значит, готовя революцию, интеллигенты «рубили тот сук, на котором сидели? ... а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя)», принялись «бегать кругом и кричать: “Ах, ах, сгорим!”», значит, интеллигенция сознательно призывала человека-зверя, не надеясь его духовно преобразовать?¹¹⁴⁰

Блок отвергал и опасения интеллигентов в том, что революция уничтожит всю прежнюю культуру. Он успокаивал, убежденно утверждая, что не может пропасть даже «крупинка истинно ценного». Для самого Блока сохранение всего ценного, что было в старой культуре, было трудной и большой темой. Он сознавала, что принадлежит не только новому, но и старому миру. О том, как тяжело было расставаться с прежними ценностями и принять новые, свидетельствует случай с Л.Д. Блок. День ратификации Брест-Литовского мира воспринимался гибелью старой России и рождением России новой. В этот день Любовь Дмитриевна играла на сцене и по сюжету ей полагалось плакать, но вместо сценических слез слышались неудержимые рыдания. Блок записал в дневнике от 20 (7) февраля 1918 года: «Люба рыдала..., оттого, что оплакивала старый мир. Она говорит: «Я встречаю новый мир, я, может быть, полюблю его». Но она еще не разорвала со старым миром и представила все, что накопили девятнадцать веков. Да»¹¹⁴¹. Это «Да» многозначительно: в нем угадывается признание самого Блока.

¹¹³⁷ Там же. — С. 18. Тут надо добавить, что бездомность, бессемейность, отсутствие чинов, нищета — признаки для Блока, отмеченные положительным знаком. Он гордился своей свободой, которая была обеспечена бездомностью, нищетой, бесчиновностью и бессемейностью (не в том смысле, что был противником семейных уз, а в том, что его семья основана на свободе взаимных чувств, без каких-либо корыстных расчетов).

¹¹³⁸ Там же. — С. 8.

¹¹³⁹ Там же. — С. 16.

¹¹⁴⁰ См.: там же. — С. 18.

¹¹⁴¹ Там же. Т. 7. — С. 325.

Первоначально Блок надеялся, что пройдет немного времени, и интеллигенция примет большевистскую революцию, что «Озлобление интеллигенции против большевиков на поверхности. Оно, кажется, уже проходит. <...> Наступает примиренность, примиренность музыкальная»¹¹⁴². Однако с течением времени, когда октябрьский переворот стал проясняться и контуры новой власти выступили ощутимо, надежд прибавилось («тонкая черта» между интеллигенцией и народом, на которой могли бы сойтись рабочий, сектант, босяк, крестьянин — «с писателем и общественным деятелем, с чиновником с революционером»¹¹⁴³, исчезает и, чтобы ее удержать, нужно совершить чудо — воспарить на крыльях духа, на крыльях «музыки» и воссоединиться. Чуда не произошло. От кого отлетел дух музыки — от большевиков, от русской интеллигенции, их не признавшей, или от революции, — Блоку в ту пору было неизвестно. Поэтому он обращался к интеллигентам: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию»¹¹⁴⁴.

Произнес эти слова-призывы, слова-лозунги, Блок отдал свое сердце революции. Он сообщил друзьям, например, Зоргенфрею, что он «прочувствовал до конца» и что все совершившееся надо «принять»¹¹⁴⁵, а в ноябре 1917 года заявил о своем сотрудничестве с большевиками. Блок, однако, поставил условие: он готов сотрудничать с советской властью, но не готов работать под ее руководством. Для большевиков эти тонкости были непонятны и не имели практического значения. Поэтому сразу же вышел конфуз: газета «Известия» (№261 от 28 декабря 1917) поместила редакционную статью «Интеллигенция и пролетариат», в которой было сказано: «Несколько выдающихся представителей интеллигенции признало необходимым работать под руководством Советской власти. Между ними известный поэт А. Блок и художник Петров-Водкин. Они поставили себе задачу борьбы с позорным для интеллигенции саботажем и привлечения к общественной деятельности широких ее кругов. С этой целью вчера был организован митинг с участием тт. Луначарского и Коллонтай»¹¹⁴⁶. Но митинг не состоялся — ни Блок, ни Петров-Водкин на него не пришли.

Отношения с новой властью по части сотрудничества складывались туго¹¹⁴⁷: стороны подчас держались противоположных взглядов, а порой не могли понять друг друга. Причина состояла в том, что большевики воспринимали революцию практически и теоретически догматично, демагогически и отвлеченно, с точки зрения ее нереализованных громадных сил и возможностей, Блок — и практически, и с высоты «вечности». Об этом правдиво свидетельствуют документы и воспоминания. Вот, например, разговор с П.И. Лебедевым-Полянским, председателем

¹¹⁴² Там же. Т. 6. — С. 8.

¹¹⁴³ Там же. Т. 5. — С. 324.

¹¹⁴⁴ Там же. Т. 6. — С. 20.

¹¹⁴⁵ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 26.

¹¹⁴⁶ Блок Александр. Записные книжки. — С. 577–578.

¹¹⁴⁷ Эти трудности касались и комиссии литературно-издательского отдела Наркомпроса по изданию классиков.

ствовавшим тогда в Комиссии по изданию классиков. Полянский спросил Блока, как он смотрит на все предстоящее, имея в виду издание классиков и привлечение интеллигенции к сотрудничеству с советской властью. Блок ответил: « — Я... я думаю, что будущее будет хорошо. Но хватит ли у вас, у нас, у всего народа сил для такого большого дела?» На это Полянский стал «развивать мысль о ходе революции и ее силах», т.е. от точной информации демагогически уклонился в сторону общих мест. Блок нетерпеливо перебил: « — Я говорю о моральных, о духовных силах, — перебил он меня. — Культуры нет у нас. Беспомощны мы во многом. От жизни оторваны». Тут Блок выглядел большим практиком, чем Полянский, потому что нельзя начинать культурную революцию на пустом месте. Естественно, что конкретность разговора не понравилась Полянскому: вместо оголтелого энтузиазма и восторга Блок перевел проблему в практическую, рабочую плоскость. Блок, очевидно, понял, чего от него хотел Полянский и точно расставил акценты: « — Вас интересует политика, интересы партии; я, мы, поэты, ищем душу Революции. Она прекрасна. И тут мы все с вами»¹¹⁴⁸. Здесь уже Блок с практической точки зрения переходит на точку зрения «вечности»: он ищет душу революции, до которой большевикам, конечно, не было никакого дела. И такое сочетание практика и поэта, думающего о «вечности», повторяется не однажды. 9 марта в ответ на реплику О.Д. Каменевой о том, что читать «Двенадцать» вслух не надо, Блок записал: «Марксисты умные, — может быть, и правы. Но где же опять художники его бесприютное дело?»¹¹⁴⁹. Та же мысль и почти в тех словах записана в дневнике от 10 марта 1918 года: «Марксисты — самые умные критики, и большевики правы, опасаясь «Двенадцати». Но... «трагедия» художника остается трагедией»¹¹⁵⁰. И дело здесь не только в проблеме «художник и власть», содержащей множество противоречий, а в том у Блока и большевиков — сходное и разное представление о революции.

Сразу же надо сказать, что во время создания «Двенадцати» и «Скифов», т.е. почти до конца 1918 года, Блок принимает большевиков и их цели. И видеть в «Двенадцати» или «Скифах» какое-то осуждение большевиков, какую-то заднюю ироническую мысль, будто на самом деле Блок издевался над большевиками и над их революцией (это пытался доказать М.А. Волошин) нельзя, потому что нарушается правда истории.

Сближало Блока с большевиками несколько обстоятельств, внешне совпадающих, но по своему содержанию друг другу враждебных.

Первое. Большевики стояли за революцию, т.е. за разрушение старого строя в мировом масштабе и кричали на всех перекрестках о строительстве нового мира, создав впоследствии журнал, который так и назывался — «Новый мир». Блок также жаждал крушения старого мира и тоже в мировом масштабе: погиб Рим, точно также погибнет Россия и вся Европа и установится новый порядок. Значит, и для большевиков, и для Блока рушилась старая цивилизация, заканчивалась старая эра и ее сменяла новая.

¹¹⁴⁸ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 182–183.

¹¹⁴⁹ Блок Александр. Записные книжки. — С. 394.

¹¹⁵⁰ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 329.

Второе. Большевики сразу же заявили, что они атеисты, что они отвергают Христа, а, стало быть, и христианский гуманизм, и христианскую цивилизацию, лишь кое-что сохранив из старой культуры, не прерывая традиций, но решительно переосмысливая их. В этом Блок также был с ними. Старая цивилизация, которой Христос дал свое имя, уверен поэт, рухнула, умерла и никогда не возродится. Естественно, что Христос уже не может дать наименование новой цивилизации, для которой нужно другое знаковое имя. Однако из старой культуры необходимо сохранить культурные ценности, оживить их и, преобразовав, вплести в новую культуру. Большевики называют будущий новый мир социализмом или коммунизмом. Стало быть, новая цивилизации будет безымянной или называться по имени большевистских вождей (эра Ленина, эпохи Сталина, Хрущева, Брежнева и т.д.), но вся беда в том, что названия эр и эпох большевики вынуждены менять, ибо вожди смертны. Блок же, в отличие от большевиков, презрительно относящимся к таким пустякам, находится в крайнем затруднении — другого Мессии, чьим именем назовется новый мир, нет, а новая цивилизация должна ознаменоваться именем нового Мессии.

Внешние события, объясняющие, почему Блок поддержал большевиков, не совпадают с тем внутренним смыслом, какой вкладывали в них, с одной стороны, большевики, а с другой — Блок.

Большевики думали о конкретной революции на земле, в отдельной стране или, безмерно увлекаясь, мечтали (их «понесло») о планетарной мировой революции, т.е. О революции в большинстве стран земного шара. Как только ими был установлен новый порядок, никакая революция большевикам уже была не нужна, а продолжение революции стало даже преступным, потому что оно подрывало устои сложившегося уклада. Большевики хотели передела собственности, говоря современным языком, присвоения всего национального богатства и бесконтрольного распоряжения им. С этой целью им была необходима диктатура, которую они установили после гражданской войны. Диктатура обеспечила им подавление всех свобод и прав, издевательство над демократическими ценностями, кровавую расправу с крестьянами и интеллигенцией, а равно со всеми инакомыслящими¹¹⁵¹.

¹¹⁵¹ Справедливости ради, надо сказать, что не один Блок жаждал коренных перемен. Впоследствии Г.В. Адамович писал: «Если бы тогда Блоку, Белому или Вячеславу Иванову сказали, что впереди — революция, что это она, а не что другое составляет содержание их предчувствий и даже эти предчувствия оправдывает, вероятно, они такое истолкование отвергли бы. Революция пусть и очень большое событие, но все же не такое, какого они, казалось, ждали: не того характера, не того значения! Им нужно было что-нибудь вроде второго пришествия или светопреставления, чтобы соблюден был уровень надежд, волхвований и заклинаний». И дальше: «Никто в те времена не предвидел размаха будущего потрясения, никто не представлял себе, до какой степени смысл и значение революции выйдет за пределы чисто политических рамок. Никто не предполагал, что предстоит — притом в ближайшие годы — крушение всего, бывшего в русском строе, в русском жизненном укладе, с точки зрения иных крупнейших русских мыслителей — Достоевского, Тютчева, — чуть ли не отрицанием божественной воли. По Тютчеву, предстояла борьба мрака и света, а Блок

Блок стоял за вечную революцию всюду, революцию, охватывающую вселенную, революцию, устремленную в вечность и не имеющую конца; эта революция ставила своей целью преображение и изменение человека в духе Евангелия, в духе учения Христа, подхваченного новым Мессией. Революция большевиков — революция без Христа. Революция Блока (при всех колебаниях поэта, о которых ниже) — революция с Мессией, подобным Христу или, за его неимением, с Христом¹¹⁵². Революция Блока происходит на небе, в надмирных высотах и на земле, революция большевиков — только на земле. Революция Блока — разбушевавшаяся стихия мирового бытия, разрушающая старый космос, старый порядок и создающая новый космос, новый порядок¹¹⁵³.

Иначе говоря, Блок мечтал о революции, о свободе, но его представления о революции и о свободе лишь в малой части совпадали с пред-

ведь говорил не только о «детях страшных лет России», но и о «детях добра и света». Революцию ждали и считали неизбежной давно, в течение долгих десятилетий, и нельзя, разумеется, думать, что былые ожидания никакого воздействия на поэтов-символистов не оказали. Однако элементы рассудочные были в них вытеснены другими, более или менее иррациональными, а общий характер эпохи окрасил целое в свои особые тона. Не думаю, чтобы тревожный и квазирелигиозный характер русской символической поэзии был сколько-нибудь умален, если признать, что другого объяснения — и даже другого обоснования — у него нет» (Адамович Г. Наследство Блока. — в кн.: Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 29–30).

¹¹⁵² Тут Блок впадает в очевидное противоречие: если революция с Христом, а в «Двенадцати» появляется Христос, то это значит, что революция совершается в недрах христианской цивилизации и не знаменует новой, носящей другое имя. А посему гибель христианского мира откладывается на неопределенное время. Более подробно см. далее. Связь поэмы и идеи Блока о революции с Евангелием и Христом отрицал Д.С. Мирский: «Двенадцать — это двенадцать красногвардейцев, патрулирующих улицы Петрограда в зиму 1917–1918 года, задирающих буржуев и пулей решающих свои ссоры за девушек. Цифра двенадцать превращается в символ двенадцати апостолов и в конце возникает фигура Христа, указующая, против их воли, дорогу двенадцати красным солдатам. Это поклон в сторону путанного революционного мистицизма Иванова-Разумника и доказательство совершенной нерелигиозности мистицизма Блока. Те, кто знают блоковскую поэзию, знают, что имя Христа значит для него не то, что оно значит для христианина, — это поэтический символ, существующий сам по себе, со своими собственными ассоциациями, весьма отличными от Евангелий и от церковных традиций. Любое толкование «Христа» в *Двенадцати*, не учитывающее блоковскую поэзию в целом, будет просто бессмысленным... но не интеллектуальный символизм делает *Двенадцать* тем, что они есть, — величайшей поэмой. Важно не то, что она означает, а то, что она есть. Музыкальный гений Блока достигает в ней своих вершин. С точки зрения ритмической конструкции это чудо из чудес. Музыкальный эффект построен на диссонансах. Блок вводит слова и (ритмы грубой и пошлой «частушки» и достигает эффекта невероятного простора и величия. Построена поэма с чудесной точностью. Развивается она широкими взмахами, переходами из одного ритма в другой и переплавлением диссонансов в высшую гармонию» (Мирский Д.С. История русской литературы. С древнейших времен по 1925 год. — London, 1992. — С. 713–714).

¹¹⁵³ Надо, однако, иметь в виду, что результат непредсказуем: новый порядок может возникнуть, а может и не возникнуть, и ожидания могут быть обмануты.

ставлениями о тех же предметах у большевиков. «Единственное, что я ценю в свободе, — цитировал он Ибсена (письмо Г.Брандесу от 20 декабря 1870 года), — это — борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует»¹¹⁵⁴. «То, что вы называете свободой, я зову вольностями; а то, что я зову борьбой за свободу, есть не что иное, как постоянное живое усвоение идеи свободы, — пояснял Ибсен Г.Брандесу в письме от 17 февраля 1871 года. — Всякое иное обладание свободой, исключаящее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь само понятие свободы тем и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот, я обрел ее, тот докажет как раз то, что ее утратил. Такой-то мертвый застой, такое пребывание на одном известном пункте свободы и составляет характерную черту наших государств, и это я не считаю за благо»¹¹⁵⁵. Такое понимание свободы, а стало быть, и революции, разделяемое Блоком, соответствует смыслу человеческой жизни, состоящему в беспокоестве и тревоге, и представляет собой мощную, непреодолимую преграду для обывателя. Понявший этот великий смысл, никогда не станет самодовольным ничтожеством — «это будет новый человек, новая ступень к артисту»¹¹⁵⁶.

Взгляды Блока на русскую революцию, в особенности на октябрьский переворот и на разгон Учредительного собрания, которые он принял как совершившиеся и в целом благодатные акты, не разделила большая часть интеллигенции, посчитав, что и октябрьский переворот, и разгон Учредительного собрания — не продолжение и не развитие Февральской революции, а измена ей. Интеллигенция была уверена и убеждена, что революция и демократия кончились, и началась жестокая и кровавая диктатура. Между поэтом и интеллигенцией, кроме той части, которая стала сотрудничать с советской властью или работать под ее руководством, сразу установились полу-враждебные отношения. Из любимого и обожаемого поэта, несравненного лирика Блок превратился в глазах интеллигенции в ненавистного ей большевика, бывшего поэта-символиста, ныне отмеченного печатью политического предательства и кощунства. Вместо обновления и преображения в революции его приятель Р.В. Иванов-Разумник в телефонном разговоре с поэтом рисовал ему картины «отвратительного — социалистически-мещанско-большевистского рая»¹¹⁵⁷. Статью «Интеллигенция и революция» современники сочли написанной с большим подъемом, отважной по искренности, но совершенно неприемлемой и ложной по содержанию. Время было такое, что вдумчиво оценить сочинения Блока было некогда, и Блок подвергался не только насмешкам и обидным снисходительным намекам в наивности, но и злобным издевательствам. А. Белый, просивший поэта об осторожности и предупреждавший о том, что ему никогда не простят, оказался прав: «Меня все невзлюбили, — сказал Блок журнали-

¹¹⁵⁴ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 89.

¹¹⁵⁵ Там же. — С. 90.

¹¹⁵⁶ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 25.

¹¹⁵⁷ Блок Александр. Записные книжки. — С. 393.

сту П. Пильскому. — Как-то сразу возненавидели»¹¹⁵⁸.

Блок, однако, был непреклонен и до окончания весны 1918 года не изменил себе. В 1917–1918 годах он был убежден, что прав и относительно революции, и относительно большевиков. Такой он слышал музыку мирового оркестра, такой ему виделась в творческих снах стихия. Ему, как он писал жене, «суждено постоянно исходить из себя»¹¹⁵⁹, и он ждал, когда личное ощущение времени совпадет с эпохальным. Это время пришло. Его час настал. Зимой Блок отдался стихии, его настроение было бодрым. Иванов-Разумник писал о Блоке: «радостно было видеть в дни обывательской растерянности спокойную и бодрую веру в будущее»¹¹⁶⁰. Блок и сам радостно вспоминал эти зимние дни: «...Тогда, — говорил он своему кузену Георгию Блоку, — я жил современностью. Это продолжалось до весны 1918 года»¹¹⁶¹.

В этот исторический момент Блок ощутил себя избранником высшей воли, повелевавшей ему запечатлеть разыгравшуюся революционную стихию. Когда-то ему понравилось высказывание Дж. Рескина, автора книги «Искусство и действительность», которое он прямо отнес к себе: «Сколько мучений избегли бы тысячи людей, если бы смиренно и искренно поняли ту великую истину и закон, по которому, если возможно создание великого произведения, то создание это легко; когда ему надлежит явиться в свет, может быть, во всем мире только один и есть человек, способный создать его, но он его создаст без усилия...»¹¹⁶². Ныне, зимой 1917/1918 годов он легко, без усилий, вдохновенно создал «Двенадцать».

Нет у Блока другого произведения, о котором бы столько писали, предлагая различные толкования, столько спорили, не приходя к общему мнению, столько горячились, столько восторгались и столько же негодовали. Поэма «Двенадцать» разделила русское общество, и все попытки примирения не имели успеха. Полемика сталкивала участников разных политических и общественных лагерей и художественных деятелей одного лагеря. Совершенно понятно, что к оценке поэмы применялись политические соображения, поскольку речь в ней шла о злободневных событиях, изменивших историю России и повлиявших на историю всего мира. Всех интересовал вопрос: за кого Блок — за большевиков или за их противников? То, что Блок писал поэму по живым следам истории, было ясно. Поэтому он не мог не высказать так или иначе своего отношения к революции и к разрушаемому ею старому миру. Вопрос состоял в другом: является ли поэма политическим сочинением или воспроизведение революционных событий в ней подчинено более сложным и глубоким эстетическим задачам? Можно ли считать реалии рево-

¹¹⁵⁸ Судьба Блока. — Л., 1930. — С. 225. Сам Блок в лекциях по истории римского журнализма изображал состояние Цицерона как свое собственное: «Светские и буржуазные дамы специально ходили слушать «предавшегося большевикам» большого поэта» (там же).

¹¹⁵⁹ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 491.

¹¹⁶⁰ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. — СПб., 1998. — С. 151.

¹¹⁶¹ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. — С. 102.

¹¹⁶² Блок Александр. Записные книжки. — С. 157.

люции, изображенные Блоком, — конкретными фактами и событиями или символами каких-то более сложных и глубоких сущностей, которые приняли вид исторически конкретных примет? Сам Блок не отрицал, что «Двенадцать» имеют отношение к политике, но лишь в незначительной мере и только потому, что революционный циклон производит переворот во всей мировой жизни, касаясь и политики, поскольку она является малой частью вселенной.

И вот здесь нужно со всей определенностью сказать, что «Двенадцать» — самое символическое произведение¹¹⁶³ Блока, своего рода квинтэссенция его символизма. Поэма Блока — мистическое видение, мистерия, потому что сама революция, по Блоку, — не социальное, а мировое действо и, стало быть, тоже мистерия. Если не понять этой стороны дела, то «Двенадцать» останутся недоступными и недостижимыми для постижения. Столь же решительно нужно отмежеваться от тех, кто в угоду конъюнктурным соображениям, пытается доказать, будто Блок осуждал революцию и большевиков или иронически высмеивал ее. Большевики, как и их противники, правильно расценили, что «Двенадцать» были написаны во славу, а не в хулу революции. Таково было тогдашнее чувство Блока, зафиксированное во множестве документов и свидетельств. Но так как революцию осуществляли большевики, то и друзья, и враги невольно отождествили революцию, изображенную Блоком, с октябрьским переворотом. Однако это не значит, что сама революция понята и передана Блоком тождественно словам и действиям большевиков. Можно утвердительно сказать, что Блок воспевал не революцию в понимании большевиков, а свое переживание революции, не совпадавшее с представлениями ленинцев и чуждое им.

В статье «Интеллигенция и революция» Блок сказал замечательные слова: «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были»¹¹⁶⁴. Но одновременно он признавал, что всегда исходил из себя. Иначе говоря, вселенские мечтания Блока были личными, а личные — вселенскими. Поэтому, конечно, он искал исполнения в революции не только своих мечтаний, но ведь и не только вселенских. При этом вселенские мечтания Блока были именно его мечтаниями, а не кого-либо другого. Стало быть, они не носили сугубо объективного характера, а обладали личной окрашенностью. Пытаясь найти в революции некое объективное содержание, он не мог избавиться от личных мечтаний, даже если бы страстно захотел этого.

«Двенадцать» несут на себе печать личности Блока, его жажды обновления и преобразования. Они включены в тот круг мыслей и чувств о сущности, масштабе и смысле революционной стихии, которая не столько совершается в действительности, сколько в голове и в душе

¹¹⁶³ В свое время В.М. Жирмунский насмешливо возражал против отнесения «Двенадцати» некоторыми ретивыми критиками «к какому-то новому реализму», как и всей поэзии третьего тома (см.: *Жирмунский В.М.* Поэтика Александра Блока. — в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 226).

¹¹⁶⁴ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 12.

поэта и демонстрирует читателю то, как ему видится совершившееся. Поэтому неправы ни друзья, хвалившие поэму за правдивость воплощения грозных дней, ни недруги, порицавшие ее за ложь изображения. Суть дела состоит в том, что Блок честно, т.е. вполне объективно и беспристрастно¹¹⁶⁵, воплотил в поэме личное восприятие стихийного возмущения в мировом пространстве, отразившемся на земле, в русской революции. Если не принимать в расчет то, что каждая реалья и каждое событие совершается в запредельных мирах, где бушует стихия, а затем «переселяется» на землю и получает свои земные имена и названия, то понять поэму будет весьма затруднительно¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁵В этом случае неуместны ни утверждения Г.И. Чулкова, будто Блок видел в революции лишь разрушение («Блок принял революцию, но как? Он принял ее не в положительных ее чаяниях, а в ее разрушительной стихии, — прежде всего из ненависти к буржуазии... <...> Он уже тогда ничему не говорил «да», ничего не утверждал, кроме слепой стихии, ей одной отдаваясь и ничему не веря». — *Чулков Г.И. Александр Блок и его время.* — в кн.: «Письма Александра Блока». — Л., 1925. — С. 108–111), ни преувеличения Р.И. Хлодовского, якобы Прекрасная Дама превращается в Деву-Революцию, а грядущая революция — не только преображение личности, но и новое возрождение национальной культуры (*Хлодовский Р.И.* Блок и Данте. — Данте и всемирная литература. — М., 1967. — С. 210, 225).

¹¹⁶⁶Л.А. Колобаева с излишней категоричностью писала, что «Двенадцать» лишены какого-либо политического и даже конкретно-социального плана, что образы поэмы планетарны, что они — знаки, символы старого мира. Здесь уместно напомнить, что реалии Блока конкретны и точны, что социально-конкретный план сохранен. Нескольکو огрубляя, можно сказать, что реалии переворота воплощают блоковскую вселенскую «концепцию» революции. В поэме соединились блоковское представление о революции и историческая реальность. Поэтому события в России поняты и как вполне конкретные, и как «сдвиг мировых, комических, геологических стихий, причем не только по масштабу, но и корневой сути — мировой пожар в крови». Восстание против старой цивилизации подобно потоку, землетрясению, извержению вулкана. Это так. Но, вопреки утверждению Л.А. Колобаевой, в отличие от природных катаклизмов всемирные носят ярко выраженный этический характер. Хотя Л.А. Колобаева и пишет, что революция вне добра и зла, она тут же замечает, что «оценки людей старого мира ироничны». А раз есть ирония, то оценка неизбежна. Точно также нельзя согласиться, что «движение 12 внеоценочно». Оно стихийно, но в нем, в отличие от явлений природы, участвуют люди, а такая стихия получает недвусмысленные оценки. Неврно также, что «Собственно авторский голос намеренно устранил в поэме вплоть до финала». Как, в таком случае, быть с иронией, с восклицаниями, с эпизодом убийства Катьки? Верно, что поэт «стремится озвучить голоса самой разноречивой стихии массового потока русской истории», но совершенно неверно, что этот поток «внечеловеческий». Да, природная стихия не зависит от воли личности, но это вряд ли «относится к общественным катаклизмам и катастрофам, к катаклизмам духа, к его бездонным глубинам». Тут позиция Блока противоречива: с одной стороны, участие человека в несущей его стихии не подлжит нравственному человеческому суду (даже в своих преступлениях). Блок писал: «... никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляет из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано думать» (*Блок Александр.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 162). Человек, которого несет стихия, «уже, — пишет Л.А. Колобаева, — не продукт цивилизации и культуры, а подчиненное стихии существо, он перестает быть человеком». С другой стороны, люди, которых несет стихийный поток, не перестают быть людьми. Разве Петька, Катька,

Итак, 12 глав, в которых рассказано о 12 красногвардейцах-разбойниках и о них же, как о 12 разбойниках и 12 апостолах. С самого начала поэма устремлена к идее обновления и преображения. И нельзя сказать: то ли 12 апостолов спустились с небесных высот и приняли вид разбойников-красногвардейцев, то ли красногвардейцы-разбойники на наших глазах готовы превратиться в 12 апостолов, потому что они следуют за ведущим их Христом. Так или иначе, красногвардейцы-разбойники сливаются с апостолами и шествуют, возглавляемые Христом¹¹⁶⁷. И все участники появляются из снега и ветра, из метели, из разбушевавшейся стихии, не исключая Христа¹¹⁶⁸.

В первой части до Христа, однако, еще далеко, но его пребывание уже заложено в стихии, в мировой циклоне («Черный вечер. Белый снег. Ве-

Ванька — не люди? и разве они отторгнуты от *своей* народной культуры, в которой воплотились ритмы стихии (частушки, городской романс, марш), упоминаемые Л.А. Колобаевой? Нет, стихия у Блока далеко не безоценочна: у нее есть разные направления (разрушительные и созидательные, темные и светлые, злые и добрые), а поскольку есть выбор, есть и оценка. Можно согласиться с Л.А. Колобаевой, что, невидимо предводительствуя 12-тью и как бы освящая их путь, Христос дарует им прощение, но, добавим от себя, не столько за причиненное ими зло, сколько за созидание нового мира, который они должны построить, за космос, за мировую гармонию, за будущие деяния. Даже и такими поэт принимает их, если осуществится символический смысл их шествия (см.: Колобаева Л.А. Русский символизм. — М., 2000. — С. 193–194). Несколько иную точку зрения отстаивает Д.М. Магомедова, признающая аморализм стихии. Христос, пишет она, возникает после гибели Катьки и анархического разгула гольтыбы. Его роль состоит не в том, чтобы благославлять происходящее, а изгонять бесов и тем преодолеть стихийный аморализм, обеспечив будущий нравственный катарсис для героев поэмы. Обуздание стихийного разгула имеет две стороны — внешнюю (исполнение красногвардейцами долга) и внутреннюю: пробуждение духовно-психологических сил, голоса совести, сострадания, осуждение убийства... Христос, согласно М.Ф. Пьяных и Д.М. Магомедовой, объективирует тайную силу в Петрухе и его товарищах, о которой они не подозревают и не знают. Появление Христа — ответ на почти неосознанное душевное движение героев поэмы. Заслуживает внимания соображение о том, что Блок задумывался и качественно новой морали, обращенной не к личности, а к народной массе. Но эта надежда потерпела крушение (Магомедова Д.М. Александр Блок. — в кн.: Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 129–130).

¹¹⁶⁷ Ф. Степун в своей статье «Историософское и политическое мирозерцание Александра Блока» писал: «К. Чуковский рассказывает в воспоминаниях, что в начале октября 1917 года Блок был в гостях у знакомых и в шумном споре защищал Октябрьскую революцию. Говоря очень горячо, он неожиданно для слушателей, а может быть и для себя самого, сказал: «А я у каждого красноармейца вижу ангельские крылья за спиной» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 604). Ср. также слова Блока: «Революция русская в ее лучших представителях — юность с нимбом вокруг лица» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 277).

¹¹⁶⁸ Здесь вполне справедливы наблюдения В.С. Баевского: «...поэма начинается как опыт мистического осмысления событий 1917 г. В непримиримых противоречиях» (Баевский В.С. История русской литературы XX века. — М., 1999. — С. 47).

тер, ветер!»)¹¹⁶⁹

Царство стихии всюду: она и на земле («На ногах не стоит человек») и во всей вселенной («Ветер, ветер — На всем божьем свете!»). В пространстве поэмы все происходит одновременно, даже если говорится только о земле или только о вселенной. Совершающееся во вселенной получает отчетливые признаки на земле. Здесь символы стихии материализуются: вот появляются «ходок», «здания», «плакат: «"Вся власть Учредительному Собранию!"», «старушка, как курица» («Ох, Матушка-Заступница! — Ох, большевики загонят в гроб!»), «буржуй», «вития» (« — Предатели! — Погибла Россия!»¹¹⁷⁰), «долгополый... Товарищ поп...», «барыня в каракуле». Все они — лица старого мира, и стихия расправляется с ними легко и весело («Ветер веселый и зол, и рад»), сдувая с поверхности земли и со вселенной. В такой же степени стихия издевается и над Учредительным собранием, донося голоса протестов («...И у нас было собрание... ..Вот в этом здании... ..Обсудили — Постановили: На время — десять, на ночь — двадцать пять... ..И меньше — ни с кого не брать...»).

Стихия крушит и переделывает старый мир, расчищает от него вселенское и земное пространство. И вот уже — «Поздний вечер. Пустеет улица». На этом фоне появляется «бродяга», символ мирового скитальца, образ в известной мере автобиографический и символический, «бедняга» — брат по человечеству («Подходи — Поцелуемся...»). Тут же слышатся возгласы-лозунги («Хлеба!»), откуда-то возникает символический вопрос, предвещающий появление Христа, который задает неизвестно кто («Что впереди?») и опять кто-то неизвестный на его то ли отвечает, то ли бросает не связанную с ним реплику: «Проходи!»

Третья картина в первой части — о накопившейся и сгустившейся в страшном мире злобе — «грустной злобе», «Черной злобе, святой злобе...», которая правит бал, но которую нужно обуздать. Здесь появляется выделенный ритмически, как наиболее важный, призыв: «Товарищ!

¹¹⁶⁹ Уже по первым строкам поэмы можно заключить: «концепция» революции принадлежит Блоку, а реалии революции — времени. В «Двенадцати» воплощен тот принцип предметной символики, который характерен, по словам В.М. Жирмунского, для третьего тома (см.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. — Л., 1928. — С. 247–248). Б.М. Энгельгардт также писал о том, что зрелый Блок превращает явления конкретной действительности в поэтические символы (*Энгельгардт Б. В пути погибший*. — в кн.: Об Александре Блоке. — Пб., 1921. — С. 22, 37 и др. Некоторые критики-современники, не принимая «концепцию» вселенской революции, особенно ценили конкретную реальность в изображении поэта и ритмическое многообразие: «Конечно, для тех, кто знает моральную и интеллектуальную ценность Блока, сами его идеи малоинтересны, но его видение того ужасного декабря 1917 года — Петербург в темноте и под снегом, вооруженные шайки рабочих, изводящие «буржуев» и исполняющие страшную месть в отношении друг друга (сцена убийства девушки — апогей поэмы), отрывки революционных песен в замерзшем воздухе и голодные собаки, крадущиеся в темноте между сугробов, — это видение забываемо... к тому же стихотворные ритмы поэмы в своей многообразной изобретательности прекрасны» (*Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи*. — СПб., 2002. — С. 34).

¹¹⁷⁰ См. начало статьи «Интеллигенция и революция».

Гляди в оба!». В нем слышится попытка упорядочить стихию, ввести ее разгул в отведенные ей берега. Призыв этот как бы рождается из самой стихии как ее созидательное начало.

Вся первая часть говорит о том, что стихия направлена против старого мира и что в ней есть разрушительная сторона — «злоба», могущая ее погубить. Изжить эту разрушительную силу стихии призваны двенадцать красногвардейцев. Но разрушительный накал стихии существует повсюду — и во вселенной, и на земле, и в душах красногвардейцев. Стало быть, их задача состоит в том, чтобы не только внешне, но и изнутри переделать мир, человека и человечество.

В числе 12 Блок увидел символическое начало. Почему именно 12 человек? Значит, так написано на небесах. В том, что патрули красногвардейцев состоят из 12 человек, есть знак свыше, и этот знак должен быть понят. Неважно, какова земная причина количества патрулирующих, — важно, что 12 — число апостолов. Но теперь апостолы приняли новый вид: «Винтовок черные ремни, Кругом — огни, огни, огни... В зубах — цыгарка, примят картуз, На спину б надо бубновый туз!» Теперь они — разбойники. Они снова провозглашают свободу, но уже без креста («Свобода, свобода, Эх, эх, без креста!»). Задача любого преображения и обновления состоит в том, чтобы самого закоренелого преступника, самого отпетого изувера превратить в человека, пробудить в нем человеческое начало. И потому разбойники — не случайность. Это не только реальные массы, в душах которых в революционные годы проснулись звериные инстинкты, но и массы библейские. Реальность и символизм тут сливаются. Чем ниже падение красногвардейцев, тем выше смысл их преображения. Так в реальных людях октябрьского переворота Блок увидел символическое содержание, которое воплотил в вечные библейские символы, а библейских персонажей — в живые исторические лица.

Для того чтобы злоба исподволь, постепенно покидала души убийц, нужен был частный сюжет, который высвечивал бы постепенный рост сознательного, созидательного начала. И этот сюжет должен быть «вечным». А что может быть «вечнее» древнего «любовно треугольника», замешанного на любви, ревности, зависти, мести, измене, крови? и что может быть проще этого неувядающего сюжета? в нем торжествует разрушительное начало, которому и посвящена вторая часть:

— А Ванька с Катькой — в кабаке...

— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...

— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй!

Однако разрушительные возгласы неожиданно становятся не хаотическими и беспорядочными выкриками, а организуются в сознательные лозунги:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Откуда они берутся, кто их произносит, — пока неизвестно и персонально не обозначено. Это голос самой стихии, ее другое — содержательное начало. В большей мере оно идет от самого автора, от его желаний и мечтаний. Действие стихии направлено на разрушение старого мира и на превращение злобы как его наследия в чувство доброе и созидательное. Так в саму картину крушения старого мира вносится элемент порядка:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

Хотя одновременно дается понять, что этот порядок ущербный: «Эх, эх, без креста!»

В третьей части разрушительный пафос приобретает всеобщий характер и подтверждает мысли второй: воспроизводя известную песню («Как пошли наши ребята в красной гвардии служить»), они ставят перед собой цель раздуть «мировой пожар» и видят его «в крови», т.е. готовы погубить весь свет и пожертвовать своими жизнями («Буйну голову сложить!»). Но в последнем куплете слова взяты не из песни, а из блоковской лирики. При этом возглас «Господи, благослови!» никак не может принадлежать красногвардейцам. Это Блок вносит поправку в песню, прося благословения и помощи у Господа за намечаемые дела, чтобы отвратить их с неправого пути. Не забудем, что «дети» железного века не понимают, что творят.

В четвертой-восьмой частях снова напоминает о себе старый мир — только уже не во всемирном масштабе, а в вечном частном сюжете любви-измены. Здесь торжествует стихия любви — разрушительная и созидательная, но дается она в образах и восклицаниях старого мира: «лихач», Електрический фонарик На оглобелях», «Ах, ах, пади!..» Обольститель Ванька переметнулся из стана красногвардейцев в стан белых солдат, но ему, влюбленному («С физиономией дурацкой»), не откажешь в мужской красоте, силе, удали и находчивости:

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!

Катку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Под стать ему и Катка, тоже вся отдавшаяся любви:

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом...

И тут Блок встает на сторону Петьки, и голоса их становятся неразличимы:

Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

В поэму входит предыстория Катки, которую рассказывает Петька. По мере рассказа, в нем зреет черная злоба. Социальная и любовная измены Ваньки и Катки пересекаются, вызывая жгучую потребность кровавой мести:

Эх, эх, согреси!
Будет легче для души!

Сразу после этой картины начинается охота за Ванькой и Каткой и стрельба, в которой принимают участие все красногвардейцы, ибо чувства всех оскорблены и поруганы. Красногвардейцы хотели отомстить Ваньке и палили скорее всего в него («Лихач — и с Ванькой — наутек... Еще разок! Взводи курок!.. Трах-тарарах! <...> Утек, подлец! Ужо, постой, Расправлюсь завтра я с тобой!»), однако нечаянной жертвой от руки Петьки пала Катка. Мсть совершилась не так, как было задумано, но злоба нашла свое разрешение («Лежи ты, падаль, на снегу!»). И снова разрушительную стихию, только что торжествовавшую, пытаются ввести в берега:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

С этого момента начинается перелом в голове Петьки: «Лишь у бедного убийцы Не видать совсем лица...».

С точки зрения блоковских публицистических статей этого времени, убийство Катки — частность. Так и относятся к совершенному черному делу его друзья-красногвардейцы, но Блок осветил этот эпизод не социально-историческим светом, а светом вечности:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

В загрузившем Петьке просыпается новое сознание: социальное уступает место более высокому — истинно человеческому. Петька жалеет, что не простил Катьку. Но его товарищи не готовы принять его жалость и его любовные страдания. Ими по-прежнему движет социальная злоба, и они убеждают Петьку в правоте его мести, снова призывая к ничем не сдерживаемым грабежу и разбою:

Эх, эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Снова разрушительная стихия берет верх, но что она сулит в конце концов? а сулит она то же горе, ту же скуку смертную, ничем не лучшую, чем скука, пошлость и мерзость старого страшного мира. Земная жизнь вновь обрастает догматами и мертвеет. Блок обращается к тем же выразительным образам «кондовой Руси»: «Ужь¹¹⁷¹ я времячко Проведу, проведу... Ужь я темячко Почешу, почешу... Ужь я семячки Полущу, полущу... Ужь я ножичком Полосну, полосну!..»¹¹⁷² История повторяется: снова кровь, снова смерть живого существа и панихида по нему («Упокой, господи, душу рабы твоея...»). А над всем этим висит старое и страшное слово «Скучно!».

Между тем жизнь, хотя и не наладилась, но изменилась. В прежних образах знаменитой песни Блок сказал о новом ее содержании:

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина!

И буржуй приутих, как пес голодный, и, как пес безродный, поджал хвост. Однако победить разрушительную стихию не удастся, несмотря на все попытки организовать и совместными усилиями

¹¹⁷¹ Таково было произношение Блока, которое он сохранял.

¹¹⁷² К.И. Чуковский вспоминал, что именно с этого повтора Блок, по его собственному признанию, начал «Двенадцать».

найти в ней созидательное начало. Стихия разъединяет идущих красногвардейцев:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

И ничто не помогает — ни лозунги, призывающие вместе стоять перед лицом старого мира, ни возгласы, побуждающие идти куда-то вперед. Это потому, что красногвардейцы сосредоточены на злобе и мести, у них нет созидательной цели, и сами они найти ее они не могут. Едва, например, Петька вспомнил о Боге:

— Ох, пурга какая, спасе! —
как его тут же одернули:
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?

Красногвардейцы по-прежнему нацелены на грабежи, на разрушение, хотя и пытаются придать эксцессам видимость революционной необходимости и порядка. Однако их надежды идти вдаль «без имени святого» напрасны и обречены на провал. Ведь они

Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

А, главное, не жаль человеческой жизни, потому что они живут разрушением, а не созиданием:

Их винтовочки стальные
На незримого врага...

И тут оказывается, что они не могут сбросить с себя одежды старого и страшного мира, который не отстаёт от них:

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстаёт —
Пес холодный — пес безродный...¹¹⁷³

¹¹⁷³ Пес в «Двенадцати» обладает богатым символическим содержанием: старый мир, преследующий восставших, неизбывное одиночество индивидуализма, нечистая сила, заключающая в себе неисчерпаемое зло. Фигура пса восходит к произведениям Гете «Фауст» и Пушкина «Сцена из Фауста». В сцене, завершающей поэму,

Они не могут обновиться и переродиться, по наивности, по непросвещенности, по темноте своей неведомый ими Призрак, который всегда оказывается **впереди** их, за врага и даже стреляют в Него. Красногвардейцы не знают, что только Он может указать им дорогу созидания, преобразования и обновления, что только с Его помощью они могут сойти со стези разрушения и краха и выйти из кровавого ада. Это Христос, Мессия, Спаситель дает возможность каждому самому отъявленному грешнику духовно очиститься и получить прощение грехов. Блоку нужны были образы грабителей и разбойников, которых он нашел в революции, чтобы воплотить свою давнюю и любимую мысль об обновлении и преобразении любого падшего человека, ибо без этого нет возрождения мира.

Неузнанным идет впереди с красным флагом — символом нового мира — Христос, за которым шествуют, думая, что они действуют самостоятельно, красногвардейцы, обремененные «пережитками» старого мира. Согласно замыслу поэмы, бушующая на земле стихия, рождена высшими силами и послана в земной мир, чтобы «переделать все», но только высшим силам подвластно превратить разрушение в созидание. Пока же стихия торжествует и иронически смеется над теми, кто хотел бы ее уgomонить:

Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

И лишь шествие во главе с Христом, хотя красногвардейцы об этом не догадываются, становится величественным зрелищем, а шаг — державной поступью. Как только появляется Христос, музыка обретает гармонию, разрозненные и диссонирующие ритмы образуют стройное звучание. Именно в этом месте высшая воля наделяет красногвардейцев сознанием. Они еще не могут избавиться от старого мира («Позади — голодный пес...»), но они уже не скитальцы, подчиненные стихии. Благодаря верховному началу, возглавившему их символическое шествие, грехи с них снимаются, и Христос вновь принимает их на себя («С кровавым флагом...»), чтобы вывести красногвардейцев из ада и из разбойников, не подозревающих, чья воля ими движет, превратить в апостолов:

появление пса приобретает поистине вселенский символический смысл: позади революционного дозора плетется пес, ассоциирующийся с Сатаной, а впереди — Иисус, имя которого рифмой соединено с его извечным антагонистом: «Позади — голодный пес» — «Впереди — Иисус Христос». Здесь очень выразительна антитеза Сатаны и Бога. В то время, когда шла работа над «Двенадцатью» Блок записал 29 января 1918 года, и эта запись прямо относится к псу из поэмы: «Я понял Faust'a: "Knurre nicht, Piidel!"» (Не ворчи, пудель — В.К.). — См.: Эткинд Е.Г. Композиция поэмы А.Блока «Двенадцать». — Русская литература, 1972, № 1. — С. 129. Рифма «пес — Христос», соединяющая двух извечных антагонистов — Христа и Сатану, вызвала следующее замечание Л. Долгополова в статье «Ритмы и контрасты. (Заметки о поэме Блока «Двенадцать»): «Невероятная, может быть, единственная в русской поэзии рифма: "Пес — Христос"» («Волга», 1968, № 5. — С. 171–172).

...Так идут державным шагом —
 Позади — голодный пес,
 Впереди — с кровавым флагом,
 И за вьюгой невидим,
 И от пули невредим,
 Нежной поступью надвьюжной,
 Снежной россыпью жемчужной,
 В белом венчике из роз —
 Впереди — Иисус Христос.

Поэма «Двенадцать», если учитывать замысел Блока, а без этого ее содержание останется непонятным, — это поэма еще об одной попытке преображения и обновления человека и человечества, попытке, которая может оказаться удачной лишь в том случае, как был убежден Блок, если с грешного пути на истинный выведет разбойников Христос, если он придаст созидательность стихийным, злым силам, если вечные христианские ценности не будут отброшены, как ненужные и лишние. Без высшей воли Христа и его помощи любое революционное действие с самыми высокими и благородными намерениями и декларациями обернется обманом и рано или поздно потерпит крах.

Блок в «Двенадцати» дождался того исторического момента, когда взбунтовался народ, когда стихия пришла в движение, и ему показалось, что его мистические идеи, которые он хранил и лелеял со времен «Стихов о Прекрасной Даме» могут из области «реальных» перейти в область «реальнейших». И эту символическую мечту он воплотил в поэме. При этом он, конечно, верил, что историческая действительность подтверждает его предположения, но главным для него был его художественный замысел, субъективно воспринятый и субъективно понятый смысл событий, которому подчинялись объективные факты и реалии. При этом Блок не подгонял факты к своему замыслу, а считал, что они соответствуют ему и согласуются с ним. Однако в основе воспроизведения революционных дней лежало не изучение действительности и не установление причинно-следственных связей, как это свойственно реалистам, а непосредственное проникновение в сущность вещей-символов. В отличие от романтиков, Блок-символист не пренебрегает эмпирикой, а намеренно точно фиксирует все ее детали от зрительных до слуховых и интонационных с тем, чтобы каждая из них участвовала в воплощении замысла и в каждой из них он просвечивался. Все детали и голоса, составляя зрительную картину и «музыкальный оркестр» революции, вследствие этого становятся символическими, на них падает свет запредельных миров.

Общий замысел — Христос, умиротворяющий разрушительную стихию и ведущий разбойников-красногвардейцев из ада хаоса в рай разума, порядка, созидания и космоса — развернут и композиционно¹¹⁷⁴,

¹¹⁷⁴ Композиции поэмы посвящена статья Е.Г. Эткинда, который писал, что в «Двенадцати» «существенно то, что стройный, предельно гармоничный композиционный ритм вступает в противоречие с множеством иных элементов, кажущихся нагромождением случайных стиховых форм». Композиция поэмы, согласно Е.Г. Эткинду, демонстрирует постепенное преодоление хаоса и смирение его гармонией, сквозной динамиче-

и «музыкально»¹¹⁷⁵. В результате гармонии замысла и форм его воплощения Блоку удалось слить личное и общее.

Поэма «Двенадцать» состоит из разрозненных отдельных частей, логически мало связанных друг с другом по употребленным размерам, а интонационно вовсе между собой не согласованным. 11 частей поэмы своей дисгармоничностью напоминают стихию (голоса «улицы» и отверженных, так называемых «низших» слоев общества, сочетание мелодически-песенного начала с прозаическим, говорным, повторы, контрастное противопоставление сатиры, трагедийности и героики), которая, конечно, не поддается никакой логике. Звуки приходят в поэму из самых разных сфер жизни (воет ветер, донося иногда обрывки разговоров, бушует метель, на улице раздаются шаги, лошадиный топот, одиночные выстрелы, и беспорядочная стрельба, крики лихача, окрики патрульных, вздохи, молитва, проклятия, новые революционные словечки и лозунги, искаженная иностранная и церковнославянская лексика, просторечия и т.д.)¹¹⁷⁶. Жанровый состав поэмы раз-

ский элемент которой — маршевый ритм. Он постепенно крепнет и одолевает противоборствующую ему поэтическую тему — тему разбушевавшейся стихии (см.: *Эткнд Е.Г.* Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать». — Русская литература, 1972, № 1).

¹¹⁷⁵ Композиция поэмы «Двенадцать» непосредственно связана с воплощением стихии в «музыке» (ритмах, стиховых форм, рифмовке, повторах, контрастах и пр.). В последние годы творчества Блок придавал огромное значение «музыке» мира, «духу музыки». Музыка стала для Блока «универсальной субстанцией» (см.: Минц З.Г. Лирика Александра Блока (1907–1911). Вып. II. — Тарту, 1969. — С. 123 и сл.). С помощью «музыки» стиха Блок передавал разрушительную стихию революции, ее созидательную энергию и творческую красоту будущего мира.

¹¹⁷⁶ Многие писатели и критики порицали Блока за грубость и неточность языка, в частности И.А. Бунин, считавший искажение слова «электрический» искусственным, неправильным и не соответствующим словоупотреблению народа. С.К. Маковский вслед за И.А. Буниным упрекал Блока в незнании народного языка, просторечия и революционного жаргона. «Автор, — писал он, — щеголяет несуществующими словами (и ударениями), и звучат эти новые слова не по-русски. Хотя бы — «Все быстрее и быстрее уторпливают шаг». Или: кто же когда говорил в народе — «Электрический фонарик на оглобелях», «за плечами — ружьца», «он головку вскидывает», «снег столбушкой поднялся» и т. д. Весь этот частушечный стиль отзывается очень случайной мастеровщиной. Не спорю, может быть, Блок и не выдумал фальшивых словечек, а подслушал их где-нибудь на петербургских улицах. Но это еще не давало права включать их в поэму как характерные просторечия. Ничто так не роняет драматической правды, как нечуткий слух писателя к бытовой интонации и к бытовому словообразованию Язык — голос народной стихии в веках и тысячелетиях; он развивается постоянно, вбирая в себя и неологизмы разного рода, и заимствования из других языков (и то и другое зачастую — как случайное засорение, получающее впоследствии «права гражданства»). Значение больших писателей состоит в том, чтобы утверждать (а то и изобретать) эти новые слова и обороты речи или отвергать их — как не отвечающие духу языка. Блок, мучительно, с надрывом переживавший революцию — трагически-хмельную и беспощадную, но в каком-то разрезе своем созвучную народной идее «Правды», — хотел выразить в «Двенадцати» эмоциональный хмель «Октября»: и политический, и бытовой трагизм этих дней, когда начиналась новая эра русской, а может быть и всемирной истории. Он слушал «музыку революции» и что-то запело в нем, созвучное наступившим временам. Слов нет, с обыкновенным стихотворцем этого не случилось бы... Ни одной минуты я и не сомневаюсь, что Блок в высшей степени одаренный медиум... Но в поэзии поэтический медиумизм во-

нообразен: частушка¹¹⁷⁷, жестокий и городской романсы, революционная и народная песня. В этой дисгармонии есть свои «контрапункты», перебивающие общий «музыкальный» настрой и вдруг обнаруживающие в своем звучании резко подчеркнутый порядок, демонстрируемый строгим размером и четкой мужской рифмовкой («Революционный держите шаг, Неугомонный не дремлет враг!»). Однако из «музыкально» нестройных частей возникает стройное целое, и в финале торжествует гармония. Она приходит неожиданно и неизбежно, «музыкально» замыкая поэму и придавая ей стройность. Торжественный марш финала («Так идут державным шагом...») эмоционально убеждал в том, что даже самые отпетые разбойники¹¹⁷⁸, представляющие низы «падшего» человечества, неосознаваемым ими сами заповедным путем, если ими предводи-

проса не решает, поскольку поэт не вдохновенный художник слова. Все гибели обречено, одно искусство остается. Только с этой точки зрения и говорю я сейчас о стихах Блока и, кажется, говорю как раз обратное тому, что о них привыкли думать, о «Двенадцати» — в частности (за исключением И.А. Бунина, слишком хорошо знавшего простонародные обороты речи, чтобы не возненавидеть фальшь «Двенадцати») (*Маковский Сергей*. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 258–259). А. Кручёных в статье «Язвы Аполлона» издевался: «Мы уже видели, что изысканный певец «Прекрасной Дамы» занялся частушкой. Его ли это дело? Народным ему быть не дано — слишком его частушки надуманы, «интеллигентски»; нет в них разгула и задора, но тем они показательней для современного искусства: писатель ведет Аполлона в кабак... (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 302). Другие же (Маяковский, Мандельштам, Городецкий и пр.) восхищались умением Блока передать язык улицы и настаивали на том, что Блок сплавил язык Пушкина с языком «низов», т.е. способствовал сокращению культурного расстояния между разными слоями русского общества, сделав новый шаг к сближению языка образованного и языка необразованного народа. Городской язык низких слоев общества с его искажениями, фольклорные формы стиха побудили некоторых критиков при появлении поэмы поспешно заявить, что Блок превращается в ученика Маяковского. Этим критикам убедительно возразил В.М. Жирмунский, назвав их соображения «совершенно несправедливыми», поскольку «расширение поэтического словаря «неканоничным» материалом — в цыганских и «реалистических» стихах третьего тома, деканонизация старых метрических норм и точной рифмы во второй книге» предвосхищают поэму «Двенадцать». «В этом смысле, — заключал В.М. Жирмунский, — Блок отнюдь не ученик, а скорее учитель футуристов (Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока. — в кн.: *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 236–237). А.М. Ремизов (*Кодранская Н.* Алексей Ремизов. — Париж, 1959. — С. 103; см. также: *Пайман Аврил*. Ангел и камень. Книга 2. — С. 225) счел словесную ткань «Двенадцати» «удачей» поэта («подскреб слов неожиданного у Блока»). А. Пайман привела также суждение Д.П. Мирского, заявившего, что если бы ему предложили выбрать между «Двенадцатью» и всей остальной русской литературой, он бы затруднился (Mirsky D.P. Russian literature since 1917. — The Cambridge Review. August, 1922. P. 209. — цитируется по кн.: *Пайман Аврил*. Ангел и камень. Книга 2. — С. 225).

¹¹⁷⁷ О.Э. Мандельштам в набросках статьи «Барсучья нора» назвал «Двенадцать» «монументальной драматической частушкой».

¹¹⁷⁸ Здесь необходимо вспомнить балладу Некрасова о двенадцати разбойниках. Кроме того, на полях черновика записано таким же летучим почерком, как и весь текст поэмы, сакральное: «И был с разбойником...», т.е. Христос был с разбойником (*Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 тт. Т. 5. — М., 1995–2003. — С. 307).

тельствует Христос, идут к преображению и обновлению¹¹⁷⁹.

Наиболее точно своеобразие поэмы определил В.М. Жирмунский. По его словам, «художественная сила поэмы Блока, не имеющей в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. На первом месте — указанный выше диссонанс в самом тематическом содержании — взлеты восторга, упоение разливом бунтарской стихии («Пальнем-ка пульей в Святую Русь...») и безнадежная тоска, господствующая над всеми взлетами чувства. Рядом с этим — кричащие противоречия в выборе словарного материала: в иррациональный, метафорический стиль современного поэта-романтика врываются неканонизованные, как бы еще не обработанные в художественном отношении элементы грубой повседневной речи, словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка. Наконец, решительное разрушение привычно гармонического и симметричного строения русского классического стиха: ритмическая свобода звуковых рядов, построенных по чисто тоническому принципу, меняющихся по числу ударений и по характеру стихового окончания; в связи с этим — деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием своих приемов». Все эти элементы диссонанса возведены в главенствующий художественный принцип¹¹⁸⁰. К этому нужно добавить, что разрешение диссонанса в гармонии лишь намечено в заключительных стихах поэмы.

Современная Блоку критика встретила «Двенадцать» двойственно: одна часть с восхищением и восторгом, другая — с негодованием, презрением и оскорблениями¹¹⁸¹. Слишком современную и болезную

¹¹⁷⁹ На явление Христа в «Двенадцати» проливают свет воспоминания Е.П. Иванова о революции 1905 года. Блок и Е. Иванов сравнивали революцию как действие с демонической пляской тарантеллой. По их мнению, революция возникает в те моменты жизни, когда людьми овладевает чувство великой Богом оставленности: «Тут опять демон. Отверженный пророк, сошедший в ад, где помогает ему сходящий в ад и Воскресающий Сын Человеческий» (Блоковский сборник. — Тарту, 1964. — С. 393). Обсуждая с художником Анненковым рисунок на обложке «Двенадцати», Блок хотел, чтобы Христос появился в виде огромного призрака, чтобы из левого верхнего угла «дохнуло густым снегом и сквозь него Христом...» Здесь же он твердо заявил, что от Христа не отказывается, «несмотря на все критики» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 514). Ф. Степун напомнил слова Блока, сказанные незадолго до смерти, которые «звучат не только признанием, но и любовью: “А все-таки я Христа никому не отдам”» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 608).

¹¹⁸⁰ См.: Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока. — в кн.: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 236.

¹¹⁸¹ М. Пришвин, например, в статье «Большевик из «Балаганчика» (Ответ Александру Блоку)» в оскорбительной форме напомнил Блоку, что большевики закрывают негодные им газеты: «если бы Александр Блок 2-го января, например, принес свою статью не в «Знамя труда», а в «Волно народа» — ему бы пришлось эту музыку слушать в тюрьме». М. Пришвин сразу почувствовал, что, устанавливая жесточайшую цензуру, большевики лишают писателя свободы слова и «тайной свободы» как личной, так и творче-

общественно-политическую тему затронул Блок, чтобы критика могла отрешиться от злободневности и вникнуть в замысел поэта. Все суждения так или иначе сосредоточились на одном вопросе — принимает или не принимает Блок октябрьский переворот. В зависимости от позиции критика — видел ли он в поэме пасквиль на революцию или ее апофеоз — он и оценивал поэму¹¹⁸². В такой обстановке критикам было не до проникновения в замысел Блока.

«Левая» и большевистская критика в целом высоко оценила поэму. Ей было достаточно того, что Блок «принял» октябрьский переворот. Лунначарский и Троцкий задали тон и надолго определили толкование поэмы в советские годы. С одной стороны, они высоко оценили содержательно-художественную силу поэмы, а с другой — отрицательно отозвались о финале «Двенадцати», не признавая, что красногвардейцы в реальности ведомы Христом. Л.Троцкий, удовлетворенный поэмой, не считал ее произведением нового искусства: «И все же «Двенадцать» — не поэма революции. Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции». И добавлял: «Внутренний смысл революции остается где-то за пределами поэмы, — она эксцентрична, в смысле механики, — и оттого увенчивает ее

ской («разве не видит Блок, что для слияния с тем, что он называет «пролетариатом», нужно последнее отдать, наше Слово, чего мы не можем отдать, и не в нашей это власти. <...> — (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 257), о чем Блок впоследствии писал в статье «О назначении поэта». Более сдержанно, но все же отрицательно отнеслись к поэме, помимо других (З.Н. Гиппиус и пр.), П.Сувчинский: «Воплощения (религиозной идеи, явленной в образе Христа, — В.К.) — нет, так как образ Христа «в белом венчике из роз» неубедительный, тусклый, чужой, случайный и безответственный, даже недопустимо безответственный, кощунственный...» (Там же. — С. 307) и П. Струве: «Двенадцать» Александра Блока, по-видимому, самое сильное до сих пор отражение революции в литературе. Уже сейчас можно сказать без преувеличения, что это подлинно памятник революционной эпохи. В этом произведении действительно отразилась революция, ее безбожие, ее бесчеловечность, ее — перефразируя другие стихи того же поэта — бессильный, непробудный грех». Но при этом автор заявлял, что «Правда изображения в «Двенадцати» Блока религиозно не освобождена от цинизма или кощунства восприятия» (там же. — С. 313).

¹¹⁸² В.С. Баевский выделил пять типов оценок «Двенадцати»: согласно первому и второму типам, поэма — апофеоз, но критики первого типа хвалят ее за это, а критики второго типа хулят; критики третьего типа утверждают, что революция изображена неправильно, и в поэме нет прославления революции; критики четвертого типа называют поэму кощунством, мотивируя свое толкование тем, что Христос, мол, учил добру, любви, а в поэме его именем благословляется мировой пожар и кровь, в конце же красногвардейцы стреляют в Христа; критики пятого типа полагают, что поэма — злая ирония, в частности насмешка над процессией и демонстрацией: впереди Иисус Христос с красным флагом, а за ним — красногвардейцы, один из которых только что из ревности совершил убийство, позади же — голодный пес. (Баевский В.С. История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994. — С.204). Последняя точка зрения опровергнута самим Блоком. По свидетельству К.И. Чуковского, однажды Горький сказал Блоку, «что считает его поэму сатирой. — Это самая злая сатира на все, что происходило в те дни. — Сатира? — спросил Блок и задумался. — Неужели сатира? Едва ли. Я думаю, что нет. Я не знаю» (Судьба Блока. — Л., 1930. — С.225).

Блок Христом»¹¹⁸³. Ленин тоже «не понимал», почему в поэме вдруг появился Христос. Позднее к этому упреку добавился упрек в преувеличении стихийности большевистской революции — мол, Блок не разобрался в ее движущих силах и в том, что партия выступила ее организатором и вдохновителем.

В противоположном лагере противников и отрицателей большевизма и их революции тоже игнорировали замысел Блока, сделав упор на ложном пафосе поэмы, оправдывающем революцию, и ее грубом языке, выражающем этот пафос.

И сторонники, и противники поэмы исходили из соответствия поэмы содержанию и смыслу реальных событий¹¹⁸⁴. Они рассматривали поэму

¹¹⁸³ *Троцкий Л.Д.* Революция и литература. — М., 1991. — С. 99, 100.

¹¹⁸⁴ Среди критических мнений литераторов, как оставшихся в России, так и эмигрантов, можно выделить следующие: решительное несогласие с Блоком высказали сразу же З.Н. Гиппиус, И.А. Бунин и многие другие. Ф. Сологуб писал К. уковскому 22 апреля 1922 года: «Блок был не русский, вы сами это очень хорошо показали. Он был немец, и его «Двенадцать» немецкая вещь. Я только теперь познакомился с этой вещью — ужасная... Вы считаете его великим национальным поэтом. А по моему, весь свой национализм он построил по Достоевскому. Здесь нет ничего своего. Россиян он не знал, русского народа не знал, он был студент-белопокладочник». Г.В. Адамович, спустя много лет после создания «Двенадцати», когда страсти, казалось, должны были улечься, прорывается инвективой. Обвинив поэму в злободневности, в том, что она «выдохлась», «увяла, обветшала», в том, что в ней нет, как бывало в лучших стихах Блока, «второго подводного течения, не говоря уже о волнах таинственной и вещей музыки, поднимающейся; когда-то из глубин его сознания», он перешел к образу Христа: «Христос в конце, «в белом венчике из роз»... об этом и говорить тягостно: не кощунство в обычном смысле слова, не политическая ошибка, а образ невозможный, мучительно-легковесный и фальшивый, потому что нельзя же Христом пользоваться для литературного эффекта! а здесь именно эффект, под занавес!» Блок, по его словам, перед смертью «с содроганием вспоминал “Двенадцать” как о «грехе на его художественной совести». Эта «оплошность столь грандиозная» «представлялась ему тяжким, непростительным преступлением». В заключение он с уверенностью предположил, что «поэма «Двенадцать» если в нашей литературе и останется, то к сокровищам ее причислена не будет... Будет, вероятно, признано, что поэма искусно написана. Но того, что в истинной и бессмертной поэзии утоляет духовную жажду человека... — этого будущее в «Двенадцати» не найдет (Адамович Г.В. Наследство Блока. — в кн.: Русский Нью-Йорк. Антология «Нового журнала». — М., 2002. — С. 36). По мнению русских православных мыслителей и богословов, явление «Исуса Христа» возглавляющего шествие красногвардейцев, не что иное как «бесовидение». Сергей Булгаков заявил, что Блок в «Двенадцати» перепутал Христа с Антихристом. Более сдержанно, но вполне определенно высказалась З.Н. Гиппиус в стихотворении, адресованном Блоку: «Впереди 12-ти не шел Христос...». Некоторые литераторы, в частности М.А. Волошин, пытались заступиться за Блока, убеждая своих собеседников, что Блок написал памфлет на революцию и изобразил ее с иронией. С.К. Маковский вспоминал, что ему было непонятно — уходит Христос от красноармейцев или ведет их. Сделав по этому поводу замечание, что скорее всего Христос у Блока обречен народным восстанием на смерть до грядущего Воскресения, он встретил решительное сопротивление М.А. Волошина: «Вспоминается мне, как Максимилиан Волошин, навестивший меня в Ялте (в 1918 году), толковал конец «Двенадцати»...» «Да ведь это против большевиков написано! — горячился М.А. Волошин. — Двенадцать лжеапостолов не идут за Христом, а пресле-

как реалистическое произведение, должное отражать действительность в формах самой действительности. Но такой подход к поэме Блока заранее обречен на неудачу, потому что он не учитывает замысла поэта и символического характера его произведения. Но, если принять во внимание этот замысел, то появление Христа в поэме закономерно, необходимо и неизбежно. Блок совсем не стремился к тому, чтобы замкнуться в рамках исторического времени и в российском пространстве. Он выходил за пределы действительности в мечту, за грань исторического момента в вечность и за просторы в просторы вселенной. Он хотел верить, что впереди 12-ти идет Христос и что на сей раз революция в будущем завершится преображением и обновлением человечества. Но это будущее ни в жизни, ни в поэме еще не наступило. Поэтому лишь немногие критики, близкие к Блоку, сумели его замысел понять и сказать о нем с большей или меньшей убедительностью.

Основная же полемика разгорелась вокруг образа Христа. Этот образ не принимали ни те, кто хвалил поэму, ни те, кто ее хулил.

Сам Блок никогда не толковал образ Христа и, между прочим, умно и правильно поступал. В ответ на замечание О.Д. Каменевой, сказанное Л.Д. Блок, что поэт будто бы «восхвалял» Христа, Блок возразил: «Я только констатировал факт: если взглянуть в столбы метели на *этой* пути, то увидишь «Иисуса Христа». Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак»¹¹⁸⁵. Почему же Блок употребил это кощунственное слово «ненавижу»? Поэт полагал, что октябрьский переворот не только российский, но вселенский, что весь старый мир христианской цивилизации рухнул, а раз так, то, следовательно, за христианской цивилизацией грядет другая, и имя ей даст другой Мессия. Так возникает характерное рассуждение поэта: «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «недостойны» Иисуса»¹¹⁸⁶, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел

дуют его как врага, расстреливают его. Революция распинает Христа. Вот смысл!» Оппонент возражал: «Однако же Христос машет красным флагом...». «Красный флаг в руках Христа, — волнуясь, доказывал Волошин, — очень страшный символ. Кровь ведет народную стихию — и человеческая, и Божья; ведет кровавая хоругвь ко вратам грядущего Царствия... Блок ощущал революцию не как политик. В минуты прозрения он ощущал революцию эсхатологически. Поэт слышал голос народный о преобразующей силе «черной злобы, святой злобы» на погибель «старого мира»...» (*Маковский Сергей*. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 262–264). М.А. Волошин изложил свою точку зрения письменно, положив начало неверному взгляду на «Двенадцать», согласно которому искренний и честный Блок будто бы держал в отношении революции некую заднюю мысль: под видом прославления революции он написал на нее хулу, изобразив стрельбу красногвардейцев в Христа. К сожалению, впоследствии эту точку зрения некритически воспринял В.С. Баевский, писавший, что Иисус Христос идет под красным флагом и ведет за собой двенадцать апостолов, которые в него стреляют (см.: Баевский В.С. История русской литературы XX века. — М., 1999. — С. 47). Однако точка зрения М.А. Волошина не подтверждается фактами: когда Блок писал поэму, он стоял на стороне революции, которая вылилась в октябрьский переворот, и, стало быть, не выступал его противником.

¹¹⁸⁵ Блок Александр. Собрание сочинений восьми томах. Т. 7. — 330.

¹¹⁸⁶ А разве апостолы были достойны Христа, Сына Человеческого, Спасителя?

Другой»¹¹⁸⁷. О том же в записной книжке от 18 февраля 1918 года: «Что Христос идет перед ними — несомненно. Дело не в том, «достойны ли они его», а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет; а надо Другого — ? — »¹¹⁸⁸. С «другим», однако, ничего не получилось да и не могло получиться. Кошунственную мысль о «Другом», который все не появлялся, пришлось оставить и признать, что мировая революция совершается в рамках христианской цивилизации. Стало быть, и происходит она под эгидой Христа и под его водительством¹¹⁸⁹.

Впоследствии в образе Христа стали видеть воплощение общечеловеческих идеалов и ценностей, достижение которых Блок возлагал на революцию. Это перевело изучение образа Христа и всей поэмы с конкретного в отвлеченный, абстрактный план. В течение многих лет критики и литературоведы ограничивались отдельными наблюдениями и уточнениями, но в целом изучение поэмы топталось на месте и принципиально к прежним идеям и концепциям ничего не прибавлялось.

Прорыв в изучении «Двенадцати» произошел в 1975 году, когда научному сообществу был предъявлен доклад Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова «Игровые мотивы в поэме “Двенадцать”»¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 326.

¹¹⁸⁸ Блок Александр. Записные книжки. — С. 388–389. Еще раз напомним, что точка зрения М.А. Волошина, утверждавшего, что «Христос вовсе не идет во главе двенадцати красногвардейцев, а, напротив, преследуется ими...», не выдерживает критики, поскольку отрицает прямые высказывания Блока (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 294).

¹¹⁸⁹ Г. Чулков в статье «Красный призрак. Листки из дневника», приняв октябрьский переворот, писал: «... признание революции вовсе не исключает решительного отрицания революционной бесовщины, в которую выродилось праведное восстание против ветхого порядка» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 254). Возражая Блоку, он настаивал: «Революция — не идиллия. Это верно. Но революция должна быть верна самой себе. В эти дни революция себе изменила. И тот мерзостный кабацкий мотив, который звучит сейчас в Доме свиданий, название коему «Брест-Литовск», я не могу по совести назвать симфонией революции. Это клевета на революцию. И это прекрасно сознают все честные революционеры и прежде всего ветераны революции, — ну а революционные Parvenus — те, конечно, обдeldывают свои делишки. Им все равно. Им наплевать (там же. — С. 255). В то же время из статьи Г. Чулкова становилось ясно, что идеи Блока отчасти разделялись им и Вяч. Ивановым: «Возможную гармонию мира нельзя обрести вне христианства или помимо христианства, как единого чуда нельзя разгадать, не увидев Христова лица (там же. — С. 252). О Вяч. Иванове Г. Чулков сообщал: «Он по-прежнему приветствует дух истинной революции, усматривая в ней порыв к запредельному; утверждает вместе с тем, в противовес уклонам в хаос непросветленных бунтарей, идею соборности...» (Там же. — С. 254); «Революция, явленная ныне в такой ужасной, а иногда позорной личине, не понудила Вячеслава Иванова отказаться от признания и в ней вечной правды. Поэт не отказался от уверенности, что за мглою Вельзевула надо прозреть Христово лицо, надо почувствовать тот праведный порыв к истине и свободе, который в это смутное время «очищает распутное племя» (там же. — С. 254).

¹¹⁹⁰ Лотман Ю.М., Гаспаров Б.М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать». — в кн.: Ю.М. Лотман. История литературы и культуры. — СПб., 2002. — С. 720–726.

Суть концепции Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова при всех преувеличениях и неточностях глубоко плодотворна. Она сводится к следующему: вполне *серьезные мистериальные идеи воплощены Блоком в жанрах и стилях народной культуры, в культуре примитива*. Сюда относятся различные формы, в которых вселенское мистериальное содержание раскрывается: карнавально-балаганное действо, кукольный балаган, святочный карнавал¹¹⁹¹, интермедии музыкально-драматического характера на популярные мотивы, раек с прибаутками-зазываниями раешника, характерное сочетание сакральных и кощунственных элементов, заключительное общее шествие ряженных. В драматической части поэма обнаруживает связь с *народным театром* («жестокая» любовная драма и разбойничья драма с мотивом убийства возлюбленной как отречения от любви во имя разбойничьего братства и общего дела). В действие включаются *народные литературные жанры* (частушка, цыганские куплеты с пляской, разбойничья (воровская) песня, эпико-героическую песню) и хорошо известные зрителям и слушателям отрывки церковной службы и злободневные лозунги. К примитивным формам относится *интерес к лубочной литературе, к отраженной в лубке народной эстетике*. Шествие ряженных превращается в заключительный «парад»-апофеоз, с лубочно-декоративной фигурой Христа во главе (с простонародной огласовкой имени, в венчике белых — бумажных? — роз и с красным флагом — этой, вкрапленной в действо, злободневной деталью)¹¹⁹² и с комически завершающим шествие псом.

Народным формам культуры присущи черты *детскости*. *Детскость, инфантильность в сознании Блока противостояли индивидуалистической христианской культуре и цивилизации как антиличностность и массовость*. «Наивность», «детское» в словаре Блока этих лет всегда синонимы понятий «высокое», «истинное», «нравственное», «народное».

Карнавальное действо с его острой игрой, сменой масок, интонаций повествования, — полагают авторы, — имело для Блока не только собственно литературный, но и «метафизический» смысл — как *знак распадающегося мира*. Карнавал — перевернутая, комическая мистерия, искажение высокого жанра, созданного христианской культурой. Как таковой он несет религиозно-кощунственную окраску и в него вводятся апокалипсические мотивы.

Народное искусство как искусство примитива мыслилось *очищенным от психологизма, бытовизма, ориентации на «жизнеподобность»*. Освобождение сюжета от подробностей, динамика повествования, страсти, убийства, герои-маски создавали тот простой и яркий мир художественного примитива, который, в сознании Блока, соприкасался с искусством будущего.

Сюда же примыкает отношение Блока к *кинематографу*. Кинематограф во времена Блока еще не стал «высоким» искусством, не отделился

¹¹⁹¹ Однако святочный мотив и праздник Рождества Христова в поэме не акцентированы. Читатель узнает об этом не из текста поэмы, а из косвенных данных.

¹¹⁹² Вряд ли можно согласиться, что фигура Христа лубочно-декоративная: она дана не в комической тональности. Огласовка Иисус может быть понята не только как простонародная, но и как старообрядческая.

от зрелищной стихии народного балагана. Сильные страсти, примитивные характеры, зрелищность, непосредственность восприятия неисключенного зрителя — все это воспринималось Блоком не как недостатки, не как то, от чего следует избавляться, а, напротив, как свойства, которые следует переносить в другие сферы искусства. Важно здесь и «соотношение поэмы с той частью репертуара кинематографа, которая связывала экран с песенной традицией, представлявшей преломление народной лирики сквозь призму городской культуры начала XX в. В очень широком ее спектре — от низового лубка до шляпинских концертов». Одновременно внимание Блока привлекала кинематографическая традиция *простонародной мелодрамы*. Соединением песенного сюжета, мелодрамы из народной жизни и кинематографических приемов, рассчитанных на вкус непритязательной публики. Отчетливо кинематографически — контрастно, с отказом от психологической детализации — даны характеры и конфликт центрального эпизода. Контрастность упрощенного психологизма, сливаясь с черно-белой техникой киноизображения, создавала образ кинематографа как контрастного «черно-белого» искусства. В этом смысле черно-белая цветовая (световая) гамма «Двенадцати» вряд ли случайна. Появление красного («кровавого») флага в конце... лишь подчеркивает эту специфику, превращая ее в художественно осознанный факт. Не случаен и сюжет, основанный на ревности старого любовника к новому и убийстве любовницы и опирающийся на народномелодраматическую разработку характеров, успев к этому времени превратиться в мелодраматический штамп «дурного вкуса». Однако именно примитивность и так называемый «дурной вкус» в данном случае привлекали, а не отталкивали Блока. Известно, что грубые и вульгарные сюжеты Блок умел поднимать на высоту подлинного искусства, о чем писали многие литераторы. В кинематографе видел путь к шекспировскому — примитивному и масштабному одновременно — зрелищу.

При этом Блок занят поисками нового искусства, которое для него отождествлялось со стремлением к некоторому эстетическому идеалу, в котором сливались «демократизм» и «простота». Как раз в это время Блок противопоставлял старому индивидуалистическому искусству христианской цивилизации и христианской культуры зреющую в его душе идею новой художественной культуры, основанной на воспроизведении сознания масс, на их эстетике и морали. Эта новая культура должна была заменить старую. Почвой для нее послужили те типы художественного примитива, которые поэт не имитировал, а использовал, воспроизводил, приспособлял для создания принципиально нового искусства.

В истории искусства многочисленны примеры, когда расположенный вне художественных норм определенной эпохи тип «низового» творчества на следующем этапе становится генератором высокой нормы искусства. Блок в «Двенадцати» стремился создать новую поэзию, опираясь на материал народного примитива. Это позволяло разорвать со *всеми* формами господствовавшего в его время искусства. Однако стремление создавать поэму как текст «на их языке» (на языке сознания, отверженного той культурой, которую Блок сознательно отвергал) приводило

к резкому усилению «игрового момента» в тексте поэмы. Забвение этой стороны поэмы искажает ее смысл как художественного целого. Создание художественного языка на базе синтеза «высокого» искусства с разнородными импульсами, идущими от народного примитива, позволяло Блоку построить особый и принципиально новый для литературы мир, в котором ужасное и прекрасное отождествлялись, кощунство оказывалось наиболее глубинным выявлением религиозности, убийство и веселье, грабеж и «сознательность» («...бессознательный ты, право») оказывались синонимами. То, что с позиций литературного сознания мыслилось как несовместимые крайности, в праздничном и кровавом мире «Двенадцати» оказывается тождественным. Это делает поэму Блока органически связанной с миром игровой семантики. И далее: можно с уверенностью сказать, что поэма «Двенадцать» мыслилась Блоком и заведомо была для потомков как образец того нового искусства послехристианской цивилизации, которое мерцало в сознании Блока, — искусства антииндивидуалистического, чуждого христианскому гуманизму, искусства, представляющего будущую культуру революционных масс.

Эти соображения решают давний спор о том, является ли «Двенадцать» естественным продолжением творчества Блока до 1918 года, на чем настаивали критики, начиная с К.И. Чуковского, или все-таки поэма «Двенадцать» решительно порывает с той поэтикой, какая свойственна Блоку прежде. Поэма, безусловно, наследует той части произведений Блока, где он находился во власти стихии (хотя бы с ритмической точки зрения), но она решительно противостоит прежнему творчеству в целом, поскольку стремится оторваться от поэтической культуры высоких литературных образцов, созданных в христианскую эпоху, опираясь либо на формы «низовой» культуры, либо на примитивные формы народной культуры. Однако как только в сознании Блока возникает образ Христа, так он воплощается в поэтике, восходящей к христианской поэтической культуре, в том числе и своей собственной с ее отказом от грубости словаря, простонародных его искажений, диссонирующих ритмов и с признанием «сладкой» звукописи, зачаровывающей «музыки» и гармонической красоты, далеких от культуры примитива. После «Двенадцати» Блок снова вернулся в русло поэтики христианской эпохи. В этой неразрешенной противоречивости и состоит правда: мечтательное порыванье в послехристианскую эпоху заканчивалось возвращением в христианскую и новым устремлением прочь от нее. И так — без конца.

Таким образом, в 1975 году получила, наконец, свое разрешение одна из проблем, связанных с воплощением революции. Конечно, уже давно было замечено, что Блок воспользовался народными ритмами и «низовыми» формами для передачи революционных событий, но эта мысль была оторвана от представлений поэта о будущем искусстве, о новой культуре, и поэма «Двенадцать» не воспринималась как образец грядущей изящной словесности, призванной опираться не на индивидуальное, а на массовое сознание. Вместе с тем этой идее продолжало противоречить явление Христа в финале поэмы, и со всей остротой встал вопрос, почему, с одной стороны, Блок этим образом завершил поэму, а, с другой, будучи недоволен этим завершением, он не

отказывался от него, — словом, постоянно колебался. Попытки проявить, что же означал образ Христа в блоковской концепции «Двенадцати», породили множество самых разноречивых толкований — от вздорных до заслуживающих внимания. Итоги изысканиям и наблюдениям подвела дискуссия «Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года», устроенная журналом «Знамя»¹¹⁹³. В ней выступили известные поэты, критики, литературоведы.

В заметке, предваряющей публикацию, сообщалось: «Как известно, сам Блок писал, что ему пришлось закончить поэму так, как он ее закончил, что он «нехотя, скрепя сердце — должен был поставить Христа» (подчеркнуто Блоком)». Пред участниками дискуссии устроители поставили вопросы, взятые из разных статей: «Был ли действительно финал «Двенадцати» «органичным, продиктованным вдохновением, всей логикой поэмы?...»¹¹⁹⁴ Или то, что заставило Блока поставить во главе отряда красногвардейцев Христа, следует назвать не вдохновением, а чем-то иным? Допущена ли здесь поэтом «духовная неточность» (Г.Померанц) или даже мы имеем здесь «предел и завершение блоковского демонизма» (о. Павел Флоренский)? Что имел в виду Блок, когда писал: «страшная мысль», «страшно», что «опять Он»? Когда утверждал, что «надо, чтобы <там> шел Другой»? Кто Другой — Святой Дух, как утверждает Л. Розенблюм, или Антихрист, как полагал А. Якобсон? Или финал «Двенадцати» вообще следует понимать совершенно по-иному — как преследование красногвардейцами (движимыми волей Антихриста) Иисуса¹¹⁹⁵...? И, наконец, как мы можем понять финал «Двенадцати» сегодня, на рубеже двух веков и двух тысячелетий, когда понемногу происходит в России в 1917 году перестает быть горячей раной и встраивается в наше сознание в сложную цепь определяющих событий отечественной и мировой истории?»

Сразу же скажем, что точка зрения Л.Розенблюм относительно «Святого Духа» не имеет под собой почвы и совершенно надуманна. Во-первых, поэма — не религиозное сочинение. Во-вторых, по какой причине надо было вводить в поэму образ Святого Духа, — неизвестно. В-третьих, почему в таком случае вместо Христа не был упомянут Бог-Отец? Очевидно, что, говоря о Другом, Блок имел в виду нового Мессию, а стало быть, хотел заменить весь христианский ареопаг (Бог-Отец, Бог-Сын, Бог Дух Святой) иным. В Другом (имя его по понятным причинам неизвестно, потому что он не пришел; надо, но нет, и это странно — так, примерно, можно передать мысль поэта) виделся Блоку провозвестник и родоначальник новой, нехристианской, цивилизации и культуры.

Не выдерживает критики и другая точка зрения, принадлежащая А.Якобсону, который полагал, что под словом Другой Блок подразумевал Антихриста. Конечно, нет ничего легче мыслить контрастно: если Другой, то непременно Антихрист, извечный антагонист. Но семантика

¹¹⁹³ «Знамя», 2000, № 11.

¹¹⁹⁴ Розенблюм Л. «Да, так диктует вдохновение...» (Явление Христа в поэме Блока «Двенадцать»). — «Вопросы литературы», 1994, вып. VI.

¹¹⁹⁵ Вильчек Л. И Вильчек Вс. «Эпиграф столетия» — «Знамя», 1991, № 11.

слова Другой необязательно предполагает антагониста-врага. Например, у Пушкина: царь женился на другой, т.е. на женщине, но на другой, у него жена, но другая, злая, но вовсе не ведьма. Вместо Христа приходит новый Мессия, но Другой. Самое же главное заключается в том, что в поэме уже есть Сатана, Мефистофель, Антихрист, — это, как показал в свое время Е.Г. Эткинд, пес, который эту функцию исправно выполняет по традиции, завещанной Гете, Пушкиным и Булгаковым. В таком случае непонятно, почему Блоку не поименовать бы Антихриста псом и зачем ему понадобился еще один Антихрист, если вместо безымянного Другого он мог прямо назвать безобразную собаку, которую гонят красногвардейцы и которая не отстает от них. К тому же, как бы ни был Блок кощунственно настроен, он не мог допустить, чтобы Антихрист возглавлял революционное шествие, потому что поэма, по тогдашнему убеждению поэта, движется не к торжеству темных и злых, а к победе светлых и добрых начал бытия. Думать иначе нам не позволяют факты.

Отвергая эти две точки зрения, как совершенно неприемлемые, следует все-таки обратиться, как выразился С.А. Аверинцев, к «антихристианской константе» блоковского творчества, связанной с ницшеанством¹¹⁹⁶. Кроме того, С.А. Аверинцев напомнил «про “колокол антигуманизма”» и другие возмущавшие современников антигуманистические высказывания поэта. Касаясь проблемы «Другой — Антихрист», он с некоторой осторожностью писал: «если читатель вправе увидеть на соответствующем месте именно *Другого*, т.е. Антихриста, он не вправе увидеть в Блоке что-то вроде пророка и поборника Антихриста...», поясняя, что «Приспешники Антихриста не задают нам вопросов, хотя бы самых тяжелых, самых смутных, а занимаются совсем иным делом: внушениями, не оставляющими места ни для каких вопросов. Блок всматривается в то, что ему, по его же выражению, *«привиделось»*, и старается сказать нам об этом, избегая вмешательств в привидевшееся, даже тогда, когда вроде бы *«надо»*, чтоб было не так». Иначе говоря, читатель может подразумевать под Другим — Антихриста, но Блок этого не сказал.

К.М. Азадовский напомнил о том, что блоковский Христос в финальных строчках «Двенадцати» непохож на традиционного христианского Бога. Литературная традиция, которой следовал поэт, толковала Христа «как революционного мученика, идущего на смерть ради обновления жизни». Это очень важный момент. Но здесь опять встает вопрос, какую именно новую жизнь, т.е. цивилизацию, культуру несет с собой Христос. К.М. Азадовский, анализируя семантику цвета (белый — красный), полагает: «поэма «Двенадцать» передает это характерное для блоковского трагического дуализма ощущение нераздельной слитности Истины и Лжи, Космоса и Хаоса, Пути и Беспутства, Бога и Дьявола, Христа и Антихриста. Все эти, казалось бы, антиномии уравновешены в мифопоэтическом космосе Блока

¹¹⁹⁶ В качестве примера С.А. Аверинцев привел «загадочную строчку про «белый венчик из роз», вызвавшую у него ассоциации с «венцом смеющегося, этим венцом из роз» (конец раздела «О высшем человеке» в IV части «Так говорил Заратустра», а также плясовой ритм дионисийских 4-стопных хореев в заключительной строфе «Двенадцати» («Знамя», 2000, № 11. — С. 191).

и воплощены в загадочной, призрачной фигуре, шествующей по кроваво-му снегу впереди белых (от вьюги) красноармейцев». По его мнению, образы и мотивы соединились в одном образе: «“Был один Всепобедный Христос...”». Да, *один* Христос (в «розах» и «белых ризах»), *одно* «имя» и *один* «призрак» — другого Блок, собственно, и не знал. И потому завершить свою поэму о вспыхнувшем в России революционном пожаре он должен был, естественно, только этим — никаким другим! — образом». Итак, в бело-красном «ореоле» открылась Блоку «и «тайна» русской революции — в том же бело-розовом венчике и с тем же «всепобедным» единственным именем: Христос — Любовь». Все это верно, но еще не отвечает на вопрос: кого имел в виду Блок под словом «Другой»¹¹⁹⁷.

В.А. Александров понял поэму «Двенадцать» как апокалиптическое и самое религиозное произведение Александра Блока. Такой взгляд предопределил одностороннюю с трактовку поэмы. В.А. Александров начал с вопроса: кто пришел в полночь? в религиозных текстах ответ известен: «Жених грядет во полнощи». «Но когда полночь пробило на часах блоковской поэмы, и Жених пришел, — утверждал В.А. Александров, — все удивились и ужаснулись и шарахнулись от Блока. Все, за исключением поэтов, и в первую очередь Андрея Белого. Он тоже ждал пришествия, но истолковал его по-своему, отозвался поэмой «Христос воскрес», ибо был преисполнен не трагическим блоковским ощущением конца, а куда более оптимистической надеждой на наступление новой эры Третьего Завета. В явлении Христа он увидел обещание Воскресения России. И парадоксально, что философ Белый был в этой ситуации беско-

¹¹⁹⁷Заметим также, что попутно автор высказал несколько ценных мыслей о поэме: «Поэма «Двенадцать» долгое время воспринималась как «революционная», что до известной степени справедливо; но именно этот общественный резонанс приглушил для многих современников Блока, вовлеченных в водоворот роковых событий, ее более глубокое, подлинное и трагедийное звучание. Фигура Христа в финале поэмы, ведущего под «кровавым флагом» двенадцать «красных апостолов» и тем самым освящающего террор и убийство, казалась немыслимым кощунством. Конечно, так и есть, если взглянуть на «Двенадцать» в исторической перспективе. Однако «Двенадцать» — произведение историческое лишь на поверхности. Ибо история растворена здесь в мифе. «Двенадцать» — блоковский, и не только блоковский, романтический миф о торжестве иррационального («музыкального», сказал бы Блок) начала, о неотвратимой гибели «гуманистической» культуры и личности перед натиском «массы», апофеоз торжествующей и неудержимо влекущей «стихии», разгул чувственных «дионисийских» сил, выплеск «азиатского» или «скифского» в русском народе, свободный, раскованный язык «уличной толпы» (отсюда и карнавальная стилистика, наложившая свой отпечаток на внешность поэмы). «Двенадцать» — произведение итоговое для Блока, вырастающее из его мучительных народнических и народолюбивых исканий и сокровенных мыслей о «народе» и «интеллигенции», о «кризисе гуманизма». Не случайно, что и позднее, между 1918 и 1921 годами, Блок, осознавший и на себе испытывший весь кошмар большевизма, никогда не отказывался от «Двенадцати» — не мог отречься от самого себя и своего «жертвенного» самоощущения («Я сам иду на твой костер»). «Белый венчик из роз» — мистическая белая роза (святая кровь) — таков завершительный образ «Двенадцати»: ключ к толкованию этой поэмы, более «религиозной», нежели «революционной». А еще точнее — религиозно-бунтарской, «по-блоковски» соединившей в себе святость и святотатство, белое и красное» (там же. — С. 191–192).

нечно менее реалистичен и даже прагматичен, нежели оглашенный Блок». Из всего этого пассажа следует, что Блок ожидал только крушения и не надеялся ни на какое возрождение, преображение и обновление. Автор понимает Апокалипсис только как разрушение, между тем в тексте «Откровения св. ап. Иоанна Богослова» далее следует преобразование и рождение нового мира, царства Христа. Если видеть в поэме лишь одно разрушение и крушение старого мира, то появление Христа объяснить нельзя. Однако все события в поэме автор толкует именно в таком гибельном ключе: гибель Катьки и гибель самого Блока. Убийство Катьки и ее смерть означает, что Воскресения не было и не будет, имея в виду обновление человека и человечества, а, стало быть, «Двенадцать» — «поэма не о чуде, а о принципиальной невозможности чуда. Смерть Катьки, главной и единственной в поэме носительницы творческого начала (? — В.К.), отрицает даже надежду на некое созидание, а тем более Воскресение». Более того: «Смерть Катьки в мироощущении Блока настолько масштабна, что знаменует собой и гибель Церкви как института, как традиции, как истории. В «Двенадцати» Блок мыслит космически: смерть мифотворца, невозможность Воскресения означают и невозможность прекрасного. Красота призвана спасти мир, и без нее мир тоже обречен»¹¹⁹⁸, стихия «уносит сам дух жизни: мифологию и религию. Это катастрофа вселенского масштаба. И часовые стрелки неумолимо приближаются к последнему рубежу, к полуночи». И дальше: «В «Двенадцати» вместе с Катькой гибнет мифотворческое начало... Поэт разрушал себя, свой мир, и это было универсальное разрушение». Смерть Катьки означает также гибель Петербурга и прочие напасти. А что же для России? Для человечества? Для всего бытия? Для всех них остаются действительными слова Иисуса: «Бодрствуйте, потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий». Как человек, Александр Блок не знал, когда придет Сын Человеческий, но, как поэт, знал: «в полуночи русской революции грянет Жених». Но почему-то не сказал.

В итоге упор на разрушительное начало в поэме, на антигуманистические и антихристианские мотивы (они есть) все-таки не объясняют ни появления Христа, ни желательности Другого. Отрицание же чуда преобразования вообще лишает поэму смысла.

Более исторично и глубоко подходит к теме разговора Н.А. Богомолов, призывая признать, что «блоковская поэма — не богословский трактат и не политическая прокламация», что при изучении поэмы нужно забыть собственные представления забыть и постараться понять точку зрения Блока. «Потому, — убежден автор, — споры о том, Христос или Антихрист фигурирует в конце поэмы, ведет он отряд или становится мишенью для выстрелов, будут иметь смысл лишь в том случае, если у нас есть данные, как трактовал поэмусам автор»¹¹⁹⁹, имея в виду и то, что его интерпретационные возможности могут быть ограниченными, что художественное сознание глубже и серьезнее взглядов Блока-человека». В этом случае нам может от-

¹¹⁹⁸ Там же. — С. 195.

¹¹⁹⁹ Там же.

крыться особому роду видения той действительности, которая была перед Блоком в первые дни восемнадцатого года.

Блок написал поэму через два месяца после октябрьского переворота, когда никто еще «не подозревал ни о довольно скорой реставрации империи, ни о создании машины человеческого уничтожения, ни о гибели естественных для тогдашнего человека форм культуры. Было только ясно, что старого мира больше не существует, от него остались лишь бесформенные обломки, реставрировать которые никто не собирается, — а никакого нового мира еще нет, он существует лишь как разрушающее, чисто деструктивное начало». В этих условиях «фигура Христа становится тем спутником событий, который миновать невозможно, ибо именно он был сутью и смыслом всей предшествовавшей эры, растянувшейся на 1917 лет».

Из этих рассуждений Н.А. Богомолова вытекает, что «Неясная тень, идущая перед двенадцатью вооруженными людьми, воплощается в Его фигуру прежде всего потому, что осеняет всю христианскую эру, которой, возможно, приходит конец. И потому, как бы сам Блок ни относился к Христу, как бы жестко ни говорил о «женственном призраке» и своей ненависти к нему, обойтись без него невозможно». Бесспорно и то, что для Блока важна именно символическая наполненность образа, где смыслы принципиально неисчерпаемы, как бесспорно и то, что Блоку существенно не осудить или благословить происходящее, а зафиксировать его. Однако в истории вообще и в истории литературы отнюдь не безразлично, в каком направлении шла художественная мысль автора. Если бы это не имело никакого значения ни для изучения поэмы, ни для понимания такого явления, как «Блок», ни для историко-литературного процесса, то столь горячих споров, какие вызвала поэма, никогда бы не было. Если всего этого нам не нужно, а достаточно лишь констатировать, что поэма предполагает множество равноправных толкований, которые невозможно исчерпать, то мы должны довольствоваться одним только чтением и не претендовать на интерпретации. Но как и в жизни, так и при изучении художественных текстов для нас почему-то важно, в чем состоял авторский замысел и как он воплотился даже в том случае, даже если он не прославляет и не осуждает своих героев.

В случае с Блоком это тем более необходимо потому, что у нас есть последующий исторический опыт, и мы непременно должны прояснить точку зрения автора в ее сложностях и противоречиях. Но автор, как верно замечает Н.А. Богомолов, бережет собственный голос, «разрешая ему прозвучать прежде всего в двух смысловых рядах: с одной стороны, это описание вьюжной снежной ночи, ветра, пурги, а с другой — ... финальные строки...». Он отвел себе роль фиксатора и «создателя завершающего и объединяющего все повествование символического образа, которым и стал Христос как знак всей грандиозной исторической эпохи, существование которой теперь, в эту январскую ночь, было поставлено под сомнение».

Тут автор статьи уклоняется в сторону, задавая вопрос: «Думал ли в это время Блок о грядущем Третьем Завете? Надеялся ли на возвращение Того, Кто невидимо показался на петроградской улице? При-

нял ли за Христа Его антипода?» Следуя своему методу, Н.А. Богомолов заявляет: «Мы можем только сказать, что прямого ответа в поэме на эти вопросы, как и на многие другие, нет», и повторяет соображения, высказанные им ранее. На этом его участие в дискуссии можно было бы и закончить. Но все три вопроса, заданные им, мы можем ответить отрицательно. Во-первых, Блок — не Мережковский, и идея Третьего Завета его не волновала; он верил в конец христианской цивилизации и христианской культуры, а в новой цивилизации и культуре трудно было найти место Христу, давшему имя старой цивилизации и гуманистической христианской культуре. Во-вторых, Блок колебался (это демонстрируют поэма «Двенадцать» и блоковские высказывания о ней), — несет ли революция гибель христианской цивилизации или совершается в ее рамках, опять «обманывая» поэта; произойдет ли уничтожение христианского мира, расплавится ли он и исчезнет, или устоит под натиском мирового ветра, который, возможно, рожден хаосом христианского бытия. В-третьих, «обманулся» ли Блок, приняв Антихриста за Христа, нужно также ответить отрицательно, причем даже в том случае, если Антихрист принял лик Христа. Такие точки зрения высказывались богословами, но, отбросив исторический опыт, который, мол, ясно показал, что за ликом Христа скрывалось лицо Антихриста, а за красногвардейцами — не апостолы и слуги революции, а прислужники вечного врага человечества, и, сосредоточившись исключительно на позиции Блока зимой 1918 года, можно с уверенностью утверждать, что ему такие представления были чужды.

Н.В. Котрелев начал с утверждения, что «Самое интересное, что было сказано о «Двенадцати» в последние двадцать пять лет, развивало наблюдения Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова, зафиксировавших формообразующую связь поэмы с фольклором и ранними явлениями «массового искусства»...» Вместе с тем целиком отнести «Двенадцать» «к «карнавальной культуре» невозможно. В поэме живет «карнавальное слово», но для породившей его культуры это только инобытие, перенесение в несобственное пространство. Разумеется, появление Христа во главе святочного шествия необходимо мотивируется... именно тем, что это шествие, славящее Рождество Христово»¹²⁰⁰. Однако «карнавальная теория» не может помочь в истолковании финала поэмы¹²⁰¹.

Н.В. Котрелев полагает, что понять образ «Иисуса Христа» «можно, только выйдя за пределы поэмы, в рамках произведения высшего уровня, каковым является наследие Александра Блока в целокупности. В таком случае речь должна перейти в план рассмотрения религиозности Блока и его отношений с христианством». Иначе говоря, автор предлагает рассматривать «Двенадцать» как некий священный или, по крайней мере, религиозный текст. Если исходить из этой позиции, утверждает автор, то «блоковский Христос не есть Христос христиан, хотя

¹²⁰⁰ Это утверждение, кстати, весьма сомнительно.

¹²⁰¹ См.: там же. — С. 197.

и снабжен его атрибутами»¹²⁰². «В блоковском исповедании веры (как и у большинства представителей столь несчастливо называемого «русского религиозного ренессанса»), — пишет далее автор статьи, — определяющая черта — отказ от церковного водительства, от смиренного подчинения авторитету видимой Церкви и знакомого Предания. Блок это весьма четко за собой сознает и настоятельно себе вменяет в достоинство». На пути своеволия «герой неукоснительно последователен, вплоть до согласия на несомненную для него самого и непоправимо-гибельную бесовщину...».

В итоге автор приходит к следующему суждению: «Безоглядная и гордая верность тому, как и что «диктует вдохновение», и привела Блока к согласию на фигуру «Исуса Христа» как динамическое разрешение поэмы»¹²⁰³.

Далее автор статьи отделяет повествователя поэмы от автора-поэта: повествователь говорит: Христос, автор признается, «что хотел бы увидеть в этой картине “Другого”», «но вынужден подтвердить сказанное повествователем», хотя, заметим, колебания не оставили Блока. Этот разрыв между повествователем и автором весьма примечателен. В таких рассуждениях заслуживает внимания мысль о том, что, испытывая Силу Божию, Блок «понимал и гибельность этих опытов, потому и хотел оправдать их истинным Христом, наказующим старый и страшный мир. В выборе истинного он неуклонно полагался только на диктат вдохновения. Но «светлое пятно», вдруг всплывающее в буйстве природных стихий и превращающееся «в силуэт чего-то идущего или плывущего в воздухе»..., могло быть опознано в лучшем случае как “Исус Христос”», но никак «не Иисус Христос Писания и Предания».

Таким образом, автор пришел к выводу, что в поэме Блока вследствие своеволия и диктата вдохновения выведен простонародный, старообрядческий или раскольничий Иисус Христос, а не Спаситель. Все остальные вопросы остались без ответа.

А.В. Лавров, покинув внеисторическую и религиозную точки зрения некоторых своих предшественников и отделив исторический опыт, подтвердивший тайновидческую интуицию Блока (Христос явится с «кровавым флагом»), предсказание Вл. Соловьева (антихрист обнаружится под личиной Христа), оценку Д.С. Мережковского, окрестившего большевистскую империю «Царством Антихриста», снова возвратился к историзму и на твердую почву литературной науки. «Сегодня, пожиная плоды этого пришествия, приходится лишь убеждаться в точности

¹²⁰² Там же. — С. 198.

¹²⁰³ При этом автор допускает странные суждения: «Вероятно, не важно, что красногвардейцы, собственно, охотятся» на Христа; Христос вызван самими красногвардейцами; «На наших глазах происходит самовоспитание «нового человека», он еще готов молиться и каяться, но созрел и к революционной дисциплине повязанных кровью. Знание черновика и способность поименовать того, кто «с кровавым флагом» идет впереди, дано только рассказчику (судить же о правильности опознания, как мы видим, может только человек, стоящий вне текста)». Здесь автор снова настаивает на правомочности расхождения исторически конкретной точки зрения автора и растяжимом во времени историческим опытом читателя.

слов, произнесенных былыми ясновидцами» — заключает А.В. Лавров. Но тут же справедливо замечает: «Гораздо сложнее обстоит дело не с годом 2000-м, а с годом 1918-м — с теми смыслами и ассоциациями, которые открывались сознанию Блока, когда из него исходила поэма «Двенадцать». Попытка дать однозначное рациональное толкование ее финала заведомо обречена на неудачу». А.В. Лавров резонно отвергает толкование М.А. Волошина и произносит золотые слова: «Поэт, вошедший в литературу как мистик и визионер, и в «Двенадцати» остался мистиком и визионером, сохранявшим верность лишь одному — подлинности в художественной записи своих восприятий и галлюцинаций. К конкретной социально-политической действительности, отразившейся в «Двенадцати», блоковский Христос не имеет прямого отношения, поскольку значение его появления в поэме — не в придании определенной моральной и ценностной санкции совершающемуся, а в наделении изображаемого мистериальным смыслом. Блоковский Христос является «по ту сторону добра и зла»; для поэта он главным образом — универсальный символ того, что наступает «все новое», что пришли давно им предрекавшиеся «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Его тянуло к этим глобальным катаклизмам так же неизменно и безотчетно, как тянуло к гибели...». По мнению А.В. Лаврова, Блок вводит Христа в «Двенадцать» не для того, чтобы кровавой хоругвью благословить или заклеить шествие разбойников-красногвардейцев, а чтобы перевести свои поэтические видения в апокалипсический план».

Тут автор останавливается на двух возможных причинах, не отдавая ни одной предпочтения. Первая причина состоит в том, что, не удовлетворяясь образом Христа в финале («к сожалению, Христос»), но, возмущаясь о «новом», Блок «не смог обойтись без апелляции к «старому», обозначить зримые контуры «нового» взамен «старого». Вторая причина предположительно такова: «может быть, и потому, что он интуитивно ощущал, что угаданный им Христос — это обманный образ, фантом, что в России 1917–1918 годов — это антихрист, надевший личину Христа. Блок всегда отдавал себе отчет в том, что мистическое мировидение не только обогащает, но и разрушает его внутреннее «я», что откровения могут оказаться ложными, а подлинное грозит обернуться призрачным».

Что касается первой причины, то ее следует принять целиком. Что же касается второй, то, по моему мнению, «обман» Блок мог осознать после 1918 года, но никак не раньше, и тогда он, возможно, и «переживал» «дарованные ему судьбой последние годы жизни как наказание за «Двенадцать»...»

С.С. Лесневский согласился с коллегами: «Образ Христа в финале поэмы — явление религиозной красоты, а не теологии или идеологии, образ не логический, а символический, музыкальный, пронизанный ярким лиризмом» и привел слова К.В. Мочульского: «...Поэма о ночи и крови заканчивается пением ангельских арф». Согласился он и с тем, что «Символистский образ вообще, как известно, всегда чрезвычайно многозначен, внутренне драматичен, совмещая бесконечно далекое и часто несовместимое, но будучи цельным, всеобъемлющим, универсальным подобно человеку». Вместе с тем «почти в каждом (серьезном) тол-

ковании блоковского Христа есть своя доля правды, но вся правда только в совмещении многого, в том числе и несовместимого»¹²⁰⁴. С.С. Лесневский признал: «Да, нельзя уйти от невольного ощущения: благословения Христом всего того, что творят «двенадцать»...». Вместе с тем он замечает, что, давая моральную санкцию «державному», «революционному» шагу «двенадцати», весь сюжет поэмы демонстрирует враждебность «двенадцати» Христу...», «они стреляют в него и, можно сказать, преследуют Христа»¹²⁰⁵.

Держась точки зрения В.М. Жирмунского, писавшего о том, что «речь идет прежде всего не о политической системе, а о спасении души...», о том, что «герои поэмы не пришли к Христу...», С.С. Лесневский писал: «То, что явление Христа в финале поэмы никак не вытекает из ее событийного сюжета, и есть правда «Двенадцати»». «Но тогда, задав сам себе вопрос С.С. Лесневский, — откуда же и почему возникает этот образ?»¹²⁰⁶ Вслед за В.М. Жирмунским С.С. Лесневский полагает, что преступления и кощунства двенадцати с появлением Христа требуют страдания, и отныне перед двенадцатью открывается возможность «спасения души». Образ Христа, таким образом, приобретает примиряющее значение. Далее С.С. Лесневский переводит проблему в предположительный и биографический планы: «В жизни Блока был человек, которого он любил и который своей верой напоминал о Христе». Речь идет о Е.П. Иванове. И — «можно допустить, что на каком-то витке истории они встретятся с Христом: «жажда спасти душу приведет к Христу». Здесь же С.С. Лесневский заявляет, что он согласен со всеми истолкованиями поэмы, и заключает: «С мыслью о Христе создавалась вся поэма. Этот образ уже впереди..., и финал «Двенадцати» звучит всемирно-исторически, всечеловечески, определяя духовную перспективу».

А.Е. Эткинд держится в большей мере идей русской зарубежной критики. Эмигрантская традиция, — пишет он, — видела в появлении Христа «либо знак примирения с православием, либо же, напротив, кощунство и антихристианство». С его точки зрения, близкой к точке зрения Г.В. Адамовича, «В целом «Двенадцать» надо рассматривать в контексте последних, судорожных метаний больного Блока между преображением тела и революцией власти, между Распутиным и Лениным. <...> Вообще «Двенадцать» сегодня не очень интересны». Следуя этой логике, А.Е. Эткинд, посвятил свое выступление «Скифам».

Д.М. Магомедова напомнила известные высказывания Блока о Христе и «Другом» и обратилась «к подлинному блоковскому тексту, отрешившись от чужих акцентов, неизбежных в мемуарной передаче, от тенденциозных слухов, уже закрепленных традицией». По ее мнению, при чтении черновых редакций становится ясно, что «у Блока не было никаких альтернатив образу Христа в финале поэмы. Колебания касались только варианта написания имени: «Иисус идет Христос». Далее

¹²⁰⁴ Там же. — С. 201–202.

¹²⁰⁵ Как сказано ранее, это неоправданное преувеличение.

¹²⁰⁶ Соглашаясь с тем, что «двенадцать» не спасены, можно, однако, спросить: а разве водительство Христа не дает надежды на их спасение? Если Христос с ними, как утверждал Блок, то, стало быть, он ведет их к спасению.

был выбран «раскольничий» вариант «Исус» (в восприятии Блока отнюдь не кощунственный, как это пытаются доказать ревнители уличающего «богословского» литературоведения, а истинно народный). Никаких попыток сделать финал иным черновики не отражают. Стало быть, и столь распространенные в старом советском литературоведении рассуждения о том, что образ Христа противоречит идейно-художественной концепции поэмы¹²⁰⁷ и что Блок попросту не сумел найти иного образа такой же значимости, не имеют под собой никакой почвы. Можно с уверенностью сказать: Блок ничего не искал. Он писал о том, что *увидел*. И пронизательные слова Блока о Христе в финале поэмы свидетельствуют об одном: поэт был непреложно убежден в органичности именно такого завершения»¹²⁰⁸. Напомнив, что в черновике против десятой главы Блок записал: «И был с разбойником. Было двенадцать разбойников»¹²⁰⁹, Д.М. Магомедова считает: «В контексте этого евангельского сюжета, как мне кажется, и прочитывается смысл появления Христа перед красногвардейцами в финале поэмы. Это не благословение происходящего, не «освящение» стихийного разгула страстей, а изгнание бесов, преодоление стихийного аморализма, залог будущего трагического катарсиса для героев поэмы. Но появляется Он только в ответ на раскаяние Петрухи, на его жалость к бессмысленно убитой Катьке, на воспоминание о любви, на его почти неосознанное душевное движение навстречу Спасителю». Идея изгнания бесов из двенадцати, ради чего и выведен Христос, очень сомнительна. Во-первых, Блок не настолько ортодоксален, чтобы запечатлеть эту мысль. Во-вторых, в тексте «Двенадцати» нет даже намека на этот сюжет. Появление Христа указывает лишь на то, что, независимо от их воли, они, увлекаемые стихией, через преступления, убийства, кощунства, страдания (Петруха) идут тем не менее дорогой к новой жизни и что именно Христос, водительствуя неведомо для них, ведет их за собой, предположительно прощая и спасая. Но все это можно только домыслить, имея в виду фигуру Христа, его атрибуты (добро и любовь) и контекст сюжетов и символов, связанных с ним. Блок наметил только движение, все остальное скрыто.

Более удачно раскрыта Д.М. Магомедовой проблема Другого. Верно, что, когда Блок говорил о Другом, ему самому было не вполне ясно это лицо. Добавим, — и не могло быть ясно. Написание «Другой», обращает внимание Д.М. Магомедова, сопровождается вопросительным знаком, но персонаж не назван¹²¹⁰. Если бы подразумевался Антихрист, то вопроси-

¹²⁰⁷ Как будет ясно из дальнейшего изложения, это слишком категоричное заявление.

¹²⁰⁸ Там же. — С. 205. Это утверждение противоречит заявлениям Блока, в том числе и обсуждаемому замечанию «Надо Другого — ?»

¹²⁰⁹ В этой записи видят отсылку к Евангелию от Луки (история о двух распятых с Христом разбойниках, один из которых проявил сострадание к мукам Спасителя и был прощен), и к балладе Н.А. Некрасова «О двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо»), где раскаявшийся разбойник прощен.

¹²¹⁰ «Обращаю внимание на вопросительный знак в записи («надо Другого — ?»): это высказывание часто цитируют без этого столь важного завершения». После слова «Другой» стоит тире, а затем вопросительный знак, заменяющий имя. Имя «Анти-

тельный знак был бы необъясним. «Для Церкви, — пишет Д.М. Магомедова, — Другой, конечно, может быть только Антихристом. Но в блоковской философии культуры этого времени настойчиво проводилась мысль о новой «третьей силе», которая могла бы радикально обновить человеческую историю. В статье «Владимир Соловьев и наши дни» Блок утверждал, что в эпоху крушения Рима такой третьей силой, не похожей ни на римскую цивилизацию, ни на германское варварство, было христианство. Наступление нового мира он тоже связывал с «третьей силой», признавая, правда, что «третья сила далеко еще не стала равнодействующей, и шествие ее еще далеко не определило величественных шествий мира сего»¹²¹¹. «Третья сила», если следовать логике рассуждений Блока, должна быть возглавлена новым Мессией, подобно тому, как христианство провозглашено Христом, но нового Мессии нет. «То, что в конце поэмы появляется Христос, свидетельствует об одном: никакой иной нравственной силы («третьей силы»), способной преодолеть аморализм стихии, разгул бесовства, кроме этики сострадания, любви и признания ценности каждой человеческой жизни, — этики, которая веками связывалась с именем Христа, — не существует. Надежда Блока на обретение качественно новой, доселе небывалой морали¹²¹², связанной не с отдельной личностью, а с народной массой, о чем он твердил в своих культурно-философских эссе («Крушение гуманизма», «Катилина») даже после написания поэмы, в художественном творчестве сразу же потерпела крах»¹²¹³.

Поэт Игорь Шкляревский, заключая дискуссию, признался, что он не знает, почему в конце поэмы возник Христос, но знает, что если бы красногвардейцы «просто прошли по страшному ночному Петрограду..., без сияния впереди», то «поэмы бы не было».

Можно считать, что, если не вопрос о Христе, то вопрос о Другом был прояснен, и благодаря этому стала очевидной связь между «Двенадцатью» как образцом будущей народной, неиндивидуалистической, нехристианской поэзии, критикой христианской цивилизации, сожалени-

христ» никакого вопроса не требует.

¹²¹¹ Расклад сил в античном мире в понимании Блока ясен: первая сила — римская цивилизация, вторая — германские варварские массы, третья — христианство; в современном же мире первая сила — христианская цивилизация, старый мир, вторая сила — российские варварские массы, но она принимает на себя функции третьей, а самостоятельной третьей силы, подобной христианству, как было в античности, нет. Стало быть, налицо только две силы, и варварские атеистические массы выступают против христианства без имени Христа, но все-таки Христом ведомые. Блок, по всей видимости, чувствовал противоречие в собственных художественных построениях. Для него и самого было странно, что против христианства ведет красногвардейцев Христос, а должен, по всей логике, вести Другой. Эти парадоксы могут быть объяснены только одним — ошибочностью поспешных выводов относительно конца христианской цивилизации. Появление Христа отменяет ошибку, но парадоксы, странности и логические несообразности не исчезают. Таким образом, со всех точек зрения — христианской, атеистической, собственно блоковской — образ Христа — порождение противоречивой художественной мысли Блока.

¹²¹² Добавим: также и новой цивилизации, и новой культуры.

¹²¹³ Там же. — С. 206.

ем о Другом и окончанием поэмы образом Христа. Из принципиальной неразрешенности противоречий мысли Блока, в том числе художественной, создалась поэма, в которой неиндивидуалистическая поэзия, по замыслу и убеждению поэта, принадлежащая к новой, нехристианской культуре, к удивлению автора и читателей, завершилась стихами, возникшими на почве типично индивидуалистической христианской словесной культуры.

Фигура Христа важна в чисто эстетическом смысле: с появлением Спасителя возникает художественное, драматическое напряжение между всей поэмой и ее финалом. Если текст поэмы строится как дисгармоничный и диссонирующий, то финал противопоставлен ему своей гармонией. Финал демонстрирует неразрешимость противоречий в сознании Блока: новый мир возникает под знаком Христа, а это значит, что октябрьский переворот не отменил христианскую цивилизацию, гибели которой страстно жаждал Блок, о чем он писал в своих статьях и думал в «Двенадцати». Другой Мессия не пришел и не дал имени новой эпохе. Стало быть, и новое искусство при всей поэтической изощренности Блока совершает тот же путь: из диких ритмов, примитивной музыки и какофонии внезапно, чудом рождается гармоническая, улаждающая слух музыка с ее чарующими, ласкающими слух звуками. В этом личном трагическом противоречии мысли Блока (его пророчества сбылись и не сбылись: русский христианский мир временно исчез или, точнее, стал гонимым, но гибель старого мира не наступила и христианская цивилизация не рухнула) заключались и победа, и поражение Блока. Устремленный к новому, массовому, неиндивидуалистическому искусству и довольно точно угадавший его очертания, он нашел в себе творческие силы, чтобы провозгласить ценность исторического опыта человечества, которое в индивидуальном творчестве дает образцы поэтической гармонии. К ним непременно придут, вопреки намерениям, и поэты нового мира. Этими мечтами рано или поздно проникнется и все человечество.

Сразу после того, как Блок закончил «Двенадцать», он в течение двух январских дней написал поэму «Скифы»¹²¹⁴. В это время перегово-

¹²¹⁴ Название поэмы связано с названием группы литераторов, которые в 1917 году примкнули к партии левых социалистов-революционеров. Группу «Скифы» возглавил критик Р.В. Иванов-Разумник. Участников объединяла мистическая вера в историческую миссию России, которая состояла, по их мнению, в установлении во всем мире царства социального равенства, то есть социализма. Россия должна была первой проложить к нему путь. Левые социалисты-революционеры (левые эсеры) поддерживали большевиков до Брестского мира, который, по словам Д.П. Святополка-Мирского, явился жестоким ударом по их революционному романтизму, а позднее, после довольно невинного бунта, стали чем-то вроде лояльной оппозиции, которая в деле социализма была *plus Royalists que le Roy* («Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 34). В группу «Скифы» входили Блок, Белый, нескольких «крестьянских» поэтов. «Наша «скифская» группа, — вспоминал Р.В. Иванов-Разумник на LXXXIII открытом заседании Вольной философской организации 28 августа 1921 года, посвященном А.А. Блоку, — соединилась не на политической платформе, не на этом пути сошлись все мы с А.А. Блоком, и только те, которые именовали всех нас «прихвостнями правительства», говорили, что мы, дружно работавшие вместе и в газете «Знамя труда»

ры в Брест-Литовске продвигались туго, и обстановка складывалась не в пользу советской власти. Блок чувствовал, что «музыка» стала другой, что теперь не только революции, но и всей стране угрожает смертельная опасность. Нужно было во что бы то ни стало остановить войну. 11 января он записывает в дневнике, адресуясь к немцам: «Если вы хоть «демократическим миром» не смоее позор военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы уже *не арийцы*¹²¹⁵ больше. И мы широко откроем ворота на Восток¹²¹⁶. Мы на вас смотрели глазами арийцев, когда у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим *косящим*, лукавым, быстрым взглядом; мы *скинемся азиатами*, и на вас прольется Восток <...>. Мы — варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ — будет единственно достойным человека»¹²¹⁷. 29 января Блок узнал, что Советы договор о мире не подписали, но заявили о прекращении состояния войны со всеми странами, участвующими в войне. На Россию обрушились и страны Антанты, враждебно воспринявшие мирные переговоры России с Германией, и Германия, требовавшая исполнения кабальных условий мирного договора. В этих условиях Блок считал, что войну необходимо прекратить, иначе

и в журнале «Наш путь», состоим на иждивении партии левых социалистов-революционеров. Нет, «скифы» — не партийны, но они и не аполитичны. Правда вот в чем: левые эсеры были тогда единственной политической партией, понявшей все глубокое значение культуры вне всякой политики, партией, предоставившей нам экстерриториальность в своих органах (весь «нижний этаж» газеты, весь литературный отдел журнала были в нашем полном распоряжении)...» (Памяти Александра Блока. — Пг., 1922. — С. 58–59).

¹²¹⁵ Слово «арийцы», как и другие слова, обозначающие этническую принадлежность народов и племен, находящихся на различных ступенях культурно-исторического развития, употреблены в символическом смысле: «арийцы» — название части европейцев, «азиаты», «скифы» — названия уроженцев Азии и Скифии, которые, по сравнению с народами Западной Европы считались более отсталыми. Блок впоследствии сожалел, что озаглавил поэму именем «Скифы», хотя думал о монголах. «Панмонголизм», считал Вл. Соловьев (см. эпиграф: «Панмонголизм! Хоть имя дико, Но мне ласкает слух оно»), представляет собой угрозу индивидуализму и свободолобию, характерному для Европы, а также русской идее соборности, стремящейся примирить личностное начало с общественным. Менее развитую цивилизацию, способную, завоеывая, влить свежую кровь в старую (тема Европы, замечает Блок, — искусство и смерть, тема России — жизнь), обозначали именами «гунны», «варвары». Скифы — племя, поселившееся в южных степях до прихода славян. В данном случае русские понимаются наследниками скифов, но не их потомками. Скифы и русские символически трактуются Блоком в двух смыслах: они выступают и «варварами», способными уничтожить древнюю европейскую цивилизацию, и ее защитниками. В поэме «Скифы» Блок пишет не о нападении «варваров» на Европу и не о защите ее (в древности Русь защитила Европу от нашествия монголов), а о том, что в вечном споре между азиатскими «варварами» и европейской цивилизацией, Россия не встанет ни на ту, ни на другую сторону, а «пропустит» «варваров» через свою территорию и будет наблюдать, как «варвары» расправляются со старой Европой.

¹²¹⁶ Имеется в виду, что, отворив ворота на Восток, т.е. не защищая восточные границы России, пропустить азиатские полчища через территорию страны с тем, чтобы они поглотили дряхлый и растленный Запад.

¹²¹⁷ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 317.

Россия погибнет или ее «могут продать»¹²¹⁸. Его гнев обрушился как на сторонников продолжения войны внутри России, так и на европейские страны, не оценившие при всей своей культурности, цивилизованности и свободолюбии зачатки новой жизни в России. Так возникла поэма «Скифы» с ее парадоксальной идеей: предупреждая Европу о предстоящей гибели, если Россия не принесет себя в жертву и перестанет быть защитницей Европы («Мы, как послушные холопы, Держали щит меж двух враждебных рас Монголов и Европы!») от нашествия азиатских орд, если она откроет свою территорию для нашествия «варварских» племен с Востока, то Европа не устоит. А коли так, то она, ради самосохранения, должна приветствовать мирные устремления России:

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя,
И с ненавистью, и с любовью!..

Идея Блока заключалась в том, что мир выгоден самой Европе. Блок не только предупреждает Европу о грядущих катастрофах, но и предлагает ей союз с Азией, а посредницей в таком союзе могла бы стать Россия. В этом, по его мнению, состоит ее нынешняя историческая миссия, ее особый путь: будучи и Европой, и Азией, Россия примиряет две цивилизации и не сводится ни к одной из них. Но она может объединить европейские и азиатские народы, положив конец распре между ними и предложив им братство:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!
.....
В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Итак, «Скифы» заключали в себе призыв к прекращению войны, к всеобщему миру, который в то время, полагал Блок, был крайне необходим России. В нем, однако, содержалась и любовь к Западу, и ненависть к нему. В нем провозглашалось величие исторической миссии России, миссии, которая оказалась забытой Европой. Тут Блок выступил

¹²¹⁸ Там же. — С. 319.

прямым наследником Пушкина, который также считал, что Россия спасла Европу во время нашествия монголов. Забывчивость Европы, не поддержавшей Россию, с особой силой ранила сердце поэта в момент временного унижения его страны¹²¹⁹.

Текст «Скифов» очень противоречив и во многом неясен, но все-таки в нем можно отыскать некоторые опорные пункты, которые позволяют лучше понять его реальное содержание, препятствующее крайним и безосновательным толкованиям стихотворения, в том числе, открыто обвиняющим Блока в расизме и фашизме, примером чему служит выступление А.Эткинда¹²²⁰.

¹²¹⁹ «Скифы» вызвали противоречивые отзывы. Одни критики сравнивали их с одой Пушкина «Клеветникам России» по накалу негодования по масштабу государственного мышления. Другие, например, И.Терентьев, отрицали их содержание и художественные достоинства («Поэма «Скифы»... скучна и по композиции и по исполнению...»). Третьи, как, например, М.Волошин, признавали стихотворение прекрасным, но слабым по смыслу: «Все это достаточно искажает истинное положение вещей и полно теми условными лжами, которыми русская Революция хочет прикрыть и оправдать — Брестский мир. Тут и приглашение от ужасов войны прийти «в наши мирные объятия» (мирные объятия современной России с ее поножовщиной, террором, разиновщиной!); тут и кочевники — Скифы (то есть свободные наездники и бездельники), приглашающие старый индустриальный мир Европы на «светлый, братский пир труда»; тут и горделивое утверждение — «и нам доступно вероломство!», тут и угроза бросить свой сторожевой пост между Европой и Азией, как будто бы народы вольны отказываться от своего провиденциального долга; тут и чисто германский дипломатический выверт: тогда вы сами во всем виноваты — «Века, века вас будет проклинять больное, позднее потомство» (Александр Блок: *Pro et contra*. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 297). См. там же статью Г.П. Федотова «На поле Куликовом» (с. 537–558).

¹²²⁰ По мнению А.Эткинда, «Если кто хочет искать у Блока подтверждение или опровержение тревогам текущего момента, пусть читает «Скифов». Это основополагающий текст недоразвившегося, но вечно актуального русского фашизма, его «Майн Кампф». Это любимые стихи левых эсеров, евразийцев, сменовеховцев и возвращенцев». Он предполагает, что «Скифы» весьма созвучны идеям национал-большевиков. А. Эткинд обращает внимание на слова: «Да, азиаты — мы». «Тут, — комментирует он, — важна не только идентификация русских с азиатами, но подробная и умелая разработка того, что значит быть азиатами. Мы — это азиаты, но и азиаты — всегда мы, у них нету «я». Три страницы этих стихов так и написаны от первого лица множественного числа, от лирического героя по имени «мы». Как положено, нам противостоят они, люди Запада. У нас все другое, чем у них: численность, время, любовь и ответственность. Как военный рапорт, стихи начинаются с численности. В отличие от западных людей, мы неисчислимы. «Милёны — вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы». В отличие от них, мы не знаем времени: «Для вас — века, для нас — единый час». Потом мы отождествляемся со Сфинксом. Греческий миф и все прочие, кто на нем основывался, всегда писали от имени Эдипа; Блок первый, кто пересказывает эту историю от имени Сфинкса. «Россия — Сфинкс» (читая эти слова, можно было бы вспомнить Тютчева — В.К.), а западному Эдипу следует разгадывать ее загадку. Загадка России в ее особенном способе любить. «Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит. Забыли вы, что в мире есть любовь, которая и жжет и губит». «Итак, — продолжает развивать свою мысль о фашиствующем Блоке А.Эткинд, — мы любим амбивалентным способом, неведомым западному

«Скифы» принадлежат к так называемой «высокой» сатире, традиции которой, начиная с Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, славянофилов продолжены Блоком. Для такой поэзии характерны поэтическое красноречие, риторика, декламация с афоризмами, броскими сравнениями, эпитетами, метафорами. Здесь извергаемые из души эмоционально напряженные слова, образующие безостановочный ритмический поток, обычно не бывают поэтически точными. Между ритмом, экспрессивным наполнением слов и смыслом их образуется противоречие, которое в полной мере ощутимо и в «Скифах». И все-таки некоторая смысловая доминанта поддается анализу.

Суть инвективы Блока заключается в следующем: для того чтобы вселенская революция не погибла, нужен мир, а европейские страны выступили против Брестского договора, требуя продолжения войны и угрожая принудить Россию к войне. Два обстоятельства вызвали в Блоке негодование: во-первых, европейские страны, кичившиеся своим гуманизмом, приверженностью свободе, губят свободу, вселенскую революцию, то есть революцию, которая России и им принесет запредельное царство свободы. Именно за чувство свободы личности

человеку. Кого мы таким способом любим? Не друг друга, потому что коллективный субъект, названный словом «мы», нигде не расчленен, у него единая «наша кровь» и нет части, которая может любить или не любить другую часть. Особенная любовь России обращена к Западу. Это на него Россия смотрит «и с ненавистью и с любовью», — и не просто смотрит, но «глядит, глядит, глядит». Зрение вообще играет важную роль в этих делах, неспроста характеристика скифов начата их «раскосыми и жадными очами». Скифы глядят, глядят и выигрывают: «Отныне в бой не вступим сами. Мы поглядим, как смертный бой кипит, Своими узкими глазами». Мы не пошевелимся и будем глядеть, как «свирепый гунн»... будет «жечь города, и в церковь гнать табун, и мясо белых братьев жарить». <...> Вот этой особенной любовью, которая и жжет и губит, мы любим Запад: «мы любим все — и жар холодных числ, и Дар божественных видений, [...] и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений [...] парижских улиц ад, и венецянские прохлады»... Сколько раз за прошедшие восемьдесят лет эти слова цитировались без их начала и без их продолжения, как утверждение «нашей» чувствительности к мировой культуре. Продолжение же, если помните, таково: «Мы любим плоть — и вкус ее и цвет, и душистый, смертный плоти запах... Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет в тяжелых, нежных наших лапах?» <...> Безответственное («Виновны ль мы») нагнетание страстей продолжается: «Привыкли мы [...] ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых». В общем, мы не виновны и к таким делам привыкли, и вообще это наш способ любить и жить. Если же коней и рабынь от такого обращения не будет хватать, будьте добры, господа Эдипы, «придите в мирные объятья». Сфинкс дает вам не загадку, но выбор: либо вы братайтесь с нами вышеописанным способом, либо мы будем жарить ваше мясо. «Скифы» и скифство не просто национализм, каких много, но расизм с его жестокостью, простотой классификаций, незнанием, компромиссов, лживыми апелляциями к слишком далекому прошлому. Блок отлично сознавал источники своего вдохновения...» (Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года — «Знамя», 2000, № 11. — С. 202–203).

Нельзя согласиться и с теми критиками, которые утверждали, будто Блок соединяет себя с азиатами, со скифами. Так же трудно предположить, что он пишет от лица новых пришельцев, объективно воспроизводя их голос. Когда Блок говорит «мы», он говорит от лица всех русских, ибо тут очевиден общенациональный масштаб.

и человечества, провозглашенные Западом, за разум, за «дар божественных видений» Россия безмерно любила европейские народы, арийцев, гуманно относившихся к свободе и правам других народов. Во-вторых, Россия всегда защищала Европу, свято выполняя, несмотря на все распри, несогласия и недоразумения свою естественную миссию — быть щитом для Европы от нашествия монголов, азиатских орд. Не пора бы Европе оказать небольшую услугу России — не нападать на нее, согласиться на мир вследствие происходящих событий? Это было бы справедливо. С такой точки зрения, Европа изменяет своим принципам свободолюбия, гуманизма и оказывается мистически и исторически неблагодарной. И в этом заключена главная обида России: на ее любовь и на ее верность Европа ответила изменой и вероломством. И у России есть все основания подозревать, что Европа давно ждала этого часа, когда ослабленную и вместе с тем ринувшуюся к обновлению и перерождению Россию, можно подло ударить исподтишка — ведь Россия еще недавно была союзницей Европы и входила в состав Антанты:

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит...

Значит, и раньше отношение Европы к России было далеко не дружеским: в нем преобладала корысть, выгода. С одной стороны, Европа числила Россию в своих «послушных холопах», которые не в силу Провидения и исторической миссии выполняла свой долг, а как бы по воле чуждых стран. С другой же стороны, она постоянно бросала свои вожде-ленные взоры на Восток («Вы сотни лет глядели на Восток, Копя и плавя наши перлы...») и дожидаясь подходящего момента. Россия помнит эти неудачные попытки. Поэтому, хотя Европа России ближе по духу, Россия всегда относилась к Европе «и с ненавистью, и с любовью!..» При этом она знала, что в глубине своей коварной и вероломной души европейцы никогда не считали Россию цивилизованной страной с подлинно высокой и притом европейской в своей сущности культурой. Европейцы признавали русских скорее азиатами, скифами, варварами, нежели родственным населением с той же культурой. Однако, с точки зрения Блока, по своей культуре и по духу мы те же арийцы («Мы на вас смотрели глазами арийцев...»), усвоившие достижения европейской цивилизации, но не изменившие своим древним истокам — варварским, азиатским по своему происхождению. Словом, мы — европейцы, но, если вы пойдете на нас войной, — «мы скинемся *азиатами*», «Мы обернемся к вам своею азиатской рожей», т.е. притворимся азиатами. Наша ненависть — только ответ на ваше вероломство. И как вы, европейцы, не желаете видеть наше европейское, а не азиатское, лицо, так вы не видите за нашей ненавистью неутолимую, ненасытную любовь к вам. На самом деле эта любовь раскрывается как «вселенская всечеловечность России».

Несмотря на пренебрежительное, презрительное и оскорбительное отношение к России, Европа оказываясь в плену ложных и предвзятых мнений о стране, веками защищавшей ее от монголов, так и не разгада-

ла Россию, этого «Сфинкса с древнею загадкой». И потому все ее явные и тайные намерения не осуществимы.

По мысли Блока, выбору Европы в нынешней ситуации невелик: она может заключить с Россией мирное соглашение или начать войну. Во втором случае она неминуемо проиграет, потому что «Нас — тьмы, тьмы, и тьмы», потому что мы азиаты, скифы, варвары. «Попробуйте, сразитесь с нами!», если хотите услышать, как «хрустнет ваш скелет в тяжелых, нежных наших лапах...» Европа потерпит поражение не только в открытом сражении, — у России есть запасной вариант: до сих она служила щитом «меж двух враждебных рас — Монголов и Европы». Теперь на вероломство Запада она ответит своим вероломством, открыв путь Азии в Европу и наблюдая битву «стальных машин, где дышит интеграл, с монгольской дикою ордою». Исход этой кровавой схватки заранее известен:

Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!..

При этом Блок нарочито нанизывает натуралистические картины и сцены, призывая на память национальный исторический опыт борьбы с татаро-монголами. Ужасы, испытанные Россией, как бы предлагается пережить Европе. Они должны остановить ее на пороге опрометчивых и недружественных решений. При этом Европа, если она откажется от кровавых намерений, обретет в России братскую страну («Товарищи! Мы станем — братья!», «На братский пир труда и мира, в последний раз на светлый братский пир сзывает варварская лира!»), ибо Россия и Европа по признакам цивилизации и культуры ближе стоят друг к другу, чем Азия и Россия.

Таким образом, Блок рассматривал конфликт между Россией и Европой в свете конкретного и в то же время более широкого, исторически сложившегося враждебного противостояния двух рас — монголов и Европы. В «Скифах» нет речи о превосходстве расы или нации, а лишь об их своеобразии. Большинство современников, даже те, кто с нескрываемым раздражением относился к Блоку после «Двенадцати», поняли «Скифы» как призыв к миру¹²²¹ с той непременно поправкой, касающейся пророчества Вл. Соловьева, разделявшегося Блоком, предвидевшего так называемую «желтую опасность» — столкновение России и Европы с неисчислимыми азиатскими полчищами. И здесь необходимо учесть и другую подспудную мысль Блока: помня о предостережении Вл. Соловьева, необходимо исключить военный конфликт между Россией и Европой.

¹²²¹ Общий дух инвективы Блока охарактеризовал Д.П. Мирский: «Скифы» — совершенно иная поэма. Это увещательная речь..., написанная великолепными ямбами и адресованная нациям Западной Европы, с призывом к дружбе и братству» (*Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи.* — СПб., 2002. — С. 34).

После «Двенадцати» и «Скифов» революционный энтузиазм Блока вскоре испарился, и его постигло новое горькое разочарование, теперь уже в революции. На сей раз он его не пережил. Р.В. Иванов-Разумник после кончины Блока вспоминал: «Мы знаем теперь: не душа Блока изменилась — изменилась душа революции; ни от чего Блок не отрекся, но он задохся, когда исторический воздух, очищенный стихийным взрывом, снова отяжелел и сгустился. Не в радостный час победы умер Блок; но смерть была его победой»¹²²².

После «Двенадцати» и «Скифов», уже на спаде революционной волны, Блок написал несколько принципиальных статей: «Катилина», «Крушение гуманизма», «О назначении поэта» и др. Очевидно, в нем еще теплились кое-какие надежды, но энтузиазма и пафоса явно поубавилось.

Статья «Катилина», которую Блок называл любимой своей статьей, была написана в апреле-мае, прочитана в мае 1918 года, а опубликована в 1919 году, когда время несколько отодвинуло накал революционных событий, и поэт мог бо лее спокойно вспомнить и оценить их. Статья снабжена значимым подзаголовком — «Страницы из истории мировой Революции». Это значит, что Блок рассматривал мировую Революцию как непрерывный процесс, то утихающий, уходящий вглубь, то вырывающийся наружу и бушующий. В статье «Катилина» он имел в виду не столько римскую революцию, сколько октябрьский переворот, русские события. И прямо несколько раз упоминал об этом и о трудностях такого сопоставления¹²²³. Так, рассказывая о воспитании Катилины, Блок замечает: результат этого воспитания «был на глазах у всего Рима, он на глазах и у нас: большинство — тупеет и звереет, меньшинство — хиреет, опустошается, сходит с ума. Глаза Рима, как и наши глаза, не видели этого; а если кто и видел, то не умел предупредить страшной болезни, которая есть лучший показатель дряхлости цивилизации: болезни *вырождения*»¹²²⁴. Сравнивая время Катилины и свое, Блок пишет:

¹²²² Памяти Александра Блока. — С. 55. Критик поставил смерть Блока в зависимость от истощения революционной стихии: «Слушайте революцию! — говорил нам поэт годом раньше. Этого клича теперь не повторит — и не потому, что отказался от него. Слушайте революцию, конечно; но помните, что есть революция и революция, что есть революция, которая строит новый мир, и есть революция, которая укрепляет корни мира старого... Помните, в «Двенадцати»: «скалит зубы — волк голодный — хвост поджал — не отстает»... И из волка вырос он в огромного пожирателя Левиафана. И какими бы лозунгами ни прикрывалась победа Левиафана, но для поэта стихии, для поэта, который так чувствовал «дух музыки», она — всегда победа старого мира, уничтожение ростков мира нового!» (Там же. — С. 60). И еще: «И разве случайно заболел он и умер после марта 1921 года, того марта, когда окончательно определился последний уклон революции, новый ее круг?» (Там же), «... революция кончилась — и Блок ее не пережил» (там же).

¹²²³ «... надо иметь мощные лебединые крылья, чтобы взлететь на них, долго держаться в воздухе и вернуться назад не опаленным и не поврежденным тем мировым пожаром, которого все мы — свидетели и современники, который разгорается и будет еще разгораться долго и неудержимо, перенося свои очаги с востока на запад и с запада на восток, пока не запыхает и не сгорит весь старый мир дотла».

¹²²⁴ Все выдержки из статьи приведены по изданию: Блок Александр. Собрание со-

«Так как мы все находимся в тех же условиях, в каких были римляне, то есть все запылены государственностью, и восприятие природы кажется нам восприятием трудным, то я и не стану навязывать своего объяснения темперамента революционера при помощи метаморфозы». Наконец, следующее размышление: «Я вспоминаю довольно известную страницу древней истории. Это — одна из многочисленных неудавшихся революций, одно из многих подавленных восстаний. Я старался только рассказать об этом такими словами, которые дали бы возможность сделать некоторые сопоставления, которые показали бы, что узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве»¹²²⁵.

Описывая упадок Рима, сложные отношения между Катилиной, Цicerоном, Марием, Суллой, Цезарем и другими римскими деятелями и полководцами, Блок ставит акцент на нескольких обстоятельствах, могущих помочь читателям глубже проникнуть в смысл его гражданской позиции в 1917–1918 годах и в содержание поэмы «Двенадцать».

Первое из них относится к гибели античного языческого мира, к гибели Римской империи и появлению на арене истории Спасителя. «Люций Сергий Катилина, римский революционер, поднял знамя вооруженного восстания в Риме за шестьдесят лет до рождения Иисуса Христа» — так начал Блок свою знаменитую статью. Заговор Катилины и Рождество Христово — вот главные точки отсчета в повествовании Блока¹²²⁶.

Второе связано с состоянием Римской империи, явно напоминающее состояние империи Романовых. «То было время давно не прекращавшихся внешних войн и гражданских раздоров. Внешние завоевания старой республики (Рим был республикой с V века) все расширялись. С III века Рим стал перерастать сам себя, выходя далеко за пределы Италии», «все это досталось ценою потери республики, что произошло за тридцать лет до рождества Христова; после этого великая держава, все продолжавшая внешним образом шириться и расти, стала погружаться в тени и уплывать из мира», «Падение Римской империи» совершалось столетиями, «медленно и неуклонно, преисполненное житейской пестроты и сутоло-

чинений в восьми томах. Т. 6. — С. 60–91.

¹²²⁵См. также: «Между людьми того старого мира, так же как и между людьми нашего старого мира, была круговая порука, безмолвное согласие, передаваемое по наследству от одних мещан к другим: эта порука заключалась и заключается в том, чтобы делать вид, будто ничего не произошло и все осталось по-старому: был заговор, была революция; но революция подавлена, заговор раскрыт — и все опять обстоит благополучно; так случилось, конечно, и с восстанием Катилины. Рим, насторожившийся в предчувствии опасности, распоясался, как только ему удалось уничтожить Катилину; жизнь вошла в свои берега — до следующего раза».

¹²²⁶«Иисус Христос родился за четыре с половиной столетия до гибели Римской империи; через несколько десятков лет после Христа Тациту уже выпало на долю оплакать падение старого мира и больной цивилизации и воспеть мощь и свежесть грядущих в мир варваров; а за несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю восстать против старого мира и попытаться взорвать растленную цивилизацию изнутри»; «Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима. Организм монархии был так громаден, что потребовались века для того, чтобы все члены этого тела перестали судорожно двигаться; на периферии почти никто не знал о том, что совершилось в центре. Знали об этом только люди в катакомбах».

ки, как все в мире; но ослепительный луч, предрекавший это падение, сверкнул именно в это время, предопределив ход «человеческой трагикомедии» на столетия раньше»¹²²⁷. Заклучая обозрение угасающей и тлеющей римской жизни, Блок писал: «Это утомительное мелькание авантюр, беспрестанная смена политических комбинаций и лиц, каковы бы они ни были по своим умственным и нравственным качествам, десятки других признаков — все это само по себе могло бы убедить людей прозорливых и чутких в том, что в мире творится нечто особенное; что старыми мерами мира уже не измерить; что старые понятия уже переросли сами себя, выродились и умерли. Однако, если такой чуткостью и прозорливостью не обладали культурнейшие книжники того времени, вроде Цицерона, то что же можно было требовать с римских патрициев, с римских дам, с римских лавочников, с римских чиновников?»

В связи с этим Блок помещает выразительные характеристики римских деятелей, сопоставимые с чиновными сановниками современности¹²²⁸.

¹²²⁷ См. также: «Век отличался вообще... повсеместным падением нравов и ростом самого ужасного разврата»; «... он создал взяточника Саллюстия и честного законника Цицерона; оба они сошлись, однако, на непримиримой злобе к «изменинику родины» Катилине; но тот же век создал царицу цариц Клеопатру и битву при Акциуме, в которой римский триумvir отдал весь флот великой державы за любовь египтянки; он же создал, наконец, и революционный порыв промотавшегося беззаконника и убийцы — Катилины».

¹²²⁸ Например, Блок дает чрезвычайно яркий портрет Цицерона: «Цицерону не была прощена казнь участников заговора Катилины. Это — один из редких примеров того, как «белый террор», обыкновенно безнаказанный, не остался без наказания. Друзья Катилины преследовали Цицерона несколько лет, и он принужден был наконец удалиться в добровольную ссылку, для того чтобы избежать ссылки административной. Правда, через год его вернули в Рим, и римская чернь опять встретила его ликованием; но решительность его была надломлена; он принимал меньше участия в государственных делах; говорят даже, что его мучили упреки совести. Во всяком случае, этот непрозорливый интеллигент продолжал упорно и тупо «любить отечество» в то время, когда Римская империя доживала последние дни, когда готов был прозвучать из Назарета беспощадный приговор старой цивилизации; он продолжал руководиться старой, провинциальной, мещанской, позитивной моралью (мы видели, какая это была мораль) накануне того времени, когда в мир пришла новая мораль — мораль как «огонь поедающий»; он продолжал верить в политическое строительство в то время, когда государство, в котором он состоял присяжным адвокатом, обрекло само себя на гибель собственным ростом, неудержимым распуханием, напоминающим распухание трупa. Он посвятил, наконец, большую часть своей жизни своей серенькой философии, которой он предавался в виде отдыха от государственных забот. Это была эклектическая философия, никому не обидная, приуроченная к потребностям Рима: немножко теории познания — для того чтобы подчеркнуть скептическое отношение к метафизике; предпочтение морали всем физическим проблемам; центр тяжести — в скромном изяществе изложения; Цицерон собрал жалкие остатки меда с благоуханных цветов великого греческого мышления, с цветов, беспощадно раздавленных грубым колесом римской телеги.

В философии, изложенной Цицероном, задохнулись средние века. Люди пили эту мертвую воду до тех пор, пока Возрождение не открыло источников живой воды. Над сочинениями Цицерона теряли время школьники всех цивилизованных стран, в том числе, как все знают, и русские школьники».

Третье важное обстоятельство — причины революционного взрыва, состояние грозовой атмосферы и психологический портрет революционера.

Что касается причин революционного взрыва, то Блок отвечает на это так: есть люди, которые призваны «сеять ветер», т.е. разрушать существующий порядок, но не они причина мятежей, бунтов и революций: «напрасно думать, что «сеяние ветра» есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром, Катилина принадлежал к последним. В его время подул тот ветер, который разросся в бурю, истребившую языческий старый мир. Его подхватил ветер, который подул перед рождением Иисуса Христа, вестника нового мира»¹²²⁹.

Признаками революционного ветра были всеобщее разложение и социальное неравенство¹²³⁰. По мнению Блока, «В числе задущенных лю-

¹²²⁹ По аналогии с явлением в мире Иисуса Христа, открывшего историю христианской цивилизации, Блок ждал «другого» Мессию, видимо, испытывая колебания относительно того, закончилась или еще не закончилась христианская эра. Размышления об образе Христа в «Двенадцати» после написания поэмы отражают эти колебания, хотя во время создания поэмы такие колебания ни в письмах, ни в дневнике, ни в записных книжках не зафиксированы.

¹²³⁰ «Республикой по-прежнему управлял куда не годный, подкупный и дряхлый сенат. Рабы, число и бедственное положение которых росло с каждым новым триумфом римского оружия, вся эта безликая, лукавая и несчастная римская беднота (столь галантно названная филологами — «пиратами») — по-прежнему дезертировала, спекулировала, продавалась за деньги; сегодня — члену одной партии, а завтра — его врагу; аристократическая сволочь, сурьмившая брови красной краской, по-прежнему лорнировала с любопытством рослых и здоровых варваров, купленных в рабство по сходной цене; римские барыни по-прежнему красили волосы желтой краской, так как германский цвет волос был в моде. Состоятельные буржуа по-прежнему держали у себя в доме комнатную собачку и грека; то и другое тоже было в моде. При этом все эти граждане великого государства имели смелость сокрушаться о древней римской доблести; у них хватало духу говорить о «любви к отечеству и народной гордости», у них хватало бесстыдства быть довольными собой и своим отечеством: триумфально гниющим Римом.

Я не хочу множить картин бесстыдства и уродства. Я хотел бы, чтобы читатели сами дополнили их при помощи воображения; в этом пусть поможет им наша европейская действительность. Рим был таким же студнем из многих государств, как и современная нам Европа. Одни из этих государств были при последнем издыхании; другие еще бились в агонии, целое же полагало, что оно есть великое целое, а не студень; все были так же слеплены друг с другом, как нынешние; расцепить их уже не могла никакая историческая, человеческая сила; все это грызлось между собой, грабило друг друга, старалось додуть друг друга; огромное умирающее тело государственного зверя придавило миллионы людей — почти всех людей того мира; только несколько десятков вырожденцев дотанцовывали на его спине свой бесстыдный вырожденный патриотический танец» (последнее замечание носит острую современную и личную окраску, потому что Блок был непримирим к отечественным воинственным патриотам, которые клеймили его словом «изменник»). Такой же личный характер несло и обвинение в адрес римского историка Саллюстия, которому «все... можно простить», кроме «одного: принятого им нравственного и патриотического тона»);

дей был и Катилина вместе со всеми своими сообщниками». И вот тот ветер, который уже неся над Римской империей, коснулся и Катилины, и тот стал сеять ветер. Блок принял точку зрения Ибсена в его ранней пьесе «Катилина», где герой «следует долгу, как «повелевает ему тайный голос из глубины души». «Я должен!» — таково первое слово Катилины и первое слово драматурга Ибсена. Катилина ищет, чем утолить «страстную душевную тоску» в мире, где «властвуют корысть и насилие», и потому Катилина — «друг свободы». Но этот «друг свободы», восставший против старого порядка, испытывает «нечеловеческую ярость» и озлобление, когда Цицерон и сенаторы унижали его в храме Юпитера Статора: «Продажные сенаторы не пожелали сидеть с ним на одной скамье и повернулись к нему спиной. Инициатор всей этой пышной церемонии избрал нарочно ее местом храм, как будто храм есть именно то место, где можно и должно оскорблять и травить человека, каков бы этот человек ни был. Вся церемония была инсценирована. В нужную минуту были оглашены анонимные письма. В заключение самый уважаемый и самый ученый муж города, не погнушавшийся связаться с сенаторами во имя спасения отечества, разыграв всю эту унижительную комедию, кончил тем, что вылил на затравленного человека ушат блестящего адвокатского красноречия; Катилине оставалось как будто одно: захлебнуться в море уничтожающих цicerоновских слов».

Весь римский мир обратился против Катилины: «До сих пор Цицерон принадлежал к так называемой «народной партии»; но поддержка олигархов вызвала перемену в его воззрениях, и он присоединился к партии сената; разумеется, поправению либерального адвоката способствовали причины самые «уважительные»: рост римской разрухи, все возрастающая дороговизна съестных припасов, а главное, возникновение заговора Катилины, как раз с этим временем совпавшее: надо ведь было спасать свое отечество, то есть безмерно разбухающее и начинающее выказывать явные признаки разложения государственное тело Рима; надо было спасать ту «великую культуру», которая породила и еще должна была породить так много ценностей, но которой через несколько десятков лет был произнесен навеки и бесповоротно приговор на другом суде — на суде нелицемерном, на суде Иисуса Христа.

Итак, римская знать, забыв всякие раздоры и несогласия, сплотилась теперь вокруг чуждого ей до сих пор Цицерона, и они принялись вместе защищать свое громадное, расплывшееся отечество от маленькой кучки людей, которая вся помещалась в нескольких домах Рима и провинции, но во главе которой стоял далеко не расплывшийся, а собранный и острый человек — Катилина». Он принял вызов римского мира и «отряхнулся. Он довольно таскался по грязным притонам и достаточно огрубел; брань не повисла у него на вороту; ему помогло стряхнуть тяжесть и обуявшее его неистовство; он как бы подвергся метаморфозе, превращению. Ему стало легко, ибо он «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног».

«Катилина он был создан *социальным неравенством*, вскормлен в его удушливой атмосфере».

Здесь Блок явно намекает на свойственную ему и символистам идею перерождения, преобразования и обновления. После этого «Катилина собрал своих молодцов и распределил роли: одни должны были поджечь город с двенадцати концов; другие — перерезать всех сенаторов и столько граждан, сколько будет возможно; в доме одного из заговорщиков устроили склад оружия и серы. В разных частях города было назначено дежурство; часть людей была назначена к водопроводам, чтобы убивать всех, кто придет за водой». Словом, второй заговор Катилины (Блок описал оба заговора) стал превращаться в революционное действие.

Улик против Катилины, однако, не хватало, и арестовать было невозможно. «Тогда Цицерон решил избрать путь словесных разоблачений, на которые он был великим мастером. Он собрал заседание сената в храме (Юпитера Статора) и произнес здесь свою знаменитую речь против Катилины». Тот вступил в спор со знаменитым оратором и обратился к сенаторам, напомнив им, что он аристократ, который, как и его предки оказавший отечеству немалые услуги и не может желать его гибели, тогда как «Цицерон — даже не римский гражданин». Но Катилину уже никто не слушал. Он же продолжал поносить Цицерона. Тогда «в храме поднялся ропот. Кто-то обозвал Катилину преступником и врагом отечества. Цицерон повелительно приказал Катилине выйти из города, говоря: “Нас должны разделять стены, потому что я, при отправлении моей должности, употребляю только слово, а ты — оружие”».

Катилина понял, что проиграл и в ярости, не зная пределов, закричал: «Если так, я потушу развалинами пожар моего жилища!»

«В ту же ночь, — пишет Блок, — Катилина вышел из Рима с тремястами товарищей. Он надеялся, что город ночью будет подожжен, что враги его будут убиты, что сенат будет запуган быстротой его действий».

Катилина шел, заставляя нести перед собою связки прутьев, секиры и римские знамена, как то приличествовало консулу. По дороге к нему примыкали люди, и он набрал двадцать тысяч человек войска. Революционные надежды его, однако, не оправдались». Старый римский порядок победил и уцелел.

Тут Блок рисует картины, напоминающие пейзажный фон и атмосферу «Двенадцати»: «Представьте себе теперь темные улицы большого города, в котором часть жителей развратничает, половина спит, немногие мужи совета бодрствуют, верные своим полицейским обязанностям, и большая часть обывателей, как всегда и везде, не подозревает о том, что в мире что-нибудь происходит. Большая часть людей всегда ведь просто не может себе представить, что *бывают события*. В этом заключается один из величайших соблазнов нашего дешевого существования. Мы можем спорить и расходиться друг с другом во взглядах до ярой ненависти, но нас все же объединяет одно: мы знаем, что существует религия, наука, искусство; что происходят события в жизни человечества: бывают мировые войны, бывают революции; рождается Христос. Все это или хотя часть этого для нас — аксиома; вопрос лишь в том, как относиться к этим событиям. Но те, кто так думает, всегда — в меньшинстве. Думает меньшинство и переживает меньшинство, а людская масса — вне всего этого; для нее нет такой аксиомы; для нее — событий не происходит».

Вот на этом-то черном фоне ночного города (революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту) — представьте себе ватагу, впереди которой идет обезумевший от ярости человек, заставляя нести перед собой знаки консульского достоинства. Это — тот же Катилина, недавний баловень львиц римского света и полусвета, преступный предводитель развратной банды; он идет все той же своей — «то ленивой, то торопливой» походкой; но ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто это уже не тот — корыстный и развратный Катилина; в поступе этого человека — мятеж, восстание, фурии народного гнева».

Чтобы передать атмосферу мятежа римского «большевика», революционера Катилины, Блок обращается не к мемуарам, не к историческим записям, дошедшим до нас, не к сочинениям историков и трудам филологов, а к стихотворению великого поэта Катулла, написавшего стихотворение как в те времена, когда состоялся заговор Катилины. В нем описывался экстаз юноши Аттиса, оскотившего себя из ненависти к Венере в священной роще богини Кибелы (Magna Mater). Это событие воспроизведено античным поэтом в галлиамбах, древнем и редком размере «исступленных оргийных плясок». «Вы слышите этот неровный, торопливый шаг обреченного, шаг революционера, шаг, в котором звучит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках?» — вопрошает Блок. Было бы опрометчиво сравнивать стих «Двенадцати» со стихом Катулла, но в блоковских ритмах и размерах нельзя не заметить того же желания передать напряженную атмосферу эпохи, исторического момента и ритм поступи красногвардейцев, то ускоряющийся, то замедленный и настороженный шаг. Блок сам открыл для нас смысловую содержательность стиха в «Двенадцати»¹²³¹.

Блок мало интересуется, чего, собственно добивался Катилина: искал ли он славы, мечтал ли он о личной диктатуре, действовал ли он под чьим-либо воздействием и пр. Все это он оставляет историкам и филологам. Его занимает психология римского революционера, личность римского «большевика». При этом он полагает, что разница эпох не играет тут существенной роли: в принципе революционеры всех эпох одинаковы. Что же собой представлял Катилина как личность? Этот вопрос также непосредственно связан с поэмой «Двенадцать».

Катилина, по словам Блока, «выделялся среди всех храбростью, физической силой и выносливостью. Он умел сносить голод, холод и жар. Наружность Катилины, по описанию, представляется такой: его взгляд был дик и неприятен; его походка была то ленивая, то торопливая. Катилина предавался крайним порокам; он убил своего брата, жену и сына;

¹²³¹ К другим его ценным замечаниям относится следующее суждение: «... художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую и мифологическую картину. Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми не отвлеченными и самыми злободневными событиями». И далее: «Дело художника... восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы».

последнего он убил за то, что тот был против его связи с кокоткой Орестиллой; кроме того, говорят, что Катилина был в связи с весталкой и с родной дочерью. Если даже три четверти всего этого — злобная сплетня, то и остающейся четверти довольно». Помимо этих преступлений, были и другие пороки: «Катилина проявил наклонность к корыстолюбию; ... был обвинен в лихоимстве...».

Вместе с тем Катилине нельзя было отказать в обаянии. Цицерон «говорил, что тот, кто раз сойдется с Катилиной, уж не оставляет его и совершенно подпадает его влиянию». У Катилины было, писал Блок, устроенное тело и устроенная голова. Он «увлекал своими громадными замыслами, которыми он блистал среди развратной золотой молодежи, окружавшей его и составлявшей его гвардию; он пировал с ними, таскался по улицам и притонам, сорил деньгами; слухов о преступлениях этих людей, сидевших, как и сам Катилина, по уши в долгах, не перечесть. Самая ужасная сплетня (пущенная позже Плутархом) заключалась в том, что они покланялись в верности Катилине и в подтверждение клятвы принесли в жертву человека, причем съели по куску человеческого мяса.

Благодаря такой ужасной и соблазнительной славе Катилина был любимцем римской аристократии, в особенности — женщин...».

Углубившись в личность Катилины, Блок нарисовал следующий портрет революционера. Революционер и народолюбец — разные, не совпадающие личности¹²³². Катилина — порождение современного ему римского общества¹²³³, он мог бы бичевать его пороки или не бичевать — этим можно пренебречь. Своеобразие личности «обреченного революционера» (т.е. человека, обреченного на революционную деятельность, а не революционера, обреченного на поражение) состоит в следующем: «Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек — безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому и весь состав — и телесный и духовный — оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству». Далее Блок развивает ту мысль, что,

¹²³² «О том, что Катилина был народолюбец или мечтал о всеобщем равенстве, речи, конечно, быть не может. Катилина был революционером всем духом и всем телом; он был сыном жестокого и практического народа; никакая отвлеченная теория или кабинетная мысль не могли одушевлять его». «... отсутствие в его голове уравни- тельных идей неоспоримо».

¹²³³ «Катилина... соединил все эти пороки в своем лице и довел их до легендарного уродства. Он имел несчастье и честь принадлежать к числу людей, которые «среди рабов чувствуют себя рабами»; многие умеют говорить об этом красн, но почти никто не подозревает, какой простой и ужасный строй души и мысли порождает такое чувство, когда оно достигает действительно человеческой силы, когда оно наполняет все существо человека; едва начнут подозревать, как уже с отвращением или с презрением отшатываются от таких людей».

когда человек становится революционером, с ним происходит превращение, метаморфоза, в ту пору еще не ставшая метафорой и вошедшая в литературу благодаря Овидию. Но это не значит, что метаморфоза не может осуществиться в жизни.

У такого рода «безумцев», вторично рожденных путем метаморфозы, превращения, совсем не обязательно должны быть низменные цели. «Мы уже можем смело сказать, что у иных людей, наряду с материальными и корыстными целями, могут быть цели очень высокие — нелегко определяемые и осязаемые, — писал Блок. — Этому нас, русских, научил, например, Достоевский, Поведение подобных людей выражается в поступках, которые диктуются темпераментом каждого: одни — таятся и не проявляют себя во внешнем действии, сосредоточивая все силы на действии внутреннем; таковы — писатели, художники; другим, напротив, необходимо бурное, физическое, внешнее проявление; таковы — активные революционеры. Те и другие одинаково наполнены бурей и одинаково «сеют ветер», как полупрезрительно привык о них выражаться «старый мир»; не тот «языческий» старый мир, где действовал и жил Катилина, а этот, «христианский» старый мир, где живем и действуем мы».

Бунт Катилины был ликвидирован, его сторонники разбиты, сам Катилина «во время жестокой битвы... бросился в середину врагов и погиб».

«Заговор Катилины, — сделал вывод Блок, — бледный предвестник нового мира — вспыхнул на минуту; его огонь залили, завалили, растоптали; заговор потух. Тот фон, на котором он вспыхнул, остался, по видимому, прежним, окраска не изменилась». Это значит, что сделанные поэтом выводы действительны и для его времени: революция приходит в момент разложения цивилизации, ее делают фанатики-революционеры, уже перерожденные или готовые переродиться.

Оценку Катилины, по мнению Блока, произвел Г.Ибсен, а теперь с полным правом можем сказать мы, и наш поэт: «Устами Катилины говорит в драме Ибсена демоническая весталка Фурия:

Я ненавижу этот храм вдвойне
За то, что жизнь течет здесь так спокойно, —
В стенах его опасностям нет места.
О, эта праздная, пустая жизнь,
Существованье тусклое, как пламя
Лампады, угасающей без масла!..
Как тесно здесь для полноты моих
Широких целей, пламенных желаний!..
Мысль в дело не стремится перейти!»

Убийца, разбойник, лихоимец Катилина, стало быть, оправдан тем, что рвался к вечно улетающей свободе, а старый мир не мог утолить его жажду полнокровной, напряженной, насыщенной мыслями и чувствами жизни. Его цель была высока, «перед ним», цитирует Блок Ибсена, «проносились великие виденья», он мечтал, что «вознесся к небесам на крыльях, как Икар». Не в силах вернуть современному Риму величие

древнего, не имея возможности создать новый доблестный Рим, Катилина решает погубить Рим современный:

Хотел я Рим — змеиное гнездо —
Разрушить, раздавить; а Рим давно —
Лишь куча мусора...

Перед входом в подземное царство Катилине открываются два пути: «налево, в мрачный ад» и «направо, в Элизиум». Катилина ждет дороги налево, но за него заступает убитая им жена, и ему разрешается идти «направо». Комментируя это важное место в драме Ибсена, Блок писал: «Критикам надлежало бы, однако, обратить свое внимание на то, что Ибсен на сорок восьмом году своей многотрудной жизни, вне всяких революций, обработал, «вовсе не касаясь идей, образов и развития действия», и переиздал свою юношескую драму, которая заканчивается отнюдь не либерально: *достойным Элизиума и сопричтенным любви оканчивается именно, бунтовщик и убийца самого святого, что было в жизни, — Катилина*».

Итак, в разрушении устоев старого мира Блок увидел предвестие новой эры, новой цивилизации. Заговор Катилины описан столь свежо, столь живо, как будто события и эпизоды, его составляющие, пережиты поэтом сейчас¹²³⁴. Но его истинный пафос в отличие от «Двенадцати» направлен на разрушение старого мира без надежды создать новый. 25 апреля Блок пометил в записной книжке: «*Катилина*. Какой близкий, *ЗНАКОМЫЙ*, печальный мир! — и сразу — *горечь падения*. Как скучно, известно. Ну что ж, Христос придет. Катилина захотел нескудного, не пышного, не красивого, недостижимого. И это тоже скучно»¹²³⁵.

В конце апреля 1918 года не осталось никаких надежд на смену одной эры на другую. Блок вновь «обманулся»¹²³⁶. Уже 20/7 февраля 1918 года он

¹²³⁴ Пафос и стиль статьи были отмечены современниками как одно из высших достижений Блока в историко-публицистической прозе. «Горькому нравится «Катилина», с удовлетворением пометил Блок в записной книжке 5 марта 1919 г. А. Белый сообщал Блоку 12 марта 1919 года: «Брошюра произвела на меня сильнейшее впечатление; в ней есть то, что именно нужно сейчас: монументальность, полет и всемирно-исторический взгляд, соединенный с тончайшими индивидуальными переживаниями; я прочел в этой статье не только то, что Ты сказал, но и то, что Ты не сказал: прочел не в мыслях, а в ритме; и в ритме прочел, что сейчас Ты мог бы сказать многое. <...> «Катилина» вполне соответствует Тебе (автору «Двенадцати», «Куликова поля» и т. д.). Это не статья, а — драматическая поэма; и — главное: это — первый акт драматической поэмы; ряд актов — в Твоем (не знаю, в сознании ли, в подсознании ли?). И потому — пиши, пиши, пиши: «Катилина» дает о Тебе знать, что Ты — в Духе; а писать сейчас, это — больше, чем учреждать 10 университетов» («Блок и Белый. Переписка». — С. 340).

¹²³⁵ Блок Александр. Записные книжки. — С. 402.

¹²³⁶ По поводу «обманов» Прекрасной Дамы, изменения ее облика, как и «обмана» революции и изменения ее существа, Ф. Степун высказался жестко: «Она (Прекрасная Дама. — В.К.), конечно, образа не изменила, но Блок сам изменил этому образу, закружился в снежных масках и в цыганских песнях. Нечто аналогичное произошло с ним и в отношении революции: он влюбился в нее, как в некую надземную

задал себе вопрос: что же осталось, когда все снова «осело догматами, нежной пылью, сказочностью — стало грязью». И ответил: «Остался один *ELAN* (полет, порыв).

Только — полет и порыв; лети и рвись, иначе — на всех путях гибель»¹²³⁷. Была еще надежда, что европейский мир «испугается», что «Россия заразила уже здоровьем человечество», что «Все догматы расшатаны, им не вековать», что «Движение заразительно», но и она исчезла. Надежду уничтожили новые догматы, новая мертвечина. Символический порыв в неизведанное кончился трагически.

После «Двенадцати» и «Скифов» «музыка мирового оркестра» отлетела от Блока. Он почувствовал и понял, что дух перемен, которым питалось его творчество угас, а преобразования жизни и обновления человека не произошло.

После статьи «Катилина» наиболее крупной была статья «Крушение гуманизма» (написана в марте-апреле 1919 года; опубликована в 1921 году), в которой содержалась критика современной цивилизации, но пафос созидания звучит уже слишком тихо. Блок, продолжая «теоретически» верить, что новая культура может возродиться из варварской культуры непросвещенных и нецивилизованных масс, уже не допускает такой возможности «практически», начисто отвергая всякий оптимизм и предпочитая говорить лишь о трагизме рождения новой культуры.

Суть статьи Блока заключается в том, что цивилизация и культура — разные вещи. Цивилизация — нечто мертвое и застывшее; культура — нечто живое и движущееся. На этом различении поэт строит «теорию», согласно которой как только культура становится цивилизацией, так цивилизация умирает, и на ее развалинах возникает новая культура. Культура — это состояние, когда носители ее живут в согласии с «музыкой» эпохи. В такие времена культура и цивилизация не конфликтуют, а представляет единое целое и находятся в равновесии. «Эпохи, когда... равновесие не нарушается, я назвал бы, — писал Блок, — культурными эпохами — в противоположность другим, когда целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе незнакомыми созвучиями».

Носителями культуры и защитниками цивилизации выступают разные силы. В эпоху гуманизма ими стали образованные люди, свободные индивидуумы, личности, в новую эпоху — варварские, непросвещенные массы. Стало быть, культура личностей и возникшая на ее основе цивилизация обречены на умирание, а массы в будущем создадут свою культуру и свою цивилизацию, которая также исчезнет, когда на смену ей при-

силу, как в музыку иных сфер и изменил этой космической музыке с глухой к ней большевистской революцией, большевики же эту измену космической революции охотно приняли как верность своей, хотя революционер Блок и провозглашал совершенно бессмысленные в их плане вещи» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 605).

¹²³⁷ Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 326.

дут, например, новая культура еще более низких слоев населения, допустим, париев или бомжей, закрепленная в цивилизованные формы.

Блок начинает свою статью¹²³⁸ с определения гуманизма: «Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу и лозунгом которого был *человек* — свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма — *индивидуализм*». Далее Блок продолжает: «Четыре столетия подряд — с половины XIV до половины XVIII века — образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения; в его потоке наука была неразрывно связана с искусством и человек был верен духу музыки. Этим духом были проникнуты как великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени.

Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры».

Кризис гуманизма наступил тогда, «когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса...». Это время — вторая половина XVIII века и весь XIX век. «История культуры, — писал Блок, — называет этот век «переходной эпохой, менее определенной, чем все предыдущие». Мы видим удивляющее нас богатство содержания, и при этом — отсутствие цельного, ясного понимания и взгляда... процесс движения вперед, но без всякой сознательной гармонии или какой бы то ни было определенной цели; основная черта современного общества состоит в его разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства. Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то».

Гуманизм потерпел крах тогда, когда «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность. Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки. Дружный шум потока превратился в нестройное журчанье отдельных ручейков, которые, разбегаясь и ветвясь все больше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для тех образований, которые мы привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации. Старая «соль земли» утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре».

¹²³⁸ Все выдержки из статьи приводятся по тексту издания: Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 93–115.

Может быть, однако, чтобы продолжить культурную традицию и дальнейшее развитие цивилизации, стоило бы «просветить», «образовать» массы, коль скоро они заменили личность и заняли первый план исторической площадки жизни? Нет, отвечает Блок: «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно». Это суждение вызвало недоумение М. Горького, который назвал его «недостаточно продуманным». Однако эта мысль вытекает из логики Блока: новая культура не может родиться из старой, а для того, чтобы она была по-настоящему новой, массы надо оставить в покое и не портить их созданиями старой культуры. С этой точки зрения понятно следующее рассуждение: «Если же мы будем говорить о приобщении человечества к *культуре*, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы». Цивилизация отдаляет от природы, культура варварских масс возвращает к ней. Стало быть, всякая смена цивилизаций призвана восстановить равновесие между природой и человеком. Но старая цивилизация, как и старая культура, не могут этого сделать, потому что истощились и изнемогли в своем развитии, окаменели и омертвели: «Роковая ошибка тех, кто оказался наследником гуманистической культуры, роковое противоречие, в которое они вступили, произошло от изнеможения; дух целостности, дух музыки покинул их, и они слепо поверили историческому времени; они не почувствовали того, что мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными; они продолжали верить, что массы волеются в индивидуализирующее движение цивилизации, не помня того, что эти массы были носительницами другого духа. Отсюда — вся история XIX столетия: история лихорадочного строительства гуманной цивилизации и параллельное ему крушение надежд на то, что “массы с течением времени цивилизуются”».

Из всего рассуждения Блока вытекает, что настоящая причина гибели цивилизаций — «все та же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения»¹²³⁹.

¹²³⁹ «Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но по истечении известного периода времени это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами.

Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (*revertitur in terram suam unde erat* (Возвратился в землю, откуда произошел (лат.). — В.К.), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса — наука, техника, право и т. д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее».

См. также не вошедшие в окончательный текст соображения Блока: «С этой ми-

Историческая задача русской интеллигенции, согласно Блоку, состоит в том, чтобы признать свою «немузыкальность» в настоящую эпоху и приветствовать новую музыку. Однако защитники старой культуры и старой цивилизации пошли иным путем, создавая для себя новые опасности¹²⁴⁰.

На этом основании Блок обвинил носителей старой культуры в излишнем оптимизме, добавив: «Оптимизм вообще — несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира». Однако свое замечание Блок с тем же успехом мог бы отнести и к слишком оптимистичным в революционном задоре создателям нового искусства. В данном случае он трезво оценивал те трудности и сложности, которые стоят перед так называемым «революционным искусством», или «искусством революции».

Признавая крушение старого гуманизма, Блок писал о новом гуманизме, который создаст в будущем «новую личность»¹²⁴¹. «Я утверждаю, наконец, — торжественно заявлял он, — что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении

нуты (т.е. С того момента, когда музыка отлетела от культуры и ее носителей — В.К.) гуманизм, который до сей поры был могущественным культурным фактором, был целостным, теряет свою цельность, становится фактором цивилизации. Человек разлучается с музыкой, наука разлучается с искусством. «Просвещенное человечество» идет своими путями — государственными, правовыми, этическими, научными.

Искусство, музыка начинают струиться своими путями, они уходят под землю. Звуки становятся грозными, потрясающими, предостерегающими, невнятными для разума. Звуки сливаются с подземным гулом, и весь девятнадцатый век проходит под раскаты этого музыкального, невнятного для разума и грозного гула.

Музыка — голос масс».

¹²⁴⁰ «... неогуманисты все более забывают о том, что непосвященные волею истории становятся хозяевами как своих собственных, так и их судеб. Они напоминают о себе непрекращающимися революциями; но носители цивилизации, борясь с одряхлевшими формами государственности, полагают, что всякая революция есть вода на их мельницу. Государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру, они справедливо называют средостением; в этом названии есть, однако, печальное для цивилизации недоразумение; эти самые формы, старательно расшатываемые цивилизацией, с одной стороны, и революциями — с другой, являются единственной защитой цивилизации от революций; находящиеся по одну сторону стены, убаюканные оптимизмом цивилизации люди не предполагают, что едва в стене образуется достаточно широкая брешь, на них самих хлынет стихийный поток, который станет угрозой собственному их существованию».

¹²⁴¹ Там же. — С. 139. Ср. те же мысли в воспоминаниях Вс. Рождественского о Блоке: «Знаете, я много думаю сейчас о революции. Для меня это не только коренные изменения всей внешней жизни, а нечто гораздо большее. Это прежде всего новый человек, такой, какого мы еще не знали на земле» (Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 208).

уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек — артист; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество». Однако декларативность этого утверждения скорее объясняла благородные намерения и высокие чувства, владевшие Блоком, чем реальное положение дел, в котором он вскоре окончательно разочаровался.

Статья «Крушение гуманизма» была одной из последних статей поэта, в которой критика старого мира еще соединялась с теплящейся надеждой на возникновение новой культуры и новой цивилизации, о которых мечтал Блок. Гражданская война, политика «военного коммунизма» быстро отрезвили этого неисправимого символиста-романтика. Хотя он продолжал исполнять многочисленные общественные обязанности (работа в комиссии по изданию классиков русской литературы, председателя Петроградского отделения Всероссийского Союза поэтов, председателя репертуарной секции театрального отдела Наркомпроса, члена коллегии издательства «Всемирная литература», председателя режиссерского управления Большого драматического театра и т.п.), он все более убеждался, что общество, создаваемое большевиками, нисколько не отвечает его мечтам и чаяниям. И главными обстоятельствами тут были не голод, даже не болезнь, а та бюрократическая мертвечина, а то засилье догматов, которыми власть опутала всю страну. Вера Блока в царство свободы и света была снова поколеблена и теперь уже до конца его дней, и этот духовный и душевный надлом он преодолеть не смог. Блок уже не слышал музыки «мирового оркестра»¹²⁴². Об этом есть несколько бесспорных свидетельств. А.М. Ремизову Блок сказал, что «в таком гнете невозможно писать», а 5 апреля 1920 года заявил: революция в России кончилась два года назад. Месяцем раньше, в марте, поэт начал пересматривать старые рукописи.

В апреле К.И. Чуковский устроил в Большом театре вечер, посвященный Блоку. Поэт читал на нем стихи разных лет. Об этом событии вспоминал Е.И. Замятин: «Последний его печальный триумф был в Петербурге в белую апрельскую ночь (в Большом театре)... Освещенный снизу, из рампы, Блок с бледным, усталым лицом... одну минуту колеблется, ищет глазами, где встать, — и становится где-то сбоку столика. И в тишине — стихи о России. Голос какой-то матовый, как будто откуда-то уже издавека — на одной ноте. И только под конец, после ова-

¹²⁴² К.И. Чуковский вспоминал слова Блока: «Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?» (Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. — С. 247). Н.Валентинов не без ядовитой и злой, во многом несправедливой иронии писал: «Когда квартира оказалась нетопленной и «без прислуги», когда пришлось иметь в качестве гонорара селедку и гнилую картошку, когда обнаружилось, что от него требуют писать не символические поэмы, а протоколы заседаний, когда он узнал, что мужички, «музыкально» разрешая аграрный вопрос, разгромили его любимое Шахматово, гордая голова поэта-артиста повисла. «Музыку», идущую от «советского оркестра», он сразу перестал слышать и слушать» (Валентинов Н. (Н. Вольский). Два года с символистами. — М., 2000. — С. 142).

ций — на одну минуту выше и тверже — последний взлет».

На прощание своим поклонникам-читателям Блок оставил в качестве неофициальных завещаний речь «О назначении поэта» и стихотворение «Пушкинскому Дому».

В речи «О назначении поэта»¹²⁴³ (1921) он сказал о трагической роли поэта, дело которого — сотворение культуры — «слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога». Блок имел в виду не только чиновников, досаждавших Пушкину, но, конечно, и то ненавистное ему племя бюрократов, которые после большевистского переворота силились «руководить» искусством, бесцеремонно вмешиваясь в те сложные области творчества, которые сами не могли постигнуть, но собирались «направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение»¹²⁴⁴.

Отстаивая право поэта и поэзии на независимость от постороннего вмешательства, Блок вопрошал: «Что такое поэт? Человек, который пишет стихами?» и отвечал: «Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грудам океанских валов. Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо».

В мире, по словам Блока, происходят постоянные изменения. Они касаются и культуры. Тут одна из главных ролей, если не главная, отведена поэту — сыну гармонии: «Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир». Как только поэт похитит звуки у стихии, приведет их в гармонию и внесет их

¹²⁴³ Цитаты из речи Блока приводятся по изданию: *Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. — С. 160–168.*

¹²⁴⁴ Вступаясь за свободу искусства по другому поводу ясно и твердо выразил свою мысль: «искусство с воздействиями какой бы то ни было власти несовместимо» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 385).

в мир, «звуки... сами начинают творить свое дело. <...> Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлага; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название «человек»; части, годные для создания новых пород...».

Блок пытается втолковать новым надзирателям за поэзией: «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы. <...> От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, — никто не может уклониться, так же как от смерти». Те же, которые «не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: *чернь*; от этой клички не спасает и смерть...». Она остается навечно «за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию».

Дело поэта — таинство: во-первых, ему надо «бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира», <...> вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения». Для этого поэту необходимо одиночество: благодаря ему, он собирает все духовные силы и приобщается к «родимому хаосу», «к безначальной стихии, катящей звуковые волны». Когда это «таинственное дело совершилось» то «покров снят, глубина открыта, звук принят в душу».

«Второе требование Аполлона, — писал Блок, — заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»...»

Далее «наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью». И тут Блок дает свое определение черни: это «светская» чернь, родовая придворная знать, «у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий»; но это также бюрократия. «Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня...», «они люди», но «люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света».

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него «пользы», как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт «сметал сор с улиц», «просвещал сердца собратьев» и пр.».

Чернь, предъявляя поэту несовместимые с его призванием требования, опасается за себя: «она инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира».

Для поэта и всех остальных нормальных людей угроза состоит в том, что чернь, «прогрессирует весьма медленно». Например, она выделила из «государства один только орган — цензуру, для охраны порядка свое-

го мира, выражающегося в государственных формах». Таким способом люди черни «поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом и на втором пути: они могли бы изыскать средства для замутнения самых источников гармонии; что их удерживает — недогадливость, робость или совесть, — неизвестно». Далее Блок продолжает: «Однако дело поэта, как мы видели, совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта, как принято у нас говорить, общекультурные; его дело — историческое». Пушкин даже «закреплял за чернью право устанавливать цензуру, ибо полагал, что число олухов не убавится. Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама. Этой цели, конечно, рано или поздно достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии». Так что цензура не такая уж большая помеха. Однако не исключено, что чернь придумает что-нибудь похуже и что «такие средства уже изыскиваются».

Тем не менее цензура — несправедливое и неправомочное покушение на тайную свободу поэта, которая не только личная, «а гораздо большая: она тесно связана с двумя первыми делами, которых требует от поэта Аполлон. Все перечисленное в стихах Пушкина есть необходимое условие для освобождения гармонии. Позволяя мешать себе в деле испытания гармонией людей — в третьем деле, Пушкин не мог позволить мешать себе в первых двух делах; и эти дела — не личные».

Пушкин, напомнил Блок, говорил главных достоинств поэта — о тайной свободе¹²⁴⁵, о покое и воле: «Они необходимы поэту для освобождения гармонии». И Блок констатировал: ныне «покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл».

Блок предупреждал: «Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение, Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно».

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

¹²⁴⁵ Блок с удовлетворением цитировал высказывание А.А. Потебни: «Поэт может настаивать на своем праве (на личную свободу), потому что цель его деятельности не может быть определена ни им самим, ни другими заранее. Но ведь и там, где эта цель заранее со стороны определима, вмешательство в самый способ ее достижения портит дело. И извозчик, нанятый до места или на час, хочет, чтобы его не дергали и не мешали править лошадьми» (*Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. — С. 399–400*).

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклоняться веселым именем Пушкина».

Эти простые истины, однако, большевистскими чиновниками были презрительно проигнорированы, а глубокие рассуждения Блока остались для них темной грамотой, в которой они ничего не поняли, кроме того, что поэт требует свободы творчества, которой, по слову их вождя, никогда не было, нет и быть не может. Стало быть, поэт стоял на неверном пути и, как все поэты, заблуждался. А раз так, то и слушать его для них не имело никакого смысла.

Блок еще раз попытался донести до закрытых ушей свои мысли в стихотворении «Пушкинскому Дому», где прямо и мужественно сказал о своей ошибке, об обманутых надеждах, о том, что октябрьские дни — увы! — не те «пламенные дали», какие, казалось, открылись в буйстве стихии:

*Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.*

*Пропуская дней гнетущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.*

*Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!*¹²⁴⁶

В 1920 году¹²⁴⁷ у Блока, страдавшего, как и все петроградцы, от голода, появились первые явные признаки душевной депрессии. В апреле 1921 года он ощутил приступы грозной болезни (воспаление сердечных клапанов). Попытки Горького и др. добиться разрешения на выезд поэта за границу для лечения остались безуспешными. Все усилия спасти его не увенчались успехом. В Воскресенье, 7 августа 1921, в 10 часов утра Блок скончался. Он умер в своей квартире на Пряжке. Смерть очень изменила его черты, но общий облик остался тот же — благородный, скорбный, сосредоточенный.

10 августа состоялась похороны. Открытый гроб, засыпанный цветами, литераторы на руках несли до Смоленского кладбища. За гробом шла огромная толпа. Речей на могиле не говорили. Е.И. Замятин записал: «Синий, жаркий день десятого августа. Синий ладанный дым в тесной комнате. Чужое, длинное, с колючими усами, с острой бородкой лицо —

¹²⁴⁶ Курсив мой. — В.К.

¹²⁴⁷ Незадолго до этого, летом, Блока видел С. Городецкий: «Первое, что Блок мне сказал, когда мы обнялись летом, после долгой разлуки, это то, что он колет и таскает дрова и каждый день купается в Пряжке. Он был загорелый, красный, похожий на финна. Глаза у него были упорно-веселые, те глаза, которые создали трагическую гримасу, связавшись с морщинами страдания на последнем портрете».

похожее на лицо Дон-Кихота... Полная церковь Смоленского кладбища. Косой луч наверху в куполе, медленно опускающийся все ниже. Какая-то неизвестная девушка пробирается через толпу к гробу — целует желтую руку — уходит».

Россия прощалась со своим самым певучим поэтом, владыкой ритмов и звуков, великого мастера тонического стиха, песенно-романсовой музыкальной стихии.

Незадолго до смерти Блок написал жуткие слова, которыми подвел итог своей телесной жизни: «Слопала-таки поганая, гнившая родная матушка Россия, как чушка своего поросенка». Но духовная жизнь Блока пережила его физическую смерть.

С Блоком, как почувствовали современники, закончилась целая поэтическая эпоха. Блок с предельной искренностью и беспощадной обнаженностью выразил свою душу и свое сознание человека, которому довелось жить в трагическое время перехода от российской империи к диктатуре большевиков. «Блок, — по глубокому замечанию Ю.Н. Тынянова, — самая большая лирическая тема Блока»¹²⁴⁸. Он не только был «трагическим тенором эпохи», как сказала А.А. Ахматова вслед за К.И. Чуковским¹²⁴⁹, но и сам был «человеком-эпохой». При всей трагичности его судьбы и его творчества он не переставал верить, что его любимую Россию, принесшую ему горе и страдания, ждут «впереди великие надежды и великие преступления», «свет и радость».

■ Основные понятия

Поэзия, лирика, лирический герой, романтизм, декадентство, символизм, мистика, реальность, сверхреальность, теургия, поэт-теург, Прекрасная дама, Мировая Душа, символ, метафорический стиль, катахреза, «страшный мир», лирическая драма, поэма-мистерия, «музыкальный напор», стихия.

■ Вопросы и задания

1. Представьте себе мысленно основные вехи жизненного и творческого пути Блока.
2. Что Вы знаете о детских и юношеских годах поэта?
3. Как преломился быт семьи, с одной стороны, в первых лирических сборниках Блока, а с другой, — в поэме «Возмездие»?

¹²⁴⁸ Несколько преувеличивая, о том же писал Н.Гумилев в рецензии на собрание сочинений Блока (М., 1911–1912): по его мнению, «Блок отдает людям самого себя. Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая, на его счастье, так дивно богата внутренне — борьбой, катастрофами и озарениями» (Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004. — С. 205).

¹²⁴⁹ «Может быть будущее поколение... скажет, что просто он был тенором русской поэзии...» (Чуковский К. Книга об Александре Блоке — Пг., 1922. — С. 45).

4. Как сложился и как воплотился миф о Прекрасной Даме в жизни и творчестве Блока? Блок и Вл. Соловьев. Чем вызвана мифологема о Мировой Душе и каков ее содержательный смысл?

5. Какие отношения сложились у Блока с московскими символистами и в какой степени Блок разделил теории «аргонавтов»?

6. Чем вызван кризис 1905-1906 годов и как отразился в творчестве Блока?

7. Дайте анализ цикла «Пузыри земли», сборника «Нечаянная Радость».

8. Каковы особенности драматургии Блока? Проследите эволюцию Блока-драматурга.

9. Основные творческие устремления Блока в циклах «Снежная маска» и «Фаина». В чем, по Вашему мнению, заключается различие между этими циклами?

10. Какой поэтический принцип положен в основу циклов?

11. Дайте характеристику стиха обоих циклов и объясните, почему в циклах преобладает тонический стих?

12. Как преобразил Блок русский романс?

13. Какие творческие импульсы с наибольшей силой обнаружились в «Итальянских стихах»?

14. Какими новыми гранями повернуты вечные темы в лирике Блока?

15. Тема «страшного мира» в стихотворных циклах и пути выхода из духовного кризиса.

16. Как понимал Блок понятия «цивилизация», «культура», «мировая катастрофа», революция и др.?

17. В чем своеобразие поэм Блока и каковы различные варианты поэзного творчества?

18. Что представляет собой поэма «Двенадцать»? Как она соотносится с октябрьским переворотом и с мистическими чаяниями поэта?

19. Проанализируйте поэму «Скифы» в свете ораторской традиции русской поэзии.

20. Что Вы могли сказать о значении Блока для русской культуры вообще и для русской поэзии в частности?

■ Литература

Соч.: Блок А.А. Собр. соч. Т. 1–12. — Л., 1932–1936; Блок Александр. Собр. соч. В восьми томах. Т. 1–8. — М.-Л., 1960–1963; Блок Александр. Записные книжки. — М., 1965; Письма Блока. — Л., 1925; Письма Блока к родным. Т. 1–2. — Л.-М., 1927–1932; Письма Блока к Е.П. Иванову. — М.-Л., 1936; Блок и А. Белый. Переписка. — М., 1940; Блок Александр. Письма к жене. — Литературное наследство. Т. 89; Блок Александр. Новые материалы и исследования. — Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1–4.

Лит.: Биография — Алянский С. Встречи с Блоком. — М., 1969, 1972; Ахматова А. Воспоминания о Блоке. — в ее кн.: Избранное. — М.,

1974; *Бекетова М. А.* Блок. — П., 1922; Л., 1930; ее же. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. — Л.-М., 1925; *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990; *Белый А.* Воспоминания о Блоке. — Эпопея, М. — Берлин, 1922–1923, № 1–4; его же. На рубеже двух столетий. — М.-Л., 1930; его же. Начало века. Воспоминания. — М.-Л., 1933; его же. Между двух революций. — Л., 1934; его же. На рубеже двух столетий. — М., 1989; Начало века. — М., 1990; Между двух революций. — М., 1990; Блок в воспоминаниях современников и его письмах. — М., 1924; Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 томах. — М., 1980; *Гиппиус В.* От Пушкина до Блока. — М.-Л., 1966; *Книпович Е. Ф.* Об А. Блоке. М., 1987; *Княжнин А. А.* Блок. — П., 1922; *Лесневский С.* Завещанное, заветное. — М., 1977; его же. Путь, открытый взорам. Московская земля в жизни Блока. Биографическая хроника. — М., 1980; Литературное наследство, т. 27–28; *Немеровская О., Вольпе Ц.* Судьба Блока. — Л., 1930; *Орлов В. Н.* Поэт и город. Блок и Петербург. — Л., 1980; его же. Гамаюн. Жизнь Блока. — М., 1981; его же. Здравствуй-те, Александр Блок! — Л., 1984; *Пайман Аврил.* Ангел и камень. Жизнь Александра Блока. Кн. 1–2. — М., 2005; *Перцов П.* Ранний Блок. — М., 1922; его же. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. — М.-Л., 1933; *Пяст.* О Блоке. Сб. — Л., 1929; *Рыбникова М. А.* Блок-Гамлет. — М., 1923; *Турков А. А.* Блок. — М., 1969, 1981; *Чулков Г.* Годы странствий. — М., 1930.

Критика и литературоведение — Александр Блок. Исследования и материалы. — Л, 1987; 1991; СПб., 1998; Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. — СПб., 2004; А. Блок и современность. [Сб.]. — М., 1981; *Ашукин Н. А.* Блок. Синхронистические таблицы жизни и творчества. 1880–1921. Библиография 1903–1923. — М., 1923; *Баевский В. С.* История русской поэзии. 1730–1980. Компендиум. — М., 1994; А. Белый. О Блоке. — М., 1997; его же. Поэзия Блока. — в кн.: Ветвь. Сборник клуба московских писателей. — М., 1917; Блок и музыка. Сб. ст. — Л.-М., 1972; Блоковские сборники. Вып. 1–10. — Тарту, 1962–91; *Бураго С.* Блок и русские художники. — Л., 1986; В мире Блока. Сб. ст. — М., 1981; *Венгров Н.* Путь Блока. — М., 1963; *Волков Н. Д.* Блок и театр. — М., 1926; *Гаспаров М. Л.* Литературные лейтмотивы. — М., 1994. *Гинзбург Л.* О лирике. — Л., 1974; *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. — Л., 1973; *Громов П.* Блок, его предшественники и современники. — М.-Л., 1966; Л., 1986; *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна. Биография — Рефлексия — Письмо. — СПб., 2008; *Долгополов Л. К.* Александр Блок: Личность и творчество. — Л., 1980; *Долгополов Л. К.* Поэма Блока «Двенадцать». — Л., 1979; *Жирмунский В.* Поэтика Блока. Из истории текста стихотворений Блока. Драма Блока «Роза и Крест». Литературные источники. А. Ахматова и Блок. — в его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977; *Колобаева Л. А.* Русский символизм. — М., 2000; *Корецкая И. В.* Блок. — в кн.: История всемирной литературы. Т. 8. — М., 1994; *Крук И. Т.* «Сокрытый двигатель его...». Проблема эволюции творчества Блока. — Киев, 1980; *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блок и памятники Кули-

ковского цикла. — «Труды отдела древне-русской литературы», В. 34. — Л., 1979; Образное слово Блока. Сб., М., 1980; *Енишерлов В.П.* А. Блок. Штрихи судьбы, М., 1980; *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. — М., 1997; ее же. *Магомедова Д.М.* Александр Блок. — в кн.: Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001; ее же. *Магомедова Д.М.* Комментируя Блока. — М., 2004; *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Блока. — Л., 1981; *Медведев П.Н.* Драмы и поэмы Блока. Из истории их создания. — Л., 1928; *Миц З.* Лирика Блока. В. 1–4. — Тарту, 1965–75; ее же. Мир поздней лирики Блока. — «Литературное обозрение», 1980, № 10; ее же, А. Блок. — в кн.: История русской литературы, т. 4. — Л., 1983; ее же. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999; ее же. Александр Блок и русские писатели. — СПб., 2000; *Мочульский К.В.* Александр Блок. — Париж, 1948; *Мочульский К.В.* А. Блок, А. Белый, В. Брюсов. — М., 1997; *Нива Ж.* Александр Блок. // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995; Об А. Блоке. [Сб.]. — П., 1921; О Блоке. — М., 1929; *Орлов В.Н.* Вечный бой. История одной «дружбы-вражды». История одной любви. — в его кн.: Пути и судьбы. — М.-Л., 1963; его же. Поэма Блока «Двенадцать». — М., 1967; Памяти Блока. [Сб.]. — П., 1922; Памяти Блока. Сборник материалов. 2-е изд., доп. — П., 1923; *Родина Т.М.* Блок и русский театр начала XX в. — М., 1972; *Роднянская И.Б.* Муза Блока. — «Новый мир», 1980, № 11; *Сквозников В.* Блок и символизм. — «Вопросы философии», 1965, № 5; *Смола О.П.* Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». — М., 1993; *Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. Творческий путь Блока. — М., 1973; *Спивак Р.С.* А. Блок. Философская лирика 1910-х гг. — Пермь, 1978; *Тимофеев Л.И.* Творчество Блока. — М., 1963; *Турков А.М.* Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М., 2000; *Тынянов Ю.* Блок. — в его кн.: Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977; *Федоров А.В.* Блок — драматург. — Л., 1980; *Хлодовский Р.И.* Блок и Данте. — Данте и всемирная литература. — М., 1967; *Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. — П., 1922; его же. Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). — П., 1924; *Чулков Г.* Памяти Блока. — в его кн.: Наши спутники. — М., 1922; *Эйхенбаум Б. М.* Судьба Блока. — в его кн.: Сквозь литературу. — Л., 1924; *Эткинд Е.* Поэтика Блока // История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995; *Kemball R. A.* Blok. A study in rhythm and metre. The Hague — [a. o.], 1965; *Galis A.*, *Osiemnasie dni A. Bloka w Warszawie.* — Warsz., 1976; *Hackel S.*, The poet and the revolution. A. Blok's «The twelve». — Oxf., 1975; *Forsyth J.*, Listening to the wind. An introduction to A. Blok. — Oxf., 1977; *Bergstraesser D.*, A. Blok und «Die Zwolf». Materialien zum eschatologischen Aspekt seiner Dichtung. — Heidelberg, 1979; *Pyman A.*, The life of A. Blok, v. 1–2. — Oxf. — [a. o.], 1979–80; *Peters J.*, Farbe und Licht: Symbolik bei A. Blok. — Münch., 1981; *Pirog G. A.* Blok's «Итальянские стихи». — Columbus, 1983.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ (1880–1834; Борис Николаевич Бугаев)

Поэт, прозаик, теоретик искусства, литературовед и критик литературы, философ, публицист, лектор и педагог. По взглядам и возрасту наряду с А. Блоком, Вяч. Ивановым, С. Соловьёвым и Эллисом принадлежал к поколению «младосимволистов». Экспериментировал в поэзии и прозе, пытаясь выразить словом музыкальную тему произведения и создать новые формы искусства. Новатор во всех областях литературного творчества. Формальные открытия А. Белого по созданию неологизмов и графическому преобразованию поэтической строки были усвоены футуристами, в частности, В. Маяковским.

Романтика юности: сборник «Золото в лазури» (1904). Представление о своеобразии лирики А. Белого начала века современный читатель может составить по сборникам 1904–1909 годов «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна». Однако поэзией далеко не исчерпывается необыкновенная одарённость и работоспособность одного из самых оригинальных представителей культуры «серебряного века».

Пятнадцатилетний Борис Бугаев начал писать стихи, лирическую прозу, пьесы, сказочные произведения при горячей поддержке семьи Соловьёвых — арбатских соседей профессорской семьи Бугаевых. Дружба с М.С. Соловьёвым (сыном знаменитого историка, братом философа — поэта Вл. Соловьёва), его женой Ольгой Михайловной (переводчицей и художницей) и их сыном Сергеем, будущим поэтом-символистом и троюродным братом А. Блока, вдохновляла юношу на изучение философии, буддизма, музыки, живописи, современной европейской литературы. В автобиографической поэме о рубеже веков «Первое свидание» (1921) А. Белый вспоминал:

Здесь возникал салон московский,
Где из далёкой мне земли, —
Ключевский, Брюсов, Мережковский
Впервые предо мной прошли!¹²⁵⁰

Литературный дебют студента естественного отделения физико-математического факультета Московского университета Бориса Бугаева состоялся в жанре прозаической симфонии — новаторском варианте лирической прозы. Художественный мир симфонии организовывался по музыкальному принципу, согласно которому напевность и ритмика строк создавали настроение — «мелодию». Вскоре лирическая доминанта разносторонне одарённого юноши, мечтавшего стать композитором, побудила об-

¹²⁵⁰ Тексты цитируются по изданию: *Белый А. Стихотворения и поэмы.* (Б-ка поэта. Большая сер.) — Л., 1966.

ратиться к поэзии. Так был издан составленный из стихов и лирических отрывков в прозе первый поэтический сборник Андрея Белого «Золото в лазури» (1904). Эта книга показательна тематической пестротой циклов, контрастными образами лирического героя и формальными новациями.

Андрей Белый обладал редко встречающимся среди поэтов качеством: он любил объяснять мотивы своего творчества, в котором видел лирический дневник развития *своего Я* (неизменно ставил дату и обозначал место создания произведения). Когда в 1920–1930-х годах поэт обратился к мемуарной прозе, в которой воскрешал историю литературных исканий, он по-разному объяснял название книги: как образ солнца в небе и как впечатление от среднерусского пейзажа: «золото — созревшие нивы; лазурь — воздух». Броское название книги и посвященные «солнцепоклоннику» К.Д. Бальмонту послания («Бальмонту», «Солнце. Автору «Будем как Солнце») ясно указывали на поэтического кумира Андрея Белого 1903–1904 годов (восторженное впечатление от лирики «старшего символиста» выражено в критическом очерке А.Белого «Бальмонт», 1904; вторая часть очерка 1908 года содержала иную оценку). К названию сборника было применено третье толкование, навеянное поэзией В.С. Соловьёва, в частности, образом «золотистой лазури». «Соловьёвская» ассоциация была понятна дружескому окружению А.Белого. Таким образом, расширительное понимание названия книги уже ориентировало читателя на «символистские ожидания». Позднее, в предисловии к сборнику «Урна» (1909), поэт толковал заглавие первой книги в эзотерическом, в традициях розенкрейцера, смысле¹²⁵¹.

Поэзия К.Д. Бальмонта, провозглашавшая радостное приятие жизни, оказалась созвучна настроению романтики студенческого кружка «Аргонавтов» во главе с Борисом Бугаевым (литературный псевдоним «Андрей Белый» строго использовался только для печати и чтения лекций, а не для общения).

Читательский взгляд и слух легко устанавливал переключку лирики А.Белого с бальмонтонской поэзией. Лирический герой Бальмонта нередко наделялся «голосом» природной стихии: Океана, Ветра, Заката (например, «Я — отошедший день, каких немного было»). «Солнце» у Бальмонта (сборник «Будем как солнце») как символ жизненного, стихийного, неистового, праздничного в том же понимании воспроизведён в цикле «Золотое руно» А.Белого с обилием красочных эпитетов и гипербола. При этом «певец мгновения» К.Бальмонт щедро смешивал эмоциональные и цветочные эпитеты, придумывал сложные метафоры для воссоздания оттенков природных изменений. В сборнике «Золото в лазури» А.Белого цикл «Закаты» и отдельные стихи («В полях», «На горах», «Утро») нередко живописали солнце, небо, море в бальмонтонской манере, вплоть до обращения к «авторским» (придуманным поэтом) сложным и составным эпитетам и абстрактным существительным на *-ость* — своеобразной визитной карточке «старшего символиста». Т. Хмельницкая, исследователь творчества А. Белого, отметила стремление поэта передать переходы и оттенки красок в их движении, прибегая

¹²⁵¹ Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 545.

к эпитетам, передающих интенсивный процесс, а не пассивное обозначение цвета: «огневеющий», «янтаревый», «голубеющий», поэтому закят воссоздан как непрерывное изменение и преобразование цвета и света (стихотворение «В полях»)¹²⁵². Красочные эпитеты и метафоры являли лирическому герою знаки иного, идеального мира: « в печали бледной, виннозолотистой», «В дали зеркальной, огненно-лучистой, закрывшись тучей и окаймив ее огнистой, дугой пунцово-жгучей», «Шумит в лучезарности пьяной вокруг нас океан золотой», «светозарные волны», «Белоснежный кусок кисеи загорелся мечтой виннокрасной» (метафора облака).

Один из центральных лирических циклов сборника — «Золотое руно» — посвящён вечному стремлению к идеалу. Условная отсылка к греческому мифу об аргонавтах предлагает читателю путеводный ключ к лирическому сюжету и играет роль красочного обрамления. Следует отметить, что в сборнике «Золото в лазури» поэт наметил несколько экзотических направлений. Помимо античной и скандинавской мифологии (раздел «Образы») в роли необычного художественного орнамента выступает манерный восемнадцатый век (раздел «Прежде и теперь»). По контрасту с историко-мифологическим орнаментом в книге А. Белого современно звучит мотив непризнанного пророка (цикл «Вечный зов» и раздел «Багряница в терниях»). Человеческая судьба вестника истины всегда трагична: будь то безумец (цикл «Вечный зов») —

Проповедуя скорый конец,
Я предстал, словно новый Христос,
возложивши терновый венец,
разукрашенный пламенем роз.

...Потащили в смиренный дом,
погоняя пинками меня.

Полный радостных мук,
Утихает дурак.
Тихо падает на пол из рук
сумасшедший колпак... —

или образ поэта-философа в стихотворении «Владимир Соловьёв» (раздел «Багряница в терниях»):

Задохлись мы от пошлости привычной.
Ты на простор нас звал.
Казалось им — твой голос необычный
безумно прозвучал.

И вот, когда, надорванный, угас ты
над подвигом своим,

¹²⁵² Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого. — в кн.: Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 17.

разнообразные, бессмысленные касты
причили тебя к своим.

Образ юродивого, безумца, гонимого пророка останется одной из постоянных ипостасей лирического героя на протяжении творчества поэта.

Рассказ о камерном дворянском усадебном быте (раздел «Прежде и теперь») вытеснен ироничными зарисовками городского «низового» быта ремесленников и пролетариев. Городская тема была навеяна А. Белому поэзией В. Брюсова. Однако А. Белый не сделался подражателем «вождя русского символизма», и его городская «мелодия» соотносится с парадоксальной манерой ещё не обретшего литературную известность сатирика Саши Чёрного.

Тематический разброс сборника «Золото в лазури» требовал воссоздания совершенно непохожих голосов повествователей. Пылкий аргонавт из «Золотого руна», деревенский старообрядец из «Заботы», философ-мечтатель из цикла «Закаты», три рассказчика в «Безумце» (включая голос сумасшедшего героя, ощутившего себя Спасителем), сумасшедший пророк (цикл «Вечный зов»), ироничный нравоописатель старины в «Прежде и теперь», отвергнутый влюблённый пролетарий из «Свидания» далеко не исчерпывают разнообразие героев первой лирической книги А. Белого.

Сборник открывался посланием «Бальмонту», призванным утвердить в сознании читателя поэтическую близость старшего символиста и начинающего поэта. Близкая манере К.Д. Бальмонта символистская образность («душа неземную печать тех дней сохранила»; «горизонтов сомкнулись объятья»; «Древний хаос, как встарь, в душу крался смятением неясным») соседствовала с новациями А. Белого («*И заластился к нам голубеющий бархат эфира*»). В цикле «Золотое руно» очевиднее проявилась самобытность молодого поэта, увидевшего закат и рассвет на море как пылающее «вино мировое»:

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
Из солнечной ткани!

Зовет за собою
Старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»

Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь...

Приведённый отрывок показателен символистскими смысловыми и стиховедческими новациями. Очевидно, что наблюдаемые с плывущего корабля закат и рассвет не исчерпывают лирическую тему стихотворения. За картиной захода и восхода солнца подразумевается нечто большее — то, что рождает второй, именно символический, план произведения — романтическое представление о смысле жизни как стремлении, а не достижения результата.

Символический план стихотворения создаётся целым арсеналом художественных средств. Иносказательным смыслом «прекрасного» («идеального») наделяется всё, что поименовано «золотым», причём оттенок значения уточняется контекстом в той же мере, как ключевой образ формирует законченное высказывание. Так, в следующих строках повтором усилено значение «золотое» для нагнетания ощущения утраты: «Закатилось оно — золотое, старинное счастье — золотое руно». Следует отметить, что повтор сделан излюбленным синтаксическим средством А. Белого при создании образа, как в поэзии, так и в прозе (благодаря повтору очевидно сближение ритмизированной прозы и лирики).

Ошеломляющий каскад красок, явно присущих иной реальности («ослепительный пурпур огня», «всё небо в рубинах», «огненный шар»), создаёт у читателя представление о символическом «двоемирии».

Метафора из вспомогательного образа становится ведущим (о закате сказано: «Всюду отблеск червонца среди всплесков тоски»; рассвет показан как «Вино мировое пылает пожаром опять»; не говоря уже о «солнечном пире и золотеющем мире», способных вызвать самое широкое толкование). Возрастание роли метафоры позволяло расширять возможные ассоциативные связи между образами и, в силу иносказательности, нередко усиливало «затемнённость» начального образа.

Уже в первом сборнике А. Белый проявил повышенный интерес к сочетанию звука и смысла в слове. Единство эвфонии (звучание) и логоса (смысл) рассматривалось поэтом в статьях по стиховедению и теории символизма. Общеизвестно высказывание А. Белого: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» (статья

«Символизм как миропонимание», 1904). Одним из направлений углублённого внимания А. Белого к звучанию слова явилось расширение словообразовательных возможностей языка, в частности, создание «авторских» слов и сочетаний, то есть неологизмов. В «Золотом руне» таковы производные от глагола «летать»: аргонавты трубят в «рог *отлета-ний*» и «Земля *отлетает*». В первом случае подразумевается возвышенный оттенок действия, а во втором читателю предоставляется возможность более исходить из контекста.

Взор лирического героя, близкого *авторскому Я*, неизменно устремлён вверх. Всё, что связано с небом и полётом, рождает многозначные образы: «Океан голубой» («Бальмонту»), «в дали зеркальной, огненно-лучистой» и «воздушный чертог» («Закаты»), «...пронизал голубую эмаль огневеющий пурпур» и «светозарные волны» («Звон вечерний гудит...»), «От душного пьянства онемела земля» («В полях»). Впоследствии, начиная с 1910-х годов, посвятив себя антропософии, А. Белый расширил лирическое небесное пространство до Космоса («Антропософам», 1918):

Завиваем из дали спирали планет;
Проницаем туманы судьбин и годин;
Мы — серебряный, зреющий, веющий свет
Среди синих, любимых, таимых глубин.

Символическая направленность стихотворения «Золотое руно» была также усилена тем, что А. Белый нарушал «здравый смысл» описываемого, выдвигая на первый план эмоциональное впечатление, а не смысловое:

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

Бесспорно, что парусное судно не может оказаться на горной вершине и, подобно птице, подняться в воздух. Однако образ корабля — птицы создавал у читателя ощущение душевного подъёма. Вершинным по иррациональности воздействия стихотворением сборника является «На горах» (1903), построенное на красочной гиперболизации и абсурдности описываемого, поданных сильнейшей утвердительной интонацией (первые четыре строфы из восьми)¹²⁵³.

¹²⁵³ Горы в брачных венцах.
Я в восторге, я молод.
У меня на горах
очистительный холод.

Очевидно, что монолог лирического героя «На горах» в столь необычном «сюжете» выражает экстаз молодости (для символистского произведения важна эмоциональная, а не рациональная доминанта). В «Золотом руне» патетические восклицания («Дети солнца, вновь холод бесстрастья!», «Внимайте, внимайте... Довольно страданий!»), как и повторы, служат иррациональному воздействию текста на читателя.

Инверсия и синтаксическая отрывистость в «Золотом руне» затрудняют восприятие финала и заставляют перечитывать «трудное место», активизируя воображение читателя:

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Арго крылатый.
Опять настигает
свое золотое
руно...

Рифма во второй части цикла тяготеет к неточной форме, а в ряде смежных строк и вовсе отсутствует, что ведёт к размыванию строфического единства. Расположение слов не по метрическому звучанию, а по смысловой значимости вызвало графическое преобразование поэтической строки, основу которой составило интонационно подчёркнутое слово. Усилению впечатления необычности служит перемена стихотворного метра: разностопный анапест («Золотея, эфир просветится») уступает место разностопному амфибрахию (со строки «Пожаром склон неба объят») с включением отдельных ямбических вставок.

М.Л. Гаспаров, описывая формальные открытия, А. Белого, отметил, что «главным материалом для новых экспериментов стали вольные трёхсложники, лишь недавно и неуверенно появившиеся в русской поэзии»¹²⁵⁴. Вариант вольного стиха, например, в стихотворении «От-

Вот ко мне на утес
притащился горбун седовласый.
Мне в подарок принес
Из подземных теплиц ананасы.

Он в малиново-ярком плясал,
прославляя лазурь.
Бородою взметал
Вихрь метельно-серебряных бурь.

Голосил
низким басом.
В небеса запустил
ананасом...

¹²⁵⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Стро-

ставной военной», с обилием неожиданных переносов «... напоминал непрерывную ритмическую волну, непредсказуемо разрешаемую рифмами (отсюда развилась ритмическая проза Белого)»¹²⁵⁵. Приведённый фрагмент ироничного по духу стихотворения интересен разноstopным анапестом, обилием переносов и типом рифмовки (она отсутствует в первом четверостишии и далее возвращается в своеобразной перекрёстной форме). Комический эффект усиливает фонетическое сближение «блондинки» с «сардинкой» для характеристики плотоядного генерала, стилистический диссонанс («на хлеб *полагая* сардинку») и «отстраняющая» подробность в образе кукушки (А. Белый был очень внимателен к представителям летающего племени: птицам и насекомым):

...Семейство,
чтя русский
обычай, вело генерала для винного действа
к закуске.

...Взирая
на девку блондинку,
на хлеб полагая
сардинку,
кричал
генерал:
«И под хохот громовый
проснувшейся пушки
ложились костями батальоны...»
В кленовой
аллее носились унылые стоны
кукушки...

Формальные поиски А. Белого были созвучны открытиям В. Брюсова, ставшего литературным наставником начинающего поэта. М.Л. Гаспаров заключает, что Брюсов и Белый в своих вольных размерах разнообразили неравноstopностью строгий трёхсложный ритм, что представляет собой, особенно в поэзии Белого, максимальное для силлаботоники приближение к прозе¹²⁵⁶. Искания А. Белого отражали общее направление истории русского стиха рубежа веков — овладение чисто-тоническим стихосложением, позволявшим гораздо ближе передавать «естественные» прозаические ритмы и интонации¹²⁵⁷.

Поиски новых художественных форм, необходимых для выражения сознания человека современности и будущности, были насущной творческой необходимостью А. Белого на протяжении всей его жизни. Он

фика. — М., 1984. — С. 212.

¹²⁵⁵ Там же. — С. 213.

¹²⁵⁶ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. — С. 213.

¹²⁵⁷ Там же. — С. 206.

стремился сблизить поэзию и прозу, объединить словесность и музыку, звук и движение. В частности, А. Белый пропагандировал учение эвритмии (признание смысловой и энергетической доминанты ритма в творчестве), которому обучали в танцевальном и театральном искусстве А. Дункан, С. Волконский, М. Чехов.

А. Белого вдохновляла идея единства религии, философии и искусства, нашедшая отражение в теоретических работах (статья «Символизм как миропонимание», 1904; книги статей «Символизм» и «Луг зелёный», 1910). Если «старшие символисты» (Брюсов, Бальмонт) понимали символизм как литературную школу с изощрённой поэтической техникой, то младшее поколение в лице Вяч. Иванова, Белого, Блока акцентировало духовное понимание и видело в нём «окно в Вечность», а в символизме — идеальное мировоззрение, ведущее через символ к религиозному познанию¹²⁵⁸. Мистическое уmonoстроение А. Белого, последователя религиозной философии В.С. Соловьёва (см. раздел «О писателях. Владимир Соловьёв. Из воспоминаний» в книге статей А. Белого «Арабески»), проявилось в ряде стихотворений сборника «Золото в лазури». Эти произведения очерчены как верой в благие перемены мира, о которых пророчат небесные явления, так и заключают признание иллюзорности избранности героя, обманувшегося в своих ожиданиях. Стихотворения москвича А. Белого «В полях», «Забота», цикл «Закаты», отчасти «Проповедуя скорый конец...» оказались созвучны произведениям его ровесника — петербуржца А. Блока.

Близость творческих исканий и драматизм личных отношений А. Белого и А. Блока заслуживают отдельного рассмотрения¹²⁵⁹. Симптоматично, что оба поэта обладали пророческим даром трагических перемен: в конце 1900-х годов А. Белый и А. Блок, потрясённые кровавыми событиями русско-японской войны и революции 1905 года, одновременно посвятили лирические циклы России и провозгласили возмездие «страшному миру». В 1918 году поэты создали поэмы о революции («Двенадцать» и «Христос воскрес»). Общей для поэтов видится эволюция центрального лирического героя — от погружённости в мир личных переживаний романтика-мечтателя к образу разуверившегося бродяги с мотивом потерянного жизненного пути. Следует упомянуть, что поглощённость А. Белого личностью и творчеством А. Блока пережила физическую жизнь последнего. Речь А. Белого, посвящённая памяти А.А. Блока, осталась в сознании современников вдохновенной трактовкой творческого пути национального поэта России. Позднее, в берлинский период 1922–1923 годов, А. Белый написал книгу мемуарной прозы «Воспоминания о Блоке». По возвращению в Россию А. Белый часто выступал с лекциями и чтением стихов. Поэма А. Блока «Скифы» и элегия Е. Баратынского «На что вы, дни!» декламировались поэтом с наибольшей силой переживания.

¹²⁵⁸ Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века». — Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917. Антология. — М., 1993. — С. 17.

¹²⁵⁹ Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого. — Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 5–66; Лавров А.В. «Романтика поминовения». Андрей Белый о Блоке. — Белый А. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. — М., 1997.

Рассказ о лирической книге «Золото в лазури» был бы не полон без упоминания о своеобразии юмора А. Белого. На чисто фонетическом уровне комический эффект нередко достигается рифмовкой слов разной стилистической окрашенности. Например, поэт рифмовал «шумит *овес*» — «все тех же *грез*» («Даль без конца. Качается лениво...»), «здесь — голос мне слышится *пылкий*» — «Там вижу в окне я *бутылки*» («Из окна»).

В смысловом отношении «отстраняющая» подробность комически подчёркивает переживания лирического персонажа. В «Сельской картине» (раздел «Прежде и теперь») прозаическая сцена варки варенья мешает влюблённой героине целиком отдаться переживанию (контраст реальности и чувств подчёркнут переходом *на прозу*):

...Чирикнула птица.
В порыве бескрылом
девица
грустила о милом.
Тяжелые косы,
Томясь, через плечи она перекинула разом.
Звенящие, желтые осы
кружились над стынувшим тазом.
Девушка за ласточкой вольной
следила завистливым оком,
грустила невольно
о том, что разлучены роком.
Вдруг что-то ей щечку ужалило больно —
она зарыдала,
сорвавши передник...
И щечка распухла.
Варенье убрали на ледник,
жаровня потухла.
...С распухшей щекою
бродила мечтательно дева.

Приём контраста, в частности, реальности (в виде «снижающей» подробности) и возвышенных чувств героя выступает постоянным источником самоиронии («Заброшенный дом», 1903):

Заброшенный дом.
Кустарник колючий, но редкий.
Грущу о былом:
«Ах, где вы — любезные предки?»
.....
Былое как дым...
И жалко.
Охрипшая галка
глумится над горем моим...

В монологе «Весна» (1903) душевный подъём героя-мечтателя, выглядывающего в окно, постоянно перебивают бытовые звуки повседневного труда (приём контраста в форме стилистического диссонанса):

Все подсохло. И почки уж есть.
Зацветут скоро ландыши, кашки.
Вот плывут облачка, как барашки.
Громче, громче весенняя весть.
Я встревожен назойливым писком:
Подоткнувшись, ворчливая Фекла,
нависая над улицей с риском,
протирает оконные стекла.

Тут известку счищают ножом...
Тут стаканчики с ядом... Тут вата...
Грудь апрельским восторгом объята.
Ветер пылью крутит за окном.

.....
В синих далях блуждает мой взор.
Все земные стремленья так жалки...
Мужичонка в опорках на двор
с громом валит тяжелые балки.

А. Белого привлекала возможность обращаться к глаголам физического движения. В «пейзажных» стихах создавался эффект комического олицетворения: «Солнца контур старинный... *убежал на покой*» («В полях»). В «мифологических» произведениях фантастические картины обретали пластическую достоверность. Так, молодые кентавры *«валяются, ноги задрав»*, а старик «В лес пасмурно-мглистый умчался, *хвостом* поседевшим *вильнув*» («Игры кентавров»).

В области лексики А. Белый нередко прибегал к архаизмам, русифицированным калькам с иностранного языка (комплименты, сантименты, персоны) и поэтизмам (устойчивые эмблемы и лексические обороты) — как к приёму стилизации «под XVIII век», поясняющих условность «любовой игры» кавалера и дамы («Воспоминание»):

Он шел позади,
шепча комплименты.
Пылали в груди
ее *сантименты*¹²⁶⁰.

В следующей поэтической книге А. Белого «Пепел» преимущественно трагический художественный мир исключал юмористическое разграничение «возвышенных» чувств героя и реальности. Тем не менее в «некрасовский» сборник «Пепел» включены несколько произведений о лю-

¹²⁶⁰ Курсив мой. — А.В.

бовных переживаниях в окружении «снижающих» подробностей. Так, в балладе «Поповна» (раздел «Просветы») «любовная игра» красавицы и прыщавого семинариста, который

...Предавшись сладким мукам
Прохладным вечерком,
В лицо ей дышит луком
И крепким табаком.

На баске безотчетно
Раскалывает брошь
Своей рукою потной, —
Влечет в густую рожь,

звучит сниженной комической вариацией к любовной теме «Прежде и теперь» предыдущей книги. Героиня из балладного рассказа «Старинный дом» (раздел «Город») выступает в амплу комической влюблённой старухи:

Мечтательно Полина
В ночном дезабилье
Разбитое пьянино
Терзает в полумгле.

Припоминает младость
Над нотами: «Любовь,
Мечта, весна и сладость —
Не возвратитесь вновь...

Аллюзия на романтическую поэзию А.С. Пушкина, подчёркнутая перекрёстной рифмовкой «младость — сладость», «любовь — вновь», усиливает контраст страстей «Напудренной красотки Семидесяти лет» и возраста.

Таким образом, первая поэтическая книга А. Белого выразила символистскую ориентацию (преимущественно на опыт К. Бальмонта и В. Брюсова) начинающего поэта, а также стремление к формальным поискам и желание воплотить разнохарактерность лирических персонажей. Сочетание лиризма и иронии проявилось отличительным свойством поэзии А. Белого.

Зрелость: «Пепел» и «Урна» (1909). А. Белый опубликовал в 1909 году сборники стихов «Пепел» (с посвящением Н.А. Некрасову и его стихотворением «Что ни год, уменьшаются силы» в виде эпиграфа) и «Урна» (со словами «Посвящаю эту книгу Валерию Брюсову»). Названия поэтических книг свидетельствуют о переломе мировосприятия А. Белого. В неопубликованных записках по поводу создания «Пепла» он уточнил причину резкого изменения: «Вместо «мистиков», «аргонавтов», я тянусь к арестантам, к бывшим людям: «самозванец-пророк», осознавший свою арлекинаду, становится полевым бродягою, бунтарем, революционером; здесь перелом

в личных переживаниях совпадает с переломом в общественном настроении России, уже потрясённой неудачами войны»¹²⁶¹.

Книга «Пепел» состоит из тематических разделов «Россия», «Деревня», «Паутина», «Город», «Безумие», «Просветы» и «Горемыки», объединённых чувством неотвратимой катастрофы. В частном письме времени создания «Пепла» (1908) поэт назвал образы, составившие художественный мир значительной части стихотворений: «... свинцовое небо, безмерные пространства, странники, пересекающие даль полей и надо всем этим что-то доисторически древнее, темное: страшна русская деревня средней полосы. Кругом — ничего: деревни — косматые звери, изрыгающие дым. В поле подсвистывает, подплясывает, подслушивает — сухой бурьян, лихой (в сердце вонзят он колючий шип)... И косматый свинцовый небосвод, истерзанный молниями. Есть от чего уйти в России. Боюсь за Россию»¹²⁶².

Воплощавшие красоту мира в «Золоте в лазури» солнце и природные стихии вытеснены образами разрушения (овраг, туман, мгла, бурьян, куст, репей, хаос, ветер, свинцовый небосвод, железная дорога и поезд). За олицетворёнными образами хаоса по-символистски ощущается неизвестная тёмная сила, фонетически выделенная аллитерацией («Вечерком», 1908):

Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью раки.

А. Белый сотворил в «Пепле» враждебный герою мир, изменив соотношение времени и пространства. В «Золоте в лазури» представление о времени было уравновешено: аргонавт устремлён в будущее, влюблённые герои поглощены настоящим, в стихах о старине рассказ об ушедшей эпохе сопровождался иронически-ностальгическим комментарием. В «Пепле» создаётся ощущение, что время остановилось, поглощённое метафизическим пространством всеобщего горя («Русь», 1908):

Поля моей скудной земли
Вон там преисполнены скорби.
Холмами пространства вдали
Изгорби, равнина, изгорби!

Косматый далекий дымок.
Косматые в даях деревни.
Туманов косматый поток.
Просторы голодных губерний.

Просторов простёртая рать:
В пространствах таятся пространства.

¹²⁶¹ Белый А. Солнце. Избранные стихотворения. — М., 1992. — С. 245.

¹²⁶² Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995. — С. 42.

Россия, куда мне бежать
От голода, мора и пьянства?
.....
Там Смерть протрубила вдали
В леса, города и деревни,
В поля моей скудной земли,
В просторы голодных губерний.

«Некрасовская» тематика послания «Русь» (как и обращённых к народу и отчизне посланий «Отчаянье», «Родина») не вызывает сомнения, поэтому следует очертить круг художественных средств, призванных в «Пепле» передать впечатление стихийного распада русской действительности (А. Белый мыслил в основе мироустройства присутствие глубинного стихийного начала, обретающего поверхностное, повседневное воплощение в мелочах жизни).

В тревожный 1905-ый год А. Белый опубликовал программную статью «Апокалипсис в русской поэзии», в которой наметил «развитие русской поэзии от Пушкина до наших дней» в соотношении с религиозным учением Вл. Соловьёва. В присущей автору образной манере отмечено: «Проникновенное небо русской природы, начертанное Пушкиным, покрывается тоскливыми серыми облаками у Некрасова... В сером небе Некрасова нет ни ужасов, ни восторгов, ни бездн, — одна тоскливая грусть; но зато хаос русской действительности... у Некрасова обнаружен отчетливо»¹²⁶³.

В продолжение некрасовской традиции тема «хаоса русской действительности», укрупнённая эсхатологическим прогнозом, требовала от поэта-символиста обращения к формальным приёмам, приближающих стихотворение к плачу, песне, причитанию и народной тонике (например, стилизованное «Горе»: «...Паренек уходит во скитаньице; Белы руки сложит на груди...»).

В сборнике «Пепел» универсальным для поэтики А. Белого приёмом усиления впечатления выступает повтор, нередко выделенный в рефрен (показательно послание «В вагоне»). Повторы в тексте послания «Русь» (трижды прилагательное «косматый» во второй строфе; частотность включения существительных «простор» и «пространство» в форме множественного числа; «преисполнены скорби» и «скорбные склоны») заставляют читателя оставаться в пределах одного господствующего чувства. Аллитерация («Просторов простёртая рать») имитирует, возможно, свист ветра¹²⁶⁴, а неологизм «изгорби» вызывает ассоциацию с выражением «горбиться от горя». Назывные предложения, целиком составляющие

¹²⁶³ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х тт. Т. 1. — М., 1994. — С. 381.

¹²⁶⁴ У поэта возможен вариант аллитерации с явно комическим оттенком («Скромная любовь», 1908):

Блестели и пели капли,
Златился покров ледяной...
Сестрицы сидели и млели
В окошке весной под луной.

вторую строфу, создают эффект накопления однородных тягостных картин, переданных «повествовательным» амфибрахией.

А. Белый признавался: «Главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего. Я или распевал в полях свои стихотворные строчки или их бросал невидимым аудиториям: в ветер. Все это не могло не повлиять на особенности моего языка. ... он взывает не к быстрому чтению глазами, а к медленному внутреннему произношению. Я стал скорее композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений...»¹²⁶⁵.

В стихотворении «Русь» местоименное наречие *там* («Вон там преисполнены скорби...») требует жеста, поясняющего отдалённость описанного. В любовном послании «Вспомни!» (раздел «Горемыки») лирический герой указывает возлюбленной на увядшие цветы — аллереорию конца любви:

... Вон ромашки пропыленной —
Там — и там: и там —

При дороге ветром взмыло
Мертвые цветы.
Ты не любишь: ты забыла —
Все забыла ты.

Очевидно, что строка «Там — и там: и там» вызывает жест близости, а не отдалённости образа. Данные различия восприятия наречия *там* как раз подтверждают важность контекста и жеста чтеца. А. Белый писал о себе: «Я артист-исполнитель, ставший писателем, или писатель, писавший для эстрадного исполнителя».

Увлечённый эвритмией, А. Белый стремился пластическими движениями передать смысл читаемого вслух произведения. Техника эвритмии, с энтузиазмом воспринятая экспериментальным театром и немым кинематографом в первые десятилетия XX века, подразумевала обязательное сопровождение опорного слова жестом. Современники поэта, запечатлевшие облик читающего стихи А. Белого, обязательно отмечали «балетную» экспрессию движений декламатора. Эстрадная декламация произведений А. Белым (в скором будущем и В. Маяковским) подтверждает важность артистического жеста, отмеряющего смысл и ритм звучащего стиха.

Возвращаясь к теме некрасовских традиций в книге «Пепел» нельзя не отметить освоение А. Белым частого в стихах «певца народного горя», во-первых, дактиля, наиболее близкого к имитации плача (чередование анапеста, дактиля и ямба в «Похоровах» с финальным господством дактиля), и, во-вторых, дактилической рифмы (перекрёстная рифма «свяжете — пажитей», «хрустальной — многострадальной» в монологе «Изгнанник»). А. Белый также заинтересовался четырёхстопным

¹²⁶⁵ Белый А. О себе как писателе. — в кн.: Белый А. Солнце. Избранные стихотворения. — М., 1992. — С. 237.

хореем, передающим естественный языковой ритм и восходящим к звучанию народного стиха («Веселье на Руси», «Тройка»).

Наряду с Некрасовским «влиянием» в поэтической книге А. Белого ощутимы пушкинские «цитаты». Так, послание «В тюрьме» (раздел «Безумие») включает изменённые строки из «Пророка» А.С. Пушкина («И вырвал грешный мой язык, и празднословный, и лукавый...»). Смертельно больной и безумный узник А. Белого обращается к невидимым тюремщикам:

Моей мольбой, моим псалмом
Встречаю облак семиглавый,
Да оборвет взыгравший гром
Дух празднословия лукавый.

«Вольное» цитирование пушкинского стихотворения, восходящего к псалмической традиции, служит приёмом характеристика героя А. Белого как не узнанного пророка.

Образы героев второй книги лирики А. Белого чрезвычайно разнообразны даже в пределах одного тематического раздела. Так, в ряде стихотворений раздела «Россия» преобладает образ разуверившегося лирического героя («Отчаянье», «Деревня», «Шоссе», «На рельсах», «Из окна вагона», «В вагоне», «Станция», «На скате», «Русь»). Спустя годы А. Белый отметил «яркий пессимизм» и «разбитие молодых утопий», сказавшихся «с мрачностью на сборниках стихов «Урна» и «Пепел», в романах «Серебряный голубь» и «Петербург». В общей тональности с разуверившимся лирическим героем раздел «Россия» дополняют балладные герои, отмеченные глобальной утратой: либо смысла жизни («Телеграфист»), либо самой жизни («Каторжник»), либо свободы («Арестанты»), либо удачи («Горе»).

В предисловии к переизданному сборнику «Пепел» (1929), назвав эту книгу в целом «лирической поэмой», А. Белый сообщал читателю, что герой — «шатун, бродяга», которого он — автор — просит не смешивать с собой, так как лирическое *Я* есть *мы* зарисовываемых сознаний, а вовсе не *Я* Б.Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году *не бежавшего по полям*, но изучавшего проблемы логики и стиховедения¹²⁶⁶. Речь идёт о преображении поэта в персонажа, наделённого общечеловеческим чертами сознания и потому понятного читателю. В то же время стремление А. Белого к выражению контрастных состояний собственного сознания повлекло появление героев, оттенявших драматические переживания самого поэта (об автобиографической близости поэзии и жизни свидетельствует мемуарная трилогия А. Белого «На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций» и поэма «Первое свидание»). Таковы образы незнакомца в маскарадном костюме «красное домино» («Праздник», «В Летнем саду»), мертвеца («Успокоение», «Отпевание», «Вынос», «Матери», «Утро», «Друзьям») и двойника («Меланхолия», «Отчаянье») в разделах «Город» и «Безумие». Скрытый чёрной маской

¹²⁶⁶ Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 560.

герой в красном домино перейдёт в роман «Петербург». В мемуарах «Начало века» поэт написал: «В лирике моей появился символ восстания: *красное домино*: оно бежит по строчкам стихов».

Самое известное произведение «автобиографического цикла» А. Белого — это послание «Друзьям» (с посвящением Н.Петровской, 1907). Спустя годы после создания произведения поэт стал воспринимать послание как автоэпитафию и просил прочитать его перед смертью (три строфы из пяти):

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом:
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

... Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —
Вернусь!

В формальном плане «Друзьям» интересно как стихотворение, вместившее все пять размеров силлабо-тоники: от одноstopного ямба до трёхstopных трёхсложников. Очевидно, что А. Белый экспериментировал со сменой метров и ритмов в пределах одного произведения.

Действительно, во время создания книги «Пепел» поэт увлечённо занимался стиховедением, особенно вопросом соотношения метра и ритма. Поэт В.Ф. Ходасевич вспоминал, как А. Белый доказывал несовпадение ритма с метром на примере «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: «Вот вам четырёхstopный ямб. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не совпадает и определяется пропуском метрических ударений. «Мой дядя самых честных правил» — четыре ударения, а «И кланялся непринужденно» — два: ритмы разные, а метр все тот же, четырёхstopный ямб». Теперь все это стало азбукой. В тот день это было открытием, действительно простым и внезапным, как архимедово. Закону несовпадения метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого»¹²⁶⁷.

В стихах А. Белого 1904–1909 годов, как определил М.Л. Гаспаров, возникли тематические ассоциации с изменением ритма в четырёхstopном ямбе. В сборниках «Пепел» и «Урна» (1909) безударность второй стопы (пропуск ударения создаёт трёхчленный ритм в четырёхstopном ямбе) преобладает в стихах о «страшном мире» уродств, вакханалий и бессмысленного мятежа («Вакханалия», 1906), а традиционный двух-

¹²⁶⁷ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984. — С. 226–227.

членный ритм — в стихах об успокаивающем холоде природы и знания («Искуситель», 1908)¹²⁶⁸. Исследователь отметил определяющее влияние опыта А. Белого по эволюции четырёхстопного ямба (понижение ударности второй стопы и соответственное повышение первой) почти у каждого поэта начала XX века, от Сологуба и Бальмонта до Северянина.

Стихотворение «Друзьям» показательно пристрастием А. Белого к жанру послания. Обе книги лирики 1909 года собрали немало посланий исповедального характера. Наблюдается тематическое разграничение посланий: в «некрасовском» сборнике преобладают патетические обращения («Родина», 1908):

Роковая страна, ледяная
Проклятая железной судьбой —
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?

В книге лирики «Урна» внимание лирического героя отдано преимущественно отвергнувшей его возлюбленной. В 1923 году в предисловии к сборнику «Стихотворения» А. Белый прокомментировал лирическую «мелодию»: «В «Урне» я собрал стихотворения, объединённые общностью настроений; лейтмотив этой книги — раздумье о бренности человеческого естества с его страстями и порывами, и думаю, что не случайно все стихотворения вылились в ямбах, этой наиболее удобной и разнообразной в ритмическом отношении форме»¹²⁶⁹. В области литературных традиций в «Урне» ощутимо прочтение поэтом философских элегий Е. Баратынского и Ф. Тютчева.

Последний сборник поэзии Е. А. Баратынского «Сумерки» послужил источником раздумий и литературных мотивов для «Урны» А. Белого. Послание Е. Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840), по-видимому, вдохновило А. Белого на элегические размышления о неполноте земного существования («Кольцо», 1907):

... «Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи...
Покоя нет».

Повтор, усиленный анафорой, констатирует непреложность истины. В послании «Да не в суд или во осуждение» (слова христианской молитвы, 1907) повтор выступает главным приёмом создания мира переживаний лирического героя:

Как пережить и как оплакать мне
Бесценных дней бесценную потерю?

¹²⁶⁸ Там же. — С. 227.

¹²⁶⁹ Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995. — С. 62–63.

Но всходит ветер в воздушной вышине.
Я знаю все. Я промолчу. Я верю.

Душа: в душе — в душе весной весна...
Весной весна, — и чем весну измерю?

Чем отзовусь, когда придёт она?
Я промолчу — не отзовусь... Не верю.
Не оскорбляй моих последних лет.
Прейдя, в веках обиду я измерю.

Я промолчу. Я не скажу — нет, нет.
Суров мой суд. Как мне сказать: «Не верю?»

Текут века в воздушной вышине.
Весы твоих судеб вознес, — и верю.

Как пережить и как оплакать мне
Бесценных дней бесценную потерю?

В стихах «Урны» нередко можно встретить мотивы лирики Е. Баратынского, преображённые поэтикой А. Белого. Такова тема скоротечности земного горестного бытия и вечной жизни души («Вольный ток»), мотив оцепенения души или представление о любви как сне-обмане («Отчаянье»). Названия посланий А. Белого («Разуверенье»), напевность стиха и возрождение романтических поэтизмов («Отчаянье»: «В душе не воскресила ты Мне окрылений чувств уснувших Твои засохшие цветы — Напоминанья дней минувших... Сложу в могиле снеговой Любви неразделенной муки...»; «Ссора»: «Год минул встрече роковой...») напоминали читателю начала XX века о классической традиции.

Влияние философской образности Ф.И. Тютчева прослеживается в обращении к мотиву совлечения покрова («Страсть», «Прости»), к образам ночи и хаоса («Время», «Ночь») и романтическому уподоблению страстей с морем («Гранит»). Так, представление лирического героя о двоемирии, о стремлении души в «недостижимый край родной» выражено с помощью образных понятий «вселенной», «вещего сна», «дневного» (то есть неполного) бытия в сочетании с краткими формами причастий («углублены», «потрясены») и «высокой» лексикой («очи», «суетная бренность», «отверзается»). Присущие художественному миру Ф.И. Тютчева составные и сложные эпитеты продолжают жить в стихах А. Белого («Жизнь», 1908):

Проносится над тайной жизни
Пространств и роковых времен
В небесно-голубой отчизне
Легкоотекущий дымный сон.

...Жизнь — бирюзовую волною
Разбрызганная глубина.

Своею пеною дневною
Нам очи задымит она
И все же в суетности бренной
Нас вещи смущают сны,
Когда стоим перед вселенной
Углублены, потрясены, —
И отвергается над нами
Недостижимый край родной —
Открытою над облаками
Лазуревую глубиной.

Увлечённость А. Белым классической поэзией сказалась в «Урне» возрождением основного размера русской метрики XVIII века — шести-стопного ямба, восходившего к своему образцу — французскому «александрийскому стиху» («Ночь», 1907):

Как минул вешний пыл, так минул страстный зной.
Вотще покоя ждал: покой ещё не найден...
Из дома загремел гульливою волной,
Волной рассыпчивой летящий к высям Гайденов...

Романтический параллелизм человеческих страстей, музыки и моря («К чему опять в душе кипит волнений море?») поясняет стихийную природу бытия. Приведённый фрагмент послания «Ночь» интересен сочетанием архаики («минул вешний пыл», «вотще покоя ждал») с неологизмами («гульливою волной», «волной рассыпчивой»). Приём контраста ассоциативно выражает излюбленную мысль Е. Баратынского и А. Белого о повторяемости всего сущего: страдание переживается героем вновь и впредь.

Для А. Белого, «вечного новатора», по характеристике М.Л. Гаспарова, важна была непрерывная связь классической поэзией с современной, ярким выразителем которой он считал В.Я. Брюсова. В статье «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белый вознёс панегирик «вождю русского символизма» («... начало XIX века подает руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умеем теперь смотреть на пушкинскую поэзию сквозь призму тютчевских глубин»). Сборник «Урна» посвящён В.Я. Брюсову, как и послания «Созидатель» («Грустен взор. Сюртук застегнут...», 1904) и «Брюсову» («Упорный маг, постигший числа...», 1904).

В книгу «Урна» включён иронический цикл «Искуситель» (с посвящением Врубелю), повествующий о разочаровании лирического героя в субъективной философии И. Канта. Патетическое начало с трагическим обращением «Рыдайте, сорванные Струны Души моей» сменяет ирония при рассказе о последователе кантианской философии:

Уж год таскается за мной
Повсюду марбургский¹²⁷⁰ философ...

¹²⁷⁰Марбургский философ — имеется в виду Б.А. Фохт, преподаватель философии,

Мой ум потопит в мгле ночной
Метафизических вопросов.

«Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных¹²⁷¹ предпосылок...»

Лирический герой в лаконичном монологе «Под окном» (1908) осызает разрыв полнокровной красоты мира с умозрительными абстракциями:

Взор убегает вдаль весной:
Лазоревые там высоты...

Но «Критики» передо мной —
Их кожаные переплеты...

Вдали — иного бытия
Звездоочитые убранства...

И, вздрогнув, вспоминаю я
Об иллюзорности пространства.

Таким образом, опубликованные в один год книги лирики «Пепел» и «Урна» отражают пробуждение интереса А.Белого к современности («хаос русской действительности» в «Пепле») и стремление выстроить иную картину мироздания в связи с разочарованием в любви и в философии Канта (тематика «Урны»). Оба сборника отражают увлечённость А. Белого классической традицией. Так, рассказ о России вызвал потребность поэта в обращении к творчеству Н.А. Некрасова. Монолог лирического героя о душе (строка А.Белого «Я возлюбил души пустыню» может служить лейтмотивом «Урны») запечатлён в образности философской поэзии Е.А. Баратынского и Ф.И. Тютчева.

Андрей Белый и его роман «Петербург». «Мое несчастье в том, что в процессе творчества передо мною не раз вставали образы, осуществляющиеся в действительности лишь через несколько лет по написанию книги, — писал в статье «О себе как о писателе» Андрей Белый, — ... первая книга, «Симфония», рисовала тип религиозного философствующего чудака из теряющей под ногами почву интеллигенции; этот тип выступил на поверхность лишь несколько лет спустя; герой моего романа «Серебряный голубь» столяр Кудеяров, — полуэротик, полуфанатик, — не отображает точно секту хлыстов; он был сфантазирован; в нем отразился пока еще не видный Распутин, еще не появившийся в Петербурге.

кантианец, семинары которого посещал А. Белый.

¹²⁷¹Трансцендентальный — в идеалистической философии: относящийся к познанию собственно умозрительных, независимых от опыта явлений.

Роман «Петербург», отражающий революцию 1905 года, пропитан темой гибели царского Петербурга...».

Роман «Петербург», самый известный роман писателя, занимает совершенно особое место не только в русской, но и в мировой литературе. Он представляет собой смелую попытку изменения и смещения ранее существовавших литературных норм и традиций и в то же время откровенно демонстрирует преломленное использование традиционных стилистических приемов, принципов сюжетной организации, композиционных построений, почерпнутых в русской реалистической литературе XIX века.

Роман «Петербург» задумывался А.Белым в тот период, когда в его стихах зазвучала национально-историческая тематика, когда он стал искать спасения, сойдя, по его выражению, «с пути безумий», — в русском народе, в его традициях и истории.

Замысел романа «Петербург» был новым идеологическим сдвигом в творчестве Белого, обратившимся к важнейшим национально-историческим проблемам эпохи. К этому времени Белый, пройдя через увлечение Шопенгауэром («...в юности — днями, как безумно влюбленный, не отрывался от Шопенгауэра я»); поклонение Ницше, который для него был равен Христу, испытал огромное влияние идей Владимира Соловьева; углубленно изучив философию Канта и отвергнув её — после духовного перелома 1909 года вступает на путь теософских исканий. Теософские размышления и пророчества вошли особой темой в символистский роман о первой русской революции 1905 года.

«Петербург» впервые был опубликован в 1914 году. Роман задумывался как продолжение «Серебряного голубя» как одна из частей (2-ая) трилогии «Восток или Запад», но затем стал совершенно самостоятельным произведением, ничего общего не имеющим с романом «Серебряный голубь». Часть же третья написана не была. Создание романа проходило в постоянных переработках вплоть до 1922 года. Последнее прижизненное издание было осуществлено в 1935 году.

В основе содержания романа — глубокое противостояние самодержавно-бюрократической власти и революционного террористического подполья. Покушение на царского министра, изощренная подготовка к нему террористов-революционеров, какими представлял их себе Белый, стали основой сюжета романа. Царская власть представлена в романе одним главным героем — неприступным сановником, сенатором Аблеуховым. В «кабинете высокого Учреждения», в своей неограниченной власти возвышающийся над всей Россией, сенатор Аблеухов «вырастает в некий центр государственных учреждений и зеленых столов». Его голова, напоминающая голову Горгоны-медузы, разбрасывает снопы мыслей-молний, как змеи опутывающие страну строжайшими циркулярами. Бессмысленными циркулярами представитель высшей чиновничьей бюрократии пытается сохранить и оградить распадающиеся устои царской власти и государственного режима.

Сатирически-обобщенный персонаж, Аполлон Аполлонович Аблеухов в виде «нетопыря», безумно парящего над Россией и являющегося её мозговым центром, механистичностью и безжизненностью своих

представлений напоминает градоначальников из «Города Глупова» Салтыкова-Щедрина. Даже личность Аблеухова, во сне отделенная от сознания, представляется ему самому в виде «черепной коробки и пустого опорожненного футляра», напоминающего голову одного из глуповских градоначальников. В романе сатирически представлен весь безжизненный режим царского управления и его высшего чиновничьего аппарата. Изображая одного из главных правителей страны, его уродливый и жалкий образ жизни, отталкивающую внешность, умственную скудость и ограниченность воображения — писатель отрицает всю систему самодержавного государственного строя, основывающуюся на бессмысленных указах и циркулярах. Но он не выдвигает никакого противопоставления отживающему строю, покоящемуся на сухих параграфах. «Люди с островов», способные разрушить закоряченную государственную мертвенность, предстают в виде темной, стихийной толпы, несущей будущие катастрофы и разрушения.

Идеологи этой толпы — люди, подобные Дудкину и Липпанченко, один из которых — психически неполноценный, преследуемый алкогольными галлюцинациями человек, другой — обуреваемый низменными страстями циник и провокатор, разложившийся нравственно.

По мнению автора, они и есть представители действующей в стране революционной партии, теснейшим образом связанные с упоминаемой в романе русской революционной эмиграцией и сибирской ссылкой.

Если характер Аполлона Аполлоновича раскрывается при помощи гротеска внешнего, то характер Дудкина создается с помощью гротеска психологического. Бредовые идеи, переходящие в фантастические галлюцинации и преследующие Дудкина во сне и наяву, разрушают психику и сознание этого жалкого и безвольного революционера одиночки, никому не страшного и никому не угрожающего.

Намного страшнее товарищ Дудкина по партии — провокатор Липпанченко. Его можно было бы назвать хитрым и ловким политическим гангстером. В изображении политического подполья явно прослеживаются традиции, ведущие к роману Достоевского «Бесы». Конечно, нельзя провести прямые аналогии между характером Дудкина и кем-либо из членов «пятерки» или между Липпанченко и Петром Верховенским. Но взгляд на революцию как на сборище провокаторов-террористов сближает концепцию «Петербурга» с концепцией «Бесов» Достоевского.

Революция 1905 года и её тревожные октябрьские дни изображаются в романе нарочито схематично: это жители островов, показанные в своей массе в виде молчаливой или орущей толпы с «красной тряпкой» во главе, преграждающие дорогу мечущимся по улицам героям романа и проходящие сумрачным фоном за их действиями. Революционная толпа, противостоящая сенатору Аблеухову, представляется автору неуправляемой, разрушительной стихией, не только несущей гибель самодержавию, но и сметающей на своем пути отдельных высокоразвитых индивидуумов.

Стихийная толпа в романе не однозначна, она имеет как бы два лика и показана в своей двойственности; с одной стороны, это митингующие

и бастующие рабочие, объединенные в своих целях и своей ярости, а с другой, это толпа обывательская, не останавливающаяся, бессмысленная «многоножка». Она поглощает, засасывает, вбирает в себя бесследно растворяющуюся в ней личность. «Ползучая многоножка ужасна: по Невскому она пробегала столетия; выше, над Невским, — бегут времена. Переменчива там череда, а здесь — неизменна; периодам времени положен предел. Нет предела людской многоножке; ...Совсем сколопендра!», — с ужасом замечает автор.

Кроме этой толпы, в двух своих ликах предстающей индивидуалистам-героям и внушающей им ужас, в романе есть еще и толпа третья. Её лик проявляется в лирических отступлениях и прозрениях автора о будущем России.. Это толпа «в манджурских шапках» — символ воинствующей желтой расы и её опустошительных нашествий, от которых может погибнуть европейская цивилизация. «... желтые полчища азиатов, тронувшихся с насиженных мест, обгадят поля европейские океанами крови...», «...желтые, монгольские рожи прорезали площадь...». В целом же толпа во всех своих разрушительных проявлениях и стихийных состояниях враждебна и непонятна и автору, и персонажам романа.

Иногда создается впечатление, что царскому самодержавию и террористическому движению автор противопоставляет высокое сознание индивидуалиста-интеллигента, каким является Николай Аполлонович Аблеухов, сын сенатора. Но и «маскообразный красавец», мечущийся в «красном домино» по улицам Петербурга, вызывает у автора лишь насмешку и сожаление. В сущности, в романе нет ни одного персонажа, не получившего сатирической и гротесковой характеристики. Но преувеличенно комично и даже издевательски изображая своих героев в одних эпизодах, автор так же преувеличенно в других эпизодах заостряет внимание на их жалких, слабых сторонах. Аполлон Аполлонович излучающая непроницаемый холод важная сановная мумия — изображается и как жалкий одинокий старик «с арбузиком под мышкой», как страдающий обманутый муж и старчески-немогущий отец, с остановившимися васильковыми глазами ждущий сына. Николай Аполлонович — бездушный и бесчувственный эгоист — в то же время изображается как человек, страдающий от неразрешимости сомнений и безысходности своего положения. Несчастен и террорист Дудкин, запутывающийся в сетях своего белогорячечного бреда, обреченно бредущий по улицам Петербурга, преследуемый мистическим «ефраншиш».

Усилия всех основных персонажей романа направлены, вольно или невольно, не только на подготовку политического убийства, но и на моральное его оправдание или отрицание. Почти каждый эпизод сюжета способствует постепенному разрешению мучительных нравственных сомнений главного исполнителя готовящегося террористического акта.

Бал в доме Цукатоваых, являясь своеобразным центром развития сюжета, имеет в судьбах главных персонажей роковые последствия. На балу Аполлон Аполлонович узнает, что его сын — негодяй, возмутитель общественного спокойствия, прячущийся под маской «красного домино». Николай Аполлонович получает записку страшного содержания: (он должен совершить террористический акт против собственного отца мо-

гущественного сенатора), Софья Петровна Лихутина, не узнавшая в костюме Помпадур, передает записку и слишком поздно понимает её смысл и последствия. Её муж Сергей Сергеевич Лихутин совершает в это время свои безумные поступки. Собранные все вместе единственный раз на протяжении развития сюжета, герои не понимают, не замечают состояния друг друга и не освобождают даже на короткий момент от одиночества и страха, более того, даже не узнают друг друга, так как каждый из них скрывает под маской свое истинное лицо. Маска выступает здесь не только как реальный маскарадный костюм, но и как символ духовного состояния и поведения героев, вынужденных прятаться под придуманной маской. Герои срывают маски в роковые моменты своей жизни. Прятавшийся под маской «красного шута» или шута революции, игравший в революционные идеи, программы, теории, Николай Аполлонович на балу сталкивается с действительным проявлением террористического подполья. Это столкновение заставляет его снять маску в прямом и в переносном смысле и ставит перед дилеммой осуществления террористических теорий на практике. Страшная записка обрывает состояние игры и в революцию, и в любовь, в котором пребывал Николай Аполлонович, и оставляет его в полном одиночестве решать мучительные вопросы.

Нелепость и жестокость любого террористического акта, даже по отношению к такой вредной и бездушной государственной кукле, каким является Аполлон Аполлонович, ярко раскрывается в романе. Неожиданное появление Анны Петровны, жены сенатора, в тот момент, когда сардинница с бомбой уже заведена, способствует размягчению сердца сухого и жестокого Аполлона Аполлоновича. Глава государственной машины начинает испытывать какие-то давно забытые и недоступные ему ранее человеческие чувства. Лиризм и сентиментальность пронизывают семейную атмосферу холодного дома Аблеуховых в те мгновения, когда «тикает» уже заведенная сардинница, оставленная сыном.

В лирических отступлениях и монологах, непосредственно не связанных с сюжетом романа, звучат темы, наиболее волнующие автора: тема России и ее загадочной судьбы, тема странного, насильственно возведенного болотах города Петербурга, тема прозреваемых автором будущих революционных потрясений. Именно в этих отступлениях, лишенных язвительной иронии и саркастического сожаления, прорывается подлинное авторское «я» с его страхом и растерянностью перед грядущим потрясением и разрушениями. Мотивы страха основываются не только на, предощущении гибели национальной культуры, цивилизации, но и на предчувствии будущего физического истребления русской нации: «...Будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка! ...Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей», — с ужасом восклицает автор.

Организация повествования в романе отличается необычайным своеобразием. Роман разделен на две части, каждая из которых состоит из восьми глав. Первая часть начинается прологом, а вторая завершается эпилогом. Все главы предварены эпиграфами и развернутыми пояснениями и разделены на эпизоды. На первый взгляд, иронически стилизованные и как бы искусственно привнесенные пояснения ничего

существенного не добавляют к развитию повествования. Но эпитафьи, служащие поэтическим началом каждой главы, без иронических пояснений были бы неоправданно возвышенным предварением рассказа о событиях. Поставленные же вместе — эпитафьи и пояснения — создают нужную тональность повествованию, которую можно было бы назвать лирической иронией.

Повествовательная ткань каждой главы романа состоит из коротких эпизодов, имеющих свое название. Эти названия, как и само четкое разделение, несут важные конструктивные задачи. Одна из них ограничить, разделить и придать некую устойчивость общему потоку повествования, так как оно в целом строится по типу незавершенности, недосказанности, наполнено отрывочными воспоминаниями и таинственными намеками. Вторая — подчеркнуть этот принцип «распыляющегося» повествования незавершенными синтаксическими конструкциями, поставленными во главе эпизода: «И притом лицо лоснилось», «И увидев, расширились, засветились, блеснули...», «Двух бедно одетых курсисточек...».

В противовес обрывочному, распыленному повествованию роман церемонно завершает эпилог. В эпилоге неожиданно указывается точный год происходящих событий — 1913. За исключением октябрьских волнений 1905 года нигде в предыдущих главах не назывались точные даты.

Композиционно всё повествование можно было бы разделить на три части. Первая — повествование о сюжетных событиях перед балом. Вторая часть — все эпизоды, посвященные балу и ночи после бала. И третья часть — самая напряженная — эпизоды, действие которых стремительно и динамично движется к заключительной кульминации — взрыву.

На протяжении всего повествования почти все персонажи на каком-то этапе начинают «вести» повествование. И как правило, это не рассказ от первого лица, а отражение объективного мира в колеблющемся, неустойчивом сознании того или иного героя, передаваемое автором при помощи несобственно-прямой речи. Все различные точки зрения создаются в связи с изображением самого персонажа в центре событий и попыток передать поток его сознания. Но, несмотря на постоянные перемещения точек зрения на протяжении всего повествования, организатором его в конечном итоге выступает сам автор, чье ироничное отношение к происходящему заметно во всех эпизодах.

Одно из самых значительных мест в организации повествования занимают многочисленные поэтические описания Петербурга. Эти описания создают особый образ Петербурга, который вплетается в нить сюжетного действия на правах неодушевленного, но как будто влияющего на развитие событий явления. Образ города занимает в романе свое, строго определенное место. Это не декорация, не городской пейзаж, не безликое место действия — это как бы единое исходное начало, объединяющее и соединяющее всех действующих лиц. Петербург в романе — это и надменно-ослепительная столица, на фоне которой развиваются сюжетные события и проходят разрушительные бури в смятенных сознаниях героев, и фантастический город туманных миражей и нереальных видений, возникший из небытия и готовый исчезнуть, растаять

в воздухе, как будто его и не было вовсе. Город со своей мрачной фантазмагорией предстает как одушевленно колеблющийся, полуреальный соучастник происходящего, влияющий на судьбы персонажей.

Грозный и загадочный символ этого Петербурга — Медный всадник, памятник Петру I. Через весь роман проходят ассоциации с поэмой Пушкина, которая является как бы поэтической основой романа. Медный всадник, фантастически одушевляясь, принимает участие в судьбах героев романа, его «тяжелозвонкое скаканье» раздается время от времени за спинами многих из них, приводя их в смятение, пугая так же, как «бедного Евгения». Он гонится за Софьей Петровной Лихутиной по предутренним, пустынным улицам. От его вспыхивающего лица с безумным хохотом убегает Николай Аполлонович, предчувствуя, что «погиб без возврата». Медный всадник является на чердак к сумасшедшему Дудкину в виде грозного «металлического гостя», испепеляющего его душу.

Огромный, мрачный, похожий иногда на непонятное чудовище, город существует как бы отдельно, самостоятельно в своей безликости и застывшей грандиозности. Городской пейзаж, по-разному увиденный, постоянно сопутствует всем героям романа. Аполлон Аполлонович философствует, рассуждает, принимает решения на фоне прямолинейных проспектов, блестящих дворцовых ансамблей. Дудкин — всегда среди прохожих, гимназистов, чиновников, рабочих и прочих «субъектов», представляющих собой «многотысячный рой людской. Персонажи вырастают, возникают, вырисовываются из городского пейзажа, как бы продолжая его или являясь его частью — и в этом одна из особенностей роли Петербурга в повествовании, (см. эпизоды «Летний сад», «Петербург ушел в ночь» и др.).

Картины фантастического, застывшего в своей ослепительной красоте города освещены колеблющимся светом движения, трепещущего мерцания.

Петербург не только косвенный участник сюжетных событий, но и постоянный источник лирических импульсов персонажей и автора. Лирические обращения и признания автора посвящены чаще всего городу и именно в них угадывается авторское «я» — саркастически-насмешливое или романтически-трагическое. «Петербург! Петербург! Осаждаясь туманом, меня ты преследовал: мозговую игрою. Мучитель жестокосердный и — непонятный призрак: года на меня нападал: бегал я на ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост. О, зеленые, кишашие бациллами воды! Помню я роковое мгновение: через сырые перила сентябрьское ночью и я — перегнулся...». Лирические отступления и обращения автора, пронизывающие всё повествование, вносят в него поэтическую стройность, разнообразие и лирическую законченность. В своих лирических и патетических обращениях к Петербургу Белый следует традиции Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Проблема современного гигантского города-спрута, разъединяющего героев и непостижимо тяготеющего над их душами, рождает проблему одиночества и страха, проблему катастрофической разобщенности и отчуждения людей. Трагизм положения персонажей романа заключается в том, что каждый из них глубоко страдает и ищет возможности

спасения от одиночества и страха, но в то же время глубоко презирает другого, встречающегося на его пути. Даже любовь, влечение носит в романе извращенный и неестественный характер.

Диалог в повествовании строится по принципу незавершенности, разорванности и нарочитой неясности. Персонажам не хочется говорить друг с другом. Они вынуждены это делать. От этого и создается мучительное напряжение, непонимание, незавершенность. Почти все диалоги слишком отрывочны и как будто недоговорены.

В «Петербурге» диалог — это пробивание сквозь дебри непонимания и неумения говорить с другим. Но иногда долго сдерживаемое персонажами желание высказаться прорывается словесными потоками откровений: (Дудкин перед Николаем Аполлоновичем в первую встречу, а во вторую — Николай Аполлонович перед Дудкиным). Такие диалоги главным образом и создают атмосферу непонимания, разобщенности и одиночества героев. Обрывочные, неясные — они раскрывают проблему отчуждения героев друг от друга и от мира, их окружающего. А их судорожно-откровенные исповеди выражают мучительный страх, отчаянные попытки вырваться из замкнутого круга одиночества и найти поддержку и понимание в другом.

Авторские описания с их точностью изображения, неожиданностью смысловых переходов и соединений носят отрывочный, штрихообразный и незаконченный характер, создавая в повествовании напряженный и ... драматизм.

В мистических снах и болезненных галлюцинациях персонажей воссоздаются нереальные, фантастические картины и видения. Органически вносится в повествование и «поток сознания», в своей точности максимально приближающийся к подлинному душевному строю персонажей. Роман в определенном смысле совокупность сознаний и их состояний. Сосредоточенность на изображении «потока сознания» персонажей призвана выразить неустойчивое, растерянное отношение к миру — и автора, и персонажей романа, распыленность их сознания и мировосприятия.

Роман «Петербург» явился не только огромным достижением в творчестве Андрея Белого. Он стал подлинным событием в русской литературе XX века. Вся последующая русская проза развивалась под прямым воздействием открытий этого романа.

Поэзия 1910–1930-х годов. Поскольку А. Белый писал романы («Серебряный голубь», «Петербург»), путешествовал за границей, изучал с первой женой А. Тургеновой (ей посвящена книга «Королевна и рыцари», 1918) антропософию¹²⁷², участвовал вместе с М.А. Волошиным в возведении храма-театра в Швейцарии, то в «лирическом» направлении поэта наступило на несколько лет затишье. А. Белый принял антропософию как жизнестроительную программу, в которой отводилось внимание «прапамяти» и иным иррациональным импульсам. Применительно к прозе это выразилось в интересе А. Белого к автобиографической

¹²⁷² Антропософия — религиозно-философское учение, стремящееся соединить мистическое переживание с научным познанием путем специальных медитаций для слияния со Вселенной.

теме, в лирике — к образам космических стихий и «иных миров» («Воспоминание», 1914):

Мы — ослепленные, пока в душе не вскроем
Иных миров знакомое зерно.
В моей груди отражено оно.
И вот — зажгло знакомым, грозным зноем.
И вспыхнула, и осветилась мгла.
Всё вспомнилось — не поднялось вопроса:
В какие-то кипящие колеса
Душа моя, расплавясь, протекла.

В русле обращения русских поэтов начала XX века к твёрдым (формализованным) формам восточной поэзии следует отметить опыт А. Белого в жанре японской *танки* — лирического пятистишия в 5+7+5+7+7 (всего 31) слогов, получившей известность в России в 1910-х годах¹²⁷³. Танка А. Белого осталась в пределах 30–32 слогов («Вода»: 6+7+6+6+7; «Жизнь»: по 6), и поэт придал строкам преимущественное звучание анапеста¹²⁷⁴.

Опыт А. Белого со строгой формой японской танки, рождённой в раннем средневековье, выглядит исключением в соотношении с господствующими неформализованными жанрами собственной лирики поэта.

А. Белый испытал тягу к стихосложению в начале 1920-х годов, повлекшую создание книг «Звезда» (1922) и «После разлуки. Берлинский песенник» (1922). Ранее была написана символистская лирическая поэма «Христос воскрес» (1918), что наряду с «Двенадцатью» А.А. Блока, явилось откликом на то, «о чём по молчаливому соглашению в поэзии не принято было говорить (разве что «по-плакатному» В. Князева ... или «по-дневниковому» З. Гиппиус)¹²⁷⁵. В стихах 1916–1917 годов тема России воплощена библейским образом неопалимой купины («Родине», 1916), мотивом «второго пришествия» Христа в сочетании с космическими стихийными понятиями антропософии:

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
Безумствуй, сжигая меня!
.....

¹²⁷³ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984. — С. 253.

¹²⁷⁴ Ср.:

«Жизнь», 1916.

Танка

Над травой мотылек —

Самолетный цветок...

Так и я: в ветер — смерть —

Над собой — стебельком —

Пролечу — мотыльком.

«Вода», 1916.

Танка

А вода? Миг — ясна...

Миг — круги, ряби: рыбка...

Так и мысль!.. Вот она...

Но она — глубина,

Заходившая зыбко.

¹²⁷⁵ Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995. — С. 236–282.

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слез —
Лучом безглагольного зора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!
И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!
(«Родине», 1917)

В поэтическом мышлении А.Белого образ Христа, мотивы «второго пришествия» и очистительного страдания сопряжены с трактовкой революции как мистического обновления мира.

Берлинская книга лирики «После Разлуки», невольным вдохновителем которой, по её словам, явилась М.И. Цветаева (см. очерк «Пленный дух»), включила произведения, подтвердившие графическо-ритмическое открытие поэта, получившее название «лесенка». Начиная с «Золота в лазури» А.Белый дробил стихотворные строки по отдельным словам, призванным усилить смысл и ритм звучания произведения. Такое дробление строки получало форму столбика (см. «Золотое руно»). В книге «Урна» фрагменты разделённой строки были сдвинуты вправо и влево («Искуситель»):

В предсмертном холоде
Застыло
Мое лицо.
Вокруг сжимается
Уныло
Теней кольцо...

Данный приём, по гипотезе М.Л. Гаспарова, сигнализировал о повышении и понижении голоса. Исследователь отметил типографические ухищрения поэта в сборниках «Королевна и рыцари» и «Звезда» и выделил книгу «После разлуки» как содержащую в предисловии теоретическую мотивировку приёма («Будем искать мелодии»), причём не только для стиха, но и для прозы¹²⁷⁶. Футуристы с их любовью к отрывистым вскрикивающим интонациям охотно подхватили «столбик» А.Белого, а В.Маяковский после 1923 года перешёл от «столбика» к «лесенке», со сдвигом неначальных фрагментов вправо; за В.Маяковским практику дробления стиха (столбиком ли, лесенкой ли) усвоили, хотя и не с таким постоянством, почти все поэты 1920-х годов¹²⁷⁷. В книге А.Белого «После разлуки» любовное

¹²⁷⁶ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1984. — С. 238.

¹²⁷⁷ Там же. — С. 238–239.

послание «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» снабжено пояснением («Выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва») и является собой единый образец «столбика» и «лесенки»:

.....
И —
— Я —
— Никогда не увижу
Тебя —
— и —
— Себя
Ненавижу
За
Это!
Проклятый,
Проклятый,
Проклятый, —
— Тот диавол —
Проклятый, —
— Который —
В разъятой
Отчизне
Из тверди
Разбил
Наши жизни —
— в брызнь
Смерти, —
— Который, —
Навеки —
— Меня
Отделил
От тебя, —
— Чтобы —
— Я —
Ненавидел
За это
Тебя —
— и —
— Себя!

Прихотливая графика стихов виделась А. Белому аналогом нотной звукописи. В предисловии «Будем искать мелодии» поэт провозгласил творческие тезисы: «Лирическое стихотворение — песня. Поэт носит в себе мелодии: он — композитор. В чистой лирике *мелодия* важнее образа».

По возвращению из Берлина в Москву в 1923 году А. Белый писал лирику изредка, уделяя больше внимания переделке ранее созданных стихов.

В лирике 1920–1930-х годов поэт обращался к духовно близким адресатам (например, к жене К.Н. Бугаевой в послании «Сестре», 1926).

Поэт сохранил внимательный взгляд «плэнериста» (так он себя называл). Так, лирический герой восторженно соучаствует в приходе весны (первые две строфы):

Снег, — в вычернь севшая, слезеющая мякоть;
Куст — почкой вспухнувшей оваян, как дымком.
Как упоительно калошей лякать в слякоть, —
Сосвистнуться с весенним ветерком.

Века, а не года, — в расширенной минуте;
Восторги — в воздухом расширенной груди...
В пересерениях из мягкой, млявой мути, —
Посеребрением на нас летят дожди.

Обращаясь к приёму звукового повтора, А. Белый подбирал слова с одним корнем, но с разными приставками и в разных частях речи (*лякать в слякоть*). Следуя аллитерации он подбирал слова близкие по звучанию и образующие, по выражению Т. Хмельницкой, «иллюзию смыслового родства» (*из мягкой, млявой мути; в туск, в темноту тумана*)¹²⁷⁸. Смысловая звукопись продлилась в словотворчестве (в *вычернь, слезеющая мякоть, лякать в слякоть в пересерениях, посеребрением, просинится*). В стихотворении возможно уловить отзвук цветаевской «дефисной» манеры, когда тире, заменяющее глагол, на мгновение останавливает речь для более энергичного продолжения поэтической мысли (*Века, а не года, — в расширенной минуте; Восторги — в воздухом расширенной груди...*). Очевидно, что звуковой и смысловой эксперимент оставался постоянно в поле внимания поэта. Последние годы жизни А. Белого были отданы созданию мемуарной прозаической трилогии, стиховым прообразом которой видится автобиографическая поэма о юности «Первое свидание» (1921).

На смерть А. Белого откликнулись О.Э. Мандельштам циклом стихотворений («Голубые глаза и горящая лобная кость», «Меня преследуют две-три случайных фразы», «Когда душе и торпкой и робкой», «Ему кавказские кричали горы», «Откуда привезли? Кого? Который умер?») и М.И. Цветаева очерком «Пленный дух». Вопреки официальному ostrакизму творчества А. Белого был опубликован некролог за подписью Б. Пастернака.

За исключением интереса младших современников к формальным графическим экспериментам и неологизмам поэта, лирика А. Белого не имела прямых продолжателей в последующей поэзии. Скорее можно отметить влияние А. Белого в расширительном смысле — как выражение неустанного стремления поэта выявить эстетически-смысловые возможности слова и как неповторимый пример художественной одарённости личности эпохи «серебряного века».

¹²⁷⁸ Хмельницкая Т. Поэзия Андрея Белого. — в кн.: Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 40.

■ Основные понятия

Символизм, «младосимволизм», стихотворный метр, ритм, лиризм, ирония, лирический герой, неологизм, повтор, лейтмотив, стилистический диссонанс, метафора, гипербола, аллитерация, строфика, рифма.

■ Вопросы и задания

1. Проследите эволюцию лирического героя на примере сборников «Золото в лазури», «Пепел» и «Урна».
2. Назовите ведущие мотивы лирики А. Белого.
3. Приведите примеры неологизмов поэта и поясните художественный эффект новообразований в конкретном поэтическом тексте.
4. Подберите примеры графических экспериментов А. Белого и прокомментируйте смысловое и звуковое своеобразие «столбика» и «лесенки».
5. Отметьте символистскую образность лирики А. Белого.
6. Приведите примеры аллитерации и поясните эффект подбора согласных в лирике А. Белого.
7. Подберите примеры вариантов повтора в стихотворениях А. Белого и поясните художественный эффект приёма.
8. Сравните пейзажи сборников «Золото в лазури» и «Пепел».
9. Дайте анализ романа «Петербург». Определите связи романа с поэмой Пушкина «Медный Всадник» и романами Достоевского.
10. Какова коллизия романа?
11. Очертите круг лиц, действующих в романе и охарактеризуйте их.

■ Литература

Соч.: *Белый А. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи.* — М., 1997; *Белый А. О себе как писателе.* — *Белый А. Солнце. Избранные стихотворения.* — М., 1992; *Белый А. Стихотворения и поэмы.* — Л., 1966. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. — М., 1911; Литературное наследство. Т. 27–28. — М., 1937; Гибель сенатора (Петербург): Историческая драма. Беркли, 1986; Петербург. Москва: в 2 тт. — Тула, 1989; На рубеже двух столетий: Воспоминания: в 3 кн. — М., 1989–90; Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. — М., 1990; Симфонии. — Л., 1991; Андрей Белый и антропософия. — Минувшее: Исторический альманах. Вып. 6, 8, 9. — М., 1992; Критика, эстетика, теория символизма: в 2 т. — М., 1994; Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. — М., 1997; Москва: Драма в 5 действиях. — М., 1997; Собр. соч.: Стихотворения и поэмы. — М., 1994; Собр. соч.: Петербург. — М., 1994; Собр. соч.: Серебряный голубь. Рассказы. — М., 1995; Собр. соч.: Воспоминания о Блоке. — М., 1995; Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. — М., 1997; Крылатая душа: Стихотворения. Поэма. — М., 1998.

Лит.: Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. — М., 1988; Белый А. Как мы пишем. — Белый А. Кубок метелей. Роман и повести-симфонии. — М., 1997; *Бавин С., Семибратова И.* Судьбы поэтов серебряного века. Библиографические очерки. — М., 1993; *Бугаева К.Н.* Воспоминания о Белом. — Беркли, 1981; Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984; *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917. Антология. — М., 1993; *Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988; *Иванов-Разумник.* Вершины: А. Блок, А. Белый. — Пг., 1924; *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. — М., 1995; *он же.* Андрей Белый. — История русской литературы. В 4-х тт. Т. 4. Литература конца — начала XX века (1881–1917). — Л., 1983. — С. 549–572; *он же.* Белый Андрей. — Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1: А–Г. — М., 1992. — С. 225–228; *он же.* О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) — *Белый А.* Стихотворения. — М., 1988; 14. *Лавров А.В.* «Романтика поминовения». Андрей Белый о Блоке. — *Белый А.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. — М., 1997; *Ломтев С.В.* Проза русских символистов. — М., 1994; *Лотман Ю.М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого. — в кн.: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. — СПб., 1996; Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. — М., 1999; *Мочульский К.В.* А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. — М., 1997; *Николеску Т.* Андрей Белый и театр. — М., 1995; *Паперный В.* Андрей Белый и Гоголь. — Ученые зап. Тартуского ун-та. 1982. Вып. 604; 1983. Вып. 620; 1986. Вып. 683; *Пискунов В.* Андрей Белый и другие. — Воспоминания об Андрее Белом. — М., 1995. — С. 5–13; *Ревакина А.А.* Белый Андрей. — Русские писатели 20 века. Биографический словарь. — М., 2000. — С. 82–85; 17. *Хмельницкая Т.* Поэзия Андрея Белого. — Белый А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1966. — С. 5–66; *Ходасевич В.Ф.* Аблеуховы-Летаевы-Коробкины. — в кн.: *Ходасевич В.Ф.* Литературные статьи и воспоминания. — Нью-Йорк. 1954; *Эллис.* Русские символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. — Томск, 1996, 1978; *Andrej Belyj.* Society Newsletter. V. 1–5. Riverside, 1982–1986 (*Muller Cooke O., Peterson R. E.* Andrej Belyj: a bibliography since 1964); *Andrej Belyj: Pro et contra.* Milano, 1986; *Andrej Belyj: Spirit of symbolism / Ed. by J. E. Malmstad.* Ihtaca, 1987; *Becker J.* Andrej Belyj: Prosa und seine asthetisch-weltanschaulichen Schriften. Koln, 1990; *Beyer Th. R.* Andrej Belyj: The Berlin years, 1921–1923 // Zeitschrift für Philologie. . 1. . 1.

ВЯЧ. И. ИВАНОВ (1866–1949)

Вячеслав Иванов вошел в историю русской литературы как один из идеологов символизма — поэтического направления и художественной школы, как поэт, который вновь открыл для русских читателей древнегреческий миф о погибшем и воскрешенном боге Дионисе, символизирувавшем трагическое и мистическое начало бытия. В поэтических кругах Петербурга Вячеслава Иванова называли «Вячеславом Великолепным», хозяином «Башни поэзии». Вячеслав Иванов и в самом деле царил в поэтической «Башне» — так гордо именовалась небольшая квартира-мансарда №24 на шестом этаже дома №35 на Таврической улице Санкт-Петербурга. «Вячеслав Великолепный» поселился здесь осенью 1905 года вместе с женой — «Диотимой», «Валькирией», «Деметрой», «Менадой» — поэтессой Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал. Гостями «Башни» были многие выдающиеся поэты, чей талант окреп благодаря разнообразным начинаниям Вячеслава Иванова, таким как «Академия стиха», «Ивановские среды» или «Общество петербургских гафизитов». Последнее поэтическое братство включало в себя петербургских поклонников творчества великого персидского поэта Гафиза. Вячеслав Иванов остался для современников и потомков не только поэтом, чьи торжественно-величавые стихи были вдохновлены духом и гением Эллады, но и философом, тонким литературным критиком, историком литературы.

Свою работу, посвященную Вячеславу Иванову, философ и литературный критик Лев Шестов озаглавил «Вячеслав Великолепный» и предпослал ей пушкинский эпиграф («Люблю я пышное природы увяданье, в багрец и золото одетые леса»). «Мне нравится нарочитая тяжесть его (Вячеслава Иванова — Е.Р.), — писал Шестов, — огромных, изысканных периодов, даже его старомодная жеманность, когда он восстанавливает букву Θ (фита) в словах Θεург, ПромеΘей и т.д. У другого это вышло бы смешно, у В. Иванова — красиво и торжественно»¹²⁷⁹. Красота, торжественность и нарочитая величавость — таковы основные черты поэтической манеры Вячеслава Иванова.

Начало творческого пути. Вячеслав Иванович Иванов (16. (28).2. 1866, Москва — 16.7. 1949, Рим). Поэт, филолог, литературный критик, историк литературы, философ и переводчик Вячеслав Иванов родился в Москве, в семье землемера Ивана Тихоновича Иванова, служащего Контрольной палаты. С раннего детства будущий поэт оставался на попечении матери, Александры Дмитриевны Ивановой, урожденной Преображенской, глубоко религиозной и образованной женщины, дочери сенатского чиновника и внучки сельского священника. Имя, выбранное матерью, во многом определило поэтическую судьбу Вячеслава Иванова.

¹²⁷⁹ Шестов Л. *Potestas clavium*. Часть третья. Вячеслав Великолепный. В кн.: Собр. соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1993.

В этом имени властно звучало слово «слава», к которому «Вячеслав Великолепный», по собственным словам поэта, всю жизнь питал страстную привязанность. «Да, я люблю это слово и понимаю его не так, как обычно («Что есть слава? Шепот глупца...» etc.), любит его и народ и часто поет разные «славы» («Всему народу слава, и боярину тароватому слава, и боярыне его белолицей слава...») Солнцу, Небу, Луне»¹²⁸⁰, — рассказывал В. Иванов литератору М.С. Альтману.

Слава была для Вячеслава Иванова не тщетой и «дымом», а воплощением земного величия и красоты, сутью и смыслом земного бытия. Миссия поэта, по Вячеславу Иванову, состоит в том, чтобы петь «славы» Солнцу, Небу, Луне, Вселенной и, прежде всего, Творцу Вселенной, Господу. Вячеслав Иванов видел в славе некий ореол, нимб лучей вокруг головы праведника, свет, окружающий человека в его земном пути. Слава — часть божественного, высшего сияния, озаряющая человека и его лучшие дела. Задача поэта, следовательно, славословить Творца и его создание — человека. Истинная слава, по Вячеславу Иванову, — это онтологическая, высшая, сущность вещей.

О своей фамилии Вячеслав Иванов говорил так: «Я нахожу, что фамилия моя, ввиду моего соборного мировоззрения, мне весьма подходит, я даже думаю, что я сам ее выбрал. «Иванов» встречается среди всех наших сословий, она всерусская, старинная и вместе с моим именем и отчеством звучит хорошо. Вячеслав Иванович Иванов — Вячеслав Иванов Сын — Иванов. Кроме того, она мне еще приятна по моему духовному родству с художником Ивановым, которого только недавно начали как следует ценить и понимать»¹²⁸¹.

С 1875 по 1884 гг. будущий поэт учился в 1-й московской гимназии, которую окончил с золотой медалью. В этот период Вячеслав Иванов был охвачен «славянским энтузиазмом» и сочинял патриотические стихи. Наивный монархизм юноши сменился атеизмом и народничеством, затем — глубоким погружением в христианскую культуру. Еще в гимназии Иванов увлекся древними языками, античной, европейской и русской историей.

В 1884 г. поэт поступил на историко-филологический факультет Московского университета. В университете Вячеслав Иванов был любимым учеником профессора-историка П.Г. Виноградова, крупнейшего специалиста по истории западно-европейского средневековья. П.Г. Виноградов оставался научным руководителем В.Иванова и в годы его учебы за границей.

В 1886 г. Иванов оставил университет и вместе с женой, Дарьей Михайловной Дмитриевской, отправился в Германию, где занимался римским правом, культурой и историей в Берлинском университете, под руководством профессора Теодора Моммзена, прославленного специалиста в области истории, права и культуры Древнего Рима. Впоследствии поэт так описывал свою учебу у Моммзена: «Помню, когда я учился в Германии, в семинарии Моммзена по римской истории, какую бездну

¹²⁸⁰ Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. — СПб.: Инапресс, 1995. — С. 32.

¹²⁸¹ Там же. — С. 33.

прилежания мы вынуждены были проявить. Семинарии эти состояли в следующем: Моммзен намечал ряд тем, и каждый из семинаристов, принимаясь за работу, должен был исчерпать весь имеющийся по данному предмету материал (то же должен был делать и рецензент), так что случалось, что по данной теме референт оказывался осведомленнее самого Моммзена. (...) Был Моммзен тогда уже 70-летним стариком (первое время занятия были в университете, потом мы к нему ездили на виллу), нраву был сердитого и во время таких диспутов прямо вцеплялся и яростно нападал на референта. Референт, однако, должен был быть стойким до конца и с апломбом выдержать и отразить все нападки»¹²⁸². Подготовленная на базе занятий в семинарии Моммзена диссертация Вячеслава Иванова была посвящена откупщикам в Древнем Риме («*De societatis vectigalium publicorum populi Romani*»).

Эта диссертация была опубликована Вячеславом Ивановым в Петербурге Императорским археологическим обществом. Летом 1895 г. работа была представлена Моммзену, однако докторскую степень В. Иванов не получил, поскольку уклонился от устного экзамена. Степень доктора классической филологии Иванов получил только в 1921 г., в Бакинском университете, на основании представленных в Ученый совет этого университета восьми глав книги «Дионис и прадионисийство». Полностью эта книга была опубликована в Баку, в 1923 г. По словам самого Иванова, профессор Московского университета П.Г. Виноградов «проектировал» ему кафедру по римской истории в Москве, на том основании, что «прохождение моммзеновского семинара — достаточное свидетельство»¹²⁸³. Однако, как вспоминал Иванов, «я ушел, удивив всех, совсем в другую сторону, зарылся в поэзию и жизнь моя потекла совсем иначе...»¹²⁸⁴.

Вячеслав Иванов долго жил в Западной Европе, преимущественно в Италии, и возвратился в Россию лишь в 1905 году. В Европе Иванов штудировал сочинения славянофилов, увлекался философией Ницше и Вл. Соловьева. В русской поэзии Вячеслав Иванов дебютировал поэтическим сборником «Кормчие звезды» (1903). К моменту выхода «Кормчих звезд» Иванову было тридцать шесть лет.

Дарья Михайловна Дмитриевская, первая жена Вячеслава Иванова, была сестрой его одноклассника и близкого друга Алексея Михайловича Дмитриевского. Вместе с Дмитриевским Иванов учился на историко-филологическом факультете Московского университета. Иванов и Дмитриевская поженились в 1886 г., их брак распался в 1895 г., через два года после встречи Иванова с красавицей-поэтессой Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал. В жилах Лидии Дмитриевны текла кровь «арапа Петра Великого», абиссинца Ганнибала, что не могло не льстить Вячеславу Иванову. Лидия Дмитриевна, происходившая из аристократической русско-сербской семьи, была похожа на валькирию из опер Вагнера, ее красота была тяжелой, чувственной, «роковой». У Лидии Дмитриевны был сильный и краси-

¹²⁸² Там же. — С. 30.

¹²⁸³ Там же. — С. 31.

¹²⁸⁴ Там же. — С. 32.

вый альт: голос ей ставила сама Полина Виардо. Дочь Иванова от первого брака, Александра, осталась с матерью — Д.М. Дмитриевской.

В 1899 году, после нескольких лет жизни в гражданском браке, Иванов и Зиновьева-Аннибал повенчались. Это венчание состоялось в нарушение гражданских и церковных законов, запрещавших обоим повторный брак как разведенным супругам. Иванов поселился с женой в Афинах, путешествовал по Египту и Палестине, снял дом в Женеве. Изучал санскрит, занимался историей дионисийских культов. В 1903 г. будущий поэт прочитал в Парижской Высшей русской школе общественных наук курс лекций по истории дионисийских культов. Впоследствии эти лекции были отражены в книгах «Эллинская религия страдающего бога» (1904) и «Религия Диониса» (1905). В 1896 г. родилась «Лидия маленькая» — дочь В. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Их вторая дочь — Елена — скончалась через полтора месяца после рождения.

«Кормчие звезды». С 1898 года поэт начал публиковать переводы из древнегреческой поэзии и собственные стихотворения в журналах «Cosmopolis» и «Вестник Европы», подготовил к изданию книгу поэзии «Кормчие звезды» (1902–1903). Название этого стихотворного сборника восходит к Кормчей книге — византийскому религиозному сборнику.

«Кормчей книгой» назывался принятый от Константинопольской церкви в Православных русской и других славянских церквях сборник правил церкви и государственных законов, имевших непосредственное отношение к церковной жизни. В греческой церкви этот сборник назывался номоканон. Слово «Номоканон» в славянских списках переводилось как «законоправильник», «законоправило». Затем этот перевод заменили названием «Кормчая книга; глаголемая греческим языком номоканон, словенским же сказаемая законоправило». В Киевской Руси, еще при Ярославе I, был осуществлен славяно-русский перевод с греческого языка этого сборника церковного законодательства.

Кормчие звезды воплощают собой духовные ориентиры человеческой души. Однако эти духовные ориентиры поэт усматривал и в язычестве, и в христианстве, в культе Диониса как бога экстаза и трагедии, мистического единения с космосом, и в почитании святой Софии Премудрости Божией.

Сборнику предпослан эпиграф из Данте («Poco potea parer li del di fuori: Ma per quel poco vedev'io le stelle Di lor solere e piu chiare e maggiori»; Немного извне (пещеры) было доступно взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно», Purg, XXVIII). В стихотворении «Пробуждение», одном из центральных в сборнике, присутствует образ «гостя корабельного», над которым раскинулась «живая бездна», «огнезрящие» небеса. В стихотворении «Пробуждение» присутствует образ «двух бездн», бездны вверху и бездны внизу — неба и моря. Перед нами тютчевский образ, интерпретированный в духе поэзии символизма. В стихотворении Ф. Тютчева «Как океан объемлет шар земной» человек находится между двумя безднами — небесным сводом, горящим звездной славой, и бездонными морскими глубинами. По Тютчеву, эти две бездны, неподвластные времени и пространству стихии определяют земное бытие человека («Небесный свод, горящий славой звездной, Тайнственно глядит из глубины, — и мы

плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены»). «Гость корабельный» в стихотворении Вячеслава Иванова видит над собой «огнезрящую бездну», в которой царят «кормчие звезды».

Пробуждение
И был я подобен
Уснувшему розовым вечером
На палубе шаткой
При кликах пловцов,
Подъемлющих якорь.
Проснулся — глядит
Гость корабельный:
Висит огнезрящая
И дышит над ним
Живая бездна...
Глухая бездна
Ропщет под ним...
Гнет ветер неукротимый
Мачты упорные —
И, мерная, в небе высоком
От созвездья ходит
До созвездья щогла¹²⁸⁵...

Глядит — не дышит
Верного берега сын,
Потерян в безднах...

Ср. сонеты В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилева.
«Дон Жуан» В.Я. Брюсова

Да, я — моряк! Искатель островов,
Наречий странных, чуждых плоскогорий.
Скиталец дерзкий в неоглядном море.
Я жажду новых стран, иных цветов,
И женщины идут на страстный зов,
Покорные, с одной мольбой во взоре!
Спадает с душ мучительный покров,
Всё отдают они — восторг и горе.

В любви душа вскрывается до дна,
Яснеет в ней святая глубина,
Где все единственно и неслучайно.
А с ним плывут
Вернее берега
Кормчие звезды¹²⁸⁶.

¹²⁸⁵ Щогла — здесь: луна.

¹²⁸⁶ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. — Брюссель: Foyer oriental

В стихотворении «Пробуждение» Иванов использует символику корабля и морского путешествия. «Корабль — символ сродни священному острову, т.к. оба отличаются от бесформенного и враждебного моря. Если воды океана символизируют бессознательное, то их монотонный грохот намекает на шум внешнего мира»¹²⁸⁷, — пишет Х.Э. Керлот. Корабль несет в себе символику вертикальности и идею высоты. В христианском искусстве Церковь сравнивается с кораблем, на котором верующие достигают спасения души. Мачта этого корабля связана с идеей Космического Древа или Древа Жизни.

Символика Церкви как корабля, на котором верующие достигают Царствия Небесного, присутствует в стихотворении Н.С. Гумилева «Евангелическая церковь», близком по своей образно-символической наполненности к «Пробуждению» Вячеслава Иванова. В стихотворении Гумилева церковь уподобляется «неземному кораблю», чей флаг призывно реет «на заре слепящей, где небом кончилась земля». Необыкновенно важен для стихотворения образ «надежного кормчего», который ведет корабль веры в Царствие Небесное («Дрожал вверху под самым сводом Неясный остов корабля, Который плыл по бурным водам с надежным кормчим у руля»¹²⁸⁸). В стихотворении Иванова путь странника озаряют «кормчие звезды», в «Евангелической церкви» Гумилева присутствует тот, кто выше звезд — Небесный Кормчий, Христос.

После выхода «Кормчих звезд» Иванова стали называть Третьяковским эпохи модерн. Однако, В.Брюсов считал, что Иванов — настоящий художник, понимающий современные задачи стиха и истинно современный человек, причастный всем исканиям, недоумениям, тревогам своей эпохи. Сборник «Кормчие звезды» стал важной вехой художественного пути русского символизма.

Теория символизма. Статья Вячеслава Иванова «Две стихии в современном символизме» стала одним из манифестов русского символизма как литературной школы и мировоззрения. В этой статье Иванов писал: «Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея как символ значит только «мудрость», а крест как символ только «жертва искупительного страдания». Иначе символ — простой иероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению»¹²⁸⁹.

Chretien 1971–1987. — С. 60.

¹²⁸⁷ Керлот Х.Э. Словарь символов. — М: Reffl-book. — С. 330.

¹²⁸⁸ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. — М., 2001. — С. 58.

¹²⁸⁹ Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. — Брюссель: Foyer oriental Chretien 1971–1987. — С. 77.

Как утверждал Иванов, задача художника — раскрыть в вещах окружающей действительности символы, которые являются знаменами иной действительности. Соответственно, подлинно символическое искусство прикасается к области религии, а религия основана на чувствовании онтологического смысла бытия. Символ, по Иванову, это основа животворящего мифа, через который раскрывается подлинный смысл бытия. Иванов провозгласил принцип «реалистического символизма», согласно которому вещи реальны лишь в той мере, в которой пронизаны духом «нездешнего». Художник, по Вячеславу Иванову, это «сознательный преемник усилий Мировой Души», славословящий Софию Премудрость Божию — Мировую Душу, Вечно-Женственное начало мироздания.

В статье «Две стихии в современном символизме» Вячеслав Иванов писал: «Вот почему мы защищаем реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумеем утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, — красоте как отвлеченному началу»¹²⁹⁰. Символизм представлялся Иванову не подражательным, а «ознаменательным» творчеством, открывающим миру подлинную, символическую суть вещей и явлений.

Ознаменательное творчество, по Вячеславу Иванову, не только открывает подлинную суть вещей и явлений, но и преобразует земное бытие. Ознаменательное творчество основано на мифотворчестве. Миф понимался Вячеславом Ивановым как отображение реальностей. «Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возведено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах не было принято всеми как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды»¹²⁹¹, — писал Иванов в статье «Две стихии в современном символизме».

Миф вырастает из символа, подлинный символизм основан на мифотворчестве, благодаря которому творчество становится религиозным, сближается с религиозной сферой жизни. Следовательно, поэт, художник — это, прежде всего, мифотворец, сумевший постичь мир «соответствий», в котором за земным открывается небесное, за брэнной оболочкой вещей и явлений — их подлинный, высший смысл.

«Прозрачность». Вторая книга стихов Вячеслава Иванова «Прозрачность» увидела свет в 1904 г. Название этого сборника глубоко символично. Прозрачность вещей и явлений — это возможность постичь их

¹²⁹⁰ Указ. соч. — С. 78.

¹²⁹¹ Указ. соч. — С. 79.

духовный смысл и символичность. В стихотворениях этого периода Иванов как бы «развоплощал» вещи и явления, заменял земное время — вечностью, а земное пространство — беспредельностью. Сборник получил высокую оценку поэтов-символистов, увидевших в нем развернутый художественный манифест новой литературной школы.

Ключевым стихотворением сборника можно назвать «Прозрачность»:

Прозрачность! купелью кристальной
Ты твердь улегчила — и тонет
Луна в среброзарности сизой.
Прозрачность! ты лунною ризой
Скользнула на влажные лона;
Пленила дыхания мая,
И звук отдаленного лая,
И призраки тихого звона.
Что полночь в твой сумрак уронит,
В бездонности тонет зеркальной.

Прозрачность! колдуешь ты с солнцем,
Сквозной раскаленностью тонкой
Лелея пожар летучий;
Колыша под влагой зыбучей,
Во мгле голубых отдалений,
По мхам малахитным узоры;
Граня снеговерхие горы
Над смутностью дольных селений;
Простор раздражая звонкий
Под дальним осенним солнцем.

Прозрачность! воздушною лаской
Ты спишь на челе Джоконды,
Дыша покрывалом стыдливым.
Прильнула к устам молчаливым —
И вечностью веешь случайной;
Таящейся таешь улыбкой,
Порхаешь крылатостью зыбкой,
Бессмертною, двойственной тайной.
Прозрачность! божественной маской
Ты реешь в улыбке Джоконды.

Прозрачность! улыбчивой сказкой
Соделай видения жизни,
Сквозным — покрывало Майи!
Яви нам бледные раи
За листвою кущ осенних;
За радугой легкой — обеты;
Вечерние скорбные светы

За цветом садов весенних!
Прозрачность! божественной маской
Утишь изволения жизни¹²⁹².

В этом стихотворении Вячеслав Иванов связывал прозрачность как феномен с «развоплощением» человека, с возможностью истончить и размягчить плоть, сделать ее подобной лунному свету — легкой и невесомой. Жизнь для Иванова, как земной мир, — покрывало Майи¹²⁹³, прозрачное, невесомое, сотканное из лунного света. За этим покрывалом — вечность, реющая в улыбке Джоконды.

С другой стороны, воспетая Ивановым прозрачность вещей и явлений земного мира оборачивается их призрачностью, когда люди подобны теням. Солнечная, живая, яркая, плотская сторона жизни обесценивается в стихотворениях Иванова этого периода, уступая место колдовской, лунной, призрачной стороне бытия.

Третья книга поэта «Эрос» (1907) — это 34 стихотворения, тематически образующие лирическую поэму о божестве виноградной лозы, экстаза и страсти Дионисе, который явился своему усердному служителю — поэту — в облике Эроса. Многие стихотворения сборника посвящены Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал, названной в сборнике Диотимой, мудрой жрицей из Мантинеи, фигурирующей в диалоге Платона «Пир». В этом диалоге Сократ пересказывает мысли Диотимы о любви — земной и небесной. Жрице Диотиме адресовано стихотворение Вячеслава Иванова «Кратер». Лидия Дмитриевна изображена в сборнике и как менада (вакханка) — одна из спутниц бога Диониса.

Четвертая книга поэта «Cor ardens» («Сердце пламенеющее», 1911–1912) основана на символическом царственном пурпуре, рдяного, багряного цвета, символизирующего плоть, страсть, кровь и жизнь. «В отличие от К.Бальмонта и А.Белого он (Вячеслав Иванов — Е.Р.) предпочитает не сияющие, а сгущенные краски, как бы запекшиеся; любимые оттенки — «багряный», «пурпурный», «рдяный», «червонный» («лист лозы сквозь багряный жар синеет хмелем крови и грозы»). В природе Иванову ближе всего «рдяный плод и пьяный гроздь», восходящие к исследованному и воспетому им культу Диониса»¹²⁹⁴, — справедливо замечает М. Эпштейн. И продолжает: «Багряный бутон, ком, шар — своего рода первообраз ивановского мироздания, приобретающий облик розы, солнца, виноградной грозди, пламенеющего сердца — самых частых образов его поэзии; отсюда и такие словосочетания, как «роза солнца», «солнце — сердце» («Хвала солнцу», 1904; «Завет солнца»; «Первый пурпур», 1912; «Осень», [1905]; «Хоры мистерий»; «Как проникает розу солнце...»)»¹²⁹⁵.

¹²⁹² Указ. соч. Т. 1. — С. 88.

¹²⁹³ Майя (санскр. — «колдовство», «мистификация», «иллюзорность») — супруга бога Шивы в индуистской мифологии; это ключевое понятие индийской мысли, символизирующее иллюзорность земного мира, подобного сну.

¹²⁹⁴ Эпштейн М. «Природа, мир, тайник Вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. — М, 1990. — С. 77.

¹²⁹⁵ Там же. — С. 78.

Сборник «*Cor ardens*» вышел в двух томах и стал поэтическим памятником любимой жене поэта — Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал. Лидия Дмитриевна помогала лечить крестьянских детей от скарлатины, заразилась и умерла 17 октября 1907 г. В поместье Загорье Могилевской губернии. Однако ее образ стал для Иванова воплощением грозowego, экстатического начала бытия, чувственности и страсти. Их взаимная любовь, по собственным словам Иванова, была подобна весенней дионисийской грозе.

Н.А. Бердяев так писал о Лидии Дмитриевне: «Душой, «Психеей», «Ивановских сред» была Л.Д. Зиновьева-Аннибал. Она не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение, все наши разговоры...»¹²⁹⁶. Речь здесь идет о собраниях на «Башне», в петербургском особняке на Таврической улице, где царил Лидия Дмитриевна. Эти собрания получили название «Ивановских сред». Зиновьева-Аннибал была для Иванова музой, советчицей и «душой», «Психеей». Ее утрата оказалась невосполнимой — до конца своих дней Иванов ощущал горечь отсутствия Лидии Дмитриевны.

Интересно, что в рецензии на вторую часть «*Cor ardens*» Н.С. Гумилев сравнивал Вячеслава Иванова с евангельским царем-волхвом Гаспаром — одним из трех царей-волхвов, пришедших поклониться младенцу Христу. Так, Гумилев писал: «Мне хочется показать, что Вячеслав Иванов — с Востока. Предание не говорит, слагал ли песни царь-волхв Гаспар. Но если слагал — мне кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью он ехал на разукрашенном верблюде, видя те же пески и те же звезды, когда даже ведущая в Вифлеем звезда стала привычной, повседневной, он пел песни, старинные, тягучие, по мелодии напоминающие пяти- и шестисложные ямбы, любимый размер Вячеслава Иванова... Мудрейшему ему была уже закрыта радость узнавания, для него уже не было ни предпочтения, ни ненависти, и вещи, идеи и названия (ах, они — только Майя, обманчивый призрак) в этих песнях возникали и пропадали, как тени»¹²⁹⁷.

В «Газелах о розе» Вячеслава Иванова (вторая книга «*Cor ardens*») присутствует образ дивного сада, принадлежащего царям-волхвам. Согласно комментариям к Газеле пятой, «в саду одного из волхвов вылетел голубь из цветка, что был краше розы»¹²⁹⁸. Этот вылетевший из цветка голубь засиял на небе путеводной, Вифлеемской звездой, которая указала королям-звездочетам путь к младенцу Христу. В газэле Иванова царь-волхвы — это рыцари божественной Розы, украшающей врата в Эдем. Эта газела перекликается с гумилевским стихотворением «Две розы» («Перед воротами Эдема»), где речь идет об алой розе — символе страсти и сердечного горения, выросшей у ворот Эдема («Перед воротами Эдема Две розы пышно расцвели, Но роза — страстности эмблема, а страст-

¹²⁹⁶ Русская литература XX в.: 1890–1910. Т. III. Кн. VIII. — М., 1917. — С. 99.

¹²⁹⁷ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. — М., 2006. — С. 127.

¹²⁹⁸ Антология. Книгоиздательство «Мусагет». МСМХI. — С. 73.

ность — детище земли»)¹²⁹⁹.

В сборнике «*Cor ardens*» Иванов широко использовал символику алого цвета, связанную с идеей царственности и власти. Прилагательные «пурпуровый», «пурпурный» символизируют пространство, освещенное солнцем. Существительное «пурпур» связано с символикой царской одежды. Оттенки красного широко используются для цветообозначения практически всеми народами — как в мифологических системах, так и в фольклоре и художественной литературе. Красный цвет — возбуждающий, согревающий, активный, энергичный, проникающий, теплый. Этот цвет связан с энергией, страстью, активностью. Царственный пурпурный цвет является высшим воплощением красного и символизирует царственность и высокую духовность. Образ Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал в поэтическом воображении Иванова ассоциировался с алым цветом. Алый, пурпурный — это цвет жертвенной крови, цвет вина и страсти, цвет бога Диониса.

В древнегреческой мифологии Дионис был богом плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства и виноделия. Дионис — бог восточного, фракийского и лидийско-фригийского происхождения, достаточно поздно утвердившееся в древнегреческом пантеоне. Однако, в Дельфах Дионис почитался наряду с Аполлоном, а на Парнасе каждые два года устраивались оргии в честь бога виноделия, в которых участвовали вакханки из Аттики. Как известно, из культовых обрядов, посвященных Дионису, возникла древнегреческая трагедия¹³⁰⁰. Для Вячеслава Иванова Дионис и Аполлон символизировали два противоположных начала: Аполлон был символом гармонии, стройности, ясности, простоты, покоя, тогда как Дионис символизировал борец, страсть, экстаз, жертвенность и трагичность. Более того, Иванов сделал дионисийскую идею краеугольным камнем своего творчества, утверждая, как это только было возможно, преимущество Диониса над Аполлоном и важность именно дионисийского начала бытия.

«Дионис есть божественное всеединство Сущего в его жертвенном разлучении и страдальном пресуществлении во вселикое, призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением. Ничто мира. Бога страдающего извечная жертва и восстание вечное — такова религиозная идея Дионисова оргиазма»¹³⁰¹, — писал Вячеслав Иванов в статье «Ницше и Дионис». И продолжал: «Сын божий», преемник отчего престола, растерзанный Титанами в колыбели времен; он же в лике «героя», — богочеловек, во времени родившийся от земной матери; «новый Дионис», таинственное явление которого было единственным возможным чаением утешительного богонисхождения для не знавшего Надежды эллина, — вот столь родственный нашему религиозному миропониманию бог античных философов и теологов. В общенародном, натуралистически окра-

¹²⁹⁹ Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 2000. С. 70.

¹³⁰⁰ Трагедия — греч. *Tragodia*, букв. «песнь козлов», козлоногих сатиров — спутников Диониса.

¹³⁰¹ Иванов В. Ницше и Дионис? — в кн.: Иванов В. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 45.

шенном веровании, он — бог умирания мученического, и сокровенной жизни в чреватых недрах смерти, и ликующего возврата из сени смертной, «возрождения», «палингенесии»¹³⁰².

«Ницше возвратил миру Диониса: в этом было его посланничество и его пророческое безумие. Как падение «вод многих», прошумело в устах его Дионисово имя. Обаяние Дионисово сделало его властителем наших дум и коваčem грядущего. <...> Вселенная задрожала отгулами, как готические столпы трубных ствольных связок и устремительные стрелчатые сплетения от вздохов невидимого органа. Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски («the Earth dancing about the Sun» [«Земля пляшет вокруг солнца»]), как пел Шелли). Мы хлебнули мирового божественного вина и стали сновидцами. Спящие в нас возможности человеческой божественности заставили нас вздохнуть о трагическом образе Сверхчеловека — о воплощении в нас воскресшего Диониса»¹³⁰³, — писал о роли Ницше в переосмыслении образа бога Диониса Вячеслав Иванов.

По Вячеславу Иванову, Ф.Ницше увидел в Дионисе символ избыточности и чрезмерности, воплощение стихийности и полноты жизненных сил. Однако Дионис, возражал Вячеслав Иванов, это, прежде всего, бог трагедии, символ страдания, смерти и воскрешения, победы над смертью, страдавшее и воскресшее божество, античное предзнаменование Христа.

В начале XX столетия вопрос о соперничестве (или примирении) дионисийского и аполлонического начала в искусстве был особенно актуальным. «Околдованный чарами солнечного бога, человек видит в жизни радость, гармонию, красоту, не чувствует окружающих бездн и ужасов. Страдание индивидуума Аполлон побеждает светозарным прославлением *вечности явления*. Скорбь *выльгается* из черт природы. Охваченный аполлоновскою иллюзией, человек слеп к скорби и страданию вселенной»¹³⁰⁴, — писал В.В. Вересаев. В свою очередь, поэты-акмеисты и, прежде всего, Н.С. Гумилев, в антиномичной паре «Аполлон-Дионис» выбрали Аполлона и предпочли тем самым сияние «солнечного бога», гармонию и «прекрасную ясность» символистской «мировой скорби».

М. Волошин в статье «Аполлон и Мышь», опубликованной в альманахе «Северные цветы», назвал «солнечного бога» Аполлона — Мойрагетом, богом времени. «Аполлон — не только Мусaget, вождь муз, он и Мойрагет — вождь Мойр, ему подчинены Парки — эти скорбные музы времени»¹³⁰⁵, — писал М. Волошин. И продолжал: «Он ωζιης — бог часов, он — νεομηνιος — возобновитель месяцев, наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей нам известной античной эпигра-

¹³⁰² Там же. — С. 46. Палингенесия — признаки отдаленных предков, проявляющиеся в зародышевом состоянии, но утрачивающиеся во взрослом состоянии.

¹³⁰³ Там же. — С. 55.

¹³⁰⁴ Вересаев В. Аполлон и Дионис (о Ницше). — Вересаев В. Живая жизнь. — М., 1991. — С. 67.

¹³⁰⁵ «Северные цветы» за 1911 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». — М., 1911. — С. 99.

фии употребленный, найденный на острове Тэнос: «horomedon», который мы вправе перевести «Вождь времени»»¹³⁰⁶.

Для акмеистов Аполлон символизировал божественное движение, солнечный свет, торжество и радость жизни. Вполне объяснимым в этом контексте является выбор названия «Аполлон» для периодического издания, в редколлегии которого состояли С. Маковский и Н. Гумилев. Речь шла о выборе между дионисийской и аполлонической стихией в искусстве. Вячеслав Иванов пренебрег аполлоническим началом ради «дионисийского хмеля», который символизировал для поэта жертвенность, страсть, страдание и очищение через страдание.

В свою очередь, выбор названия для журнала «Аполлон» члены редколлегии объясняли так: «В самом заглавии — избранный нами путь. Это, конечно, менее всего — найденный вновь путь к догмам античного искусства. Классицизм — подражание совершенным художникам Греции и Ренессанса — если и возможен опять, то лишь как мимолётное увлечение или как протест против бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности. Действительно, этот протест ощущается теперь и в литературе, и в пластических искусствах, и возможно, что ему суждено определиться яснее, формальнее. Но широкий путь «аполлонизма», который грезится нам, не может совпасть с легкой, утоптанной школьными учителями всех веков, дорожкой, ведущей к Парнасу в холодные академические кумирни»¹³⁰⁷. И далее: «Аполлон — только символ, далекий зов из ещё не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений — всех искренних и сильных — к новой правде, к глубоко-сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов — к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов — к стилю, к прекрасной форме и к животворящей мечте»¹³⁰⁸.

В №1 «Аполлона» за 1909 г. был опубликован «Скучный разговор», в котором принимали участие философ, профессор, журналист, художник, любитель литературы, молодой композитор, скептическая дама и поэт. Философ, в котором угадывался Вячеслав Иванов, говорил следующее: «Аполлон и Дионис неразделимы. Нельзя мыслить об одном, забыв другого. Дельфийское жречество утвердило двуединую религию нераздельных и неслиянных богов. Вспомните, что Дельфийский Аполлон сам в течение веков насаждал культ Диониса в отдалённых землях. Корни аполлонического искусства в Дионисе. Дант проходилъ сквозь *selva oscura*, и не написал бы «Рая», не увидав «Ада». Вот — образ жизни, лик Диониса. Но рассеивается ночь, и в утреннем тумане четко отражаются в застывшем озере металлических-чеканные лавры и золотое небо — Аполлон. Это строго-священное видение встаёт, однако, уже за пределами жизни. Белый лик Аполлона мне рисуется, как лик смерти. Я не вижу, куда может вести Аполлон в жизни»¹³⁰⁹. Профессор, в котором угадывался И.Ф. Анненский, отвечал Философу: «Для меня Апол-

¹³⁰⁶ Там же.

¹³⁰⁷ «Аполлон», 1909, № 1. Отд. 1. — С. 3–4.

¹³⁰⁸ Там же.

¹³⁰⁹ «Аполлон», 1909, № 1. Отд. 1, С. 79–84.

лон — символ культуры. Бог строя, меры, ясности, которого так не доста-ёт в наши дни смятенного хаоса. Я приветствую его возвращение на землю»¹³¹⁰. В споре о роли дионисианского и аполлонического начала искусства Иванов решительно и бесповоротно встал на сторону бога вина и священного экстаза Диониса.

В дионисийском начале жизни и искусства Иванов видел идеал «соборного единства» и «соборного творчества». Религию Диониса поэт называл «Ветхим Заветом язычников», а в Дионисе видел прообраз Христа — страдавшего, распятого и воскресшего. Если Ф. Ницше противопоставлял дионисийство христианству, то Вячеслав Иванов сближал эти религии и мировоззренческие системы.

Идея «соборности», общинности, приверженцем которой был Иванов вызвала в 1907–1908 гг. раскол в кругах символистов. Вячеслав Иванов и А. Блок поддерживали программу «мистического анархизма» Г. Чулкова, близкую к идеалу общинности, В. Брюсов и А. Белый выступили против. Идеалу соборности и религии Диониса Иванов остался верен до конца своих дней. «Вячеслав Иванов — христианин, благость в его глазах и в стихах елей. Конечно, он кувыркался в священной оргии на полянах вдохновения, но ведь были же крещенные фавны. Надо оставить апостола Павла и костры Мадрида; разве не цвели вокруг белых стен Ассизи золотые, солнечные цветы? Я постигаю, что в кабинете на Зубовском, тесном и маленьком, помещается капище Диониса и уютная церковка с луковку»¹³¹¹, — писал о поэте И.Эренбург. Этот портрет удивительно верен и точен. «Капище Диониса», религия Диониса как «Ветхий Завет язычников» были для Иванова предчувствием, предзнаменованием христианства, его прологом.

В 1912 г. Иванов издал сборник стихотворений «**Нежная тайна — Лепта**». «Стихотворения, соединенные под заглавием «**Нежная тайна**» по преобладающему в них лирическому мотиву, — написаны летом 1912 года, в Савое, без определенного плана, почему и расположены (с незначительными отступлениями) в порядке их возникновения»¹³¹², — объяснял сам поэт в предисловии к сборнику. И продолжал: «Приложение озаглавлено **Лепта** — в подражание александрийским поэтам, которые называли так свои поэтические «мелочи». Это маленькое собрание посвящается приятелям стихотворца и, вместе с ними, любителям стихов, сложенных по частным, скромным поводам или просто — в шутку. Если такие произведения художественно закончены в своем роде, они могут наравне с другими приношениями упасть смиренной лептой в копилку Аполлонова святилища»¹³¹³. Сборник «Нежная тайна — Лепта» — это смиренная дань отвергнутому ради Диониса Аполлону, поэтическое подношение сребролукому богу гармонии и меры.

¹³¹⁰ Там же.

¹³¹¹ Эренбург И. Портреты современных поэтов. — М., 1922. — С. 100.

¹³¹² Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. — Брюссель: Foyer oriental Chretien 1971–1987. — С. 90.

¹³¹³ Там же.

Одним из центральных для сборника является стихотворение «Нежная тайна», открывающееся такими строками:

«Слово скажу без прикрас прекрасное, если правдиво
Слово мое; коли нет — други, напрасно я жил!
Долгий прошел, заблуждаясь, путь, коли лживо то
слово, —
Смерть обольстила меня, и обманула Любовь.
В сердце, разлуки кольцом, вписала Любовь
благовестье;
Смерть, возврата кольцом, запечатлела обет.
Лгут уста и мечты; не обманчиво вещее сердце:
Если я в жизни любил, знайте, что Тайна — нежна»¹³¹⁴.

Название сборника, как и название стихотворения, восходит к знаменитой библейской цитате «Тайна сия велика; Я говорю по отношению к Христу и к Церкви» (Новый Завет, Послание апостола Павла к Ефесянам, гл. 5, ст. 32). Обычно эта глава послания читается во время православного венчания в храме и относится к христианскому таинству брака. Нежная тайна — это соединение любящих в великом чуде любви («Если я в жизни любил, знайте, что Тайна — нежна»). Для поэта особенно важен символ «вещего сердца», «сердца пламенеющего». «Вещее сердце» — это вместилище земной любви, которая является «сестрой» любви небесной.

В стихотворении «Первый пурпур» появляется ключевой для всего творчества Вячеслава Иванова образ смуглоликого бога с змеекудрой головой — Диониса:

Брызнул первый пурпур дикий,
Словно в зелени живой
Бог кивнул мне, смуглоликий,
Змеекудрой головой,
Взор обжег и разум вынул,
Ночью света ослепил
И с души-рабыни скинул
Всё, чем мир ее купил¹³¹⁵.

«Смуглоликий бог» возвращает «душе-рабыне» ощущение вечности, делает ее причастной высшему бытию, соединяет «смертное сердце» с отторгнутым и кровным — вечным. «Первый пурпур» символизирует в этом стихотворении жертвенное и трагическое по своей сути слияние с вечным.

В начале 1910-х гг. Вячеслав Иванов участвовал в работе Петербургского религиозно-философского общества, сотрудничал в журналах «Весы», «Золотое руно», «Труды и дни», «Русская мысль», «Аполлон» и др. В 1907–1910 гг., в организованном Ивановым издательстве «Оры», вышел альманах «Цветник Ор».

¹³¹⁴ Там же. — С. 100.

¹³¹⁵ Там же. — С. 110.

В древнегреческой мифологии Оры считались сестрами Мойр и Харит, дочерьми Зевса и Фемиды. Их имена — Эвномия («законность»), Дике («справедливость») и Эйрене (Ирена, «мир» или «покой»). Оры, как и Дионис, выражали идею произрастания, плодородия, цветения. Кроме того, Оры считались охранительницами порядка в природе и обществе. Оры изображались жизнерадостными девами с цветами и растениями в руках. Иванов связывал символику Диониса и Ор через идею цветения и плодородия, использовал образы священных дев — охранительниц земного порядка — в своей поэзии.

Вскоре после преждевременной смерти Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал поэт женился на своей падчерице, дочери Лидии Дмитриевны, Вере Константиновне Шварсалон. Как утверждал Иванов, этот поступок был вдохновлен самой Лидией Дмитриевной, явившейся поэту во сне и попросившей его об этом. У Иванова и Веры Шварсалон родился сын Дмитрий.

В 1913 г., после двухлетнего пребывания в Швейцарии и Риме Иванов и В. Шварсалон с годовалым сыном Дмитрием возвратились в Россию и поселились в Москве. Здесь Иванов тесно общался с сотрудниками издательства «Путь»: В.Ф. Эрном, П.А. Флоренским, С.Н. Булгаковым, М.О. Гершензоном. В этот московский период поэт переводил лирику Алкея, Сафо, Петрарки, публиковал статьи по вопросам религии, философии, эстетики и культуры. Наибольшую известность поэту принесли религиозно-философские работы «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1917). В 1915–1919 гг. поэт создал мелопею¹³¹⁶ — сложную многочастную композицию «Человек», завершенную в Париже, в 1939 г. В поэме «Младенчество» (1913–1918; Пг., 1918), написанной в полемике с «Возмездием» Блока Иванов вернулся к блаженным годам своего детства, оваянного тайной вечности. В 1919 г. поэт издал трагедию «Прометей», а в 1923 г. завершил музыкальную трагикомедию «Любовь — Мираж».

Октябрьскую революцию 1917 г. Иванов воспринял отрицательно, считал революцию как таковую злом, угрожающим достижениям мировой культуры и мирному ходу человеческой жизни. Однако в 1918–1920 гг. Иванов сотрудничал с новой властью во имя сохранения русской культуры: был председателем историко-театральной секции ТЕО Наркомпроса, читал лекции, вел занятия в секциях Пролеткульта. В это время поэт принимал активное участие в деятельности издательства «Алконост» и журнала «Записки мечтателей».

В 1920 г. умела от туберкулеза Вера Шварсалон. Поэт попытался получить разрешение на выезд за границу, но неудачно. Иванов вместе с дочерью Лидией и сыном Дмитрием уехал в Баку, где стал профессором кафедры классической филологии Бакинского университета. В 1921 г. поэт защитил в Бакинском университете докторскую диссертацию, по которой издал книгу «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923).

¹³¹⁶ Мелопея — учение о мелодике; здесь — произведение, подчиненное принципу мелодики.

В конце августа 1924 г. поэт навсегда покинул Россию и поселился в Риме, вместе с сыном и дочерью. До 1936 г. поэт сохранял советское гражданство, не печатался в эмигрантских журналах, но затем отказался от советского паспорта ради гражданства Италии. 17 марта 1926 г. Вячеслав Иванов последовал примеру Вл. Соловьева и принял католичество, не отрекаясь от православия — по специальному разрешению, добытому в Ватикане.

В 1926–1931 гг. поэт занимал место профессора в Колледжио Борромео в Павии. В 1934 г. Иванов переехал в Вечный Город — Рим, где и жил до конца своих дней. В 1924 г. поэт написал **«Римские сонеты»**, а в 1944 г. — цикл из 118 стихотворений **«Римский дневник»**, вошедший в итоговое собрание стихов **«Свет вечерний»** (изданное в 1962 г. В Оксфорде).

Итоговым произведением Вячеслава Иванова стала прозаическая поэма **«Повесть о Светомире-царевиче»**. Эта повесть была начата поэтом в 1928 г. — Иванов писал ее до конца жизни. В итоге повесть так и осталась незавершенной. «Повесть о Светомире Царевиче» — это «роман воспитания» на древнерусском материале. «Вячеслав Иванов пишет роман воспитания, но героем его является не естественный человек, в отличие от «Эмиля» Руссо, и не гармоническая личность, ищущая своего призвания в культуре и в повседневной жизни, как Вильгельм Мейстер Гёте. Среди источников «Повести о Светомире Царевиче» следует упомянуть роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (Вячеслав Иванов переводил стихи из этого романа)¹³¹⁷, — справедливо указывает В.Микушевич. Роман Вячеслава Иванова посвящен воспитанию кесаря, православного государя. По Иванову, власть Софии Премудрости Божией, софиократия — это «единственная истинная власть, вечно чаемая Святой Русью»¹³¹⁸. Светомир-Царевич становится «Белым царем», и его власть благословлена свыше. Царствование Светомира-Царевича озаряется, осеняется светом Софии Премудрости Божией.

В 1932 г. поэт издал монографию на немецком языке **«Достоевский. Трагедия — миф — мистика»**. В 1936 г. для энциклопедического словаря Трекани Иванов на итальянском языке написал статью **«Символизм»**, в 1958 г. — статью «Лермонтов». В 1948 г. по заказу Ватикана поэт работал над вступлением и примечаниями к Псалтири. В последние годы жизни Вячеслав Иванов жил уединенно, встречался с немногими близкими людьми, в том числе с Д.Мережковским и З.Гиппиус. Поэт умер в Риме в 1949 г.

■ Основные понятия

Символизм, символ, миф, мифотворчество, ритуал, дионисийство, аполлоническое и дионисийское начала в искусстве, культ Диониса, культ Аполлона, античная филология, трагедия, роман воспитания.

¹³¹⁷ *Микушевич В.* Софиократия по Вячеславу Иванову // <http://losevaf.narod.ru/Mikushevich.htm>

¹³¹⁸ Там же.

■ Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте роль античных мотивов и образов в поэтическом творчестве В.Иванова.
2. Проанализируйте образность и символику сборника «Кормчие звезды».
3. Расскажите об основных мотивах сборников «Прозрачность» и «Cor ardens».
4. Проанализируйте теорию символа и мифа в литературно-критических статьях В.Иванова.
5. Охарактеризуйте основные элементы «дионисийской теории» Вячеслава Иванова.
6. Проанализируйте полемику между сторонниками «аполлонизма» и «дионисийства» в искусстве и роль в этой полемике В. Иванова.
7. Проследите деятельность Вяч. Иванова за границей.
8. Охарактеризуйте «Римские сонеты» и «Римский дневник». Какова языковая позиция Вяч. Иванова в начале и в конце творческого пути? Произошли ли кардинальные перемены или она осталась неизменной?
9. Охарактеризуйте роль образов и символов славянской мифологии в «Повести о Светомире-царевиче»

■ Литература

Соч.: Вячеслав Иванов. Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. — М., 2006; Переписка С.Л. Франка с Вяч. Ивановым. — Мосты. [Мюнхен]. 1963; № 10; Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1971-87; Стихотворения и поэмы. — Л., 1976; Письма Вяч. Иванова к Ф. Сологубу и А.Н. Чеботаревской. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. — Л., 1976; Из переписки А. Блока с Вяч. Ивановым. — Известия ОЛЯ. 1982. №2; Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926). — Ежегодник РО ПД. 1991. — СПб., 1994; Родное и вселенское. — М., 1994; Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т. — СПб., 1995.

Лит.: Аверинцев С.С. Поэты. — М., 1996; он же. «Скворещиц вольный гражданин...». Вячеслав Иванов: путь между мирами. — СПб., 2001; Альтман М.С. Разговоры с Вяч. Ивановым. — СПб., [1995]; Анненский И. Книги отражений. — М., 1979; Бахтин М.М. Из лекций по истории русской литературы: Башня Вячеслава Иванова и культуран Серебряного века. — СПб., 2006; Бахтин М.М. Из лекций по истории и русской литературы. Вяч. Иванов. — в кн.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979; Белый А. Вяч. Иванов. Силуэт. — в кн.: Белый А. Арабески. — М., 1911; Белый А. Вяч. Иванов. — в кн.: Белый А. Поэзия слова. — Пг, 1922; Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: документальные хроники. — М., 2009; Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924. — М., 1990; Бычков В.В. Символизм в поисках теургии. — в кн.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. — М., 2007. — С. 489–575; Вересаев В. Аполлон и Дионис (о Ницше). — в кн.: Вересаев В. Живая жизнь. — М., 1991; Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — М., 1990; Иванов Вячеслав.

Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. — М., 1995; Вяч. Иванов: Материалы и исследования. — М., 1996; Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. — М., 2002; *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. — М., 1992; Книга о русских поэтах последнего десятилетия. — СПб.; М., 1909; *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. — М., 1995; *Минц З.Г.* А. Блок и Вяч. Иванов. — Ученые зап. Тартуского гос. ун-та. 1982. Вып. 604; Русская литература XX в.: 1890–1910. Т. III. Кн. VIII. — М., 1917; *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный. — Русская мысль. 1916. № 10; он же. *Potestas clavium*. Часть третья. Вячеслав Великолепный. — в кн.: *Шестов Л.* Собр. соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1993; *Энштейн М.* «Природа, мир, тайник Вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990; *Эткинд Е.* «Там, внутри»: о русской поэзии XX века. Очерки. — СПб., 1997.

West J. Russian symbolism. A study of Viach. Ivanov and the Russian symbolist aesthetic. London, 1970; *Malcovati F.* Vjac. Ivanov: estetica e f'ilo-sofia. Firenze, 1983; Vyach. Ivanov: Poet, critic and philosopher. New Haven, 1986; *Cultura e memoria: Atti del 3 del Simposio Internazionale dedicate a V. Ivanov.* Milano, 1988. V. 1–2; *Davidson P.* The poetic imagination of V. Ivanov. Cambridge, 1982; *Un maitre de sagesse au XX-e siecle: V. Ivanov et son temps.* Paris, 1994; *Davidson P.* V. Ivanov: A reference guide. New York, 1996.

М.А. КУЗМИН (1872–1936)

В документах, написанных собственной рукой М.А. Кузмина, а вслед за тем — в энциклопедиях и историко-литературных работах 1930–1970-х годов — в качестве года рождения поэта указывался 1875 (реже встречалась другая, но тоже мистифицированная дата — 1877). Лишь в середине 70-х годов были найдены надежные документы, позволившие восстановить формальную хронологическую истину: поэт родился в 1872 году.

Сам облик Кузмина, запечатленный множеством мемуаристов, и тем более его художественные произведения препятствуют сколь угодно устойчивому представлению о его человеческой и художественской идентичности. Наиболее проницательные из современников поэта всегда указывали на игровую природу его жизнетворческого поведения, целью которого, кажется, было стремление выпасть из пут исторического времени, утвердить собственную «внеаходимость» по отношению к конкретной эпохе, принципиальную неангажированность по отношению к сиюминутным требованиям социокультурной среды и задачам тех или иных литературных школ и кружков.

Первое общее впечатление от творчества Кузмина — прежде всего впечатление театральности (яркости, праздничного воодушевления,

очарования карнавальнoй пестротой, изяществом движений и жестов — всем тем, что позволяет оставить за порогом театрального зала житейскую сутолоку и маету, рутинный драматизм повседневности и даже трагические тревоги века). Однако это впечатление становится намного более сложным и богатым по мере знакомства с обширным творческим наследием писателя, которого Анна Ахматова в «Поэме без героя» назвала «общим баловнем и насмешником».

Кузмина отличал беспрецедентный даже по меркам Серебряного века творческий универсализм. Музыка к ряду постановок Александринского, Суворинского театров, театра В.Ф. Комиссаржевской; несколько оперетт, комических балетов, вокальных циклов; широкий круг литературных переводов (сонеты Шекспира и его пьеса «Буря», проза Апулея и Боккаччо, произведения Реми де Гурмона, Д'Аннунцио, Анри де Ренье и др.); книга литературно-критической прозы «Условности»; богатый арсенал прозаических жанров: сказки, легенды, исторические «картинки», авантюрные рассказы и повести, стилизованные «жизнеописания» — вот лишь беглый перечень разнохарактерных творений М.Кузмина. Однако подлинную славу принесла Кузмину его лирическая поэзия, особенно первый и последний из его одиннадцати сборников стихотворений — «Сети» и «Форель разбивает лед».

Михаил Алексеевич Кузмин родился в Ярославле в дворянской семье. Его отец — отставной морской офицер, по линии матери (урожд. Федоровой) среди предков поэта — французский актер и театральный педагог конца XVIII — начала XIX в. Жан Риваль (театральный псевдоним — Офрен). Оба родителя Кузмина — из семей старообрядцев. Крещен мальчик был в церкви Рождества Христова, располагающей поблизости от Волжской набережной города. Примерно через год после рождения Михаила семья Кузминых переехала в другой волжский город — Саратов, где он окончил подготовительный и первый классы гимназии.

С 1885 года Кузмин жил в Петербурге, где в 1891 году завершил гимназическое образование и поступил в консерваторию (там он проучился три года по классу композиции). На 1895 год приходится путешествие Кузмина по Египту, а на 1897 — его пребывание в Италии. Обе поездки многократно и разнообразно отзовутся в творчестве Кузмина. По мнению Н.А. Богомолова, «египетское путешествие дало Кузмину ощущение прелести мира в соединении со все пронизывающим веянием смерти, ...путешествие итальянское сплело воедино искусство, страсть и религию — три другие важнейшие темы творчества Кузмина»¹³¹⁹.

Возвратясь в Россию, Кузмин сблизился со старообрядцами, посещал монашеские скиты северных губерний. Его влекло не столько стремление обрести прочную веру (следование догматам той или иной конфессии было ему чуждо), сколько живой интерес к старинному быту и укладу жизни. Вот почему он активно изучал церковную музыку, интересовался бытовой эстетикой старообрядчества и древними иконами. Впрочем, другая область, постоянно интересовавшая Кузмина, — за-

¹³¹⁹ Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. — М., 1995. — С. 18.

падноевропейская музыка, живопись, театр и литература (он хорошо владел французским, английским, итальянским языками, читал и на других языках). Органичное сочетание рафинированной европейской образованности и русской народно-поэтической культуры — уникальная примета его эрудиции и художественного мышления.

В начале 1900-х гг. Кузмин стал участником петербургского кружка «Вечера современной музыки», близкого художественному объединению «Мир Искусства», вошел в столичную литературно-артистическую среду. Поначалу именно музыка была основной сферой художественных устремлений будущего поэта. Его первые поэтические опыты носили «подсобный», служебный характер: они были нацелены на создание текстов к собственным мелодиям (Кузмин-композитор пробовал себя в жанрах вокального цикла, сюиты, романса).

Как поэт Кузмин дебютировал в печати в 1905 г. циклом сонетов и драматической поэмой, после чего был замечен В. Брюсовым и приглашен к постоянному сотрудничеству в символистском журнале «Весы». Шумную (с оттенком скандальности) известность принесла Кузмину повесть «Крылья», написанная осенью 1905 года и вскоре опубликованная на страницах «Весов» (она была воспринята современниками как апология однополый любви). Однако еще до появления «Крыльев» читатели смогли познакомиться в том же журнале с «Александрийскими песнями» Кузмина — стихотворным циклом, поставившим их автора в первый ряд поэтов начала XX века.

С 1906 года Кузмин стал одной из самых заметных фигур литературно-артистической жизни Петербурга и — шире — русской культуры Серебряного века. На протяжении творческого пути он будет в той или иной мере близок к разным поколениям «новой поэзии» (символизму, акмеизму, отчасти футуризму, поэтическим школам 20-х гг.), но при этом никогда не станет «твердолобым» сторонником конкретных литературных группировок и сохранит творческую самостоятельность. Поскольку литературный дебют Кузмина свершился в период расцвета символизма (и публиковался он поначалу в символистских периодике и издательствах), его имя будет долгое время связываться с этим литературным направлением. Впрочем, «правоверным» символистом Кузмин никогда не был. В символизме петербуржцу Кузмину наиболее близка была позиция лидера московского символизма В. Брюсова с его проповедью независимости искусства как от утилитарных, так и от религиозных задач. Незлобивость, отсутствие нередкой у больших художников маний величия, замечательная контактность Кузмина позволяли ему на протяжении 1900–1910-х годов поддерживать хорошие творческие отношения с широким кругом музыкантов, литераторов, живописцев, актеров.

Кузмин 1900-х — начала 1910-х годов — поэт нетрагических сторон жизни. В его поэтическом мире в этот период важен запрет на ложную многозначительность и не преодоленное, непросветленное страдание. Показательны и жанровые ограничения: для его творчества этой поры нехарактерны интонации эпитафии, оды, элегии, трагедии, сатиры. Сам поэт предпочитал называть свои лирические произведения «песнями»

или даже «песенками», соединяя в этом слове семантику концертного номера, любительской импровизации и бесхитростного музицирования «для себя». В отличие от своих современников-младосимволистов Кузмин отказывается от претензии на роль демиурга своей собственной судьбы; его лирический герой послушен внешней воле, он — «радостный путник», не заглядывающий за горизонт, но любующийся богатством и разнообразием чудес Божьего мира.

Спокойная вера в мудрость мироустройства сообщает его поэзии не-символистскую лирическую «беспечность»: он любит «светоносную дрожь случайности», с готовностью «лицедействует» и «ошибается», не только не исправляет, но весело предъявляет читателю синтаксические сбои и лексические неправильности. Он может зарифмовать «устаи — стаи», пойти на эксплуатацию банальнейших рифм «лежу — гляжу», «ухо — сухо», «брат — врат». Может, будто запутавшись в количестве персонажей, прервать лирическую «песню» недоуменным вопросом: «А, может быть, нас было не четыре, а пять?»¹³²⁰ (речь идет об одном из стихотворений цикла «Александрийские песни»).

Стихи Кузмина 900-х годов порой производят впечатление посылаемой приятелям весточки или «стихотворения на случай». В таких посланиях нет нужды описывать значительные события, оттачивать формулировки, закруглять фразы. Напротив, можно и нужно шутить, ободрять, делиться повседневными печалью и радостями. «Лирическая беспечность» хорошо соответствовала облику «общего баловня», самого яркого «дэнди» поэзии начала века (именно в таком качестве воспринимался Кузмин его современниками).

Однако маска забавника и насмешника — лишь одно из проявлений его артистической натуры. Кузмин-лирик не менее глубок, чем другие поэты Серебряного века, а его филигранное мастерство было по достоинству оценено такими взыскательными художниками, как Вяч. Иванов и Н.Гумилев. Внешняя непритязательность его стихотворений сродни обманчивой пушкинской простоте: внимательному взгляду откроется в них продуманность композиции (или, по словам самого Кузмина, сказанным о другом художнике, «строгость праздного мазка»). Эффект первозданности, гибкости, производимый кузминским стихом, создается взаимодействием канона (традиционной формы) и оправданной его деформации.

«Человек культуры», Кузмин в своем творчестве проявляет любовное, бережное отношение к разным ликам искусства прошлых эпох. Само лирическое переживание в его поэзии часто сопрягается с восприятием искусства той или иной эпохи: античности и Возрождения, французского XVIII века и русского старообрядчества. Кузмин любит изящную игру предметными подробностями, выводящую поэта за пределы символизма и предвещающую стилистику акмеизма. Поэт стремится заразить читателя своей влюбленностью в эстетизированный быт, насыщая стихи «милыми мелочами» обыденной жизни. Мир вещей становит-

¹³²⁰ Здесь и далее все цитаты из произведений М. Кузмина, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по изданию: Кузмин М. Избранные произведения. — Л., 1990.

ся у него не периферийной сферой, а равноправным человеку объектом лирического переживания.

Поэзия Кузмина являет собой редкий пример гармоничного взаимодействия ритма, пластики и мелодики и в этом отношении хорошо иллюстрирует «синтетичность» культуры Серебряного века. Кузмин — один из самых немонотонных, ритмически разнообразных поэтов эпохи. Его строфический и метрический репертуар весьма обширен даже на фоне богатого на формальные поиски Серебряного века. Причем устойчивые стиховые формы (строфа, метр) дают поэту импульс к тонким ритмическим импровизациям: Кузмин будто испытывает границы возможных отступлений от стихового или композиционного канона.

Как правило, начало стихотворения или цикла задает устойчивую ритмическую инерцию, на фоне которой затем проступают разнообразные (хочется сказать — танцевальные) импровизации. Самое общее впечатление от ранней поэзии Кузмина — ее «хореографичность», подчиненность пластической ритмике: «вещная» насыщенность образного строя создает пластическую конкретность, а ритмическое разнообразие фрагментов вызывает ассоциации с чередой сольных и групповых балетных номеров.

Поэзия. Визитной карточкой Кузмина-поэта стал его **первый стихотворный сборник «Сети» (1908)**, который открывался стихотворением «Мои предки». Место, отведенное стихотворению в сборнике, заставляет воспринимать его как своеобразную поэтическую декларацию:

Моряки старинных фамилий,
влюбленные в далекие горизонты,
пьющие вино в темных портах,
обнимая веселых иностранок;
франты тридцатых годов,
подражающие д'Орсе и Брюммелю,
внося в позу денди
всю наивность молодой расы;
важные, со звездами, генералы,
бывшие милыми повесами когда-то,
сохраняющие веселые рассказы за ромом,
всегда одни и те же;
милые актеры без большого таланта,
принесшие школу чужой земли,
играющие в России «Магомета»
и умирающие с невинным вольтерьянством;
вы — барышни в бандо,
с чувством играющие вальсы Маркалью,
вышивающие бисером кошельки
для женихов в далеких походах,
говеющие в домовых церквах
и гадающие на картах;
экономные, умные помещицы,
хвастающие своими запасами,

умеющие простить и оборвать
и близко подойти к человеку,
насмешливые и набожные,
встающие раньше зари зимою;
и прелестно-глупые цветы театральных училищ,
преданные с детства искусству танцев,
нежно развратные,
чисто порочные,
разоряющие мужа на платья
и выдающие своих детей полчаса в сутки;
и дальше, вдали — дворяне глухих уездов,
какие-нибудь строгие бояре,
бежавшие от революции французы,
не сумевшие взойти на гильотину —
все вы, все вы —
вы молчали ваш долгий век,
и вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые,
во мне: последнем, бедном,
но имеющем язык за вас,
и каждая капля крови
близка вам,
слышит вас,
любит вас;
и вот все вы:
милые, глупые, трогательные, близкие,
благословляйтесь мною
за ваше молчаливое благословенье.

В стихотворении почти нет иносказаний: слова конкретны, и благодаря определенности их смысловых очертаний ощутимым становится само движение поэтической речи, сама *интонационная основа* текста.

Обычно обращение к теме родословной, попытка опереться на освященную временем традицию диктует отбор значительных явлений и высокой стилистики. В стихотворении Кузмина, напротив, подчеркнуты обычность и даже заурядность тех, чьим наследником ощущает себя поэт. Это принципиальная установка Кузмина: его лирический герой — частный человек, дорожающий своей «нормальностью». Для него наследие веков — не эстафета гениев и не череда великих событий, а прежде всего история нюансов поведения и вкусовых предпочтений. Любовное коллекционирование таких «мелочей» оказывается важнее глобальных обобщений.

Принцип композиции в стихотворении Кузмина — *свободное на-
низывание образов*, как бы составление разноцветной мозаики. Стихотворение внешне движется логикой простого перечисления, будто сопровождая неторопливое разглядывание семейных альбомов. Более того: Кузмин отказывается от сильнодействующих регуляторов ритма — метрической упорядоченности, строфики и рифм. Стих «рас-

шатывается» почти до прозы, становится свободным (именно использование Кузминым *верлибра* заставило ценителей обратить внимание на первые публикации его стихов). Однако в стихотворении использованы более тонкие, неочевидные способы композиционной организации.

Однообразие повествовательной интонации преодолевается у Кузмина смелыми и неожиданными характеристиками («веселые рассказы... всегда одни и те же»; «бежавшие... французы... — не сумевшие взойти на гильотину»). Внешняя неупорядоченность стихотворения при внимательном разглядывании оказывается мнимой, лишь скрывающей ясный сценарий «представления».

Во-первых, в отдельных стихах встречаются вкрапления метра, рецидивы стопности (например, «франты тридцатых годов», «нежно-развратные // чисто порочные»). Кроме того, мелькают «дольниковые» строчки («принесшие школу чужой земли», «встающие раньше зари зимой», «вы молчали ваш долгий век»). Эти вкрапления большей ритмичности, впрочем, не успевают создать у слушателя необходимой инерции ритмического ожидания. Они лишь намекают на нереализованные возможности: пунктиры генеалогического древа теряются в хронологической дали, лица сливаются, да и разве возможно воплотить в отдельном стихотворении, «отдельным слогом» воспоминание о каждом? Использование мелких по-разному метризованных фрагментов создает ощущение *ритмической мозаики* и вполне соответствует создаваемому групповому портрету «предков».

Во-вторых, хотя внешне стихотворение лишено строфичности, в нем есть *замаскированная квазистрофическая композиция*. Поэт «представляет» предшественников группами: сначала четыре мужских группы, затем три группы женской части родословной. Возникает своеобразный ритм сменяющих друг друга как бы «балетных номеров». Каждой из двух ветвей родословной соответствует своя пластика, своя словесная «хореография». Мужские «па» короче и энергичнее: «выступления», соответственно, «моряков», «франтов», «генералов» и «актеров» занимают каждый раз по четыре стиха, причем размах колебаний в длине стиха относительно невелик. Женские группы «проводят на сцене» больше времени, а характер их движений разнообразнее: каждой из этих групп отведено по шесть стихов.

«Балетная» ритмика поддержана пунктиром повторяющихся глагольных форм — причастий, которые создают стабильный звуковой фон благодаря звуковым комплексам *-ающие* — *авшие*. Таким образом, начальные две трети стихотворения композиционно упорядочены: создается ощущение неторопливого плавного движения, замедленного ровно настолько, чтобы комфортно, не торопясь рассмотреть портреты семейного альбома.

Однако в заключительной части стихотворения плавный ход представления нарушен. Лирическая оптика вынужденно расстается с крупным планом, перенастраиваясь на «точечное» представление. Лишается плавности ритм, уменьшается резкость видения: «какие-нибудь» бояре и дворяне теряются в неразличимой глубине веков и глуши уездов. На-

растает размах колебаний в длине отдельных стихов. Компенсируя утрату плавности, поэт наращивает в этом фрагменте лексические повторы, приближаясь к ритму молитвенных заклинаний: «все вы, все вы...вам.. вас...вас...все вы». Наконец, финальное обобщение выводит на сцену всех сразу: «и вот все вы: // милые, глупые, трогательные, близкие, // благословляйтесь мною // за ваше молчаливое благословенье».

Смысловый итог стихотворения — нестандартно выраженное чувство любви и памятной нежности к людям прежних поколений, ощущение лирическим героем праздничной украшенности жизни, его спокойная вера в мудрость мироустройства. Поэтика Кузмина 900-х годов — поэтика радостной улыбки, «театральных» импровизаций, артистической «ветрености», обслуживающая постоянство мироощущения.

Любовь — постоянная тема его лирики — оказывается главным и потому могущественным источником детерминизма в его творчестве. Хотя в большинстве любовных стихотворений «Сетей» и других поэтических сборников отчетливо проступает автобиографическая основа (Кузмин не скрывает своей эротической нетрадиционности), это не мешает читателю оценить их эмоциональную насыщенность и художественную выразительность. По точному замечанию В.Маркова, «почти все гомосексуальные стихи Кузмина могут восприниматься как стихи о “нормальной” любви мужчины к женщине»¹³²¹.

В стихотворении «Мои предки» трижды звучит слово «милые». Отношение к миру и людям у Кузмина проникнуто заботливым вниманием к частностям — неповторимым граням индивидуальности, симпатичным мелочам домашнего уюта или театрализованных празднеств. «*Милые мелочи*» — почти пароль ранней лирики Кузмина. Недоброжелатели даже упрекали его в легковесности, эстетстве и пристрастии к красивым безделушкам. Однако любование миниатюрными подробностями живой жизни неотделимо в его лирике от тонкой иронии, придающей стихотворению более глубокое смысловое измерение. Даже звуковой состав излюбленного поэтом словосочетания небезразличен к стихии игры: ударные слоги двух слов заставляют вспомнить о мимике и миме. «Мим» — от греческого «мимос» — не только актер пантомимы. Первое значение слова — особое искусство в греческом театре, жанр импровизации на сцене.

Ощущение импровизационности возникает от многих стихотворений, включенных в «Сети». Этот эффект в немалой степени создается намеренно используемыми речевыми шероховатостями, имитирующими стихию свободного говорения (контактными повторами одинаковых гласных звуков, придающими стиху характер ритмического «заикания», форсированными плеоназмами): «Сижу, читая я сказки и были...»; «Покойник мертв, скончавшись» и т.п. Сквозные для всего сборника мотивы театральных масок, музыки Моцарта и пушкинские вкрапления — все это усиливает впечатление легкокрылой театральности, вольной «кабаретности» стихов.

¹³²¹ Марков В.Ф. О свободе в поэзии. — СПб., 1994. — С. 68.

Однако сборник отличается продуманной композицией и выражает вполне сложившееся отношение поэта к миру человеческих чувств. Книга стихов состоит из четырех частей, три из которых построены на пунктирном развитии лирического сюжета, а последняя («Александрийские песни») выглядит самостоятельным «приложением», или своего рода музыкальной «кодой», в которой вновь звучит главная «нота» сборника — нота радостного воодушевления и праздничности: «Сегодня праздник: // все кусты в цвету, // поспела смородина // и лотос плавает в пруду как улей!».

Общая логика лирического сюжета «Сетей» — преобразование всегда мимолетной, чреватой изменами и расставаниями чувственной любви в любовь высокую, проникнутую метафизикой служения и послушания. Если в циклах первых двух частей сборника много эстетизированных подробностей конкретных любовных увлечений лирического героя (знаменитые «шабли во льду», «поджаренная булка», стилизованные «декорации» французского XVIII века, реалии петербургского артистического быта начала XX века), то в третьей части их сменяют мистически окрашенные мотивы церковного служения, окрыленности, судьбоносного выбора, внутреннего покоя и света, готовности принять определенный человеку свыше жребий. Вот как выражена эта позиция в пятом стихотворении цикла «Вожатый»:

Воскресший дух неумертвим,
Соблазн напрасен.
Мой вождь прекрасен, как серафим,
и путь мой — ясен.

Каждая из частей сборника состоит из трех циклов, при этом некоторые циклы представляют собой своеобразный «конспект» романа в стихах или пунктирно прочерченную «вольную повесть» (циклы «Любовь этого лета», «Прерванная повесть»). Третья часть сборника, по словам В. Маркова, являет собой «своеобразные кузминские “Стихи о Прекрасной Даме”... только у Кузмина верховная фигура, естественно, принимает мужские очертания. <...>. Сети низкой любви оказываются разорванными, высокая побеждает...»¹³²². Именно третья часть «Сетей» по своей мотивной структуре и поэтике максимально сближает Кузмина с художественной практикой символизма 1900-х годов, причем в этой части ощутимы переключки не только с А.Блоком, но и с В.Ивановым. Особенно показательна для индивидуальной художественной манеры М. Кузмина интонационная нетрадиционность стиха, речевой строй которого воссоздает атмосферу интимного общения, беседы с близкими. Впечатление прихотливой стильности кузминской поэзии во многом связано с повышенным вниманием поэта к фоническому строю стиха и с непривычным построением «музыкально-поэтической» фразы. Чрезвычайно частотные в поэзии Кузмина инверсии обусловлены тем, что нужное по значению слово или словосочетание должно оказаться на мелоди-

¹³²² Там же. — С. 70.

ческом пике фразы, стать ее семантико-ритмической кульминацией. Один из примеров неординарной ритмической гибкости и фонетической выразительности кузминского стиха являет собой первая строфа восьмого стихотворения из цикла «Мудрая встреча»:

Легче весеннего дуновения
Прикосновение
Пальцев тонких.
Громче и слаще мне уст молчание,
Чем величание
Хоров звонких.

Таким образом, в первом сборнике уже складывается центральная сквозная тема поэзии Кузмина — тема пути как духовного подвига — и оформляется индивидуальная манера поэта, главным свойством которой можно считать сочетание «нежности и сладости» стиля с целеустремленностью духовных поисков лирического героя.

«Осенние вечера». «Глиняные голубки». Второй («Осенние озера», 1912) и особенно третий («Глиняные голубки», 1914) сборники стихов М. Кузмина, по его позднейшей самооценке, оказались в художественном отношении слабее первого. Такая трезвая (и верная) оценка была связана, вероятно, с тем, что в этих книгах были представлены скорее вариации уже прозвучавших в первом сборнике тем, чем движение и развитие поэтической мысли и лирического чувства: Кузмин оказался в плену прежде найденных мотивов, а отчасти стал заложником раннего успеха и собственноручно созданной им публичной «персоны».

«Как и “Сети”, ...“Осенние озера” почти исключительно посвящены любви, — писал в своей рецензии на вторую книгу стихов Кузмина Н.Гумилев. — Но вместо прежней нежной шутливости и интимности, столь характерных для влюбленности, мы встречаем пылкое красноречие и несколько торжественную серьезность чувственного влечения»¹³²³. Оценивая общую композицию сборника и художественный уровень стихов, рецензент отмечал как выдающееся качество поэзии Кузмина «изумительную стройность целого при свободном разнообразии частей»¹³²⁴. Действительно, «сюжетные» стихи (с их, как правило, автобиографическими подтекстами) хорошо уравновешены во второй и третьей стихотворных книгах поэта элегической по тону лирикой, мифологические образы и сюжеты соседствуют с пейзажными лирическими акварелями, «прозаические» жизненные зарисовки прошлого — со стихотворными «притчами». Кроме того, в сборниках немало ярких технических находок (экзотических строфических построений, метрико-ритмических «сюрпризов», изысканной звукописи). Не могут не обратить на себя внимания своей ритмико-звуковой неординарностью, например, такие стихи из цикла «Маяк любви» (сб. «Осенние озера»):

¹³²³ Гумилев Н. Сочинения: в 3 т. Т. 3. — М., 1991. — С. 111.

¹³²⁴ Там же. — С. 112.

Ты сидишь у стола и пишешь.
Ты слышишь?
За стеной играют гаммы,
А в верхнем стекле от рамы
Зеленеет звезда...
Навсегда.

Большой художественной выразительности М.Кузмин добился, используя экзотическую для русской поэзии строфическую форму газели. Вот пример одного из кузминских лирических шедевров, воплощенных в этой форме (сб. «Осенние озера»):

Слышу твой кошачий шаг, призрак измены!
Вновь темнит глаза твой мрак, призрак измены!
И куда я ни пойду, всюду за мною
По пятам, как тайный враг — призрак измены.
В шуме пира, пляске нег, стуке оружий,
В буйстве бешеных ватаг — призрак измены.
Горы — голы, ветер — свеж, лань быстронога,
Но за лаем злых собак — призрак измены. <... >

Однако, несмотря на проявления формальной изобретательности и даже стилистический блеск многих отдельных стихотворений, в целом уровень поэтических произведений Кузмина 1909–1915 годов существенно уступает уровню его раннего творчества и его более поздней поэзии.

Движение «купрощению и даже некоторой примитивизации»¹³²⁵ в поэтике Кузмина сменяется новым подъемом, начало которого приходится на 1916 год, но плоды которого читатель смог по-настоящему оценить в сборниках «Вожатый» (1918), «Нездешние вечера» (1921) и «Параболы» (1923). Главный вектор творческой эволюции Кузмина конца 1910-х — 20-х годов — последовательное усложнение образной структуры и поэтической семантики стихотворных циклов и сборников. Хотя отдельные стихотворения и фрагменты поэм напоминают о прежней «песенной» стилистической манере поэта, совокупное звучание заключенных под одну обложку текстов вызывает ассоциации скорее с авангардной симфонической музыкой, уходящей от кантилены в сферу драматических ритмико-звуковых осложнений. Прежние легкость и акварельность уступают место в поздней поэзии Кузмина стуктам разнообразной мифологической образности, лексической экспрессии, звуковым диссонансам и ритмическим контрастам.

Этно. Так, в сборнике «Вожатый» немало мотивов «прежнего» Кузмина: это и любование патриархальной российской провинцией (цикл «Русский рай»), и ликующее приятие чудес природного мира («Вина иголки»), и поэтизация «милых мелочей» домашнего обихода, каждая из которых согрета благодарной нежностью («Плод зреет») и, ко-

¹³²⁵ Богомолов Н.А. Указ. соч. — С. 34.

нечно же, традиционная для Кузмина тема религиозной умиленности, покорности судьбе — вопреки «дыму и тлену» любовных драм. Однако завершается сборник стихотворениями совершенно иного звучания. и свойства нового кузминского стиля проступали в его поэзии постепе

В венчающей книгу оде «Враждебное море» (с посвящением В. Маяковскому) Кузмин будто вступает в соревнование с поэтом-футуристом, причем пользуется его же, Маяковского, поэтическим «оружием» — смелыми, едва ли не шокирующими уподоблениями современности и мифологической древности, многоярусными метафорами, «изломанным» синтаксисом, столкновением стилистически полярных слов и выражений. Ода построена как мозаика наиболее драматических ситуаций древнегреческих мифов и «Илиады» Гомера, но эта «взбаламученная» картина спроецирована на историческую реальность 1917 года и выражает нарастающую тревогу поэта по поводу агрессивных притязаний эпохи, в которой «болотно лживый» «призрак свободы» подталкивает человечество к глобальной катастрофе:

Море, морево, мать,
сама себя жрущая,
что от заемного блеска месяца
маткой больною бесится,
полно тебе терзать
бедных детей,
бесполезность рваных сетей
и сплетенье бездонной рвани
называя геройством!

В этом фрагменте обращают на себя внимание и «свободная» нерегулярность рифмовки (то смежных, то далеко отстоящих друг от друга стихов), и преобладание лексики с семантикой насилия и бешенства, и, наконец, радикальное переосмысление излюбленного Кузминым символа «сетей». Именно ода «Враждебное море» стала внутренним творческим рубежом между кузминской поэзией эпохи «кларизма» и новым, послереволюционным этапом его творчества.

В сборниках «Нездешние вечера» и «Параболы» еще встречаются «рецидивы» прежней стиливой манеры поэта, однако возвраты к уже звучавшим темам и образам мотивированы теперь наплывами воспоминаний или переключением в план металитературной рефлексии. Все чаще конкретные стихотворения являют собой своеобразные «трактаты об искусстве» (таковы циклы «Фузий в блюдецке» и «Дни и лица» в «Нездешних вечерах»; цикл «Стихи об искусстве» в «Параболах»). Рядом с этими циклами появляются стихотворения и поэмы, написанные в авангардной стилистике, отражающей укрепляющееся у Кузмина чувство тотального разлада и дисгармонии в современной ему исторической реальности (кантата «Святой Георгий», поэмы «Базилид», «Пламень Федры», «Рождение Эроса» и др.).

Позднее творчество Кузмина 20-х гг. мало чем напоминает певца «прекрасной ясности». Оно сопоставимо не столько с Серебряным веком

русской поэзии, сколько с европейским модернизмом первой трети века, в особенности с немецким экспрессионизмом (как литературным, так и кинематографическим). В последней книге стихов Кузмина «**Форель разбивает лед**» нарастают тенденции герметизма, используются изощренные метафорические ходы, резко усложняется композиция стихотворных циклов, строящихся на глубоко субъективных культурно-исторических ассоциациях. Здесь есть и сюжетные циклы, в которых используются драматургические формы монолога и диалога, и циклы собственно лирические.

Композиционной «матрицей» цикла становится то годовой цикл (двенадцать «ударов» форели в первой части сборника соотнесены с двенадцатью месяцами года), то цикл недельный («Пальцы дней»), то семь створок веера («Северный веер»). Вот как интерпретирует глубинные смыслы последней кузминской книги Н.А. Богомолов: «...Речь идет о пути, в начале и в конце которого явно обозначена надежда на человека и на Бога, та надежда, с помощью которой только и можно выжить во все более и более ожесточающемся мире. Увидеть и трезво осознать эту жестокость, но передать читателю не ее, а цельность, ясность, любовь, уверенность в успехе дела, жажду воскрешения — вот задача, с которой Кузмину блестяще удалось справиться в итоге всего творчества»¹³²⁶.

В историко-литературной перспективе поэтика М.Кузмина — один из важнейших ферментов происходившего в первой трети века обновления художественного зрения, в частности эволюции от символизма к постсимволистским стилевым практикам. В этом отношении влиятельной для современников оказалась не только поэзия, но и проза писателя. Хотя в целом как художественное явление она менее значительна, чем его поэзия, многие ее композиционные особенности предвосхищают творческие находки «орнаментальной» прозы 1920-х годов, а ритмико-акустические эффекты будто «предсказывают» некоторые свойства «поэтической прозы» В.Набокова.

Большой резонанс вызвала в кругах русских писателей-модернистов статья М. Кузмина «О прекрасной ясности (Заметки о прозе)», опубликованная в 1910 году в журнале «Аполлон». Статья декларировала постсимволистские стилевые принципы: логичность художественного замысла, стройность композиции, четкость организации всех элементов художественной формы. Кузминский «кларизм» (этим образованным от французского словом автор обобщил свои принципы) по существу призывал к большей нормативности творчества, реабилитировал эстетику разума и гармонии и тем самым противостоял крайностям символизма — прежде всего его мировоззренческому глобализму и абсолютизации иррациональных начал творчества.

Подводя итоги «творческим наставлениям», автор статьи завершает ее характерной оговоркой («...Все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе?»¹³²⁷), что позволяет воспринимать «заметки

¹³²⁶ Там же. — С. 53.

¹³²⁷ Кузмин М. Проза и эссеистика: в 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. — М., 2000.

о прозе» как опыт авторефлексии Кузмина-прозаика.

Проза. В качестве художественных ориентиров для современной прозы выбраны романские прозаики, развивавшие «аполлонический взгляд на искусство» («разделяющий, формирующий, точный и стройный»¹³²⁸): Апулей, аббат Прево, Бальзак, Флобер, Франс и — как самый совершенный стилист современности — Анри де Ренье. Одной из продуктивных тенденций в прозе автор «заметок» считает стилизацию — «перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени»¹³²⁹.

Первая повесть «Крылья» — реализация типичного для Кузмина сюжета «романа из современной жизни» («Нежный Иосиф», «Мечтатели», «Плавающие-путешествующие», «Тихий страж»). Жанровая схема романа воспитания (Ваня Смуров и учитель Штруп). Тяготение к миниатюре, культ «малого» (малые темы, болтовня в противовес риторике...). Форма «малой книги» (размером с пудреницу). «Письма девицы Клары Вальмон...» — стилизация под эпистолярный роман 18 в. (вместе с «Чертиком» Ремизова повесть заняла 1 место на конкурсе рассказов о Дьяволе).

Стилизации не «музейные», а живые, игровые. В них соединяется узнаваемая модель жанра (вообще любовь к «канону») и обаяние намеренной маргинальности всегда единичного (не на поток) текста.

Стили прежних эпох для Кузмина были органической, почти первоизданной субстанцией. «Чужая» творческая стихия как питательная среда: прикоснуться к чужому и поиграть в него, сделать его немножко «своим». Главное — не монотонность, а прихотливость: не серия произведений в одном и том же роде, но вереница жанрово-стилистических неожиданностей. Отсутствие претензий на создание «шедевров» или «образцов в духе Брюсова: дилетантская вещица, статус беллетристики.

В качестве объектов стилизаций («первичных текстов») отбираются тексты с динамичными фабулами (античный роман, европейский роман XVII–XVIII вв, западноевропейская новеллистика). Б. Эйхенбаум писал как о заметной черте Кузмина-прозаика о «грациозном созерцании жизни как причудливого узора».

Именно мастером изящных стилизаций М.Кузмин выступил в авантюрных «жизнеописаниях» («Приключения Эме Лебефа», «Подвиги великого Александра», «Путешествие сэра Джона Фирфакса», «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»). Эта линия его прозы намеренно лишена психологизма; увлекательная фабула, как правило, строится на изобретательном чередовании приключений и метаморфоз, испытываемых персонажами. Кузмин не стремится к подробной характеристике социально-бытовой среды или тщательной лепке характеров, напротив, максимально использует игровые мотивы: текст творится как плетение жанрово-стилевых клише (в нем проступает та или иная жан-

— С. 10.

¹³²⁸ Там же. — С. 7.

¹³²⁹ Там же. — С. 9.

ровая модель, будто взятая «напрокат» из античной прозы, английского романа-травелога, эпистолярного романа XVIII века или средневекового романа), но при этом автор относится к канону легко, даже внешне «легкомысленно», позволяя себе серию жанрово-стилевых неожиданностей. Условность создаваемых ситуаций нередко подчеркивается фабульной незавершенностью, прямыми обращениями автора к читателю; автор внешне не претендует на создание «шедевров», лукаво сообщая своим романам или рассказам атрибуты занимательной беллетристики или даже своеобразной историко-культурной «мультипликации».

Как и в поэзии, Кузмин много и плодотворно экспериментирует с маргинальными жанрами — сказкой, легендой, анекдотом, историческими «картинками». Яркая экзотика материала, занимательная интрига, марионеточная «двумерность» персонажей — эти атрибуты «приключенческой» прозы, тем не менее, сочетаются у Кузмина с частыми обращениями к теме искусства, с открытой или подспудной рефлексией об «условности» как залого подлинного искусства. Сильная сторона «малой» прозы Кузмина — ее ироничность и пародийность. Так, в рассказе «Высокое искусство» проступает замаскированный выпад Кузмина в адрес З.Гиппиус, а в его новелле «Послушный подпасок» пародирует-ся известное стихотворение И.Северянина о королеве и паже.

Другую линию кузминской прозы составили его произведения о современности: «Крылья», «Картонный домик», «Нежный Иосиф», «Мечтатели», «Плавающие-путешествующие», «Тихий страж». В этих романах и повестях отразились отношения Кузмина с его современниками: в персонажах и сюжетных ситуациях нередко угадываются реальные лица и конкретные обстоятельства петербургской «богемной» жизни.

Драматургия. Количество написанного М.Кузминым для сцены велико — более сорока произведений. Выражение «для сцены» здесь более чем уместно. Автор не стремился создавать самодостаточные литературные произведения. Если поэзия Кузмина быстро переросла уровень текстов для музыки собственного сочинения, то в области драматургии пуповина так и не была перерезана. Многие его произведения имеют подзаголовок «комедия <пьеса> с песнями и танцами» («Венецианские безумцы», «Опасная предосторожность»), «водевиль» («Феноменальная американка», «Танцмейстер с Хёрестрита») и даже обозначение, выводящее их из круга собственно литературных явлений: «оперетта» («Женская любовь, или Возвращение Одиссея»), «комическая опера» («Забава дев»).

Даже тексты, не предполагавшие авторского музыкального сопровождения, мыслились Кузминым лишь как часть представления. Его театральная критика, собранная в сборнике «Условности», демонстрирует важность соединения литературного текста с живыми актерскими данными: «<...> тут дело идет об искусстве, неразрывно связанном с телом человека, его физическими свойствами, ему одному свойственными, с ним исчезающими. Оттенки голоса, повороты лица, интонации, малейшие жесты, неотъемлемые от данного артиста, неповторяемо индиви-

дуальные, именно нас и привлекают»¹³³⁰. Мечтал Кузмин и о новом синтетическом жанре, соединяющем пантомиму или балет и произносимый отдельно, возможно за сценой, текст. Для подобного рода постановки в Камерном театре он создал «Духов день в Толедо», но к его неудовольствию пантомиму сыграли традиционно — без слов.

В 1910-е Кузьмин активно пишет для кабаре¹³³¹. Его тексты неглубоки, но остроумны, близки к анекдоту. Сюжеты, сплошь построенные на любовных отношениях, полны перипетий, неожиданных смен сердечных привязанностей («Выбор невесты», «Феноменальная американка»), но никаких попыток психологизировать непостоянство в чувствах не предпринимаются — пружины действия намеренно оголены. Очевидно, именно в кабаре легкий и остроумный сюжет его пьес находил должное искрометно игровое воплощение и приближался к идеалу автора — «театру — “зрелищу”». Чтобы понять прелесть незамысловатых, но полных лукавства пьес Кузьмина, нужно достроить недостающие компоненты представления, в частности воссоздать реакцию зрителей — пресыщенных завсегдатаев кабаре. Н.Н.Евреинов, вспоминая о постановке пасторали «Два пастуха и нимфа в хижине», отмечает противоречие между темой (пробуждение желания в двух юношах и отказ от пленившей их нимфы ради дружбы), способной стать основой глубокой психологической пьесы, и ее решением в соответствии со стилистикой пасторали: «Нет! — это была только пастораль — шаловливая, пикантная пастораль на фоне неба с барашками. Это было <...> словно в детском игрушечном театре <...> Так странно, странно, так необычно и чудесно для уставших циников»¹³³².

Пьесы Кузьмина демонстрируют удивительную общность, которая кроется, прежде всего, в их стилизованной природе. Если в отношении

¹³³⁰ Кузмин М.А. Условности. — в кн.: Кузмин М. Проза и эссеистика в 3 т. Т. 3. — М., 2000. — С. 442.

¹³³¹ Для первой программы «Дома интермедий» (12 октября 1910 г.) написаны две небольшие пьесы — «Голландка Лиза» и пролог «Исправленный чудак». В 1911 г. В суворинском Малом театре была поставлена оперетта Кузьмина «Забава дев». Специально для Камерного театра создается «Духов день в Толедо» (премьера 23 марта 1915 г.). Рождественский вечер 6 января 1913 года запомнился посетителям «Бродячей собакой» по-детски трогательной намеренно наивной постановкой пьесы «Рождество Христово». В театре Н.Ф. Балиева «Летучей мыши» была поставлена пьеса Кузьмина «Фея, фантом и машинист» (1915 г.) в конце 1913 года один из наиболее известных театров миниатюр в Петербурге «Интимный театр» поставил пьесу Кузьмина «Выбор невесты». Спектакль имел столь шумный успех у публики, что стал исключительно популярен на петербургских эстрадах. В этом же театре в 1914 году был поставлен водевиль Кузьмина «Алиса, которая боялась мышей». Событием театральной жизни, откровением нового искусства стала поставленная на домашней сцене Е.П. Носовой в 1914 г. пьеса Кузьмина «Венецианские безумцы». В кабаре «Привал комедиантов» 29 октября 1916 года был отмечен десятилетний юбилей литературной деятельности Кузьмина и по этому случаю поставлены две ранние пьесы «Комедия о Мартиниане» и «Два пастуха и нимфа в хижине», а также пантомима «Выбор невесты».

¹³³² Цит. по Тихвинская, Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. — М., 1995. — С. 128.

кузминской прозы определяют «две основные линии, которые условно можно назвать “стилизационной” и “бытописательной”»¹³³³, то в театре второй тип не развивается. Кузмин создает свои пьесы, активно используя существующие литературные коды. Пьесы о «скачущей современности» «Вторник Мэри» и «Прогулки Гуля» не могут быть отнесены ни к одной из ветвей, однако их поэтика вырастает именно на достижениях стилизаций. Особняком стоит последняя пьеса «Смерть Нерона», сопрягающая исторический и современный план и построенная на сложном переплетении реминисценций и мифологем, не имеющих столь откровенной театральной природы. Рассмотрение основного корпуса пьес позволяет выделить несколько направлений стилизации. Первую группу составляют три объединенных самим автором при издании «комедии»: «Комедия о Евдокии из Гелиополя», «... о Алексее человеке Божьем», «...о Мартиниане» — и примыкающая к ним «Комедия из александрийской жизни».

В этих произведениях использована, так сказать, двойная призма. Сам Кузмин так определял своеобразие наиболее популярной из них «Комедии о Евдокии ...»: «трогательная, фривольная и манерная повесть о святой через XVIII век»¹³³⁴. Таким образом, первоначальный источник — житие — опосредовался придворной пьесой. Из названных произведений только «Комедия из александрийской жизни» менее других связана с конкретным источником, она свободнее в обращении с материалом из эпохи соседства пресыщенной римской культуры и раннего христианства.

В ней выражение авторской интенции не стеснено ни сюжетом жития, ни гривуазной манерой XVIII века. Очевидно, что в этой ранней пьесе (апрель 1904), как и в «Истории рыцаря д'Алесслио» откровенней представлены автобиографические мотивы и проблема сопряжения любви земной и небесной. Так, судьба Ады несомненная аллюзия на жизненный путь Марии Египетской, кроме того, сама героиня отождествляет себя с Еленой Симона Мага как с символом воскрешения незапятнанной духовности¹³³⁵.

В текстах Кузмина активно используются и схемы иных кроме комедии жанров XVIII века, исключительно развлекательных. Это и воссоздание масок *commedia dell'arte* («Венецианские безумцы»), деревенского колорита пасторали («Голландка Лиза», во фрагменте «Любовник из снега»), интерпретация в гривуазном духе античного сюжета в «Возвращении Одиссея».

¹³³³ Пурин А. М. Кузмин (опыт краткого жизнеописания). — в кн.: Утраченные аллюзии. — СПб., 2001. — С. 58.

¹³³⁴ Цит. по изд.: Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты. — в кн.: Серебряный век в России: Избранные страницы. — М., 1993. — С. 208.

¹³³⁵ Знаменательно, что образ Марии Египетской Кузмин использовал в своем письме к Ю. Чичерину в пору стремления отказаться от прошлой жизни: «<...> и Мария Египетская не девственнее ли многих дев? Чисто жить и после греха да хочется — вот что нужно, а не развиваться в раз подвернувшимся потоке». — Цит по изд.: Богомолов Н., Малмстад Дж. У истоков творчества Михаила Кузмина. — Вопросы литературы, 1993, №3. — С. 107.

Второй, не менее продуктивный источник, — водевили XIX века. Привлекают Кузмина и образы арабского Востока («Ложный кравчий», «Забава дев») и Китая («Счастливей день, или два брата», «Китайская <пьеса>»). Здесь также используется не один кодирующий механизм: это и собственно национальный фольклор, и европейское представление об этих странах. Иногда наряду со старым кодом используется и современный. Так, представленный в «Забаве дев» сюжет проникновения европейца в гарем был разработан в авантюрном романе и оживлен кинематографом. Второй код проявился у Кузмина в обыгрывании современного антуража: например, султанша мечтает о похищении на аэроплане. Да и изображенный Восток стилизует сам себя; он уверовал в собственный культурный миф. Султан, вообразивший себя Гаруном-аль-Рашидом, совершает прогулки по городу, но не рискует отказаться от сопровождения полиции. Наконец, особый вид опоры на предшествующий текст представляют инсценировки («Соловей», «Кот в сапогах», «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»).

Известно, что стилизованная природа первой имевшей успех пьесы Кузмина, «Комедии о Евдокии», была осознана не сразу. Вяч. Иванов видел в пьесе мистерию, хотя, как нам кажется в трех «Комедиях», вынесенных на суд публики, доминировала ирония. А. Блок назвал пьесы так же, как свои — «лирической драмой»¹³³⁶. И это мнение парадоксально может быть поддержано наряду с признанием психологической инфантильности персонажей и легкости сюжетов. Как в текстах, которые должны были составить основу музыкальных представлений, так и в тех, по поводу которых таких указаний нет, соединяется стихотворная и прозаическая речь. Различно организованные фрагменты несходны и функционально. Чтобы понять их функции следует отойти от чисто литературных образцов и вспомнить принцип оперетты. Прозаическая речь дает сюжет, саму действенную основу произведения. Стихотворные же части останавливают и углубляют действие. Это либо монологи, создающие более глубокий, хотя и психологически статичный образ персонажа, либо философские раздумья, выводящие на поверхность проблематику текста. Сказанное не значит, что Кузмин не создавал стихотворный диалог. Однако знаменательно, что полностью стихотворный текст, «Рыцарь, проигравший свою жену черту», имеет второй вариант, где действие движется прозаическими репликами, то есть сохраняется отмеченная закономерность.

Но даже если оттенки любви, горечь разочарований, обида и ненависть проникают на сцену, это не отменяет самой однотонности чувств, присутствующих, так сказать, в чистом виде. Переходы от одного к другому быстры и внезапны, эмоции однострунны и не могут владеть героем одновременно. Мгновенно отказывается честолюбивая героиня «Забавы дев» от мечты о власти и переходит к бескорыстной и нерассуждающей любви, превращающей ее совсем в другой тип — преданной возлюбленной. Но все же нельзя сказать, что любовь и разрешение всевозможных любовных треугольников только выполняет функцию сюжетного рычага. Кузмин показывает новые лики любви. Любовь, наряду

¹³³⁶ Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5 Проза 1903–1917. — М.-Л., 1962. — С. 182–183.

с верой, играет существенную роль в ранних «Комедиях»: все герои к любви небесной идут через земную. В «Комедии о Алексее» супруга героя эгоистична в своей страсти и противопоставлена Алексею, который все же не остается чужд стремления видеть лица родных, не отгорожен от сферы житейских чувств. В «Комедии из александрийской жизни» героиня переживает два воскрешения. В очищающей любви и в религии. И первый идеал не менее привлекателен и даже представлен с явной долей авторского участия. Мартилиан же, стремящийся к святости через отвержение любви, всю жизнь живет в аду соблазнов и в известной степени уступает пошедшей к Богу от любви Зое. Таким образом, не аскеза и полное отрицание любви земной дают путь к религиозному прозрению, предполагающему благоговейное принятие жизни. Неожиданный обертон приобретает тема любви и в инсценировке «Сестрицы Аленушки», где сказочный мотив подмены превращается в психологическое двойничество, вызванное спором двух типов любви: чувственной и духовной.

В «Опасной предосторожности» и «Венецианских безумцах» поднимается тема однополой любви. Важно рассмотреть, как задействованы в решении этой доселе небывалой темы традиционные приемы. В «Опасной предосторожности», как и во многих других пьесах, использован мотив переодевания. Характерно, что переодевание или представление другим лицом — неизменное средство добиться желаемого. Набор масок ограничен и неизменно требует только одного типа поведения как от носителя маски, так и от того, кто взаимодействует с ним. В «Опасной предосторожности» обман Флоридаля, выдающего себя за женщину, неожиданно помогает ему обрести лицо, выявить основу своей личности. Сущность маски как феномена, задающего тип поведения и систему ценностей, наиболее очевидна в пьесах, где герой находится в поисках своего «я», представленных как смена масок. Становление Алессио — примерка ролей (воина, любовника) в поиске той, которая поможет открыть глубинные слои жизни и определит место героя в ней. Гуль обнаруживает, что маска влюбленного обезличивает его, и идет к основам духовности через отказ от поведенческих клише.

Оригинально использованы схемы *commedia dell'arte* и в «Венецианских безумцах». Традиционное деление на благородных персонажей и слуг нарушено. Финетт образует треугольник с благородными Нарчизетто и Стелло, Арлекин флиртует с маркизой. Принцип двух параллельных площадок уравнивает любовную игру (и тем самым профанирует трагедию юношей). На фоне привычного флирта обыденно, но поэтому и живо выглядят отношения супругов Финетт и Арлекина. Ситуация игры кодирована многократно, тут и переодевания, и пантомима, когда обе пары разыгрывают традиционные и дублирующие друг друга роли.

В пьесах о современности Кузмин не оставляет найденный принцип изображения. В пьесе «Вторник Мэри», истории пустого дня дамы, заканчивающегося трагедией — самоубийством отвергнутого возлюбленного, характеры героев намеренно воспроизводят классическую троицу *commedia*, использование этого кода делает явным сцена на сцене, вос-

производящая мелодраму, только финал с воскрешением актеров неприменим в жизни. Вместе с тем Кузмин насыщает пьесу подробностями современной жизни: газетчики, аэроплан, маникюрша. Если Мэри так и не смогла преодолеть кукольность, то Гулю это удастся. В пьесе представлены несколько схем любви. Определенно через сознание Гулю проходит одна — механизированная любовь к Мэри (имя, как кажется, неслучайно). Второй тип любви, воссозданный параллельно с исканием Гуля, — усадебный, в духе сентиментализма, роман Маши. Высокосветские увлечения представляет дама. И, наконец, высокую, объемлющую все живое любовь, к которой поднимается герой, представляет женщина с тем же именем — Мария Египетская.

Последняя пьеса Кузьмина «Смерть Нерона» разительно отличается от всего, что создано им для театра ранее. Автор отказался от утрированной условности и представил реалистично воссозданный жизненный путь двух людей: начинающего писателя Павла Лукина и императора Нерона. Оба героя движимы абстрактной любовью к людям, но они не видят живых лиц, и их благодеяние превращается в преступление. Аллюзии позволяют добавить в список таких безличных благодеяний и христианство, а время написания и затекстовый фон придает пьесе антикоммунистический смысл.

Кузмин в восприятии эмиграции первой волны. Наиболее яркие мемуарные зарисовки принадлежат М.И. Цветаевой и А.М. Ремизову. В цветаевском мемуарном «реквиеме» «Нездешний вечер»¹³³⁷ ощутима полемическая установка по отношению к тому мифологизированному обличью певца «прекрасной ясности», который сложился в среде литераторов русской диаспоры.

Так называемой «правде факта» Цветаева предпочитает правду лирического чувства. Вспоминая о единственной встрече с поэтом в январе 1916 г. В Петербурге (Цветаева сознательно использует топонимический анахронизм), она «рифмует» эту зарисовку с эпизодом из своего московского быта 1921 года, когда в «Лавке писателей» наткнулась на только что вышедший кузминский сборник «Нездешние вечера». Прочитанные ею три стихотворения («Пушкин», «Гете», кантата «Св.Георгий») рождают в ее сознании острое чувство поэтического родства с автором сборника и побуждают немедленно написать Кузмину письмо. Зарисовка петербургского эпизода, фрагменты личных воспоминаний о встречах с другими поэтами, текст письма Кузмину, лирический шедевр поэтессы — стихотворное послание «Два зарева! — нет, зеркал!» — и, наконец, проникновенный комментарий к запомнившимся кузминским поэтическим строчкам — весь этот разнородный в жанровом отношении материал переплавлен в очерке Цветаевой в «похвальное слово» Поэту.

Образ Кузьмина выстроен в мемуарном очерке на соотношении его уже ставших легендарными портретных примет («жеманность», макияж, изысканная стилизованность костюма, кольца черных волос и т.д.) — с духов-

¹³³⁷ Современные записки. 1936. №61; Цветаева М.И. Проза. — М., 1989. — С. 264–277).

ным обликом его стихов. Непритворно-безоружная детскость, поэтическая искренность, подлинность лирического чувства — вот что ведомо в Кузми-не мемуаристке и что побуждает ее к «светлому мифотворчеству» и высочайшим оценкам. Отталкиваясь от ключевого фрагмента стихотворения Кузмина «Среди ночных и долгих бдений...» (1915, из сб. «Вожатый»), Цветаева завершает свой очерк настоящим панегириком кузминской поэзии: «Единственная обязанность на земле человека — правда всего существа. Я бы в тот вечер, честно, руку на сердце положа, весь Петербург и всю Москву бы отдала за кузминское: «так похоже ...на блаженство», само блаженство бы отдала за *«так похоже»*...Одни душу продают — за розовые щеки, другие душу отдают — за небесные звуки»¹³³⁸.

Если в мемуарном очерке-портрете М. Цветаевой Кузмин предстает тончайшим лириком, художником, перешагнувшим границы своей эпохи, ангелоподобным существом, чудесным образом занесенным в Россию, но помнящим о своей небесной родине, — то А.М. Ремизов в эссе «Послушный самокей»¹³³⁹ акцентирует в Кузмине то, что считает глубоко запрятанным российским провинциализмом. «Кузмин создал русскую легенду о Александрии. Как Блок своим петербургским цыганским туманом, Кузмин чаровал египетской цыганщиной», — подчеркивает Ремизов сугубо мифологическую, с его точки зрения, природу репутации Кузмина. Ощущая свою стилистику инородной по отношению к кузминской, автор сказочно-фольклорных стилизаций пытается выявить в своем очерке «ремесленническое» начало кузминской манеры. «Европейский» облик завсегдатая петербургских салонов не мешает Ремизову разглядеть в нем «ярославца»: «И когда заговорил он, мне вдруг повеяло знакомым — Рогожской, укусные раскольничьи тетки, суховатый язык, непромоченное горло. И так это врозь с краской, глазами и розовым благоуханием»¹³⁴⁰. В чем же «стилистические расхождения» Ремизова с «ярославским» щеголем? Прежде всего в том, что для Кузмина, при его фантастической «начитанности в русской старине», не было ни малейшего сомнения в незыблемом статусе книжной, карамзинско-пушкинской литературной речи. Отсюда у Кузмина, по Ремизову, «искуснейшее литературство: *говорить ни о чем*»¹³⁴¹.

На самом же деле кузминский «демон-вдохновитель», как считает автор эссе, — «ярославский Зевс — ярославский Дионис — ярославский Гелиос». А потому «ирония Кузмина никак не от Анатоля Франса, а лесковская с «подмигом», но без всякого юмора Лескова. Оттого от повестей Кузмина такая скучища, а все его «протягновенности» — провинциальный всурьез»¹³⁴².

Образ Кузмина становится для Ремизова символом чуждой ему самому петербургской «аполлоновской» культуры: «...Все мое не только не

¹³³⁸ Цветаева М.И. Проза. — С. 277.

¹³³⁹ Из книги «Пляшущий демон. Танец и слово». — Париж: склад издания «Дом книги», 1949; Ремизов А.М. Огонь вещей. — М., 1989. — С. 258–264).

¹³⁴⁰ «Огонь вещей». — С. 363.

¹³⁴¹ Там же. — С. 260.

¹³⁴² Там же. — С. 261–262.

подходило к «прекрасной ясности», а нагло перло, разрушая до основания чуждую русскому ладу «легкость» и «бабочность» для них незыблемого «пушкинизма». Они были послушны данной «языковой матери», только разрабатывая и ничего не начиная»¹³⁴³. Лучшее у Кузмина, по мнению Ремизова, — то, с чем он «взблеснул» на литературном небосклоне, — «Александрийские песни». Это и осталось в его памяти. Добавим сюда «Форель разбивает лед».

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, прекрасная ясность, футуризм, стихотворный цикл, стилизация, верлибр.

■ Вопросы и задания

1. В чем специфика литературной позиции М. Кузмина по отношению к модернистским течениям Серебряного века?

2. Какую литературную публичную «персону» культивировал М. Кузмин; какие «маски» свойственны его лирическому герою?

3. Сравните основные мотивы сборников М. Кузмина «Сети» и А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме». В чем тематические схождения лирики двух поэтов?

4. Определите композиционную логику сборников М. Кузмина «Сети» и «Форель разбивает лед». Что общего и различного в строении этих двух сборников?

5. Охарактеризуйте специфику метрико-ритмической организации лирики М. Кузмина 1900-х годов. Как эволюционируют ритмические приоритеты поэта в творчестве конца 1910–1920-х годов?

6. Каковы жанровые формы поэзии М. Кузмина? Как сказывается в его лирике взаимодействие слова и музыки?

7. Какие особенности поэтики М. Кузмина оказали влияние на формирование эстетики акмеизма?

8. Охарактеризуйте две главных жанрово-стилевых линии прозы М. Кузмина.

9. В чем своеобразие «кабарежной» драматургии М. Кузмина?

■ Литература

Соч.: Собр. соч.: в 9 т. — Пг., 1914–1918; Условности: Статьи об искусстве. — Пг., 1923; Собрание стихотворений: в 3 т. — München, 1977; Проза: в 9 т. — Berkeley, 1984–1990; Стихотворения. Поэмы. — Ярославль, 1989; Избранные произведения. — Л., 1990; Дневник 1921 года. — Минувшее. Т. 12–13. — М.; СПб., 1993; Дневник 1931 года. — Новое ли-

¹³⁴³ Там же. — С. 263.

тературное обозрение. 1994. № 7; Арена: Избранные стихотворения. — СПб., 1994; Театр: в 2 кн. — Berkeley, 1994; Стихотворения. — СПб., 1996; Пять разговоров и один случай. — Митин журнал. — [СПб.]. 1997. № 54; Дневник 1934 года. — СПб., 1998; Стихотворения. — СПб., 2000; Проза и эссеистика: в 3-х т. — М., 2000.

Лит.: Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. — М., 1995; *он же.* Кузмин и Вячеслав Иванов. — Вопросы литературы. 1998. №1; Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. — М., 1996; Гильдебрандт О.Н. М.А. Кузмин. — Лица. Вып. 1. — М.; СПб., 1992; Зноско-Боровский Евг. О творчестве М. Кузмина. — Аполлон. 1917. № 4–5; Михаил Кузмин и русская культура XX века. — Л., 1990; Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина. — в кн.: Кузмин М. Избранные произведения. — Л., 1990; Марков В.Ф. Поэзия Михаила Кузмина. — в кн.: Марков В.Ф. О свободе в поэзии. — СПб., 1994; Панова Л.Г. «Александрейские песни» М.А. Кузмина: генезис успеха. — Вопросы литературы, 2006, № 6; Петров В. Калиостро. — Новый журнал. — [Нью-Йорк]. 1986. № 163; Ремизов А. Послушный самокей. — в кн.: Ремизов А.М. Огонь вещей. — М., 1989; Селезнев Л. Михаил Кузмин и Владимир Маяковский. — Вопросы литературы. 1989. №11; Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Ахматова и Кузмин. — Russian Literature. 1978. Т. 6. № 3; Тимофеев А.Г. «Итальянское путешествие» Михаила Кузмина. — Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1992. — М., 1993; Цветаева М. Нездешний вечер. — в кн.: Цветаева М.И. Проза. — М., 1989; Шмаков Г.Г. Блок и Кузмин: Новые материалы // Блоковский сборник П. Тарту, 1972; Эйхенбаум Б. О прозе М. Кузмина. — Эйхенбаум Б. О литературе. — М., 1987; Studies in the Life and Works of Michail Kuzmin. — Ed. by J. Malmstad. — Wien, 1989; Harer K. Michail Kuzmin's «The Three». — For S.K. Berkeley, 1994.

Глава 8 (Продолжение)*

Н.С. ГУМИЛЕВ (1886–1921)

Поэзия, проза и драматургия Гумилева является одной из ярчайших страниц в «летописи» русской литературы «серебряного века». «Он всегда был и остался в новой своей книге прежде всего мужественным в смысле желанья работать в мире, «преобразать» его, как любят у нас говорить, а не очаровываться им...»¹³⁴⁴, — писал в рецензии на сборник африканских стихов Гумилева «Шатер» поэт Г.В. Адамович. В отличие от произведений большинства современников творчество Н.С. Гумилёва избежало влияния декаданса. Для творчества поэта характерно художественное, религиозное и культурно-философское осмысление географических образов, тем и мотивов. «Муза Дальних Странствий» вела поэта в поиске смысла жизни — от географической экзотики и любовной страсти к пониманию законов человеческой жизни и Вселенной. В произведениях поэта география перерастает в геософию — философию географии. Лирический герой поэзии Гумилева — путешественник, воин, странник, блуждает по миру в поисках загадочной «Индии Духа», которая может быть интерпретирована как духовно-поэтическая вершина, святая земля, «царство поэзии», «рай земной». Поэзия Н.С. Гумилёва охватывает лирику и лироэпiku (баллады и поэмы) 1903–1921 годов и составляет содержание около десяти поэтических сборников.

Рождение поэта. Годы учения. Первые поэтические сборники. Николай Степанович Гумилев родился в Кронштадте в семье военного врача Степана Яковлевича Гумилева и потомственной дворянки Анны Ивановны Гумилевой (в девичестве — Львовой). 15 апреля поэт был крещен в Морской военно-госпитальной Александро-Невской церкви в Кронштадте.

Львовым — предкам Н.С. Гумилева по матери — принадлежала усадьба Слепнево в Тверской губернии. Эта дворянская усадьба, перенесенная ныне в село Градницы Тверской области, вошла в историю как «Дом поэтов». Здесь, в деревянном двухэтажном доме с огромной ста-

¹³⁴⁴ Глава 8 («Постсимволизм...») см. в книге Альманах Цеха поэтов. Книга вторая. — Пг., 1921. — С. 69.

ринной библиотекой, от которой, увы, остались лишь разрозненные тома, Николай Гумилев написал многие прекрасные стихотворения, вошедшие впоследствии в сборник «Жемчуга», а его жена, Анна Ахматова, — добрую половину «Четок» и «Белой стаи». В этой усадьбе провел раннее детство их сын, историк и этнограф Лев Николаевич Гумилев. В начале XX века усадьба представляла собой ряд деревянных построек: господский дом, флигель, каретный сарай, конюшня. Стены в доме были оклеены синей бумагой «с изображением пейзажа» — крестьян. Дом окружали два парка «с пустынными опушками»¹³⁴⁵.

Земли Тверской губернии, в которой находилось Слепнево, издавна называли местной Карелией. В незапамятные времена здесь обитало финское племя весь, а в конце XVI — начале XVII века в эти места переселились карелы. Их могилы были сложены из камней, намеченных «разными чертами, нарезками и даже письменами». В «Тверской Карелии» остро ощущалось влияние финно-угорской культуры.

В 1895 г. семья Гумилевых переехала в Царское Село, где поэт выдержал экзамен в подготовительный класс Царскосельской Николаевской мужской гимназии. Директором Николаевской мужской гимназии был знаменитый русский поэт, тонкий знаток и исследователь античной культуры и литературы Иннокентий Федорович Анненский, оказавший огромное влияние на творчество Гумилева, один из его учителей. В Царском Селе, «приюте муз», городе, священном для русской поэзии, 24 декабря 1903 г., в сочельник, семнадцатилетний гимназист Николай Гумилев познакомился с тринадцатилетней гимназисткой Анной Горенко — будущей «златоустой Анной Всея Руси», Анной Ахматовой. Образ Анны Горенко отражен, как в магических зеркалах, в стихотворениях первой книги Гумилева — в сборнике «Путь конквистадоров», увидевшем свет 3 октября 1905 г.

¹³⁴⁵ В 1492 году в Бежецкой земле обнаружили одну из древнейших икон Николая Чудотворца. Чудотворный образ привезли в Бежецк, где в то время свирепствовала «смертельная язва». По легенде, эпидемию остановили благодаря образу святителя Мирликийского. С тех далеких пор ежегодно, в день Петра и Павла, 30 июня (по старому стилю) в Бежецк из Николаевской Теребенской пустоши по реке Мологе, на красивой ладье, украшенной флагами и гербами, монахи привозили чудотворную икону. «Порою крестный ход и пение, Звонят во все колокола. Бегут, — то значит по течению в село икона приплыла», — писал о путешествиях благодатного образа Николай Гумилев (стихотворение «Старые усадьбы»).

Когда-то Бежецк окружали огромные леса, вырубленные в петровскую эпоху для строительства Петербурга. Потом появились распаханное ровными квадратами на холмистой местности поля, мельницы, трясина, осушенные болота, «воротца», хлеба. В эпоху Екатерины Великой в Слепнево жило тихо и патриархально. Крестьяне истово молились Богу и православным святым, но верили и в языческие знамения. Господа служили молебны, ждали урожай. Помещики из соседних имений — Борисково и Подобино — охотно приезжали в гостеприимное Слепнево. В Борисково жили Кузьмины-Караваевы, в Подобино — Неведомские. Усадьба Гумилевых стояла на холме, а под холмом несла свои воды живописная речка Каменка. Слепнево оставило яркий след в творчестве Н.С. Гумилева и А.А. Ахматовой. В начале 1890-х гг. Гумилевым принадлежала и усадьба Поповка по Николаевской железной дороге, которая ныне не сохранилась.

А.А. Ахматова вспоминала впоследствии, что была для Гумилева «чем-то средним между Семирамидой и Феодорой»¹³⁴⁶. Вавилонской царице Шаммурамат (Семирамиде), по легенде, приписывается создание одного из семи чудес света, висячих садов. Сады Семирамиды «были посвящены Венере и символизировали плоскости невидимого мира»¹³⁴⁷. Семирамиде посвящено одноименное стихотворение Гумилева из сборника — **«Романтические цветы»** (1908), где волшебные сады описываются следующим образом: «Там рощи с цистернами для розовой влаги, Голубые, нежные мхи, Рабы и танцовщицы, и мудрые маги, Короли четырех стихий». В стихотворении Гумилева «Сады души» мифологизированный пейзаж почти такой же, как в «Семирамиде»: «Сады моей души всегда узорны <...> в них золотой песок и мрамор черный, Глубокие прозрачные бассейны». И, наконец — «В них девушка в венке великой жрицы».

Лирическая героиня поэзии Гумилева предстает перед нами наполовину вавилонской царицей Семирамидой, наполовину — коварной и жестокой византийской императрицей Феодорой. «Семирамидой Севера» называли Екатерину II, по приказу которой был преобразен и частично перестроен Царскосельский дворец. В парке этого дворца Гумилев встречался с юной Анной Горенко, будущей Анной Ахматовой. Висячие сады Вавилона из стихотворения Гумилева «Семирамида» напоминают и о царскосельских садах, в частности, о некогда знаменитом «розовом поле», сооруженном по приказу северной Семирамиды, Екатерины Великой¹³⁴⁸.

«Путь конквистадоров». С гимназического возраста Гумилев мечтал о жизненном пути открывателя неизвестных земель, а также о поэтической известности, равной славе блиставшего в начале XX века поэта-символиста К.Д. Бальмонта. Начинаящего поэта Н. Гумилёва восторгло в книге лирики К.Бальмонта «Будем как солнце» праздничное отношение к жизни, и он выразил восхищение поэтическим миром книги «Будем как солнце»:

... Гордый Бальмонт, сладкозвучный созидал на диво миру
Из стихов своих блестящих разноцветные ковры.
Он вплетал в них радость солнца, блеск планетного эфира
И любовь и поцелуи — эти знойные миры,
Ранней юности мечтанья, блеск полуночных желаний,
Все богатства, все восторги нашей радостной земли¹³⁴⁹...

¹³⁴⁶ См.: Записные книжки А.А. Ахматовой (1958–1966). — Москва-Torino, 1996. — С. 208.

¹³⁴⁷ Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии. — Новосибирск, 1993. — С. 216.

¹³⁴⁸ См.: Баскер М. О Царском Селе, Иннокентии Анненском и царскосельском круге идей Гумилева. — в кн.: Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. — СПб., 2000. — С. 83.

¹³⁴⁹ Здесь и далее сочинения и высказывания Гумилёва цитируются по изданию: Н.С. Гумилёв. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988.

Юношеский сборник Н.Гумилёва «Путь конквистадоров» (1905) был создан под несомненным влиянием стихов К. Бальмонта. В первой поэтической книге девятнадцатилетнего автора заметно стремление воплотить образ запоминающегося лирического героя. Центральный персонаж Н. Гумилёва выступает в контрастных ролях либо победителя («Сонет»: «Как конквистадор в панцире железном...»), либо отвергнутой женщиной героя («Баллада»: «Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...»).

В сборнике «Путь конквистадоров» господствуют два жанра — сонет и баллада. Они останутся излюбленными формами поэтического рассказа на протяжении всего творчества Н. Гумилёва.

В «Пути конквистадоров» отчетливо проявилось романтическое двоемирие (философское и эстетическое соотнесение и противопоставление идеального и материального в окружающем мире и человеческой природе при приоритете идеального в романтических произведениях). Оно создаётся в ранних произведениях Н. Гумилёва в форме прямого контраста прошлого с настоящим или соотнесением экзотического мира неведомых стран с городской обыденностью.

Первый сборник Н.С. Гумилева «Путь конквистадоров» был замечен одним из мэтров русского символизма, поэтом, прозаиком, тонким и проницательным критиком В.Я. Брюсовым. В рецензии на «Путь конквистадоров», опубликованной в альманахе «Весы» (1905, №11) Брюсов писал о том, что книга представляет собой путь нового конквистадора русской поэзии, главные победы и завоевания которого еще впереди. Если исторические конквистадоры завоевали страны Центральной и Южной Америки огнем и мечом, то лирический герой поэзии Гумилева — «конквистадор в панцире железном» — устремлен не к земным, а к духовным вершинам. «Я конквистадор в панцире железном, Я вышел в путь и весело иду, То отдыхая в радостном саду, То наклоняясь к пропастям и безднам», — читаем мы в открывающем сборник стихотворении «Сонет». Железный панцирь в этом стихотворении символизирует «доспехи духа», праведность и неуязвимость в борьбе с силами тьмы.

Образ «голубой лилии», которую, пусть даже ценой собственной смерти, стремится добыть лирический герой стихотворения («И, может быть, рукою мертвеца Я лилию добуду голубую»), восходит к таинственному «голубому цветку» из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», популярного среди русских поэтов «серебряного века». В библейской «Песне Песней» с красотой лилий сравнивается красота Жениха и Невесты. В целом сборник «Путь конквистадоров» был создан под непосредственным влиянием поэтов-символистов: В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч. Иванова. Тем не менее, в сборнике уже присутствуют образы-символы, темы и мотивы, которые получили художественное развитие в позднейших сборниках поэта.

В стихотворении «Оссиан» Гумилев рисует образ героической Ирландии, страны «суровых и гневных героев», мужества и благородства. Оссиан, последний из рода ирландского короля Фингала — это воин и поэт, на чью долю выпало пережить славное время героев и великих

подвигов и напомнить об этом времени миру¹³⁵⁰. В стихотворении противопоставлены повседневные мысли и дела воспоминаниям о героической эпохе короля Фингала («Когда я устану от ласковых слов и обаятий, Когда я устану от мыслей и дел повседневных, Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий, Я вижу на холме героев суровых и гневных»). В стихотворении изображены герои древней Ирландии — Кухулин и Фингал («По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи, Меж них багровела луна, как смертельная рана. Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий Упал под мечом короля океана, Сварана»). Однако в «Фингале» Оссиана-Макферсона Кухулин побежден, но не убит Свараном. Макферсон называет войско Кухулина «зеленого Эрина воинами», а Фингала — королем пустынь. У Гумилева Фингал назван «владыкой пустыни» («И встретил Сваран иступленный, в грозе ликованья, Героя героев, владыку пустыни, Фингала»).

В образе «короля океана» — Сварана, от руки которого погиб славный Кухулин, Гумилев воплотил грозную морскую стихию, «бездонную пучину морскую». В стихотворении «Русалка» из сборника «Путь конквистадоров» «бездонная морская пучина» воплощена в образе Русалки: «Я люблю ее, деву-ундину, Озаренную тайной ночной, Я люблю ее взгляд заревой и горящие негой рубины, Потому что я сам из пучины, Из бездонной пучины морской». История создания стихотворения «Русалка» связана с картиной, которую на стене комнаты Гумилева, в его Царскосельском доме, написал гимназический приятель поэта В. Дешевов. На этой картине было изображено подводное царство и в виде русалки — гимназистка Анна Горенко, будущая Анна Ахматова. Гумилевская трактовка характерного для поэзии символистов образа русалки восходит к ряду стихотворений К. Бальмонта («Она как русалка», «Дух волны», «Драгоценные камни», «Чайка»).

30 мая 1906 г. поэт получил аттестат зрелости Царскосельской Николаевской императорской гимназии и уехал на учебу в Париж, где стал вольнослушателем Сорбонны. Франция сыграла поистине судьбоносную роль в жизни и творчестве Гумилева. В биографическом плане пребывание поэта во Франции может сравниться по яркости и насыщенности только с африканскими (абиссинскими) путешествиями. Первое пребывание Гумилева во Франции относится к 1906-1908 гг. И связано с изучением средневековой французской литературы в Сорбонне. Период

¹³⁵⁰ Это стихотворение являлось своеобразным откликом на перевод «Поэм Оссиана» Джеймса Макферсона, выполненный Е.В. Балобановой в 1890 г. Шотландский поэт и собиратель фольклора Джеймс Макферсон реконструировал древний ирландский и шотландский эпос и, благодаря переводу «Поэм Оссиана» на русский язык, ирландские и шотландские (кельтские) мотивы стали особенно значимыми для русской поэзии «серебряного века». Так, О.Э. Мандельштам писал в стихотворении «Я не слыхал рассказов Оссиана»: «Я не слыхал рассказов Оссиана, Не пробовал старинного вина — Зачем же мне мерещится поляна, Шотландии кровавая луна? и перекличка воинов, и арфы Мне чудятся в зловещей тишине, и ветром развеваемые шарфы Дружинников мелькают при луне! Я получил блаженное наследство — Чужих певцов блуждающие сны...». Одним из «чужих певцов», наследство которых получили русские поэты, и был потомок ирландских королей Оссиан, от имени которого обратился к современникам шотландец Джеймс Макферсон.

1906–1908 гг. отмечен литературным ученичеством Гумилева, с постижением эстетики французского средневековья, отраженной в литературных и архитектурных памятниках, с прикосновением к культуре французского символизма.

«Странная судьба Николая Степановича; 8-й и 18-й годы в Париже, и оба раза так любил — до попыток самоубийства. И оба раза потом в Крыму был. Странная судьба: кругами, кругами... Как коршун!»¹³⁵¹, — восклицала А. Ахматова, неразделенная любовь к которой была одной из причин «бегства» поэта в Париж. Однако если второй парижский период (1917–1918) достаточно изучен, то первый (1907–1908) еще не исследован в должной мере. Несмотря на то, что событийная канва пребывания Гумилева в Париже в 1907–1908 гг. зафиксирована в письмах к В.Я. Брюсову и другим конфиденстам поэта, ранний парижский период таит в себе немало загадок.

В письме от 25 января / 7 февраля 1908 г. поэт писал Брюсову: «... Насмотревшись картин Gustave'a Moreau и начитавшись парнасцев и оккультистов (увы, очень слабых), я составил себе забавную теорию поэзии, только не идеалистическую, а романтическую, и надеюсь, что она не позволит мне остановиться в развитии». Из этого письма следует, что в январе-феврале 1908 г. Гумилев посещал музей кумира французских и русских символистов Гюстава Моро на улице Ларошфуко¹³⁵² и составил на основании картин Моро своеобразную «теорию поэзии»¹³⁵³.

Какие же полотна Моро позволили Гумилеву составить себе «забавную теорию поэзии, только не поэтическую, а романтическую»? Особенный интерес представляет полотно Гюстава Моро «Цари-волхвы» («Rois Mages»), созданное художником в 1860 г. И выставленное в его музее на улице Ларошфуко. Существует также эскиз карандашом и углем с таким же названием («Rois Mages»), выполненный Гюставом Моро примерно в это же время (1860).

На полотне Моро изображены цари-волхвы, следующие за Вифлеемской звездой и символизирующие собой белую, желтую и черную расы. Белая раса представлена юным королем, который по своему типу, облику и характеру напоминает молодого св. Людовика, пылкого, порывистого,

¹³⁵¹ Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Том I. 1924–25 гг. — Paris, 1991. — С. 165.

¹³⁵² Музей Гюстава Моро был учрежден согласно желанию самого художника в его парижском доме (Rue de la Rochefoucauld 14, близ Монмартра): умирая, Моро завещал дом и картины Франции. Музей художника был основан в 1903 г., а ко времени пребывания Гумилева в Париже стал одним из любимейших мест паломничества русских и французских художников и литераторов.

¹³⁵³ Можно предполагать, что Гумилев не только «насмотрелся» картин Моро, но и «начитался» о них в романе Г.-К. Гюисманса «Наоборот» (A rebours, 1884). Герой романа Дез Эссент выделял Гюстава Моро «среди всех остальных художников». Первая часть пятой главы романа Гюисманса представляет собой эскиз о двух «Саломеях» Моро, как будто бы приобретенных Дез Эссентом. Вторая часть этой главы «A rebours» посвящена скульптору и художнику, также упомянутому в парижской переписке Гумилева — Огюсту Родену. Эстетика живописи Моро оказала существенное влияние на художественный мир высоко чтимого Гумилевым поэта-парнасца Ж.-М. Эредиа.

но в то же время исполненного королевского достоинства. Желтая раса представлена женственной фигурой молодого *индийского* короля, мечтательного и, в то же время, фанатичного. Индийского короля, изображенного на полотне, французская исследовательница Женевьева Лакамбр, автор фундаментальных работ о творчестве Г.Моро, определяет как «короля-поэта», сжимающего в руках мистический цветок и погруженного в поэтическую задумчивость («c'est un roi-poète tenant la fleur mystique dans une somnolence songeuse»¹³⁵⁴).

Третий король относится к черной расе и изображен на полотне как молодой властитель негритянского типа, сохранивший в своем облике наивность и инфантильность. Черный король выглядит по-детски непосредственным и энергичным. Эти три типа, относящиеся к белой, желтой и черной расе, согласно замыслу Моро, должны были воплощать собой душу всего человечества¹³⁵⁵.

Царей-волхвов (королей-магов) на полотне Моро сопровождает целая свита: поэт, окруженный молодыми певцами, женщины, солдаты. Все они устремлены к некой божественной цели, которую символизирует Вифлеемская звезда. На своем полотне Гюстав Моро изобразил вечное стремление человеческой души к вечному, являющееся целью и смыслом земных странствий. Его короли-маги — это, прежде всего, странники, увлекающие за собой целый караван паломников. Каравану королевей-магов предшествует группа неопитов, небесных пажей и земных ангелов («En avant précédant les rois, le groupe des neophytes, pages célestes, anges de la terre»¹³⁵⁶).

Сюжетика и образность этой картины оказала несомненное влияние на Н. Гумилева. Так, в прозаических отрывках «Вверх по Нилу. Листы из дневника» (1907) упоминается один из королевей-магов — черный («король-волхв Бальтазар»), в стихотворении «**Райский сад**» фигурируют «Индии солнца — князья», подобные второму, индийскому, королю, представляющему на полотне Моро желтую расу. Предание действительно сохранило имена трех волхвов — Каспар, Мельхиор и Вальтазар (Бальтазар). В апостольские времена они были крещены св. Фомой и претерпели мученическую кончину. Мощи их, обретенные св. Еленой, хранятся в Кельнском соборе.

В Евангелии от Матфея волхвы не названы царями, речь идет о восточных мудрецах («Когда же Иисус родился в Вифлиеме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с Востока и говорят: «Где родившийся Царь Иудейский? Ибо мы видели звезду его на Востоке и пришли поклониться ему» (Мф 2, 1–12). Однако в восточных христианских сказаниях волхвы названы именно царями, а не мудрецами Востока. Страны их, соответственно, располагались в Индии и Африке (Абиссинии). В эпоху Великих географических открытий с царями-волхвами стали связывать три расы: белую, черную и желтую, что отражено на полотне Гюстава Моро.

¹³⁵⁴ Lacambre G. Gustave Moreau: «Maître sorcier». — Paris, 1997. — P. 100.

¹³⁵⁵ Там же. — С. 100–101.

¹³⁵⁶ Там же.

Для творчества Гумилева особенно важной была символика священных царств царей-волхвов: так, к владениям черного властителя — Бальтазара — поэт относил Эфиопию («В тропических лесах еще могуче племя мудрых эфиопов под властью потомка короля-волхва Бальтазара»). С царем-волхвом Гаспаром поэт сравнивал Вячеслава Иванова (в рецензии на книгу стихов этого поэта «*Cor ardens*»).

В лирике Гумилева первого парижского периода присутствует образ юного мага, имеющий определенное содержательное сходство с юными королями-магами, изображенными на полотне Г. Моро. В стихотворении «**Закливание**» (1908) изображен «юный маг в пурпуровом хитоне» («Юный маг в пурпуровом хитоне Говорил нездешние слова»). Моро запечатлел на своем полотне королей-поэтов, Гумилев в стихотворении «**Закливание**» подчеркнул словесный, поэтический характер магии, которой владеет лирический герой («говорил нездешние слова»).

Образу поэта, владеющего магией слова, в стихотворении «**Закливание**» противопоставлен образ «царицы беззаконий» («Юный маг в пурпуровом хитоне, Говорил, как мертвый, не дыша, Отдал все царице беззаконий, Чем была жива его душа»). Образ «царицы беззаконий» родственен образам русалки в ожерелье из греховно-красных рубинов (стихотворение «**Русалка**»), царицы Содомы (стихотворение «**Маскарад**»), «белой невесты», приносящей смерть лирическому герою (стихотворение «**Ягуар**») и т.д. В стихотворении «**Закливание**» изображен магический обряд по законам оккультизма, с которым поэт познакомился в Париже в 1906–1907 гг. («Аромат сжигаемых растений Открывал пространства без границ, Где носились сумрачные тени, То на рыб похожи, то на птиц»). Как справедливо считает Н.А. Богомолов, это стихотворение, как и многие другие стихотворения раннего парижского периода, представляют собой тексты магических заклинаний, предназначенных для «подчинения своей воле той, которая так долго отказывалась от любви поэта»¹³⁵⁷.

«Это заклинание еще достаточно наивно, произнесено с уверенностью неопита и вряд ли было бы способно пробудить потусторонние силы, но по замыслу дело, скорее всего, обстояло именно так»¹³⁵⁸, — пишет Н.А. Богомолов. В стихотворении «**Закливание**» маг отдает свою душу и власть над «нездешними словами» царице, а она, в ответ, дарит ему «алеющий цветок» страсти: «А когда на изумрудах Нила, Месяц закачался и поблек, Бледная царица уронила Для него алеющий цветок».

Лирический герой поэзии Гумилева — это не только маг, владеющий магией слова, но и путешественник, странник, географ, первооткрыватель. В стихотворении «**Счастье**» присутствуют значимые для творчества поэта образы «нищего Лазаря» и «великолепного волхва» («И Заклинающий проказу, Сказавший деве — «талифа!» — ... Ему дороже нищий Лазарь Великолепного волхва»). Образ «великолепного волхва» восходит к евангельским царям-волхвам, пришедших поклониться

¹³⁵⁷ Богомолов Н. Читая Гумилева. — в кн.: *Гумилев Н.С. Избранное*. — М., 1995. — С. 9.

¹³⁵⁸ Там же.

младенцу-Христу («И се звезда, которую они видели на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. Увидев звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариною, Матерью Его, и пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» — Мтф, 9–12).

В стихотворении упоминаются два евангельских эпизода: исцеление прокаженного (Мф 8, 2-3) и воскрешение Христом дочери Иаира (Мк 5, 41), а также притча о бедном Лазаре (Лк 16, 19–31). В Евангелии от Луки упоминается «некоторый человек», который «был богат, одевался в порфиру и виссон и каждый день пиршествовал блистательно», и «нищий, именем Лазарь, который лежал у ворот его в струпьях» (Лк 16, 19–31). Нищий «отнесен был ангелами на лоно Авраамово», а богач оказался в аду. Слава и «великолепия» привели богатого человека к моральной гибели, тогда как благодаря нищете и смирению Лазарь заслужил рай. Сама семантика имени Лазарь (евр. *ʿEl azar* — Бог помог) указывает на смиренность этого евангельского персонажа, на богоданный характер его страдания и спасения. Поэтому в стихотворении «Счастье» спасается «нищий Лазарь», а не «великолепный волхв». Духовное спасение подразумевает отречение от славы и великолепия ради смирения, которое является одной из главных добродетелей, залогом спасения души.

В стихотворениях 1907–1908 гг. Гумилев неоднократно использовал сюжет пленения мифологического Единорога¹³⁵⁹ Дамой. Так, в стихотворении «Потомки Каина» читаем: «Он не солгал нам, дух печально-строгий, Принявший имя утренней звезды, Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды, Вкусите плод и будете, как боги». Для юношей открылись *все* дороги, Для старцев все *запретные* труды, Для девушек янтарные плоды и белые, как снег, единороги».

Дороги, открывшиеся для юношей, в данном контексте символизируют якобы безграничное, вне моральных запретов и ограничений, знание, данное «детям Каина». Однако эта кажущаяся безграничность оборачивается духовной бездной, не зря труды старцев названы запретными, т.е. подрывающими заложенный Богом порядок.

Единорог в христианской символике связывался с Богородицей. Архангел Гавриил, приносящий Деве Марии благую весть о рождении Христа, в иконографии часто представлен в виде охотника, который го-

¹³⁵⁹ На раннее творчество Гумилева оказали влияние образы еще одного полотна Г. Моро. Речь идет о знаменитых «Единорогах», сюжет которых восходит к средневековой серии гобеленов «Дама с Единорогом». Действие этого полотна Г. Моро происходит на волшебном острове, где женщины живут в окружении единорогов. Эти мифологические животные символизируют и у Моро, и у Гумилева душевную чистоту, незапятнанность и благородство. Посредством «Единорогов» Моро продолжил средневековую традицию изображения прекрасной дамы и сопутствующего ей единорога, нашедшую свое воплощение в знаменитом гобелене «Дама с единорогом», хранящемся в Музее Клюни (Париж). В 1907–1908 гг. Гумилев посещал примыкавший к Латинскому кварталу музей Средневекового искусства (отель Клюни), где и находился знаменитый гобелен «Дама с единорогом».

нит навстречу Богородице «украшенного драгоценностями единорога». Охотничьи пояса, удерживающие это сказочное животное, называются «Вера, Надежда, Любовь» или «Честность, Справедливость, Милосердие».

В средневековом французском искусстве образ Единорога был связан с идеей девственности Марии и воплощения Христа. Серия шпалер «Дама с Единорогом», выставленных в парижском Музее Клюни, состоит из шести полотен, пять из которых носят самостоятельные названия и символизируют зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. Шестая шпалера получила название «*A mon seul desir*» («Моему единственному желанию»). Если пять остальных шпалер символизируют пять земных чувств (зрение, слух, обоняние, вкус и осязание), то шестая является аллегорией того самого «шестого чувства», о котором писал Гумилев в позднем стихотворении «**Шестое чувство**» из сборника «**Огненный столп**» («Кричит наш дух, изнемогает плоть, Рождая орган для шестого чувства»).

В письме от 1/14 февраля 1907 г. Гумилев сообщал В.Я. Брюсову, что работает «над старинными французскими хрониками и рыцарскими романами» и собирается написать модернизированную повесть в стиле XIII и XIV века. Под старинными французскими хрониками и рыцарскими романами здесь подразумеваются произведения Робера де Борона и Кретьена де Труа, изучавшиеся вольнослушателем Сорбонны Гумилевым в курсе старофранцузской литературы. А под модернизированной повестью в стиле XIII и XIV века имеется в виду рассказ «Золотой рыцарь», отосланный в письме к Брюсову от 1–7 1908 г. «Золотой рыцарь» вошел в сборник рассказов Гумилева «Тень от пальмы».

В этом рассказе под Дамой понимается Дева Мария, а «Синьор человеческих душ» Иисус Христос назван «Золотым Рыцарем». В рассказе «Золотой рыцарь» читаем: «Неизвестный рыцарь показывал дорогу, и скоро уже ясно стали различаться купы немыслимо дивных деревьев, утопающих в синем сиянии. Среди них свирельными голосами пели ангелы. Навстречу едущим вышла нежная и благостная Дева Мария, больше похожая на старшую сестру, чем на мать золотого рыцаря, властительного Синьора Душ, Иисуса Христа».

Изучение средневековых французских хроник и рыцарских романов помогло Гумилеву проникнуть в пространство средневекового французского искусства, воссоздать элементы этого пространства в своих текстах. Так, например, райские деревья в рассказе «Золотой рыцарь» утопают в синем сиянии, тогда как «синее свечение» готических витражей символизировало в средневековой Европе свет высокой духовности. В голубом ореоле предстала перед верующими Дева Мария, запечатленная на витражах. «Я провел целый час в созерцании перед голубой Девой Марией в незабудковом ореоле, восседающей на престоле верхней части того, что называется Оконницей Богоматери»¹³⁶⁰, — описывал витражи Шартрского собора французский поэт-символист Поль Клодель.

¹³⁶⁰ Клодель П. Глаз слушает. — Москва., 2006. — С. 207.

«Синий цвет с полным на то основанием можно назвать цветом пылающей, пламенеющей готики»¹³⁶¹, — справедливо утверждает искусствовед Е.А. Останина. И продолжает: «Это синее пламя, становясь особенно насыщенным, как бы объединяясь с цветом крови, превращалось почти в фиолетовое: небо объединялось с душой, и этот цвет становился символом вечных мистических стремлений души к свету, небу, всему, что недоступно земному пониманию»¹³⁶². Средневековые витражи создавались с учетом трех основных цветов — синего, красного и фиолетового.

В русской православной традиции также фигурирует синий плащ Богородицы. Интересно, что в поэме А. Ахматовой «У самого моря» сестра главной героини, Лена, восклицает: «Плащ Богородицы будет синим... Боже, апостолу Иоанну жемчужин для слез достать мне негде...»¹³⁶³. Синее небо сравнивается в поэме с Богородицыным плащом («А высоко взлетевшее небо, как Богородицын плащ, синело, Прежде оно таким не бывало»¹³⁶⁴).

Гумилевский интерес к средневековым хроникам и рыцарским романам предполагал увлечение легендой о священной чаше Грааль в интерпретации Кретьена де Труа и Робера де Борона. Для Гумилева было особенно привлекательным видение кельтских стран древней Европы как владений Грааля, земель, освященных присутствием в них христианских реликвий. Так, например, в стихотворении «Я откинул докучную маску...» читаем: «Как люблю я бродить по селеньям, Уходить в неизвестную даль, Приближаясь к далеким владеньям, Зачарованной чаши Грааль».

«Роман о Мерлине» Робера де Борона окончательно закрепил в христианском сознании легенду о св. Граале и познакомил средневековую Францию с легендарной фигурой короля Артура. Именно Робер де Борон воспел «путешествие» св. Грааля из Иерусалима в Британию. Согласно роману Робера де Борона, Христос доверил Иосифу Аримафейскому охрану чаши, в которую была собрана кровь Спасителя и которая должна была служить для таинства Евхаристии. Император Веспасиан, принявший христианство, освободил Иосифа Аримафейского из темницы, в которую его заключил Синедрион, и основал вместе со своим зятем Броном род стражей св. Грааля. Затем, по версии Робера де Борона, Брон и его потомки «отправились на Запад, в долины Авалона, где и исполнили доверенную им высокую миссию охраны св. Грааля»¹³⁶⁵.

Действие рыцарских романов Кретьена де Труа происходит при дворе короля Артура. Их герои — рыцари Круглого стола: Персеваль в «Повести о Граале», Ивейн в «Рыцаре льва». Думается, что именно рыцарские романы Кретьена де Труа и Робера де Борона косвенно упомянуты в письме Гумилева к В.Я. Брюсову от 1/14 февраля 1907 («Как раз в это

¹³⁶¹ Останина Е.А. Соборы Парижа. — М., 2006. — С. 40.

¹³⁶² Там же.

¹³⁶³ Ахматова А. Сочинения в двух томах. Том первый. — М.: 1990. — С. 126.

¹³⁶⁴ Там же. — С. 127.

¹³⁶⁵ Де Белье Мари-Анн Поло. Средневековая Франция. — М.: 2006. — С. 202.

время я работаю над старинными рыцарскими романами и собираюсь написать модернизированную повесть в стиле XIII или XIV века»). Авторы средневековых рыцарских романов помещали таинственный замок Грааля в кельтские земли, причем замок этот располагался как бы в пределах мифического королевства Артура, соотносимого либо с Арморикой (современная Бретань)¹³⁶⁶, либо с Британией.

В представлении о кельтских землях как о «владениях Грааля», Гумилев был не одинок. Легендарное прошлое Арморики (Бретани) привлекло в начале XX века в Бретань многих представителей французского и русского художественного мира. В качестве паломников такого рода В. Жирмунский в своей монографии «Драма Александра Блока «Роза и крест»¹³⁶⁷ называет К. Бальмонта, В. Брюсова, Ал. Бенуа, Е. Кружикову и др. Вслед за поэтами-символистами и художниками из «Мира искусства» в Бретань приехал А. Блок. Накануне отъезда из Кемпера, небольшого бретонского городка, Блок «приобретает целый ряд книг о Бретани, преимущественно фольклорного характера, список которых может быть восстановлен по каталогу его библиотеки»¹³⁶⁸.

В 1907 г. Гумилев написал стихотворение «Франция», отражающее увлеченность поэта древней французской культурой:

О, Франция, ты призрак сна,
Ты только образ, вечно милый,
Ты только слабая жена
Народов грубости и силы. <...>

Где пел Гюго, где жил Вольтер,
Страдал Бодлер, богов товарищ,
Там не посмеет изувер
Плясать на зареве пожарищ.

И нет, не нам, твоим жрецам,
Разбить в куски скрижаль закона
И бросить пламя в Notre-Dame,
Разрушить стены Пантеона.

Это стихотворение связано с парижскими маршрутами Гумилева 1907–1908 гг. В этот период поэт часто посещал район Пантеона (холм св. Женевиевы), в том числе и библиотеку св. Женевиевы. Имя «Женевиева» было в начале XX ст. символом Парижа, оно олицетворяло собой святую, покровительницу города, от него веяло духом средневековья, эпохой «пламенеющей готики». Образ Женевиевы из стихотворения «Средневековье» непосредственно связан с французской святой и по-

¹³⁶⁶ См. У. Кретьена де Труа в «Ивэйне, или рыцаре со львом»: «В палатах короля Артура ... В палатах короля Бретани (Извольте мне прилежней внять!) На Троицу блистала знать. (Цит. по: Средневековый роман и повесть. — М., Художественная литература, 1974. — С. 31).

¹³⁶⁷ Жирмунский В. Драма Ал. Блока «Роза и крест». — Л., 1964. — С. 60.

¹³⁶⁸ Там же. — С. 68.

кровительницей Сорбонны, чье имя носит героиня. Перед нами знаковое, символическое имя, воплощавшее в себе Париж и «эпоху соборов», поэтому совершенно естественным является факт использования этого имени в самом готическом из стихотворений Гумилева.

Рядом с Латинским кварталом и районом Пантеона располагалась мастерская-салон художницы Е.Кругликовой. Этот салон часто посещал Гумилев. В салоне Кругликовой поэт встречался с будущей поэтессой и «роковой женщиной» русской поэзии «серебряного века» — Черубиной де Габриак (Елизаветой Дмитриевой), тоже вольнослушательницей Сорбонны. В Сорбонне Дмитриева изучала старофранцузскую литературу. Вскоре их отношения приобрели романтический оттенок, что позволило Гумилеву ненадолго забыть об Анне Горенко, оставшейся в России. Сорбонна — Латинский квартал — церковь Сен-Этьен-дю-Мон — Холм св. Женеьевы: таковы парижские маршруты Гумилева 1907–1908 гг.

В 1907–1908 гг., а затем спустя десять лет, в 1917–1918 гг., поэт постигал французскую культуру и средневековое искусство. В поэзии Гумилева Россия неразрывно связана с Францией, их судьбы удивительным образом сплетены. Так, в стихотворении **«Франции»**, написанном в 1918 г., читаем: «Франция, на лик твой просветленный Я еще, еще раз обернусь и как в омут погружусь бездонный, в дикую мою родную Русь».

«Романтические цветы». 9 января 1908 г., в Париже, вышел второй поэтический сборник Гумилева **«Романтические цветы»**, посвященный Анне Горенко. Название этого сборника связано с «романтической» теорией поэзии, о которой Гумилев упоминал в письмах к Брюсову. В стихотворениях этого сборника шла речь о магии «нездешних слов», но эта магия подчинялась романтическим целям — «живой и страшной» любви к «деве-ундине», «царице-беззаконий» — лирической героине поэзии Гумилева. Н.А. Богомоллов называет сборник «Романтические цветы» текстом магического заклинания, с помощью которого поэт пытался добиться любви своей Дамы.

Юный поэт стремился поразить читателя необычным выбором балладных персонажей (юный маг в пурпуровом хитоне, невеста льва, египетское божество девушка-гиена). Ранние баллады живописали смертельные схватки или жертвоприношения, приправленные неодолимой любовной страстью. Подчеркнуто книжные образы, мотив любовной вражды и экзотическая обстановка, по-видимому, навеяны восхищавшей Н. Гумилёва поэзией В.Я. Брюсова.

Во время создания стихотворений для сборника «Романтические цветы» Н. Гумилёв был ободрён эпистолярным отзывом метра символизма о своей первой книге несмотря на то, что критическая рецензия В.Я. Брюсова на сборник «Пути конквистадоров» отмечала подражательный характер произведений начинающего автора. Н.Гумилёв слушал в то время лекции по литературе в Сорбонне и стремился вырасти в настоящего мастера. Он выбрал В.Я. Брюсова в поэтические наставники и вступил в продолжительную переписку с влиятельным критиком и издателем. В первые годы переписки В.Я. Брюсов настоятельно советовал ученику уделять внимание стихотворной технике, в частности, стремиться овла-

деть стихотворными метрами и разнообразием рифмовки. Наставления метра символизма были деятельно восприняты парижским учеником.

Баллада «Жираф» («Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд...») отразила присущие поэтической манере Н.Гумилёва тенденции. Во-первых, романтическое двоемирие создают как противопоставление героя и героини, так и контраст Африки и Петербурга. Яркие персонажи далёкого африканского мира и экзотический колорит оттеняют болезненно-нервную героиню, место обитания которой — Петербург — прямо не названо, но передано с помощью развёрнутой метонимии. Название столицы заменено описательным оборотом речи, в котором указаны приметы петербургской погоды:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки *особенно* тонки, колени обняв.
Послушай: *далёко, далёко, на озере Чад*¹³⁶⁹
Изысканный бродит жираф.

... Я знаю весёлые сказки таинственных стран
Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала *тяжёлый туман*,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме *дождя* (с. 103–104).

Африканский колорит ранних стихотворений Н. Гумилёва выступал декоративным фоном для рассказа о человеческих страстях. Элементы условного африканского пейзажа баллад «Гиена», «Ягуар», «Невеста льва», «Зараза», «Носорог», «Озеро Чад» играют ту же роль экзотического пространства, как и вкрапления сведений из древнеримской истории («Помпей у пиратов», «Основатели», «Манлий», «Игры», «Императору», «Каракалла», «Мореплаватель Павзаний...») или древнеегипетской мифологии («Ужас»). Значительно позднее, в сборнике «Шатёр» (1921), африканский пейзаж преобразится в эстетически самоценный объект поэтического рассказа.

Во-вторых, Н. Гумилёв прибегает к кольцевой композиции стихотворения и к вариантам повтора. В частности, в начальной строфе выделены наречия «особенно» и «далёко», а последние строки первой и последней строф звучат рефреном («Изысканный бродит жираф»). Можно предположить, что приём «кольца» и рефрен передают разное отношение героя и героини к мечте и, возможно, завуалировано указывают на любовный разлад (баллада написана анапестом, способным передать, согласно поэтическому слуху Н.С. Гумилёва, порыв, движение стихий и «напряженье нечеловеческой страсти»).

Н.С. Гумилёв любил сравнения. Об этом свидетельствует его поэтическая практика и теоретические высказывания о характере сравнений у Дж.Г. Байрона, М.Ю. Лермонтова, У. Шекспира, А.С. Пушкина, Ж.-М. Эредиа, С.Т. Кольриджа, Э. По в статье «О стихотворных переводах» (1919). Вторая и третья строфы баллады «Жираф» насыщены срав-

¹³⁶⁹ Курсив мой. — А.В.

нениями, передающими чудесную красоту животного. Исходя из терминологии поэта, он обращается скорее к конкретным нежели к отвлечённым сравнениям:

...И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна...
 ...Вдали он подобен цветным парусам корабля,
 И бег его плавен, как радостный птичий полёт.

Фонетическая особенность баллады «Жираф» заключается в энергичном звучании концовки строки благодаря использованию мужской рифмы. Возможно, речь героя благодаря повсеместной мужской клаузуле призвана выглядеть наиболее убедительной.

Жанр баллады был одним из самых востребованных в поэзии Н.С. Гумилёва. Балладная специфика проявилась в своеобразии диалога, поскольку герой обращается к безмолвной собеседнице. Содержательно являясь диалогом, балладный рассказ в «Жирафе» формально выглядит монологом. Найденный тип балладного диалога Н. Гумилёв будет неоднократно использовать в балладах о любовной драме. Например, рассказчик в балладе «У камина» (сборник «Чужое небо») повествует о недавних африканских подвигах, однако заключительные двустопия раскрывают причину настоящей печали и безмолвного адресата:

«...И в стране озёр пять больших племён
 Слушались меня, чтили мой закон.

Но теперь я слаб, как во власти сна,
 И больна душа, тягостна больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,
 Погребённый здесь в четырех стенах;

Даже блеск ружья, даже плеск волны
 Эту цепь порвать ныне не вольны...»

И, тая в глазах злое торжество,
 Женщина в углу слушала его.

Сборник «Романтические цветы» (за исключением первого парижского издания) завершается балладой «Неоромантическая сказка». Произведение позволяет уточнить не лишённую иронии авторскую позицию по отношению ко всей поэтической книге. Об этом свидетельствует замечание автора об иронии из благодарственного письма И.Ф. Анненскому, написавшему рецензию на выход «Романтических цветов». Н. Гумилёв был обрадован художественной чуткостью критика: «Из всех людей, которых я знаю, только Вы увидели в ней [книге] самую суть, ту иронию, которая составляет сущность романтизма и в значительной степени обусловила название всей книги».

В «Неоромантической сказке» обыгран волшебнo-рыцарский сюжет победы героя над чудовищем (в роли первого назван «принц, на днях ещё из детской», в роли последнего выступает «людоед на огромном носороге»). На самом деле побеждает чудовище «всезнающий и старый и напыщенный дворецкий»: с помощью магических трав он лишает людоеда силы, и принц легко добывает арканом испуганного врага. Финал баллады комически рисует «исправившееся» чудовище:

Людоеда осадили
Одного с его тоскою
В башню мрака, башню пыли,
За высокую стеною.

Говорят, он стал добрее,
Проходящим строит глазки
И о том, как пляшут феи,
Сочиняет детям сказки.

Комический эффект достигается благодаря несоответствию содержания и формы. Так, дворецкий оказывается магом, а принц — сущим ребёнком, людоед перерождается в детского сказочника, только судьба носорога после травли его собаками осталась неизвестной. Все персонажи проявляют себя прямо противоположным их статусу образом; описание их действий обязательно сопровождают детали, корректирующие привычную литературную маску («Вид принявши молодецкий, Принц несется на охоту...»). Жонглируя событиями, понятиями, персонажами и лексикой автор создаёт несерьёзный, игрушечный мир, именно «сказку», призванную позабавить читателя (этот подход к известным сюжету и персонажам будет применён позднее в балладе «Сказка»). Название «неоромантическая» подчёркивает ироничное обыгрывание старого мотива, способного быть занимательным в другой исторической эпохе.

Не менее важным для творчества Гумилева 1907–1908 гг. можно назвать стихотворение **«Волшебная скрипка»**, изъятое поэтом из сборника «Романтические цветы» для публикации в символистском альманахе «Весы». Стихотворение «Волшебная скрипка» было посвящено тогдашнему учителю поэта — В.Я. Брюсову. Образ «волшебной скрипки», с помощью которой герой стихотворения «заклинает» волков близок к образу волшебной лютни из драматической поэмы Гумилева **«Гондла»**. В стихотворении «Волшебная скрипка» читаем: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка, Не проси об этом счастье, отравляющем миры, Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка, Что такое темный ужас начинателя игры». И далее: «Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье, и уж ты не сможешь вскрикнуть, шевельнуться и вздохнуть, — Тотчас бешеные волки в кровожадном иступлении в горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь». Пока звучат звуки волшебной скрипки, подобные «нездешним словам», чудовища бессильны: «На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ и погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!»

20 апреля 1908 г. поэт внезапно покинул Париж и отправился в Севастополь, к Анне Горенко, чтобы просить ее руки. Но свидание на севастопольской даче Шмидта, которую снимала семья Горенко, оказалось роковым для Гумилева: поэт узнал, что невеста ему неверна. Несостоявшиеся молодожены вернули друг другу письма и подарки, Гумилев уехал из Крыма в Москву, к Брюсову, а затем, из Одессы, отплыл в Синоп. Затем начались блуждания «без смысла и цели»: из Синопа в Константинополь и Пирей, затем в Александрию и Каир.

«Египетская» тема в творчестве Гумилева включает в себя два периода: книжное знакомство поэта с культурой Египта, ознаменовавшееся выходом в Париже журнала «Сириус» и появлением на его страницах неоконченного прозаического произведения «Вверх по Нилу» («Листы из дневника»), и знакомство реальное, связанное с гумилевскими поездками в Египет, датировка первой из которых до сих пор является дискуссионной (1907 или 1908 г.?).

Реальное, а не книжное знакомство поэта с Египтом ознаменовалось появлением ряда стихотворений. Однако, некоторые из этих текстов («Заклинание», «Гиена», «Зараза», «Ужас», «Рощи пальм и заросли алоэ»¹³⁷⁰) датируются 1907-м, что вызывает сомнения в датировке первой гумилевской поездки в Египет именно 1908 г. «Версии 1908 года» придерживалась А.А. Ахматова, и, надо сказать, что ее мнение перевесило для исследователей и биографов поэта — от П.Н. Лукницкого до А.Б. Давидсона — все аргументы в пользу «противоположной стороны».

Образ-символ Египта в поэзии Гумилева часто подается через образ «преступной, но пленительной царицы», как, например, в стихотворении «Гиена» (1907): «Над тростником медлительного Нила, Где носятся лишь бабочки да птицы, Скрывается забытая могила Преступной, но пленительной царицы». Царица из стихотворения «Гиена» отождествляется некоторыми исследователями, к примеру, В.С. Баевским, — с Клеопатрой: «царица, страсть к которой приносит смерть. Традиция ведет к «Тамаре» Лермонтова и «Египетским ночам» Пушкина, образ Клеопатры всю жизнь привлекал Брюсова»¹³⁷¹. Но, конечно, образ «преступной, но пленительной царицы» — ключевой для творчества Гумилева — не исчерпывается приведенной В.С. Баевским «генеалогией». Царица, подобная крадущейся из пещеры гиене («Она была такою же гиеной, Она, как я, любила запах крови»), напоминает о девушке с головой гиены из стихотворения «Ужас» («Я встретил голову гиены На стройных девичьих плечах»).

¹³⁷⁰ Датировка стихотворения «Рощи пальм и заросли алоэ» является дискуссионной (1907 или 1908 гг.?). Датировка 1908-м годом мотивируется тем, что автограф стихотворения содержался в письме Гумилева к Брюсову от 30 ноября 1908 г. Однако ссылка на письмо к Брюсову не может служить доказательством того, что стихотворение написано именно в 1908-м. В записных книжках А.А. Ахматовой читаем: «Это лекарство — «Рощи пальм» (1908?). Сопоставить это стихотворение с «Эзбеки», 1918 (Париж), когда новая несчастная любовь напомнила ему то, что было с ним ровно десять лет назад, т.е. В 1908 году». — Записные книжки А. Ахматовой (1958–1966). — М; Torino, 1996. — С. 279–280.

¹³⁷¹ Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 г. — СПб., 1991. — С. 69–70.

Гиена символизирует непостоянство, нестабильность, порочность и двуличность¹³⁷². В египетской мифологии гиена была животным, посвященным Тифону, — противнику светлого бога Осириса. Как известно, Тифон — это греческое наименование египетского бога тьмы Сета, который, согласно египетской мифологии, вел постоянную борьбу со своим братом, светлым богом Осирисом, и его сыном Гором.

«Преступная и пленительная» царица уподобляется Гумилевым не только гиене, но и пантере. Отсюда и образ «пантерного пояса» в стихотворении *«Слушай веления мудрых»* («Девичьи взоры неверны, Вспомни сказанья Востока; Пояс на каждой пантерный, Дума у каждой жестока»), и образ тайной пещеры и блудниц из этой пещеры «с острыми жемчужными зубами». В стихотворении *«Сады души»* у ног лирической героини, девы-жрицы, распростерлись «две черные пантеры с отливом металлическим на шкуре».

«Египетская» тема очень важна для творчества Гумилева. Мотив путешествия к одной из величайших рек человечества — Нилу — возникает в поздних стихотворениях *«Разговор»* и *«Заблудившийся трамвай»*, но Нил фигурирует в этих стихотворениях как последнее земное пристанище души поэта («Ты можешь выбирать между Невой и Нилом Отдохновению благоприятный дом»). За мостами через три великие реки человечества — Неву, Нил и Сену — лежит вокзал, на котором можно купить билет в загадочную «Индию Духа».

В 1907 г. переживавший глубочайшую личную драму поэт попытался сделать Египет — своим последним земным пристанищем, но каирский сад Эзбекие, подобный райским садам, на время примирил его с бытием. Однако Египет стал одной из важнейших точек земного странствия поэта, к которой Гумилев неоднократно возвращался в своем творчестве.

1909 г. ознаменовался романом с Елизаветой Дмитриевой (поэтессой Черубиной де Габриак), совместной с Дмитриевой поездкой в Коктебель к поэту Максимилиану Волошину, а затем — дуэлью с Волошиным из-за Дмитриевой. К счастью, оба поэта остались живы. 29 ноября 1909 г., в Киеве, Анна Горенко дала согласие стать женой Гумилева, но уже в декабре этого года поэт отправился в путешествие по Египту и Абиссинии (Эфиопии).

Абиссиния (Эфиопия) была окружена в начале XX века историко-культурным ореолом. Во французской литературе Абиссиния связывалась с именем поэта Артюра Рембо, который провел последнюю часть своей жизни в этой загадочной стране на севере Африки. Рембо участвовал в грандиозных замыслах Менелика II, считавшего себя потомком династии соломонидов. Наряду с другими причинами, французского поэта привлекала в Абиссинии возможность ее отождествления с таинственной страной упомянутой в Библии царицы Савской и царя Израиля Соломона.

В древности страну царицы Савской считали волшебным царством, где «где песок дороже золота, растут деревья из Эдемского сада, а люди

¹³⁷² *Купер Дж.* Энциклопедия символов. — М., 1995. — С. 53–54.

не знают войны»¹³⁷³. В Библии, в Третьей книге Царств, сказано, что царица Савская, услышав о мудрости царя Соломона, «пришла испытать его загадками» (3 Царств 10, 1–13). В десятой главе Третьей книги Царств говорится: «(1) и пришла она в Иерусалим с весьма большим богатством: верблюды навьючены были благовониями и великим множеством золота и драгоценными камнями; и пришла она к Соломону, и беседовала с ним обо всем, что было у ней на сердце. (3) и объяснил ей Соломон все слова ее, и не было ничего незнакомого царю, чего бы он не изъяснил ей» (3 Царств 10, 1–13).

По эфиопским преданиям, по возвращению из Иудеи, у царицы Савской родился сын Менелик. Став совершеннолетним, Менелик сел царем в Аксуме — древнем государстве на территории Абиссинии. В Аксум, по воле Соломона, был перевезен из Иерусалима Ковчег Завета. Потомком Менелика I считал себя правивший Абиссинией во время путешествий Гумилева император Менелик II. Иногда Эфиопское царство смешивали с царством царя-волхва Балтазара и его потомков. Абиссиния — страна короля-волхва Бальтазара и одно из владений царицы Савской — оказывается в данном случае могущественным языческим государством, владеющим «звездной мудростью» и просвещенным законом Веры Израилевой, а затем и благодатью христианства.

Академик Д.С. Лихачев писал: «Прародина нашей восточноевропейской культуры не только Греция и Рим, но и та культура, которая зародилась на огромном пространстве, по определению С.С. Аверинцева, «от берегов Босфора до берегов Ефрата», на юге она включала Египет и Абиссинию...»¹³⁷⁴. Сближал Византию, Русь и Абиссинию и Л.Н. Гумилев, разделявший отцовскую увлеченность историей Абиссинии и, в частности, Аксумским царством. Так, в книге «Поиски вымышленного царства» Л.Н. Гумилев утверждал: «Брызги ее (Византии — Е.Р.) золотого сияния застывали на зеленых равнинах Ирландии (Иоанн Скотт Эригена), в дремучих лесах Заволжья (Нил Сорский и нестяжатели), в тропических нагорьях вокруг озера Цана (Аксум) и в Великой Евразийской степи...»¹³⁷⁵.

«Центральной историко-геополитической коллизией Абиссинии стало некое «посредничество», подобное геополитическому «евразийскому» посредничеству России», — читаем мы в комментариях к Полному собранию сочинений Н.С. Гумилева. «Центром притяжения» для Абиссинии была христианская Европа, с которой «страну черных христиан» связывала религиозная и историко-культурная традиция. С другой стороны, Абиссиния тяготела к мусульманскому Ближнему Востоку, с которым она была связана этнически и географически. И, наконец, третьим «центром притяжения» для Абиссинии была «черная Африка». Это положение Абиссинии между тремя «центрами притяжения» делало «страну черных христиан» значимой в геополитическом и культурном

¹³⁷³ Савская царица. — Мифы народов мира. Энциклопедия. — М., 1992. — С. 396.

¹³⁷⁴ От берегов Босфора до берегов Ефрата (антология ближневосточной литературы I тысячелетия н.э.). — М., 1994. — С. 4.

¹³⁷⁵ Гумилев Л.Н. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве пресвитера Иоанна». — М., 1994. — С. 112.

плане. Для Гумилева особенно важным являлось прошлое «древней православной Абиссинии», сестры Византии, ее библейское прошлое.

Обзор первых двух поэтических сборников Н.Гумилёва позволяет сделать следующие выводы о жанровых и тематических приоритетах начинающего автора. Книги «Путь конквистадоров» и «Романтические цветы» составлены преимущественно из балладных произведений на любовную тему. Жанр баллады занял ведущее положение в поэзии Н.С. Гумилёва. Поэтический слух, темперамент и воля Н.С. Гумилёва выделили жанр, отвечающий его представлению об активном, действенном типе героя, познающем и изменяющем мир и себя. Лирический герой ранних произведений отмечен всеми чертами романтического персонажа в обрамлении очень условного экзотического пейзажа Африки или колорита античности. После возвращения из Парижа в Россию Н.Гумилёв совершил путешествие в Египет осенью 1908 года. Африканский континент стал центром притяжения жизненного интереса поэта (полугодовые научные экспедиции в Северо-восточную Африку в 1909, 1910, 1913 годах). Мировая война и последующий исторический катаклизм в России прервали африканские экспедиции Н.С. Гумилёва.

Поэтическая зрелость. «Жемчуга». «Чужое небо». «Колчан». «Костер». «Огненный столп». «Шатер». 16 апреля 1910 г. В Москве, в издательстве «Скорпион», вышла третья поэтическая книга Гумилева — «Жемчуга». Обложку для книги выполнил художник Д.Кардовский. «Жемчуга» вышли с посвящением учителю Гумилева — В.Я. Брюсову. «Жемчуга» — это книга сложившегося поэта, зрелого мастера. Сборник включал в себя четыре раздела: «Жемчуг черный», «Жемчуг серый», «Жемчуг розовый». В четвертый, заключительный раздел сборника вошли восемнадцать лучших стихотворений предыдущего сборника «Романтические цветы». «Жемчуг черный» символизирует первозданный мрак, серый — предрассветные сумерки, розовый — «розовый рай». Поэт идет от мрака к свету, от страдания и смерти к любви и жизни.

25 апреля 1910 г., в церкви Никольской слободки, расположенной неподалеку от Киева, обвенчались Н. Гумилев и А. Горенко. В мае молодые отправились в свадебное путешествие в Париж, а в октябре этого же года поэт снова оказался в Каире. В 1912 г. Гумилевы совершили путешествие по Италии. К тому времени Анна Андреевна Гумилева стала поэтессой Анной Ахматовой и вошла в созданный Гумилевым Цех поэтов.

Сборник «Жемчуга» (1910) открылся посланием «Волшебная скрипка» (первая строфа):

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое тёмный ужас начинателя игры!

Это произведение является программным для Н. Гумилёва, поскольку воплощает представление поэта о сущности искусства и тра-

гическом призвании художника. «Волшебная скрипка» открывает и поясняет тему творчества в лирике, новеллистике и драматургии поэта.

В 1908–1909 годах Н. Гумилёв увлечённо писал романтические новеллы, в числе которых «Последний придворный поэт» и «Скрипка Страдивариуса» были посвящены теме служения искусству и особенно ценимы автором. Особое место в рассказе Гумилева «Скрипка Страдивариуса» (1909 г.) занимает мотив «благочестивого творчества» («смирненного знания»). Задолго до появления акмеистских манифестов в рассказе художественно исследуется проблема благочестия в творчестве и смирения в самой возможности познания, разработка которой Гумилевым и Мандельштамом во многом предопределила возникновение акмеизма как самостоятельной культурной парадигмы.

Образы струнного музыкального инструмента и терзающих художника волков-демонов, мысли о невозможности прервать песню и жертвенной участи поэта найдут отражение в драматической поэме «Гондла».

Наконец, «Волшебная скрипка» создана как ответ Н. Гумилёва на известное послание В.Я. Брюсова «Юному поэту» («Юноша бледный со взором горящим...», 1896). В свою очередь, в брюсовском стихотворении слышны отзвуки сонета А.С. Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830). Все три произведения объединяет общая тема служения искусству и отверженности поэта от мира людей. Повелительность обращения лирического героя к поэту-адресату в обрамлении высокой риторики у А.С. Пушкина, В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилёва создаёт общую напряжённую тональность произведений, придающих им весомость заповеди. Таким образом, «Волшебная скрипка» отражает важное для художественного мировоззрения Н.С. Гумилёва понимание поэтической преемственности в русской литературе.

В сборнике «Жемчуга» Н. Гумилёв стремился не только, как ему представлялось, к тематическому и живописному разнообразию впечатлений ранних поэтических книг, но и к расширению круга художественных приёмов. В «Волшебной скрипке» поэт сохранил верность приёмам *повтора* («Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка...»; «И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!») и *сравнения* («И тоскливый смертный холод обовьёт, как тканью, тело...»). Н. Гумилёв придал значимость *метафоре* («обезумевший смычок», «пылает запад», «горит восток») и *олицетворению*:

Надо вечно *петь* и *плакать* этим струнам, звонким струнам,
Вечно должен *биться, виться* обезумевший смычок...

Помимо начатого в «Волшебной скрипке» диалога с В.Я. Брюсовым переключка с поэтическим наставником видна в обращении Н.С. Гумилёва к образу Дон Жуана. Герой повествует о себе пятистопным ямбом

в жанре сонета¹³⁷⁶.

Наряду с общими мотивами стремления героя к новым ощущениям и власти над женщинами, каждый поэт предлагает собственную трактовку вечного образа. Интерпретация Н.С. Гумилёва включает горькие раздумья героя об утрате человеческих связей (последний терцет).

Приведённые тексты стихотворений В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилёва позволяют пристальнее взглянуть на жанровое своеобразие сонета. Русские символисты старшего поколения положили начало возвращению интереса к формализованным жанрам¹³⁷⁷ европейской поэзии. Одновременно В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт начали осваивать канонические жанры восточной поэзии, практически не опробованные в отечественной поэзии (арабская газель, японская танка). Твёрдые формы требовали точного знания и следования «родословной» жанра. Начиная с эпохи Возрождения сонет, построенный на силлогизме (тезис — антитезис — синтез), прочно вошёл в европейскую поэтическую культуру как один из самых интеллектуальных жанров. По словам Н.С. Гумилёва, «движение мысли» привлекало его в жанре *сонета*. В статье «О стихотворных переводах» Н.С. Гумилёв рассуждает о взаимосвязи строфики и содержательной стороны сонета: «Что же касается строф, то каждая из них создаёт особый, непохожий на другие, ход мысли. Так, сонет, давая в первом катрене какое-нибудь положение, во втором — выявляет его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете даёт ему неожиданное разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже

¹³⁷⁶ Да! Я гублю! Пью жизни, как вампир!
Но каждая душа — то новый мир
И манит вновь своей безвестной тайной.
Сонет «Дон Жуан» Н.С. Гумилева

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста.

А в старости принять завет Христа,
Потупить взор, посыпать пеплом темя
И взять на грудь спасающее бремя
Тяжелого железного креста!

И лишь когда средь оргии победной
Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,
Испуганный в тиши своих путей,

Я вспоминаю, что, ненужный атом,
Я не имел от женщины детей
И никогда не звал мужчину братом.

¹³⁷⁷ Формализованный жанр — обычно жанр лирики, возникший в эпоху Возрождения, со строгим требованием к количеству строк, строф, повторений рифм: сонет, триолет, рондель, французская баллада с посылкой, секстина, вилланель; в формализованном жанре сочетаются твердые жанровая и стиховая формы, поэтому подобные стихотворения можно считать «стихожанром».

в последнем слове, почему оно и называется ключом сонета»¹³⁷⁸. Н.С. Гумилев хотел опубликовать книгу о поэтике, куда предполагал включить написанные ранее статьи по теории поэзии. Он успел составить план разделов задуманной книги в 1917 году в Лондоне и, вернувшись в Россию в 1918 году, читал лекции в соответствии с тезисами. В творчестве и преподавании Н.С. Гумилёв неукоснительно следовал тезису о том, что в искусстве слова не существует случайных форм.

Сборник «Жемчуга» можно рассматривать как своеобразный рубеж овладения стихотворной техникой в творческом движении поэта. В статье «О стихотворных переводах» Н. Гумилёв образно описывает ведущие стихотворные размеры силлабо-тоники: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, твёрд и прекрасно передаёт человеческую речь, напряжённость человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрылённый, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог..., мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряжение нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия»¹³⁷⁹. На примере стихотворных опытов в сборнике «Жемчуга» можно проследить, какого эмоционального звучания добивался Н. Гумилёв при раскрытии поэтической темы в жанрах послания, баллады и сонета.

Если в стихотворениях первых сборников преобладал ямб, то в рассматриваемом издании представлены все ведущие размеры силлабо-тоники. Так, «Волшебная скрипка» и «Рыцарь с цепью» переданы восьмистопным хореем («...область хорей — это пение»). Послание к далёкому дикому другу-варвару, вестнику смерти, воплощено чередованием хореических и ямбических стоп («Товарищ»). Дон Жуан рассказывает о себе в сонете пятистопным ямбом. В целом, хорей («Лесной пожар», «Старый конквистадор», «Он поклялся в строгом храме...», «Маэстро», «Это было не раз») вытеснил ямб с прежней лидирующей позиции.

Поэтическая работа Н. Гумилёва над трёхсложными размерами видна в обращении к дактилю («В пути», «Воин Агамемнона»), амфибрахию («Андрогин», «Варвары») и анапесту («Завещание»). Стихотворение «Молитва», состоящее из двух терцет, построено на чередовании трёхсложников (вторая строфа):

Солнце, сожги настоящее (дактиль)
Во имя грядущего, (амфибрахий)
Но помилуй прошедшее! (анапест)

Можно предположить, что «Молитва» создана как упражнение по стихотворной технике.

¹³⁷⁸ Гумилёв Н. В огненном столпе. — М., 1991. — С. 312.

¹³⁷⁹ Гумилёв Н. В огненном столпе. — М., 1991. — С. 314.

Самый известный цикл книги «Капитаны» составлен из четырёх баллад, написанных разными размерами: «На полярных морях и на южных» — анапестом, «Вы все, паладины Зеленого Храма» — амфибрахией, «Только глянет сквозь утесы» — хореем, «Но в мире есть иные области» — ямбом. Возможно, автора занимал вопрос о том, насколько стихотворный размер определяет звучание балладного произведения.

Новым в структуре третьей поэтической книги Н.С. Гумилёва было включение циклов («Беатриче», «Возвращение Одиссея», «Капитаны»). Балладный цикл получил «Капитаны» признание читателей и стал своеобразной «визитной карточкой» поэзии Н.С. Гумилёва тех лет. Цикл воплощает яркую неоромантическую концепцию поиска своего места в первозданном пространстве риска и красоты:

...И кажется, в мире, как прежде, есть страны,
Куда не ступала людская нога...
...Как будто не все пересчитаны звезды,
Как будто наш мир не открыт до конца!

Неоромантические герои Н.С. Гумилёва сродни персонажам Р. Киплинга, Р.Л. Стивенсона, А. Конан-Дойла («Затерянный мир») и Р. Хаггарда. Литературный и биографический интерес к ориентализму, личная страсть к приключениям и поэтический темперамент делают особенно созвучными произведения русского неоромантика и Р.Киплинга. Следует помнить, что цикл «Капитаны» создан в то время, когда мало кто из отечественных поэтов смог избежать влияния декаданса, проявившегося, как в обращении к теме слабости или даже извращённости человека, так и к воспеванию смерти. Н.С. Гумилёв, напротив, утверждает действенное начало в человеке,

... Чья не пылью затерянных хартий —
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь.

Предчувствие героем собственной смерти первых сборников поэта драматизирует произведения о любви и получает преимущественно живописное решение благодаря мифологическим и фантастическим образам, которые её воплощают. В книге «Жемчуга» в свете неоромантической трактовки человеческой личности намечено отношение балладного персонажа к смерти «на равных». В «Старом конквистадоре» герой выбирает несколько ироничное принятие неизбежного (благодаря обыгрыванию метафорического выражения «смерть приходит»):

Как всегда, был дерзок и спокоен
И не знал ни ужаса, ни злости,
Смерть пришла, и предложил ей воин
Поиграть в изломанные кости.

Поэтическая книга «Жемчуга» завершается написанным в секстинах произведением «Сон Адама», предваряющим будущие поэмы Н.С. Гумилёва. Стихотворный рассказ о трагическом противоборстве созидательного интеллектуального мужского начала (Адам) с противоречивым женским воплощением (Ева) поясняет тяготение Н.С. Гумилёва к жанрам лироэпики и стремление поэта охватить философские темы возможностей человека. В письме к В.Я. Брюсову вскоре после издания «Жемчугов» Н.С. Гумилёв делится с наставником новым ощущением: «Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим...»¹³⁸⁰.

Через два года, в апреле 1912 г., в издательстве «Альциона» увидел свет четвертый поэтический сборник Гумилева «Чужое небо». Название книги глубоко символично: постигая «чужое небо», иные культуры и страны, интерпретируя в своей поэтической географии самые разные образы и символы, поэт приближался к постижению «золотого сердца России», которое билось в его груди.

18 сентября 1912 г. У Гумилевых родился сын Лев, будущий известный ученый-этнолог, историк и географ, создатель теории происхождения и развития этносов, автор книг «Этногенез и биосфера земли», «Древняя Русь и Великая Степь», «От Руси до России» и т.д.

В сентябре 1912 г., в журнале «Аполлон», Гумилев впервые употребил термин «акмеизм» в качестве названия основанного им поэтического направления. В манифесте «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев сформулировал основные черты символизма как литературного и художественного направления: братание с мистикой, теософией и оккультизмом, стремление познать непознаваемое, «нецеломудренные» художественные поиски в области того, что земной человек не может познать. Акмеизм, в отличие от символизма, утверждал, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать и, стало быть, в него можно только верить.

Декларируя «целомудренное» отношение к «непознаваемому», Гумилев тем самым утверждал важность христианского смирения и искренней веры. Поэты-акмеисты отказались от «пересмотра христианства», характерного для символистов. Мотив «благочестивого творчества» («смирненного знания») является одним из центральных элементов художественной программы акмеизма. Для Н.С. Гумилева с его мечтой о «поэтократии» (власти поэтов в мире), с его глубокой убежденностью в том, что мир, сотворенный Творцом по Слову, Словом и гармонизируется, было особенно характерным представление о творчестве, как о суровом и благочестивом искупительном труде, состоящем в обожении тварного мира.

Видение в поэте смиренного мастера-ремесленника неоднократно декларировалось в акмеистских манифестах¹³⁸¹. Так, например, О.Э. Мандельштам в статье «О природе слова» упоминает о том, что творцом

¹³⁸⁰ Гумилев Н. В. Огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991. — С. 207.

¹³⁸¹ Мандельштам О.Э. О природе слова. — Собр. соч. в 4 т. Т. 2. — М., 1991. — С. 259.

поэзии «слова-предмета» должен быть не идеалист-мечтатель, а суровый и строгий ремесленник. Эпитет «суровый» («угрюмый», «упрямый», «хмурый»), синонимичный эпитету «благочестивый», часто употребляется в поэзии Гумилева. В стихотворении «Память» Гумилев характеризует лирического героя своей поэзии как угрюмого и упрямого зодчего «храма, восстающего во мгле...» Речь здесь идет о храме словесном, о духовном строительстве, понимаемом не как свободное парение, а как суровый искупительный труд, поскольку после грехопадения человечества «физическая примесь» в процессе творчества стала неизбежной. В художественной программе акмеизма творческий процесс вообще представляет собой не прорыв в сферу духовного, что было особенно характерным для художественной программы символизма, а упорный труд, заключающийся в гармонизации мира.

Для Гумилева была важна «включенность» творчества в исторический процесс, воспринимаемый как движение человечества к Царству Божию на земле, и потому историчность творчества. Так, в стихотворении «Шестое чувство» читаем: «Так век за веком — скоро ли Господь? Под скальпелем природы и искусства Кричит наш дух, изнемогает плоть Рождая орган для шестого чувства». Индивидуальный процесс творчества невозможен без «священной преемственности во имя искусства», вливающейся в общую духовную работу поколений, когда индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность.

Включенность в историю, в организованный, исторический круг культурных явлений, «филологический», семейный дух культурного творчества были одними из главных акмеистских добродетелей. Для О.Э. Мандельштама Россия до сих пор не отпала от истории благодаря языку, слову, филологическому духу, противостоящему духу хаоса и разрушения. В статье «О природе слова», к которой в качестве эпиграфа были предпосланы строки из стихотворения Гумилева «Слово», Мандельштам писал: «"Онемение" двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории»¹³⁸².

«Окаменение», прекращение внутреннего движения является в поэзии Гумилева духовной смертью лирического героя. Для Гумилева, как справедливо замечает Ю.В. Зобнин¹³⁸³, статика является синонимом отсутствия бытия, пустотой, «ничто», а знаменитое декартовское «я мыслю, значит я существую», соответственно, можно перефразировать как «я двигаюсь, значит я существую». В этом отношении движение географическое, путешествие или паломничество, является иносказанием движения внутреннего, постоянной духовной работой, поисками земли обетованной, «Индии Духа». Поэтому обретение истины и красоты как ее одевания, покрова, невозможно вне истории, вне исторического духовного движения поколений и постоянного и упрямого «делания» масте-

¹³⁸² Мандельштам О.Э. О природе слова. — Собр. соч. в 4 т. Т. 2. — М., 1991. — С. 248.

¹³⁸³ Зобнин Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилева). — Н.С. Гумилев: pro et contra. — СПб., 1995. — С. 5.

ров — «странников духа». В этом отношении процесс познания синонимичен процессу духовного движения.

Гумилевское понимание необходимости чувства меры и благочестивого самоограничения в творчестве можно проследить на примере стихотворения **«Молитва мастеров»**. Так, в этом стихотворении читаем: «Я помню древнюю молитву мастеров Храни нас, Господи, от тех учеников, Которые хотят, чтоб наш убогий гений Кошунственно искал все новых откровений». Перед нами один из самых значительных постулатов христианского сознания: откровений не ищут — их ждут; истиной не овладевают — ею причащаются. Опора на благой труд искусства, подобный труду средневековых ремесленников, стала доминантой культурной парадигмы акмеизма и поэтическим кредо Н.С. Гумилева.

Литературно-критическая деятельность Гумилева вышла на новый этап в связи с возникновением журнала «Аполлон», который стал для поэта своего рода «трибуной» и позволил ему выработать самостоятельный критический жанр — **«Письма о русской поэзии»**. Так назывался литературно-критический отдел «Аполлона», где публиковался поэт. В «Письмах...» Гумилев обращался только к современной ему поэзии. Поэт не только оценивал и анализировал произведения современников-поэтов, но и затрагивал вопрос «поиска новых путей в поэзии». Этот вопрос непосредственно соприкасался с появлением акмеизма как литературного направления. В «Письмах...» Гумилев вел напряженную полемику с символистами, формулировал и оттачивал собственное поэтическое «кредо», необыкновенно тонко и емко отзывался о вышедших поэтических сборниках, открывал «новые имена» в русской поэзии.

Поэтическая книга «Чужое небо» (1912) создавалась Н.С. Гумилёвым в период значительных жизненных перемен: женитьба на А.А. Горенко (Ахматовой), полугодовое африканское путешествие, создание «Цеха поэтов» и обдумывание эстетической программы акмеизма.

Вероятно, название сборника «Чужое небо» навеяно африканскими впечатлениями. Так, цикл «Абиссинские песни» из пяти стихотворений первоначально выдавался автором за перевод, а затем поэт признался в стилизации. Впоследствии Н.С. Гумилёв предпримет попытку издать подлинный африканский фольклор, собранный им во время последней экспедиции.

В сборнике сохраняется верность поэта строгим жанрам: сонету («Я, верно, болен: на сердце туман...») и французской балладе с послылкой («Влюблённые, чья грусть, как облака...»). Последнее стихотворение было преподнесено А.А. Ахматовой ко дню венчания (25 апреля 1910 г.). Нетрудно предположить, почему поэт для долгожданного события воспользовался именно этой стихотворной формой. Французская баллада отмечена куртуазным отношением к даме. Строки «Баллады» обожествляют любовное чувство и прекрасного адресата:

...Влюбленные, пытайте рок, и вам
Блеснет сиянье розового рая.

...И в юном мире юноша Адам,
Я улыбаюсь птицам и плодам,
И знаю я, что вечером, играя,
Пройдет Христос-младенец по водам,
Блеснет сиянье розового рая.

Посылка

Тебе, подруга, эту песнь отдам,
Я веровал всегда твоим стопам,
Когда вела ты, нежа и карая,
Ты знала всё, ты знала, что и нам
Блеснет сиянье розового рая.

Таким образом, «Баллада» явилась «стихотворением на случай». В целом, если проследить судьбу европейских лирических жанров Возрождения в творчестве Н.С. Гумилёва, то формализованная французская баллада уступала место сонету и канцоне в творчестве Гумилёва. Позднее поэт осуществил перевод знаменитого стихотворения Франсуа Вийона «Баллада о дамах прошлых времен» с рефреном «Но где же прошлогодний снег». Универсальным стал другой, северный тип баллады, вобравший в себя практически все темы и ведущие образы поэзии Н.С. Гумилёва разных лет.

Сборник «Чужое небо» отличается от предыдущих поэтических книг равновесием лирических и лироэпических (баллада и поэма) произведений. Усиление лиризма проявилось в появлении монологических стихотворений интимного, приглушённого звучания и содержащих признание героя в чём-то сокровенном. Таковы стихотворения «Она» («Я знаю женщину: молчанье...»), «Из логова змиева» с необычными для поэта фольклорными оборотами и отдельный поэтический цикл с посвящением А.А. Ахматовой. Чувство поэта к жене выразилось в стихах значительно полнее и драматичнее, нежели в творчестве А. Ахматовой 1910-х годов.

Из «ахматовского цикла» внимание А.А. Блока привлекло стихотворение балладного характера «Туркестанские генералы», посвящённое военной экспедиции русской армии по покорению Хивинского ханства в Средней Азии в 1873 году. Произведение построено на присущей стилю Н.С.Гумилёва антитезе суетной жизни «сановников и денди» и боевого прошлого генералов, приглашённых на светской бал. Интонация сдержанного достоинства и чувство патриотизма «Туркестанских генералов» предвосхищают звучание военной лирики Н.С. Гумилёва 1914–1918 годов.

В «Туркестанских генералах» по-прежнему звучит основополагающая мысль поэта о том, что только деятельное начало определяет полноту жизни. Центральный персонаж поэмы «Открытие Америки» (1910) мореплатель Христофор Колумб создан в соответствии с действенным образом романтического героя. Поэма состоит из написанных секстинами четырёх песен, подчинённых сквозному сюжету великого географического открытия. Повествователь воспекает творческое начало в человеке:

Если светел мудрый астролог,
 Увидав безвестную комету,
 Если, новый отыскав цветок,
 Мальчик под собой не чует ног,
 Если выше счастья нет поэту,
 Чем придать нежданный блеск сонету,
 Если как подарок нам дана
 Мыслей неоткрытых глубина,
 Своего не знающая дна,
 Старше солнц и вечно молодая...
 Если смертный видит ответ рая,
 Только неустанно открывая, —

То Колумб ...

Чудо он духовным видит оком...

В поэме названа вдохновительница рассказчика (его можно сблизить с автором) и Колумба — Муза Дальних Странствий.

Во время работы над книгой «Чужое небо» были написана поэма «Блудный сын» (1911). Как и во «Сне Адама» поэт обратился к библейскому сюжету для выражения собственной трактовки человеческой природы. «Блудный сын» — это, скорее, гимн молодости, нежели притча о прощении грешника. В недавно созданном «Цехе поэтов» поэма расценивалась как первое акмеистическое произведение Н. Гумилёва¹³⁸⁴.

Произведение «Блудный сын» состоит из четырёх глав, по пяти картин (четверостиший) в каждой. Библейская притча о сыновней неблагодарности и отеческом прощении рассказана от лица блудного сына. Так, в первой части поэмы он поясняет уход от любящего отца максимализмом желаний юности («Весь мир для меня открывается вновь... о счастье! о пенне бунтующей крови!»). Во второй части сообщается о тщеславном желании поразить приятелей разгульной жизнью в Риме («Я праздную день мой весёлый в столице!... Петроний, ты морщишься? Будь я повешен Коль ты недоволен моим сиракузским!»). Голод и унижения третьей части заставляют вспомнить героя о покинутом крове («Хозяин, не бей! Укажи, где работа... Ах, в рощах отца моего апельсины — Как красное золото полднем бездонным.»). Наконец, торможение речи рассказчика, вопросительные обороты и многоточие заключительной части поэмы передают волнение юноши по возвращении к счастливому отцу, сестре и невесте (старший брат из притчи, укоряющий отца, заменён двойным сочетанием женской любви и красоты). Поэма по акмеистически живописно и радостно представляет читателю жизнь как величайший дар.

Таким образом, книга поэзии «Чужое небо» демонстрирует работу Н.С. Гумилёва по овладению стихотворными размерами и жанрами сонета, французской баллады и поэмы. Н.С. Гумилёв проявил интерес

¹³⁸⁴ Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: в 4-х тт. Т. 2. — М., 1992. — С. 55.

к стилизации: в большей степени по отношению к африканскому фольклору («Абиссинские песни»), менее выражено — к национальному («Из логова змиева»). Любовная лирика «Чужого неба» обрела более выраженную психологическую достоверность непосредственно переживаемого чувства.

Положения манифеста нового литературного направления «Наследие символизма и акмеизм» Н.С. Гумилёва (1913) фрагментарно проявляется в его поэтической практике середины 1910-х годов. Наиболее показательным для утверждения «вещественной» и жизнеутверждающей акмеистической поэзии в противовес туманно-абстрактному символизму видится издание Н.С. Гумилёвым в 1914 году книги стихотворных переводов любимого им Теофиля Готье «Эмали и камеи» (статья о французском романтике появилась тремя годами ранее). Стихотворение «Искусство» образно передаёт акмеистический постулат Н.С. Гумилёва о преодолении природного материала творческим усилием художника (первая и последняя строфы):

Создание тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней —
Стих, мрамор или металл.
Чеканить, гнуть, бороться —
...И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты.

Н.С. Гумилёв устремился к освоению приёма переноса. Значимость приёма не вызвала у поэта сомнения: «Крайне важен вопрос о переносе предложения из одной строки в другую, так называемый *enjambement*. Классические поэты, как Корнель и Расин, не допускали его, романтики ввели в обиход, модернисты развили до крайних пределов»¹³⁸⁵. Приём переноса, секстина («Пятистопные ямбы», «Снова море», «Видение») и октава («Восьмистишие», «Счастье», «Неаполь»), а также неточные рифмы стали предметом внимания поэта в книге «Колчан» (1916).

1913 г. ознаменовался новым путешествием Гумилева в «страну черных христиан» — Абиссинию. На этот раз путешествие было осуществлено под эгидой Музея антропологии и этнографии Академии наук. Поэт отправился в Абиссинию в качестве руководителя научной экспедиции. Привезенная им этнографическая коллекция и поныне хранится в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Санкт-Петербург). В октябре 1913 г. У Гумилева и актрисы Театра Мейерхольда Ольги Высотской родился сын Орест.

Первая мировая война застала поэта в «полной боевой готовности». Первоначальное воодушевление войной было обусловлено не только патриотизмом Гумилева, но и его глубокой религиозностью, пониманием

¹³⁸⁵ Гумилев Н. В. Огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991. — С. 314.

воинского подвига как физического и духовного, «жатвы духа», где солдаты-жнецы пожинают славу и подвиг. Для православной духовной традиции характерно видение войны праведной и оборонительной как мирской реализации «духовного воинствования». Видение духовного воинствования в рамках православной традиции изложено преподобным Иоанном Лествичником в его «Лествице, возводящей на небо». По воспоминаниям В.К. Шилейко, Гумилев читал «Лествицу» Иоанна Лествичника именно «ранней весной 1914 года», когда переживал наибольшее воодушевление войной. «У меня на столе он (Гумилев — Е.Р.) увидел «Лествицу» Иоанна Лествичника и долго читал — месяца четыре читал. Это было ранней весной 1914», — вспоминал В.К. Шилейко¹³⁸⁶.

В сентябре 1914 г. Гумилев был определен во 2-й маршевый эскадрон Лейб-Гвардии Уланского Ея Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны полка. Командовал эскадроном, в который был зачислен поэт, ротмистр князь И.А. Кропоткин, самим полком — Д.М. Княжевич. Ко времени прибытия Гумилева Лейб-гвардии уланский полк совершил поход по Восточной Пруссии, участвовал в победном бою под Каушенами, затем отступил за пределы Восточной Пруссии и был расквартирован в г. Россиены (Литва). В Россиенах началась военная служба поэта. Период службы Гумилева в Лейб-гвардии уланском полку описан в «Записках кавалериста» (1915).

В ночь с 20 на 21 ноября 1914 г. уланский эскадрон, в котором служил Гумилев, был отправлен на разведку с целью выяснения расположения противника. За эту разведку поэт получил свой первый Георгиевский крест шестой степени. В приказе о награждении от 24 декабря 1914 г. Николай Степанович назван унтер-офицером, хотя этот чин был присвоен поэту позднее — в январе 1915 г. Вторым георгиевским крестом — уже четвертой степени — поэт был награжден в январе 1915 г. В декабре 1914 г. поэт числился вольноопределяющимся охотником Ее Величества Лейб-гвардии уланского полка.

Приказом Главнокомандующего армиями Западного фронта от 28 марта 1916 г. Н.С. Гумилев был произведен в прапорщики с переводом в 5-й гусарский Александрийский полк. Александрийских гусаров называли «бессмертными» или «черными гусарами», поскольку и рядовые, и офицеры этого полка носили черную форму, а на головном уборе — череп со скрещенными костями. Согласно ходившей в полку легенде, это название было дано александрийцам князем В.Г. Мадатовым — в августе 1813 г., сразу после боя с французами, когда гусары разгромили два полка тяжелой кавалерии Наполеона. В своей прославленной черной форме александрийские гусары встретили и Первую мировую войну. «Черным гусарам» адресовано стихотворение Гумилева **«Взгляните, вот гусары смерти!» (1917).**

В декабре 1916 г. В издательстве «Альциона» вышла книга стихов Н.С. Гумилева **«Колчан»**. Несмотря на суровое военное время, этот сборник стихов был тепло встречен читающей публикой. В центре этого сбор-

¹³⁸⁶ Н. Гумилев, А. Ахматова по материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. — СПб., 2005. — С. 97.

ника — тема военного подвига, судьба воина, его жизнь и смерть, феномен духовного воинствования «под знаком креста». В стихотворениях этого сборника отражен солдатский путь самого поэта времен Первой мировой войны.

«Колчан», посвящённый Т.В. Адамович, составлен из произведений, вызванных к жизни разными источниками. Начинаящий поэт в одном из парижских писем В.Я. Брюсову как-то заметил, что внешние впечатления питают его стихи. Так, значительную часть произведений «Колчана» составили итальянские стихи, навеянные путешествием Н.С. Гумилёва с А.А. Ахматовой в Италию весной 1912 года.

Н.С. Гумилёв гордился сочетанием мысли, образности и поэтической формы созданных итальянских стихов. Одна из заветных идей поэта заключена в утверждении величия сотворённых человеком культурных ценностей. На всём, что воплощено в прекрасных формах в прошлые эпохи и продолжает волновать людей в настоящем, лежит ответ тайны его создателей: готический собор («Падуанский собор», «Средневековье»), храмовая живопись («Фра Беато Анджелико»), знаменитые города («Рим», «Пиза», «Венеция», «Генуя», «Неаполь»), скульптура («Персей») и поэзия («Ода Д'Аннунцио»). Поэт стремился придать своим образам аналитическую завершенность в виде афористических концовок стихотворений (заключительная строфа «Фра Беато Анджелико»):

Есть Бог, есть мир, они живут во век,
А жизнь людей — мгновенная и убога.
Но всё в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

В послании «Отъезжающему» лирический герой вновь восхваляет Музу Дальних Странствий — так поэт афористически именует творческое и деятельное начало в человеческой жизни.

В «Колчане» видна работа Н.С.Гумилёва по расширению возможностей ритма. Вдохновлённый, по собственному выражению, «неверными рифмами стихов Блока»¹³⁸⁷, поэт вводил неточные рифмы («Снова море»: из дома — знакомый) и последовательно стремился к использованию переноса. Так, элегия «Дождь» обнаруживает две новые тенденции в поэтическом стиле Н.С. Гумилёва. Таковыми можно признать, во-первых, включение в монолог лирического героя элементов национального пейзажа и, во-вторых, угадываемое желание автора завершить катрен переносом (IV строфа):

Слава, слава небу в тучах чёрных!
То — река весною, где
Вместо рыб стволы деревьев горных
В мутной мечутся воде.

¹³⁸⁷ Гумилев Н. В. Огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991. — С. 212.

Возникает предположение, что элегия Н.С. Гумилёва навеяна стихотворением И.Ф. Анненского «Дождик» («Вот сизый чехол и распорот...») благодаря обилию метафорических сравнений, обретающих как бы самостоятельное бытие в сознании героя вне зависимости от первоначального источника сравнения. Личность и творчество поэта-символиста и драматурга — переводчика И.Ф. Анненского были особенно дороги Н.С. Гумилёву. Элегией «Памяти Анненского» открывался сборник «Колчан»:

К таким неожиданным и певучим бредням
Зовя с собой умы людей,
Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.

В элегии воссоздан биографический эпизод из гимназической жизни Н.С. Гумилёва.

Стихотворения о войне также отразили личный опыт поэта. С самым началом Первой мировой войны Н.С. Гумилёв поступил добровольцем в уланский полк, был награждён двумя Георгиевскими крестами за храбрость.

В «Колчане» военные стихи противопоставлены любовной лирике. В стихах «Война», «Наступление», «Смерть», «Видение» ощутим мажорный настрой и звучит неоромантический мотив обретения смысла жизни в деянии («Наступление», заключительные строфы):

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И так славно рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.

Н.С. Гумилёв остался верен сравнению: «Как собака на цепи тяжелой, Тявкает за лесом пулемет» («Война»).

В противоположность военным стихам любовная лирика окутана элегической интонацией, и в ней ведущим звучит мотив утраты («Я не прожил, я протомился...» — «Пятистопные ямбы»).

Стихотворение в секстинах «Пятистопные ямбы» (1912–1915) посвящено М.Л. Лозинскому, другу Н.С. Гумилёва, поэту, издателю и переводчику. Монологический рассказ лирического героя повествует о путешествиях, об опустошённости и расставании с любимой женщиной, об обретении смысла жизни в военном служении. Не преувеличивая роли автобиографизма в поэзии Н.С. Гумилёва, следует отметить в «Пятистопных ямбах» художественное осмысление африканских впечатлений, конец брака с А.А. Ахматовой («И ты ушла, в простом и темном

платье, Похожая на древнее Распятие») и участие в войне 1914–1918 годов:

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы...

И счастьем душа обожжена
С тех самых пор; веселием полна,
И ясностью, и мудростью, о Боге
Со звездами беседует она,
Глас Бога слышит в воинской тревоге
И божьими зовет свои дороги.

В финальных строфах «Пятистопных ямбов» заметно включение религиозных понятий и насыщение лексики церковнославянизмами: предпоследняя строфа стихотворения тождественна гимну Провидению. Завершается рассказ о бурной жизни героя мечтой о монастырском уединении. Так, в произведении сочетаются три временных пласта: горестное прошлое, действенное военное настоящее и желание духовного будущего. Соединение либо смешение временных пластов, отражающих разные этапы жизни лирического героя или его прежние воплощения (сонет «Я, верно, болен: на сердце туман...» из сборника «Чужое небо») выражает философское раздумье поэта о пределах свободы и одновременно выступает композиционным приёмом лирического повествования. В «Пятистопных ямбах» (1915) Гумилев соединил воинский подвиг с любовной темой и с подвигом послушания и жертвы («И в реве человеческой толпы, в гуденье проезжающих орудий, в немолчном зове боевой трубы Я вдруг услышал песнь моей судьбы и побежал, куда бежали люди, Покорно повторяя: «Буди, буди»).

Название «Пятистопные ямбы» побуждает вспомнить стихотворный цикл А.А. Блока «Ямбы» (1907–1914) и обратиться к высказыванию Н.С. Гумилёва о ямбических вариациях в статье «О стихотворных переводах»: «...так, четырехстопный ямб всего чаще употребляется для лирического рассказа, пятистопный — для рассказа эпического или драматического, шестистопный — для рассуждения...»¹³⁸⁸. Данное наблюдение помогает заинтересованному читателю ориентироваться в определении авторской смысловой доминанты произведения.

Наряду с обилием итальянских стихов, включением произведений о войне и лапидарной любовной лирикой в тематическом плане очевидно присутствие стихотворений о дуализме человека — о борении духа и плоти. Романтический конфликт идеального и материального определяет бытовые интонации плоти в «Разговоре» и приподнятую «бальмонтскую» интонацию души в «Солнце духа».

¹³⁸⁸ Гумилев Н. В. Огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991. — С. 314.

В «Колчане» заметно усилилась доля иронических произведений (сонет «Ислам», «Китайская девушка», «Я вежлив с жизнью современною...», баллада «Сказка», «Почтовый чиновник»).

Комическую традицию «Неоромантической сказки» о перевоспитавшемся людоеде продолжает баллада в терцетах «Сказка» с посвящением Н. Тэффи (1912). В её основе лежит комически интерпретированная библейская история «изгнания из рая». В качестве гонимых выступают дьявол со своей свитой (ворон, оборотень и гиена), а гонителем — жадный ребёнок, выигравший в домино у родни замок. Жадность ребёнка заставляет покинуть озлобленного дьявола насиженное место и искать с простудившейся свитой тёплое пристанище. Две последние строки баллады прямо указывают направление движения изгнанников:

...А тогда уж Адам родился.
Бог, спаси Адама и Еву!

Таким образом, очень разные по тональности и жанровой принадлежности «Сон Адама», «Блудный сын» и «Сказка» предлагают сугубо индивидуальную художественную трактовку библейских образов и мотивов. Названные произведения дают представление о сочетании драматизма и иронии в поэтическом сознании Н.С. Гумилёва.

На публикации поэтов-акмеистов, в том числе на выход поэтических сборников Н.С. Гумилёва, откликнулся литературовед и критик В.М. Жирмунский. Его основательный разбор творчества А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама и Н.С. Гумилёва в статье «Преодолевшие символизм» (1916) подчёркнул особенности поэтической манеры каждого поэта. Так, творчество Н. Гумилёва осмыслено критиком как движение от символизма, от ученичества у В.Я. Брюсова «подчёркнутой яркости образов, пышности слов и преувеличенно звонким рифмам» к «более сознательному и рациональному словоупотреблению, к отточенному афоризму, к эпиграмматичности строгой словесной формулы»¹³⁸⁹. В.М. Жирмунский отметил склонность поэта к риторике — то качество, которое современное литературоведение связывает с влиянием лермонтовского экспрессионизма в лирике Н.С. Гумилёва. Наконец, критик поясняет выбор балладной формы: «...Гумилева отличают его активная, откровенная и простая мужественность, его напряжённая душевная энергия, его темперамент... Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму»¹³⁹⁰.

Не лишним будет добавить, что отзыв В.М. Жирмунского об акмеистах порадовал Н.С. Гумилева. В письме с фронта Ларисе Рейснер поэт отозвался о критическом разборе как о «лучшей статье об акмеизме, на-

¹³⁸⁹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. — Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 130.

¹³⁹⁰ Там же. — С. 129.

писанной сторонним наблюдателем, в ней так много неожиданного и меткого. Обо мне тоже очень хорошо, по крайней мере, так хорошо еще обо мне не писали»¹³⁹¹.

В том же 1916 г. были созданы выдающиеся драматические произведения Н.С. Гумилева: драматическая поэма «Гондла», посвященная столкновению двух культурных миров — «лебедей»-ирландцев и «волков»-исландцев, и пьеса «Дитя Аллаха», главным героем которой является средневековый персидский поэт Гафиз (Хафиз).

К созданию пьесы «Дитя Аллаха» Гумилева подтолкнуло посещение в феврале 1916 г. генеральной репетиции спектакля Театра марионеток Н.И. Бутковской «Сила любви и волшебства» (по французской пьесе XVII ст. В переводе Г.Иванова). По словам режиссера театра М.М. Сазонова, «Гумилев очень хвалил спектакль и предложил написать для нашего театра пьесу в стихах, что и сделал в дальнейшем»¹³⁹². Театр марионеток создавался при непосредственном участии редакции «Аполлона» режиссером и артистом Александринского театра М.М. Сазоновым и его женой Ю.Л. Сазоновой-Слонимской. Пьеса «Дитя Аллаха» написана под непосредственным влиянием средневековой персидской и арабской литературы. Для этого текста характерна глубокая погруженность Гумилева в мир мусульманской культуры и мусульманского мистицизма.

В мае 1917 г. поэт был командирован в распоряжение начальника штаба Петроградского военного округа для отправки на Салоникский фронт, но на этот фронт так и не попал. В июле 1917 г. поэт оказался во Франции, в распоряжении представителя русских войск генерала М.А. Занкевича.

В 1917 г. поэт работал над драмой из византийской жизни «Отравленная туника» и «сборником китайских стихов» «Фарфоровый павильон». Сборник «китайских стихов» представляет собой сборник вольных стихотворных переводов китайских поэтов эпохи Тан: Ли Бо, Ли Вэя, Чжан Цзи, Юань Цзе, Тзе Тие, Цзяо Жэня, Ду Фу и др. В работе над переводами Гумилев, по собственному признанию, пользовался «Яшмовой книгой» Юдифь Готье, представлявшей собой вольные переводы китайской поэзии, работами маркиза Сен-Дени, Юара, Уэля (Уили)

¹³⁹¹ Гумилев Н. В огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991. — С. 266–267. Знакомство Гумилева с Ларисой Михайловной Рейснер — поэтессой, прозаиком, литературным критиком, впоследствии — «женщиной русской революции» и активным деятелем большевистской прессы — относится к осени 1916 г. Оно состоялось в «Привале комедиантов» — литературно-артистическом кабаре, пришедшем на смену «Бродячей собаке». Это знакомство оказалось судьбоносным для Ларисы Рейснер, которая не могла забыть Гумилева даже после расставания с поэтом в 1917 г. Огромный интерес представляет их переписка 1916–1917 гг. Гумилев в этой переписке называл себя Гафизом, обращаясь к образу легендарного персидского поэта Гафиза (Хафиза), Ларису Рейснер — Лери, соединяя в этом условно-поэтическом имени Леру-Лаик из «Гондлы» и Пери из пьесы «Дитя Аллаха». Л. Рейснер — автор одной из самых ярких рецензий на драматическую поэму Гумилева «Гондла». Современники ошибочно считали Ларису Рейснер прототипом Леры-Лаик из «Гондлы», хотя драматическая поэма написана еще до знакомства Гумилева с ней.

¹³⁹² Памятники культуры. Новые открытия. 1988. — М., 1989. — С. 120.

и др. Сборник «Фарфоровый павильон» с подзаголовком «Китайские стихи» был выпущен издательством «Гиперборей» в 1918 г. И состоял из двух частей: «Китай» и «Индокитай» («Анна»). Иллюстрациями к «Фарфоровому павильону» послужили графические работы китайского художника У-цзин-ту из собрания ксилографов библиотеки Петербургского университета. В 1922 г. «Фарфоровый павильон» был переиздан с добавлением стихотворения «Сердце радостно, сердце крылато».

Пребывание в Париже было отмечено неразделенной любовью к «Синей звезде», Елене Карловне Дюбуше. В творческом плане пребывание во Франции предоставило поэту краткую передышку. Перед тем, как в последний раз «погрузиться» в «дикую, родную Русь», Гумилев снова оказался в утонченном Париже, этой «второй Александрии утонченности и просвещения». В мае 1918 г. поэт возвратился в революционную Россию, где его ожидал развод с А.Ахматовой, разрушенный войной и революцией быт, а затем и расстрел за участие в «белогвардейском заговоре».

А. Ахматова сама попросила Гумилева о разводе, и объявила о своем решении сразу же по возвращении Гумилева в Россию. Поэтесса собиралась связать свою судьбу с В.К. Шилейко, другом Гумилева, литературным критиком и ученым, одним из лучших в России специалистов по истории древней Ассирии и Вавилона.

В июне 1918 г. В акмеистском издательстве «Гиперборей» выходит африканская поэма Гумилева «Мик», а в июле того же года в издательстве «Гиперборей» вышел поэтический сборник Гумилева «Костер». В этом сборнике получила должное художественное осмысление и развитие «русская тема», которая затрагивалась Гумилевым и раньше, но не была воплощена в ярких художественных образах. К стихотворениям на русскую тему можно отнести стихотворения «Городок», «Змей», «Швеции», «Андрей Рублев» и др.

Одним из лучших стихотворений сборника «Костер» можно назвать стихотворение «Эзбеки», посвященное прекрасному каирскому саду. Об Эзбеки Гумилев писал Вере Шварсала, падчерице поэта-символиста Вячеслава Иванова, из Каира: «Каждый вечер мне кажется, что я или вижу сон или, наоборот, проснулся в своей родине. В Каире близ моего отеля есть сад, устроенный на английский лад, с искусственными горами, гротами, мостами из цельных деревьев. Вечером там почти никого нет, и светит большая бледно-голубая луна».

«Но этот сад, он был во всем подобен Священным рощам молодого мира...», — читаем мы в стихотворении «Эзбеки». В саду, подобном райскому, есть «пальмы-Марии», величавые платаны — деревья мудрецов-друидов, водопад, похожий на мифологического единорога, встающего на дыбы («И водопад белел во мраке точно Встающий на дыбы единорог»). Здесь лирический герой «Эзбеки» хочет принять смерть: «О смерти я тогда молился Богу, и сам ее приблизить быть готов».

Самоубийство в чудесном саду произойти не может, и поэтому лирический герой стихотворения дает обет вернуться в Эзбеки через десять лет, чтобы повторить обет и заслужить освобождение. Египетский сад, подобный «священным рощам молодого мира», погружает лирического

героя «Эзбекие» в «детство Вселенной», когда человек был братом, а не царем сотворенного Богом мира.

В этом же году поэт активно работал над переводом ассиро-вавилонского эпоса «Гильгамеш». Замысел перевода ассиро-вавилонского эпоса «Гильгамеш» относится к 1914 г., когда, в присутствии Н.С. Гумилева и М.Л. Лозинского, В.К. Шилейко читал отрывки из этого величайшего эпического произведения древности. Гумилев перевел по подстрочнику В.К. Шилейко около 100 строк, но затем прекратил работу. «Гильгамеш» начал переводиться весной 1914 г. Я читал кусочки из него у Лозинского, и это ужасно понравилось Николаю Степановичу, и он решил. Я ему должен был переводить это с подлинника, и он хотел укладывать эти стихи»¹³⁹³, — вспоминал впоследствии В.К. Шилейко. Однако Шилейко вскоре перестал переводить с подлинника, считая, что перевод все больше напоминает пересказ. В 1918 г., по возвращении из Европы, Гумилев вернулся к прерванному переводу, однако отказался от фрагмента, переведенного вместе с Шилейко, и стал переводить заново. «Второго перевода я совсем не касался, я просто дал ему книжку *«Etudes bibliques Choix de texts religieux Assyro Babiloniens XII. 1907 Paris Cabalda»*¹³⁹⁴, — рассказывал П.Н. Лукницкому В.К. Шилейко.

В «Предисловии переводчика» к «Гильгамешу»¹³⁹⁵ Гумилев указывал, что пользовался трудом Поля Дорма «Избранные ассиро-вавилонские религиозные тексты. Транскрипция, перевод, комментарий»¹³⁹⁶, а также указаниями В.К. Шилейко (последний написал «Введение» к гумилевскому переводу). Поль Дорм (1881–1966) — французский католический библист, филолог, востоковед — был одним из наиболее значительных исследователей ветхозаветной культурной и религиозной традиции¹³⁹⁷.

Определенное сюжетно-образное сходство с «Гильгамешем» обнаруживает африканская поэма Н.С. Гумилева «Мик». В частности, такое сюжетно-образное сходство мы видим в эпизоде с путешествием абиссинского мальчика по имени Мик в «жилище душ, которых нет» — в поисках тени погибшего в поединке с пантерами его друга, сына французского посла — Луи. Гильгамеш совершает путешествие в «жилище мертвых», к самому «отверстию ада», в поисках своего погибшего друга Эабани. «Тема 2-х друзей, идущих на всякие подвиги и умирающих, — у него была и до «Гильгамеша», так что он просто нечто конгениальное в себе нашел»¹³⁹⁸, — отмечал В.К. Шилейко. Но если тень Эабани выходит к Гильгамешу из «отверстия ада» («Сильный Нергал внимает велению Эа, Он открывает отверстие ада, и оттуда, дыхаяню подобно, выходит

¹³⁹³ Шилейко В.К. Воспоминания о Н. Гумилеве. (В записи П.Н. Лукницкого). — Н. Гумилев, А. Ахматова по материалам историко-литературной коллекции П.Н. Лукницкого. — СПб., 2005. — С. 94.

¹³⁹⁴ Там же.

¹³⁹⁵ СПб., 1919.

¹³⁹⁶ Париж, 1907; Paul Dorme «Choix de texts religieux assyrobabyloniens. Transcription, traduction, commentaire»).

¹³⁹⁷ Dorme P. Les pays bibliques et l'Assyrie, P., 1911; Le livre de Job, P., 1926; Langues et Ecritures semitiques. — P., 1931; Recueil Edouard Dhorme. — P., 1951.

¹³⁹⁸ Там же.

ть Еабани»)¹³⁹⁹, то Мик, герой одноименной поэмы Гумилева узнает о том, что его друг Луи в раю («Луи высоко, он в раю, Там Михаил Архистратиг Его зачислил в рать свою»). «Все белые — как колдуны, Все при рождение крещены, Чтоб после смерти их Христос к себе на небеса вознес», — говорит Мику хранитель подземного жилища мертвых — «зверь с кошачьей мордой, но рогат».

В «Мике» Гумилев продолжает необыкновенно значимую для паломнической литературы древности тему «хождений» в иные миры в поисках «милой тени» — друга, отца или возлюбленной. Обращение Гумилева к ассиро-вавилонскому эпосу объясняется и тем, что в 1914–1918 гг. Гумилева радовал «всякий большой эпос». Так, на одном из заседаний Общества ревнителей художественного слова Гумилев изложил свои взгляды на эпическую поэзию. Выступление поэта после чтения поэмы «Мик» в Обществе ревнителей художественного слова сводилось к следующим тезисам: современный эпос может быть тождественным древнему эпосу; в современном эпическом произведении необходимо выделить три начала: религиозное, массовое и индивидуальное; мифотворческое начало является особенностью подлинного эпоса; единственной областью, в которой возможно еще эпическое творчество, является поэма экзотическая¹⁴⁰⁰. Ассиро-вавилонский эпос о Гильгамеше, наряду с «Илиадой» и «Одиссеей», был для Гумилева образцом великих эпических поэм древности.

«Радовался он очень, этот перевод делая, — и с блудницей эпизод любил. Находил, что это гораздо человечнее истории изгнания израя»¹⁴⁰¹, — вспоминал В.К. Шилейко. Под «эпизодом с блудницей» Шилейко понимал сцену из первой таблицы «Гильгамеша». В этом эпизоде созданный по подобию царя Гильгамеша Еабани после семи дней, проведенных с блудницей, потерял свое необыкновенное родство с природным миром, но обрел «новый разум». Блудница привела Еабани к Гильгамешу, царю Урука, его брату и другу, с которым Еабани победил Хумбабу, хранителя кедровой рощи, умертвил небесного быка, посланного богиней Иштар, и, обессиленный, умер. Утратив родство с миром природы, с растениями и животными, Еабани обретает утраченный рай в дружбе-братстве с Гильгамешем.

Поэма «Мик» была задумана Н.С. Гумилёвым в начале 1910-х годов как эпическая поэма — жанр, не востребованный современной поэзией. Созданию эффекта необычайного произведения, служит выбор как персонажей (абиссинский раб Мик и сын французского консула мальчик Луи, ставший обезьяним царём; старый павиан, его сын и обезьяний народ; мифологические Дух Лесов и рогатый зверь с кошачьей мордой; арабы, абиссинцы и европейцы), так и места действия (джунгли, загробный мир язычников, христианский рай, столица Аддис-Абеба). Эмо-

¹³⁹⁹ Гильгамеш. Перевод Н. Гумилева. СПб.: 1919. С. 70.

¹⁴⁰⁰ Ц. (Дмитрий Цензор) Современная эпическая поэма. — Златоцвет. 1914. № 9. — С. 18; Litotes. Общество ревнителей художественного слова. — Аполлон. 1914. № 5. — С. 54.

¹⁴⁰¹ Шилейко В.К. Воспоминания о Н. Гумилеве. (В записи П.Н. Лукницкого). — Н. Гумилев, А. Ахматова по материалам историко-литературной коллекции П.Н. Лукницкого. — СПб., 2005. — С. 95.

циональный стержень повествования составляет рассказ о дружбе верного чёрного Мика и гордого белокурого Луи. Авантюрный сюжет поэмы складывается из цепочки резко сменяющих друг друга эпизодов, рассказывающих о контрастных мирах рабства, звериного хаоса и загробного бытия. Необычным воспринимается эпизод инициации подростка: Мик сходит в загробный мир на поиски погибшего друга и пытается разузнать о нём в христианском раю, куда закрыт путь язычнику.

Тематически и идейно поэма Н.С. Гумилёва созвучна «Книге джунглей» и сборнику сказок «Просто так» Р.Кипплинга. Русский поэт создал условный художественный мир говорящих зверей, смелых людей, мифологических существ и не без иронии корректирует воссозданный фантастический мир введением современных реалий. Так, в эпизоде избрания Луи обезьянным царём рассказчик комментирует неполное торжество героя:

Для счастья полного его
Недоставало одного:
Чтобы сестра, отец и мать
Его могли здесь увидеть
Хоть силою волшебных чар
И в «Вокруг света» обо всем
Поведал мальчикам потом
Его любимый Буссенар.

В плане поэтической формы в поэме «Мик» обращает внимание, во-первых, использование исключительно мужской клаузулы для энергичного звучания концовки стиха и, во-вторых, свободное количество строк в строфах (от 8 до 64 строк). Поэма написана четырёхстопным ямбом (этот размер Н.С. Гумилёв определял для лирического рассказа!). Лирикоэпическая природа жанра проявляется в соединении остросюжетного рассказа с редкими лирическими отступлениями и прямыми оценками персонажей. В загробном мире Мику открывается диковинный пейзаж:

Там им открылся мир иной,
Равнина с лесом и горой,
Необозримая страна,
Жилище душ, которых нет.
Над ней струила слабый свет
Великолепная луна;
Не та, которую ты сам
Так часто видишь по ночам...

Пример ироничного лирического отступления читатель найдёт при описании обезьяньего города. Рассказчик «простодушно» прибегает к сравнению звериного чуда с сотворённым человеком техническим гигантом:

Я, и ложась навеки в гроб,
Осмелился бы утверждать,

Что это был ни дать ни взять
Американский небоскреб.

Объективации повествования служат диалоги персонажей, позволяющие рассказчику уступить место действующим лицам. В сказочном пространстве поэмы все персонажи общаются друг с другом на общепонятном языке, включая хромую гиену и жаворонка.

Поэма «Мик» обладает культурологической и этнографической направленностью. В ней рассказывается о языческих верованиях абиссинцев, воспроизведена погребальная песнь в исполнении Мика над телом мёртвого друга, описаны арабские обычаи в соотнесении с европейскими (эпизод посещения хозяином Мика дома французского консула). Текст поэмы сопровождается авторским комментарием непривычных для русского читателя названий городов (Анкобер, Харрар), национальных хлеба (инджира) и напитка (тэдж) и других экзотизмов, необходимых для создания африканского колорита. В поэтической книге «Шатёр» (1921) насыщение художественного мира экзотизмами послужило одним из ведущих приёмов создания образа Африки.

По возвращении в Россию в 1918 году Н.С. Гумилёв почти одновременно издал три книги: поэтический сборник «Костёр», собрание китайских стихов «Фарфоровый павильон» и поэму «Мик».

Как бы в противовес к утверждению В.М. Жирмунского о том, что Н. Гумилёв «избегает лирики любви и лирики природы», сборник «Костёр» открывался произведениями с включением элементов среднерусского пейзажа («Деревья», «Осень», «Детство», «Ледоход», «Природа»). Повествование о нравах патриархальной провинции («Городок») соседствовало с балладным рассказом об иконописце («Андрей Рублёв»), богатыре Вольге («Змей»), Распутине («Мужик») и безымянном литейщике («Рабочий»).

Любовная лирика превышает десяток стихотворений преимущественно в жанре послания: «Я и вы» («Да, я знаю, я вам не пара...»), Канцона первая («В скольких земных океанах я плыл»), Канцона вторая («Храм твой, господи, в небесах»), Канцона третья («Как тихо стало в природе!»), «Телефон», «Рассыпающая звезды», «О тебе», «Сон». Присущий ранее любовной теме мотив рокового поединка женского и мужского начал покинул этот сборник. В послании «Рассыпающая звезды» ранее несовместимые понятия воспеваются героем как синонимичные:

Нежный друг мой, беспощадный враг,
Так благословен твой каждый шаг.

Идеализация лирической героини сопряжена с религиозной образностью. Так, бытовая реалья — голос возлюбленной в телефонной трубке — воспринята лирическим героем «... Звонче лютни серафима» (послание «Телефон»). Заключительные строфы «Канцоны первой» и «Канцоны второй» соотносят образ героини с божественным началом:

Канцона первая
Да, ты в моей беспокойной судьбе —
Ерусалим пилигримов.
Надо бы мне говорить о тебе
На языке серафимов.

Канцона вторая
Ведь отрадней пения птиц,
Благодатней ангельских труб
Нам дрожанье милых ресниц
И улыбка любимых губ.

Привлечение религиозных понятий для эстетизации любовной темы прослеживается в русской поэзии начиная с лирики В.А. Жуковского и находит продолжение в стихотворениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и других поэтов. Интенсивное включение религиозных понятий в художественный мир Н.С. Гумилёва отмечено в военной лирике сборника «Колчан» для воплощения мотива самоотверженного служения правому делу. Идеальное начало лирического героя в книге «Костер» обретает себя в гимне возлюбленной, способной спасти мир в день Страшного суда (послание «О тебе»).

Послание «О тебе» чрезвычайно экспрессивно по звучанию благодаря «заклинательным» восклицаниям, дефисам и обилию глаголов (первые строфы):

О тебе, о тебе, о тебе,
Ничего, ничего обо мне!
В человеческой темной судьбе
Ты — крылатый призыв к вышине.

Благородное сердце твоё —
Словно герб отошедших времен.
Освящается им бытие
Всех земных, всех бескрылых племен.

Стихотворение насыщено повторами, сравнениями («сердце словно герб») и гиперболами («бытие Всех племен»). В целом, любовная тема в «Костре», в частности, цикл посланий, вдохновлённый чувством поэта к Ларисе Рейснер, решается преимущественно в жизнеутверждающей тональности. Исключением видятся послание «Сон» и монолог «Эзбеки». По свидетельству А.А. Ахматовой, в обоих произведениях говорится о ней¹⁴⁰².

Стихотворение «Эзбеки» завершает сборник «Костер» и одновременно свидетельствует о новых тенденциях в поэтическом мире Н.С. Гумилева. Монолог лирического героя о выборе между жизнью и смертью передан катреном и шестью секстинами нерифмованным «повествова-

¹⁴⁰² Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988. — С. 581.

тельным» трех-пятистопным ямбом (белым стихом). Таким образом, движение от точных и «звонких» рифм первых «пробрусовских» сборников к появлению неточных рифм в «Колчане» и обращение к белому стиху в «Костре» позволяет отметить постоянную работу Н.С. Гумилева над соответствием художественной формы теме лирического высказывания. Так, в «Эзбеки» размышление героя, полное сдержанного трагизма, требуют приглушённой интонации и отсутствия эффектных фонетических концовок:

Как странно — ровно десять лет прошло
С тех пор, как я увидел Эзбеки,
Большой каирский сад, луною полный
Торжественно в тот вечер освещенный.

Я женщиною был тогда измучен,
И ни соленый, свежий ветер моря,
Ни грохот экзотических базаров —
Ничто меня утешить не могло.
О смерти я тогда молился Богу
И сам ее приблизить был готов.

Знаменательно обращение поэта к дольнику, усиливающему повествовательное начало в поэтическом монологе героя. Стихотворение «Осень» представляет собой лирическую миниатюру и написано одной строфой в двадцать четыре строки. Произведение описывает сиюминутные ощущения и невеселые мысли героя, вызванные бытовой неудачей.

Образ обессилевшего героя «Осени» созвучен образу «хмурого странника» из стихотворения «Эзбеки»:

Да, только десять лет, но, хмурый странник,
Я снова должен ехать, должен видеть
Моря, и тучи, и чужие лица —
Всё, что меня уже не обольщает...

В поэтических книгах Н.С. Гумилёва конца 1910-х годов ощутимо присутствие мотива потерянного жизненного пути, задолго зазвучавшего в творчестве символистов, в частности, А.А. Блока.

Тем не менее Муза Дальних Странствий и энергичный образ всемирного бродяги по-прежнему не покинули художественного мира Н.С. Гумилёва. Безымянный герой из баллады «На Северном море» воскрешает традиционный для акмеистической поэзии образ мужественного воина. Дольник, заключённый в пять октав, создаёт эффект неупорядоченно звучащей речи подгулявшего моряка, гордого своим скандинавским происхождением и опасным призванием (первая и третья строфы):

Если ранее в стихах Н.С. Гумилёва героическое прошлое предков и скучное настоящее лирического героя были противопоставлены в соответствии с романтическим двоемирием, то в балладе «На Северном

море» этот конфликт преодолен акмеистическим принципом деятельного и опасного участия героя в современной жизни.

В книге «Костёр» роль экзотического художественного мира отведена Скандинавии («Швеция», «Норвежские горы», «На Северном море», «Стокгольм»). Стихотворения северного цикла воплотили заветную мысль поэта о взаимообусловленности всего сущего. Таковы темы общности истории «славянской, печенежьей Руси» и могучей страны варягов («Швеция») и мучительного самоопределения лирического героя:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен.
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен
(«Стокгольм»).

Начиная со сборника «Чужое небо» тема памяти прежних воплощений, принадлежности иной национальности и стране возрождается в каждом поэтическом сборнике Н.С. Гумилёва. Стихотворение «Прапамять» из «Костра» посвящено той же теме национального и исторического самоопределения героя (последняя строфа):

Когда же наконец, восставши
От сна, я буду снова я —
Простой индеец, задремавший
В священной роще у ручья?

Элементы предчувствуемого «своего» пространства (индеец, священная роща, ручей) указывают на Индию — родину буддизма. Идея кармической обусловленности настоящего прошлым станет важнейшей мыслью знаменитой баллады «Заблудившийся трамвай» из последней поэтической книги Н.С. Гумилёва.

Таким образом, сборник «Костёр» отразил новые тенденции поэтической манеры Н.С. Гумилёва. Образ лирического героя получил большую художественную вариативность. Восторженный влюблённый трубадур любовной лирики соседствует с героем, мучимым бессилием свершить задуманное. Образ завоевателя не заслоняет героя, пытающегося найти первое, неискажённое звено в цепи своих дальнейших перевоплощений. Так, разные образы лирического героя сборника «Костёр» иллюстрируют полярные начала человеческой природы: мысль и действие, любовь и отчаяние, мужество и сомнение. Наконец, в лирике поэта нашёл отражение образ России с подробностями национального пейзажа, провинциального быта, исторического прошлого и тревожного настоящего.

В области поэтики новым для Н.С. Гумилёва было освоение белого стиха.

Собрание стихов книги «Фарфоровый павильон» является вольным переложением произведений известных китайских поэтов эпохи Тан (VII–X вв.) и лирики Индокитая, выполненным Н.С. Гумилёвым по

французским переводам. Несмотря на незнание языка оригинала автор переложений стремился к передаче особенностей экзотической для русского слуха поэтики и образной системы при возможном сохранении впечатления строгой формы произведения в жанре ши¹⁴⁰³. Стихотворение «Счастье» поэта Ли Бо в жанре ши рисует картину безмятежной гармонии:

Из красного дерева лодка моя,
И флейта моя из яшмы.

Водю выводят пятно на шелку,
Вином — тревогу из сердца.

И если владеешь ты легкой ладьей,
Вином и женщиной милой,

Чего тебе надо еще? Ты во всем
Подобен гениям неба.

В сентябре 1918 г., по инициативе М. Горького, в Петрограде было создано издательство «Всемирная литература». Н.С. Гумилев и А.А. Блок стали членами редакционной коллегии издательства. В октябре этого же года Гумилев стал преподавать в созданном по инициативе того же Горького петроградском Институте живого слова (курс теории и истории поэзии). Поэт женился на А.Н. Энгельгардт, у него родилась дочь Елена. Летом 1919 г. открылся поэтический кружок «Звучащая раковина», возглавляемый Н.С. Гумилевым. Поэт преподавал в литературной студии петроградского дома Мурузи.

Переводческая деятельность Н.С. Гумилёва 1918–1921 годов в издательстве «Всемирная литература» была чрезвычайно интенсивной и разнообразной. Поэт перевёл вавилонский эпос о Гильгамеше и поэму Г. Гейне «Атта Троль», подготовил к изданию книгу переводов французских народных песен, в соавторстве с Г. Ивановым и Г. Адамовичем — «Орлеанскую девственницу» Вольтера. Н.С. Гумилёв перевёл «Марсельезу» Руже де Лилия, произведения Ш. Бодлера, Эредиа, А. Рембо. Английская поэзия представлена в переводах Н.С. Гумилёва народными балладами о Робин Гуде, сонетом В. Шекспира, «Поэмой о старом моряке» С.Т. Колриджа, балладой Р.Саути «Предостережение хирурга», стихотворениями и поэмой «Сфинкс» О. Уайлда. Требования к переводческому искусству поэт изложил в статье «О стихотворных переводах» и в отдельно изданной книге «Принципы художественного перевода».

Помимо сборника «Костёр», книги китайских стихов и поэмы «Мик» о чернокожем мальчике из лесного племени сказочные мотивы дополняют стихотворения сборника «Шатёр» о нравах, обычаях и мифологии

¹⁴⁰³Ши — китайский уставной, то есть регулярный, стих из пяти или семи иероглифов в строке. Всего в стихотворении обычно восемь строк; с четким и стройным чередованием присущих китайским словам музыкальных тонов. Ши существует с 6 в. н.э. до наших дней.

племён Северо-восточной Африки (в то время Абиссинии), составленном из стихотворений 1918 года.

Сборник «Шатёр» создан тематически единым и целиком посвящён африканскому континенту. Сборник открывается посланием «Вступление», определяющим роль лирического героя как летописца Африки:

Оглушенная ревом и топотом,
Облеченная в пламя и дымы,
О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы.
.....
Про деянья свои и фантазии,
Про звериную душу послушай,
Ты, на дереве древнем Евразии
Исполинской висящей грушей.

Во «Вступлении» и в последующих стихотворениях «Шатра» проявился откровенный лиризм поэта в выражении чувств («моя Африка») — качество, ранее несколько приглушённое балладным рассказом. В стихотворении «Абиссиния» благодаря лиризму («Как любил я бродить»), упоминанию географических и биографических реалий создаётся эффект тождества лирического героя и автора произведения:

Я хожу туда трогать дикарские вещи,
Что когда-то я сам издалека привез...

Олицетворение стихий, тверди и выси африканского мира проявилось ведущим приёмом Н.С.Гумилёва в «Шатре»:

Здравствуй, Красное море, акулья уха,
Негритянская ванна, песчаный котел!
(«Красное море»)
А на крыльях летучей мыши
Опускалась теплая ночь
(«Мадагаскар»)

Эффект изменчивости и непредсказуемости африканского пространства подкрепляется зрительными впечатлениями лирического героя, прибегающего к конкретным сравнениям:

Ты, на дереве древнем Евразии
Исполинской висящей грушей
(«Вступление»)
Где персидские миниатюры —
Словно бабочки сказочных стран
(«Египет»)

Разметавшись среди четырех плоскогорий,
С отдыхающей львицей схожа, страна
(«Абиссиния»)

Произведения африканского сборника насыщены изобразительно-выразительными средствами. Так, в стихотворении «Сахара» знаменитая пустыня описана как дикое природное существо, завоевывающая человеческий мир. Показательна концентрация художественных средств в любом из четверостиший стихотворения. Например, один катрен включает эпитеты (зелёный, старый, хищный, юный), метафоры («хищные стаи песков», «пылающая Сахара»), олицетворение и противопоставление («мир наш старый» — «юная Сахара»), призванные подтвердить грядущее могущество стихии.

Безафриканских экзотизмов невозможно для поэта-путешественника Н.С. Гумилёва создание яркого образа чужого русскому читателю мира. В «Сахаре» читатель найдёт названия племён (туареги, тибуссы, бедуины), городов и областей (Тибести, Мурзук, Гадамес), природных явлений («В Средиземное море уходит хамсин»).

В балладах «Судан», «Дамара. Гогентотская космогония» проявился интерес к поэта к сотворению художественной картины вселенной согласно верованиям африканских племён (космогония — учение о происхождении и развитии мира). Баллада «Дамара» повествует о гордыне и наказании мифологической птицы, разорванной богом на две части. Из верхней части произошло племя готентотов, из нижней — бушмены, а перья улетели за море. В будущем части тела птицы вновь соединятся и «В белых перьях большая птица На своей земле поселится». Образ скалочной птицы, глотающей острова, достающей головой выше облаков и ведающей «Всё, что будет, и всё, что было» соотносится с образом дракона из «Поэмы начала» (1921). Оба мифологических образа воплощают первозданные силы мира и являются хранителями исконного знания о мире. Смерть древнейших существ открывает начало человеческой истории: птица порождает африканские племена, а дракон передаёт человеку сакральное знание о «Зарождении, преображении и Ужасном конце миров».

Во время пребывания Николая Степановича в Севастополе там был издан «Шатер» — последний прижизненный сборник Гумилева, в который он включил свои «африканские стихи». «Шатер» был напечатан в рекордные сроки, за несколько дней, на обложку пошла оберточная синяя бумага, да и сам отпечатанный на плохой бумаге текст изобиловал ошибками. На книге значилось, что это издание «Цеха Поэтов», а подзаголовок уточнял: «Стихи 1918 г.» Книга была посвящена племяннику Гумилева: «Памяти моего товарища в африканских странствиях Николая Леонидовича Сверчкова».

В стихотворении «Вступление» из сборника «Шатер» упоминаются паломнические христианские маршруты в Египте: «И последняя милость, с которою Отойду я в селенья святые, Дай скончаться под той сикоморою, Где с Христом отдыхала Мария». Сикомора, под которой отдыхало Святое Семейство во время бегства в Египет, это вполне реаль-

ный, а не легендарный элемент египетского маршрута паломников-христиан. Священную сикомору Богоматери показывали паломникам-христианам в Гелиополе. Так, сотрудник одного из петербургских министерств Е.Э. Картавцов¹⁴⁰⁴ вспоминал, что это было уже не то самое дерево, но, согласно преданию, от того же самого корня. А.С. Норов в своих «Путешествиях по Египту и Нубии»¹⁴⁰⁵ писал, что Священная сикомора Богоматери находилась в саду, в стороне от дороги, на территории коптского монастыря, в Гелиополе, тогда и ныне — Эль-Матарии, пригороде Каира.

Основные элементы ветхозаветной и новозаветной истории Абиссинии были актуализированы Гумилевым в посвященных «колдовской стране» стихотворениях, главным из которых является стихотворение «Абиссиния» из «африканского» сборника «Шатер».

Проанализируем стихотворение Гумилева «Абиссиния» в контексте африканской темы в творчестве поэта. Прежде всего, следует обратить внимание на строфу стихотворения, в котором Абиссиния сравнивается с отдыхающей львицей: «Между берегом буйного Красного Моря и Суданским таинственным лесом видна, Разметавшись среди четырех плоскогорий, с отдыхающей львицею схожа страна». Это сравнение восходит к символике львицы, которая, согласно мифологическим представлениям африканских народов, символизирует Великую Мать, Верховную Богиню. В стихотворении подчеркивается «женскость» и «женственность» культуранима Абиссинии.

Для образности и символики этого стихотворения очень важны этнографические и географические мотивы. «Живой водой художества певец «Шатра» и «Колчана» пробудил и этнографию; он ее тоже приобщил к красоте. <...> Но на самом деле быть поэтом он никогда не устанет, и вся эта география и этнография не глушат в нем его художественной сердцевины, как не заглушает ее и то, что он любит далекое не только в пространстве, но и во времени, помнит историю, вождей прошедшего человечества, друидов и магов, эпос Ассириававилонии и события Исландии в IX веке, — и не увядают для его воображения цветы отдаленнейших мифологий»¹⁴⁰⁶, — писал о Гумилеве Ю.И. Айхенвальд.

Описывая прошлое Абиссинии, воскрешаемое звуками баганы, поэт говорит:

Было время, когда перед озером Тана
Королевской столицей вносился Гондар.

Под платанами спорил о Боге ученый,
Вдруг пленяя толпу благозвучным стихом,
Живописцы писали царя Соломона
Меж царицею Савской и ласковым львом.

¹⁴⁰⁴ Картавцов Е.Э. По Египту и Палестине. Путевые заметки. — СПб., 1896.

¹⁴⁰⁵ СПб., 1840.

¹⁴⁰⁶ Айхенвальд Ю.И. Поэты и поэтессы. — Пг., 1922. — С. 37.

Платан у Гумилева — это дерево друидов, кельтских жрецов-поэтов. Так, в стихотворении «Эзбекие» читаем: «На холмах, словно вещи друиды, толпились величавые платаны». В контексте стихотворения «Абиссиния» платан принимает значение дерева мудрости, словесного древа. Упоминание о царе Соломоне и царице Савской в стихотворении «Абиссиния» является вполне обоснованным. Царица Савская была легендарной властительницей Сабейского царства (Сабы), расположенного на юге Аравии (Йемен). Иногда Абиссинию (древний Аксум) называли провинцией, входившей во владения царицы. История Абиссинии восходит к Аксумскому царству, т.е. К эпохе Ветхого Завета. Согласно библейской версии, основателем города Аксум — главного города-крепости на Абиссинском нагорье — был внук Ноя, один из пяти сыновей Сима — Арам. Наследницей его и была знаменитая царица Савская.

Обратимся к следующей строфе стихотворения «Абиссиния»:

Но поверив шоанской¹⁴⁰⁷ изысканной лести,
Из старинной отчизны поэтов и роз
Мудрый слон Абиссинии, негус Негести¹⁴⁰⁸
В каменистую Шоа свой трон перенес.

Гондар был столицей Амхары, абиссинского княжества, и центром абиссинской учености. Город потерял свое бывшее значение из-за переноса столицы в Шоа — княжество, расположенное высоко в горах. Противостояние культуронимов Шоа и Гондара представлено в стихотворении как противостояние древнего царства поэтов и соперничающего с ним воинственного княжества, близкое к противостоянию Исландии «волков» и Ирландии «лебедей» в «Гондле».

Озеро Тана — одно из самых живописных озер в Абиссинии. Но в данном случае оно является одним из многочисленных озер — зеркал духа — в текстах Гумилева. В предисловии к переведенной им «Поэме о старом моряке» С.-Т.Кольриджа Гумилев писал о подлинном озере, которому Кесвикское было только отражением и которое поэты «озерной школы» искали в глубине своего духа. Интересно, что Н.А.Энгельгардт связывал слова Леры о Гондле («Он жених мой и нежный, и страстный, Белый лебедь родимых озер») с символикой озера как зеркала поэтического духа, близкого к пушкинскому «магическому кристаллу»¹⁴⁰⁹. Заметим также, что Аддис-Абеба, столица современной Гумилеву Абиссинии, неоднократно называется в «Мике» «городом роз», а стоит она, как следует из гумилевского «Акростиха» («Аддис-Абеба — город роз»), «на берегу ручьев прозрачных»).

Символика розы соотносится у Гумилева с цветением духа, полной духовных сил. Вспомним стихотворение «Родос»:

¹⁴⁰⁷ Шоа — область в Абиссинии.

¹⁴⁰⁸ Негус негести (нэгусэ нэгест) — «царь царей» — титул императора Эфиопии.

¹⁴⁰⁹ Энгельгардт Н.А. Из воспоминаний «Эпизоды моей жизни» — Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. — СПб., 1994. — С. 384.

Мы идем сквозь туманные годы,
Смутно чувствуя веянье роз,
У веков, у пространств, у природы
Отвоевывать древний Родос.

Подобный образный ряд присутствует и в стихотворении «Солнце духа»:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

Гумилевский Мик — герой одноименной поэмы — становится советником Менелика II и навсегда поселяется в розовых садах Аддис-Абебы. Сады Аддис-Абебы непосредственно связаны с символикой сада как «священной рощи молодого мира», присутствующей в стихотворении «Эзбекие».

Интересна связь образа-символы розы со знаковостью цветения, цветущей поры для акмеистов. Одно из значений греческого корня «акмэ» — «цветение», «расцвет», «высшая степень чего-либо». С мотивом цветения непосредственно связано название сборника С.Городецкого «Цветущий посох», где пророческий и страннический посох соотносится и с процветшим жезлом Аарона, и с символикой цветущей мировой оси, мирового древа. Кроме того, посох — это и «острие», устремленное к благоуханным высотам поэзии.

В последние годы жизни Н.С. Гумилёв искал универсальных связей, соединяющих человечество и мир в единое разумное и вечное целое¹⁴¹⁰. «Поэма начала» — наиболее «космогоничное» из его произведений — должна была реализоваться в двенадцати больших книгах в виде своеобразного широкого эпоса, созвучного с древнейшими сказаниями¹⁴¹¹. Из грандиозного замысла эпоса о Земле поэт завершил «Песнь первую» из «Книги первой. Дракон», повествующей в броской «брюсовской» манере об умирающем драконе и приходе к нему жреца, требующего от своего властелина знания о мире. Сопротивление дракона сломлено волей человека, впервые обретшего силу над природными стихиями благодаря звучанию слова «ОМ» и готового пожертвовать жизнью ради истины. Мотив поединка ослепительного в своей красоте дракона и его сына от древнерусской княжны богатыря Вольги заложен в конфликте баллады «Змей» из сборника «Костёр». И баллада, и поэма сочувственно живописуют неизбежный конец драконьей власти над землёй.

Мифологический сюжет поэмы заключён в оригинальную стихотворную форму. Н.С. Гумилёв создал двенадцать строф дольника. Строфа составлена из двадцати строк, объединённых в пять катренов перекрёст-

¹⁴¹⁰ Павловский А.И. Николай Гумилёв. — в кн.: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988. — С. 56.

¹⁴¹¹ Там же. — С. 56.

ной рифмовкой и регулярным чередованием слогов в смежных строках. Необычная стихотворная форма соединяет элементы силлабо-тонической, силлабической и тонической систем стихосложения.

Возможно, что замысел эпической поэмы явился опосредованным откликом Н.С. Гумилёва на катастрофические события европейской и отечественной истории тех лет. Поэты серебряного века обращались к жанру поэмы для художественного повествования о современных событиях, делая акцент на этической обусловленности катастрофического настоящего историческим прошлым и для обоснования мессианской роли России (поэмы А.А. Блока «Возмездие», «Двенадцать» и «Скифы», поэма А. Белого «Христос воскрес», поэмы М.А. Волошина «Путями Каина» и «Россия»).

В августе 1918 г. поэт создал большую часть стихотворений, вошедших в его последний и лучший сборник **«Огненный столп»**. Название этого сборника глубоко символично. Смысл названия книги раскрывается при обращении к ветхозаветной «Книге Неемии»: «В столпе облачном ты вел их днем и в столпе огненном — ночью, чтоб освещать им путь, по которому идти им»¹⁴¹². Как известно, народ Израиля в своих блужданиях по пустыне следовал за пророком Моисеем и «столпом огненным». В «столпе огненном» Моисею явился Господь. В суфийских источниках (мусульманский мистицизм) пророк Моисей (Муса) следует за своим учителем Хызром, который может предстать не только в зеленых, но и в огненных одеждах. В обращении Гафиза к Хизру из пьесы «Дитя Аллаха» упоминается огненная риза Хизра («На мутно-белых небесах раскинул огненную ризу»). Однако, у названия последнего сборника Гумилева есть и другие толкования.

Для последних поэтических сборников Гумилева («Колчан». «Костер» и «Огненный столп») характерно обращение к теме Руси-России. Осмысление пространства Руси-России в рамках авторской поэтической географии сопровождалось у Гумилева сближением мотивов духовного странствования и духовного воинствования, где поэт — Божий странник, становится в то же время «воином Бога», ведущим духовную борьбу с силами «всемирного распада».

Анна Ахматова утверждала, что именно «пребывание на войне дало Николаю Степановичу понимание России-Руси», ярче всего воплотившееся в стихотворениях из сборника «Костер», таких как «Змей», «Мужик», «Андрей Рублев»¹⁴¹³. Хотелось бы добавить к ахматовскому списку еще и «Городок» с его смиренной Русью и, конечно же, скандинавский цикл (стихотворения «Швеция», «Стокгольм» и т.д.) с характерным для этого цикла оригинальным историософским видением «печенежьей» Руси.

В стихотворении **«Франции»** (1918) Гумилев писал о том, что революционная Россия сошла с Божьего пути («Мы лежим на гноище и плачем, Не желая Божьего пути») и попала в плен к плен к змию, симво-

¹⁴¹² Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988. — С. 587.

¹⁴¹³ Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Том I. 1924–25 гг. — Paris: 1991. — С. 271.

лизирующему силы всемирного распада («Вот ты кличешь: “Где сестра Россия, Где она, любимая всегда?” Посмотри наверх: в созвездьи Змия Загорелась новая звезда». Образ унесенной змием/драконом и утонувшей в Каспии девушки присутствует в стихотворении «Змей» (1916) и в неоконченной повести «Веселые братья» (1918).

В «Веселых братьях» рассказ о драконах, в старину прилетавших за девушками, вложен в уста демонического героя Мити. Так, он говорит: «Любили драконы в старину на Русь прилетать за девушками. <...> и такой им закон был положен: унесет девушку, а Каспий и услаждается яблочными китайскими грудями ее сахарными. А умрет девушка, и он должен в тот же час умереть. Вот ты и рассуди: девушек много, драконов мало. Так и повывелись». В стихотворении «Змей» появляется и змееборец — Вольга, который хмуро поглядывает на просмоленное драконом небо и натягивает тетиву на рога «беловежского старого тура».

Змееборцы, просвещающие и гармонизирующие хаос, появляются в поэзии Гумилева как надежда на спасение и победу над дьявольской половиной человеческой души. Георгий, вещающий, как трубы победы, Михаил Архистратиг, в рать которого после своей героической смерти попадает Луи из поэмы «Мик», наконец, «хмурый» Вольга — все эти воители олицетворяют в текстах Гумилева правый путь человеческой души, символизируют начало духовного воинствования. Лирический герой текстов поэта стремится уподобиться им; воин Георгий и святой Пантелеймон являются страждущему воину и исцеляют его тело и дух (стихотворение «Видение»).

Гумилев не был ни славянофилом, ни западником. Галломания поэта соседствовала с увлеченностью русскими духовными стихами, персидской и китайской поэзией. Для творчества Гумилева характерна «всемирная отзывчивость», которая является отличительным свойством русской души. Центральным для творчества поэта является мотив «странничества духа», осмысление земного бытия в категориях паломничества к святыне (святыням), поисков «нездешних Америк», «Индии Духа».

Вокзал, на котором можно купить билет в Индию Духа, упоминается в «Заблудившемся трамвае» — одном из лучших стихотворений Гумилева, вошедшем в сборник «Огненный столп». «Где я? Так томно и так тревожно, Сердце мое стучит в ответ: «Видишь вокзал, на котором можно в Индию Духа купить билет?»», — восклицает лирический герой этого стихотворения. Индия Духа символизирует здесь цель странствий лирического героя, иное, нездешнее пространство.

По свидетельству поэта Н.А. Оцупа, история создания этого стихотворения такова: ранним утром декабря 1919 г. Гумилев, вместе с Н.А. Оцупом и несколькими знакомыми возвращался с Петроградской стороны Санкт-Петербурга, от инженера А.В. Крестина. Оцуп описывал эту прогулку следующим образом: «Гумилев был очень оживлен, шутил, говорил о переселении душ, и вдруг посредине его фразы за нами послышался какой-то необычайный грохот и звон. <...> Неожиданнее всего было, что эти звуки производил обыкновенный трамвай, неизвест-

но откуда и почему взявшийся в 5 часов утра на Каменноостровском проспекте. Мы не могли опомниться и повернулись лицом к трамваю, летевшему к нам и сиявшему электрическим светом на фоне светлеющего неба. Было что-то потрясшее нас в этом в сущности очень простом и прозаическом явлении. <...> Трамвай уже почти поравнялся с нами и чуть-чуть замедлил ход, приближаясь к мосту. В этот момент Гумилев издал какой-то воинственный крик и побежал наискосок и наперерез к трамваю. Мы увидели полы его развевающейся лапландской дохи, он успел сделать в воздухе какой-то прощальный знак рукой и с тем же грохотом и звоном таинственный трамвай мгновенно унес от нас Гумилева. <...> Я вдвойне благодарен Крестину, — говорил мне через день Гумилев <...> — за аванс и за то, что не засидись мы у него, я бы не написал «Заблудившийся трамвай»¹⁴¹⁴.

Поэтесса, ученица Н.С. Гумилева И.В. Одоевцева приводит в своих воспоминаниях гумилевский рассказ, посвященный созданию этого стихотворения: «Я шел по мосту через Неву — заря и никого кругом. Пусто. Только вороны каркают. И вдруг мимо меня совсем близко пролетел трамвай. Искры трамвая, как огненная дорожка на розовой заре. Я остановился. Меня что-то вдруг пронзило, осенило. Ветер подул мне в лицо, и я как будто что-то вспомнил, что было давно, и в то же время, как будто увидел, что будет потом. Но все так смутно и томительно. Я оглянулся не понимая, где я и что со мной. Я постоял на мосту, держась за перила, потом медленно двинулся дальше, домой. И тут что-то случилось. Я сразу нашел первую строфу, как будто получил ее готовой, а не сам сочинил»¹⁴¹⁵.

Для стихотворения «Заблудившийся трамвай» необыкновенно важным является соотношение реального и ирреального, биографического времени и вечности. Поэт преодолевает пространство и время, превращает географические реалии в образы-символы пройденного им духовного пути: «Поздно. Уж мы обогнули стену, Мы проскочили сквозь рощу пальм, Через Неву, через Нил и Сену, Мы прогремели по трем мостам». И Нева, и Нил, и Сена в этом стихотворении — этапы на пути к Индии Духа, «стоянки», ведущие к раю.

А. Ахматова и Н. Оцуп отмечали, что для стихотворения характерно «наложение планов», сгущение биографического элемента, когда несколько снимков снимается на одну пластинку. Прием «наложения планов» возможен, по словам Н.А. Оцуа, благодаря контрасту фантазии и действительности. «Вот почему рядом с «Индией Духа» Гумилев изображал вокзал, на котором можно купить билет, чтобы поехать в действительную Индию, — продолжал Н. Оцуп. — Страшный торговец овощами продает отрубленные головы, но поэт подчеркивает, что ожидал увидеть в лавке капусту и брюкву. Названия этих овощей, которые напоминают читателю мирные заботы домохозяек, тем сильнее выделяют жуткое значение товара, продаваемого фантастическим лавоч-

¹⁴¹⁴ Оцуп Н.А. Вокруг имени Н.С. Гумилева. — Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников. — Л., 1991. — С. 201–202.

¹⁴¹⁵ Одоевцева И.В. На берегах Невы. — М., 1998. — С. 38.

ником»¹⁴¹⁶.

По мнению современной исследовательницы И. Масинг-Делич¹⁴¹⁷, главная философская мысль стихотворения состоит в том, что жить на земле — значит быть прикованный к колесу судьбы, которая перевозит человека из земного мира в нездешний и обратно. Трамвай, заблудившийся в бездне времен, открывает поэту спиральную структуру времени, где смерть — это новое рождение в жизни вечной, а индивидуальные жизни и исторические события остаются по сути одними и теми же в результате целого цикла перевоплощений. Не случайно, согласно рассказу Н.А. Оцуа, появлению на Каменноостровском проспекте загадочного трамвая и, соответственно, написанию стихотворения предшествовал разговор о переселении душ. Лирический герой стихотворения находит спасение от кругообразности земного времени и пространства, от разбитых надежд и сжимающей сердце грусти в живой вере, которую символизирует в стихотворении Исакий — Исаакиевский собор в Петрограде («Верной твердынею православья Врезан Исакий в вышине»). Живую веру символизирует также загадочная Машенька — погибшая невеста лирического героя. В финале стихотворения Машенька по велению поэта оживает, а умирает лирический герой. «Заблудившийся трамвай» — это стихотворение об обретении живой веры, спасающей человеческую душу от заколдованного круга земных грехов и поражений.

Н.С. Гумилёв не увидел сборника стихов, так как был арестован в первых числах августа и расстрелян 25 августа за участие в контрреволюционном заговоре. По воспоминаниям Г. Иванова, очевидца событий и друга поэта, Н.С. Гумилёву было предъявлено обвинение в «сочинении прокламаций, призывавших к свержению советской власти» во время кронштадтского мятежа¹⁴¹⁸. В свете трагического события книга «Огненный столп» обрела весомость поэтического памятника. Так, откликнувшийся рецензией на выход сборника поэт и философ Н.М. Минский подчеркнул, что «за стихами мы ловим намёки на самооценку и самоопределение поэта, которые помогли бы нам понять, разгадать тайну его последних переживаний. Н.С. Гумилёв ... завещает нам свою автопсихографию, изображая... не отдельные поэтические моменты, а общую схему своей духовной жизни»¹⁴¹⁹. Помимо биографического совпадения гибели поэта с публикацией сборника стихов именно художественно-философская значимость «Огненного столпа» определяет вершинное место последней книги Н.С. Гумилёва в литературном пути поэта.

Важнейшие темы неполного двадцатилетнего творчества Н.С. Гумилёва обрели смысловую точность и образную яркость в «Огненном столпе» преимущественно в произведениях балладного типа. Философские стихотворения «Память», «Заблудившийся трамвай», «Леопард», «Мои

¹⁴¹⁶ Оцуа Н.А. Вокруг имени Н.С. Гумилева. — Жизнь Николая Гумилева: воспоминания современников. — Л., 1991. — С. 162–163.

¹⁴¹⁷ Masing-Delis Irene. The Time-Space Structure and Illusion Pattern of Gumilev's «Zabludivshiisia tramvai». — Essays in Poetics. Vol. 7. № 1 (1982 Pp. 62–83).

¹⁴¹⁸ Иванов Г. Мемуары и рассказы. — М., 1992. — С. 175.

¹⁴¹⁹ Гумилёв Николай в воспоминаниях современников. Репринтное издание. — М., 1989. — С. 169–170.

читатели» раскрывают темы смысла жизни и ответственности за совершенное. Цикл «Душа и тело» рассказывает о разладе человеческой природы и в то же время неожиданно утверждает подчинённость разнородных начал сознанию и воле. Стихотворения «Лес», «Канцона первая», «Канцона вторая», «Слонёнок», «Ольга», «У цыган», «Перстень», «Дева-птица» описывают многообразные проявления любовного чувства. Стилизованные «Подражание персидскому», «Персидская миниатюра» и «Пьяный дервиш» подтверждают интерес поэта к Востоку. Возвышенные стихи об искусстве «Слово», «Шестое чувство» и «Молитва мастеров» звучат как заповедь поэта. Поэтическую книгу завершает лироэпическое повествование «Звёздный ужас», рассказывающее белым ямбическим стихом о потрясении арабского племени внезапным открытием величия ночного свода. Известен замысел Н.С. Гумилёва написать цикл произведений о космогонических верованиях африканских племён. Возможно, «Звёздный ужас» воплотил часть культурологического замысла.

А.И. Павловский выделил в книге тему ветра. По его мнению, ветер как символ движения олицетворял в поэтическом сознании Н.С. Гумилёва начало и происхождение всего сущего¹⁴²⁰. В любовной лирике «Огненного столпа» образ ветра напоминает лирическому герою об идеальном мире («Канцона первая», «Канцона вторая»). В стихотворениях «Память» («И тогда повеет ветер странный, и прольётся с неба страшный свет...») и «Заблудившийся трамвай» («И сразу ветер знакомый и сладкий...») образ ветра усложнён метафизическим смыслом вестника истины. Названные произведения оставляют впечатление глубоко личных посланий, не поддающихся однозначному толкованию.

По воспоминаниям современников, Н.С. Гумилёв читал «Заблудившийся трамвай» перед любой аудиторией, придавая балладе особое значение. Мистический смысл произведения заключён в представлении о кармической обусловленности настоящего страдания человека совершенным им злом в прежних жизнях. Воспоминание о далёком, XVIII-го столетия, предательстве поясняет смятение героя («Где я? Так томно и так тревожно Сердце мое стучит в ответ...») и картину унижительной смерти («В красной рубашке, с лицом, как вымя, Голову срезал палач и мне...»). Физическое падение срезанной головы в ящик дублирует нравственное предательство: прапамять воскрешает оставленную невесту («Как ты стонала в своей светлице, Я же с напудренною косою Шел представляться императрице и не увиделся вновь с тобой»).

Как только герой понимает причину метафизических блужданий по своим прежним воплощениям, заключённой в несвободе от совершенного ранее зла, то сразу возвращается в мир безусловных ценностей родины, веры и любви:

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня

¹⁴²⁰ Павловский А.И. Николай Гумилёв. — в кн.: Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988. — С. 56.

Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравье
Машеньки и панихиду по мне¹⁴²¹.

И всё ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Образный строй баллады «Заблудившийся трамвай» необычен для манеры Н.С. Гумилёва, стремившегося к «акмеистическим» предметной чёткости и смысловой ясности. Напоминающий комету трамвай («В воздухе огненную дорожку Он оставлял и при свете дня...») уносит героя и читателя в метафизическую реальность («Он заблудился в бездне времен...»). Эта реальность воплощена стремительно сменяемыми друг друга воспоминаниями из прошлых жизней повествователя («...Мы проскочили сквозь рощу пальм, Через Неву, через Нил и Сену Мы прогремели по трем мостам»), призванными воскресить в памяти историю о любви и предательстве. Герой дважды обращается к Богу, невидимому держателю невидимому держателю человеческих и исторических судеб с мольбой «Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон». Особенность «рефрена» заключается в разности интонации и, соответственно, смысла мольбы: если в третьей строфе героем движет страх перед «бурей темной, крылатой» и «бездной времен», то в девятой строфе он просит оставить его там, где был любим.

В созданных ранее стихотворениях о самоопределении («Оссиан», «Я, верно, болен: на сердце туман...», «Стокгольм», «Прапамять») романтическое томление героя по утраченному истинному бытию было скорее художественно явлено, нежели мотивировано. Приём сна в «Стокгольме» открывает герою его утраченное «скандинавское прошлое» и поясняет созвучный «Заблудившемуся трамваю» приговор герою: «И понял, что я заблудился навеки в слепых переходах пространств и времен...». Тема поиска истинного «я» проходит через творчество Н.С. Гумилёва и получает художественно целостное осмысление в последней книге поэта. Так, интуитивное открытие героем скандинавской родословной находит воплощение в балладе «Ольга»:

¹⁴²¹ Обратим внимание, что в заключительных строках дважды появляется пушкинская тема: с одной строны, Машенька — это, вероятнее всего, Маша Миронова, «капитанская дочка» из пушкинской повести, а жених ее — Петр Гринев, который должен представляться императрице в парике с напудренной косой (явный XVIII век); ситуация эта намеренно переиначивает пушкинскую, где с императрицей встречается Маша Миронова; с другой стороны, лирический герой столь же беспомощно стоит перед превосходящей его высшей силой, как Евгений из «Медного Всадника».

Год за годом всё неизбежней
Запевают в крови века.
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы,
Славных битв и пиров я жду.

«Огненный столп» открывается автобиографическим стихотворением «Память», в котором лаконично обозначены жизненные реалии Н.С. Гумилева (например, награждение на войне: «Но святой Георгий тронул дважды Пулею не тронутую грудь»). Рассказ о прошлом, настоящем и предвиденье будущего обрамлён парадоксальной сентенцией «Только змеи сбрасывают кожи, Мы меняем души, не тела». Сентенция поясняет череду контрастных образов прошлого героя: замкнутый ребёнок, самоуверенный поэт, отважный путешественник, самоотверженный воин. Представление героя о его настоящем и будущем передано христианскими понятиями и рождает ассоциацию с крестоносцем, отдающим свою жизнь восстановлению веры, в сочетании с космическими образами:

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.
И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет:
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

Как и в «Заблудившемся трамвае» («сад планет») и цикле «Душа и тело» («планетный хор», «Большая Медведица»), метафизическая реальность странствия души создаётся образами созвездий. Образы небесных тел пронизывают философскую поэзию современников поэта М.А. Волошина (венки сонетов «Corona astralis», «Сон», «Космос») и А. Белого («Звезда», «Дух», «Мы, — русские», «Антропософии»).

Баллада «У цыган» посвящена многократно воспетому Н.С. Гумилёвым любовному поединку мужского и женского начал. Движение любовной темы создаёт цепочка ассоциативных образов восприятия рассказчиком центрального мужского персонажа. Пьяный грузный гусар с блестящими зубами из-под хищных усов видится повествователю отяжелевшим от добычи бенгальским тигром. Ресторанный «сниженный» образ героя контрастирует с надбытовой первоосновой — обликом падшего ангела. Так выстраивается ассоциативный ряд образов мужского начала: гусар с хищной усмешкой — одурманенный запахом крови ве-

ликолепный бенгальский тигр — прекрасный Люцифер с кровавой лилией в тонкой руке. В отличие от вариативности образов мужского начала женское естество увидено рассказчиком в одном персонаже. Поющая и пляшущая перед гусаром девушка из цыганского ресторана выходит победительницей из символической схватки:

Хочет встать, не может... кремнь зубчатый,
Зубчатый кремнь, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно подъятой,
В его крылатое сердце проник.

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося.

... Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

В жанровом отношении баллада «У цыган» представляет синтез нескольких форм. При доминанте балладного повествования произведение включает черты городского романа, ориентального рассказа и ритмы цыганской песни («Шире, всё шире, кругами, кругами, Ходи, ходи и рукой мани...»).

Художественный мир стихотворений «Огненного столпа» насыщен приметами различных национальных культур. Скандинавское язычество проходит через балладу «Ольга». Украшенная гиперболами и сравнениями речь насыщает восточным колоритом стихотворения «Подражанье персидскому», «Персидская миниатюра», «Пьяный дервиш». Индийская вариация составляет один из уровней повествования в балладе «У цыган» (линия «бенгальского тигра»). Любимая поэтом африканская тема звучит в виде поверий в «Леопарде» и «Звёздном ужасе». Культурологическая эклектика художественного мира произведений Н.С. Гумилёва создаёт ощущение всеобъемлющей причастности автора всем временам и расам.

Любовная лирика «Огненного столпа» привлекает неожиданной доверительной интонацией. А.И. Павловский назвал свойство последних стихов поэта «чутьлинеобескураживающей лирической открытостью»¹⁴²². Послание «Слонёнок» рассказывает о нежной хрупкости чувства лирического героя и о грядущей метаморфозе страсти:

Моя любовь к тебе сейчас — слоненок,
Родившийся в Берлине иль Париже
И топающий ватными ступнями
По комнатам хозяина зверинца.

¹⁴²² Павловский А.И. Николай Гумилёв. — в кн.: *Гумилев Н. Стихотворения и поэмы*. — Л., 1988. — С. 54.

.....
 Не думай, милая, что день настанет,
 Когда, взбесившись, разорвет он цепи
 И побежит по улицам, и будет,
 Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро
 В парче и меди, в страусовых перьях...

Развитие чувства героя передано непривычным для русского сознания сравнением с образами детёныша, безумца и великолепного гиганта. Вероятно, Н.С. Гумилёв впервые в отечественной поэзии соотнёс экзотический образ слона с внутренним миром лирического героя. Примечательно, что образ слона завершает художественную мысль о пагубности лести в «Молитве мастеров» («Вам стыдно мастера дурманить беленой, Как карфагенского слона перед войной») и упоминается в монологе «Мои читатели».

Произведения об искусстве «Слово», «Шестое чувство» и «Молитва мастеров» продолжают традицию русской классической поэзии XIX века, выражая мысль о божественной сущности творчества.

Стихотворение «Слово», перифразируя библейский текст, напоминает современным читателям о сакральном значении речения:

Но забыли мы, что осиянно
 Только слово средь земных тревог,
 И в Евангелии от Иоанна
 Сказано, что слово это — Бог.

Мы ему поставили пределом
 Скудные пределы естества,
 И, как пчелы в улье опустелом,
 Дурно пахнут мертвые слова.

Художественный мир произведения, наполненный космическими и библейскими образами. Трактовка Н.С. Гумилёвым выбранного размера («Хорей, поднимающийся, окрылённый, всегда взволнован...; его область — пение»), поясняет контрастное сочетание гимна божественному началу и эпитафии современности в «Слове».

Не менее известное чем «Заблудившийся трамвай» стихотворение «Шестое чувство» воспекает отзывчивость человеческой природы к красоте, принимающей форму романтического томления по недостижимому:

Но что нам делать с розовой зарей
 Над холодеющими небесами,
 Где тишина и неземной покой,
 Что делать нам с бессмертными стихами?
 Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
 Мгновение бежит неудержимо.

И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти всё мимо, мимо.

«Шестое чувство» волнует читателя предощущением важного открытия, чему в значительной степени способствует логически-образная убедительность лирического рассказа. Н.С. Гумилёв избрал ораторскую специфику доказательства: от утверждения радости чувственного наслаждения (тезис) поэтическая мысль задаётся риторическим вопросом (см. текст выше). Проявления нематериальной красоты приносят человеку страдание (антитезис). Последующие строфы о муках мальчика и рептилии являют собой образное доказательство возможности приближения к высшей ступени постижения (это и есть шестое чувство) через отрицание прежнего состояния неведения. Наконец, финал стихотворения утверждает возможность человека изменяться самому под влиянием красоты (синтез):

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства¹⁴²³.

Безусловно, философское стихотворение «Шестое чувство» самим фактом существования доказывает правоту «скальпеля искусства» и дарит читателю эстетическое и интеллектуальное переживания. Завершающее книгу повествование «Звёздный ужас» посвящено той же теме внезапного открытия красоты и пробуждения «шестого чувства» у языческого племени — желания петь.

Монолог «Мои читатели», последнее лирическое произведение «Огненного столпа», вызывает эмоциональную ассоциацию с кипплинговской «Заповедью» (1910, в переводе М.Лозинского), поскольку оба произведения посвящены теме чести и человеческого достоинства, теме обретения своего места в мире, теме единства слова и дела. При очевидном различии «Заповеди» и «Моих читателей» произведения Р. Кипплинга и Н.С. Гумилёва несут в себе мощный энергетический заряд «жизненного кодекса», оправданного действенными биографиями поэтов и выраженных с помощью глагольного начала стихотворной строки. Р. Кипплинг избрал для разговора с сыном повелительное наклонение и образ мудрого отца («Владей собой», «Верь сам в себя», «Умей прощать»,

¹⁴²³ В стихах «Шестого чувства» явно воплощены принципы «адамизма», развивавшиеся М. Зенкевичем и В. Нарбутом. Это свидетельствует о том, что Гумилеву были близки образно-стилистические тенденции, запечатлевшие в натуралистически-метафорических образах рождение человечности из хаоса стихий и животной дикости.

«Умей мечтать», «Наполни смыслом»). В стихотворении Н.С. Гумилёва первые строфы дольника повествуют о почитателях поэзии и также начинаются с глагольных форм. Наконец, в финальной строфе рассказчик, принявший образ «учителя жизни», поясняет популярность своих стихов:

Я не оскорбляю их неврастением,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо...

Почитатели стихов (африканский вождь-бродяга, морской лейтенант, убийца императорского посла) обобщены во второй строфе в собирательный образ персонажей-авантюристов, которым и адресованы произведения рассказчика. Если рассматривать стихотворение Н.С. Гумилёва в биографическом преломлении, то несмотря на невероятность таких читателей, следует верить автору. По свидетельству Н.К. Чуковского, «Лейтенант, водивший канонерки Под огнем неприятельских батарей, Целую ночь над южным морем Читал мне на память мои стихи» реально существовал¹⁴²⁴.

Мастерство поэта в области художественной формы произведений «Огненного столпа» требует отдельного литературоведческого комментария. В предельно кратком изложении следует назвать символику (ветер, космические стихии, сквозной образ: заблудившийся трамвай) и ассоциативный ряд образов («У цыган»).

Новизну художественного впечатления привнесли в жанр канцоны метафорические образы, симфора (усложнённая метафора) и олицетворение. Жанр канцоны в поэзии Н.С. Гумилёва по сути является любовным посланием (сборники «Колчан», «Костёр», «Огненный столп» включают по две-три канцоны). В «Канцоне первой» метафорическое и олицетворённое описание раннего утра —

Ветер милый и вольный,
Прилетевший с луны,
Хлещет дерзко и больно
По щекам тишины.

В конце февраля 1910 года Ахматова прочла корректуру «Кипарисового ларца» и, по ее словам, «что-то поняла в поэзии» (Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 82), «я была поражена и читала ее, забыв все на свете» (Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 267). Современники, конечно, слышали «голос» Анненского в «голосе» Ахматовой и придали

¹⁴²⁴ Чуковский Н. О том, что я видел. Библиотека мемуаров. — М., 2005. — С. 50.

свои наблюдения огласке. По рассказу Ахматовой, «когда она 1-й раз была на «башне» у В.Иванова, он пригласил ее к столу, предложил ей место по правую руку от себя, то, на котором прежде сидел Анненский. Был совершенно невероятно любезен и мил, потом объявил всем, представляя Анну Андреевну: „Вот новый поэт, открывающий нам то, что осталось нераскрытым в тайниках души И.Анненского”» (Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. — С. 191–192). В 1912 году в журнале «Новая жизнь» была напечатана рецензия В.В. Гиппиуса на сборник «Вечер», в которой автор утверждал: «Нетрудно найти литературную генеалогию Ахматовой. Конечно, должны вспомниться (из русских поэтов): И.Анненский и Кузмин, Сологуб и Блок. Но не острая горечь Анненского, не меланхолия Кузмина, не мистическое томление Сологуба, не взрывы восторга и отчаяния Блока — слышны в этой книге. Это скорее сдавленная боль, сжатые губы и глаза, готовые заплакать» (Анна Ахматова. После всего. — М., 1989. — С. 80). Весомую лепту в проблему «Анненский — Ахматова» внес О.Мандельштам. В рецензии на «Альманах муз» Мандельштам писал: «Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух, привыкший с понятием песни связывать некоторую душевную элементарность, если не бедность» (*Мандельштам О.* Слово и культура. — М., 1987. — С. 253). В 1923 году О. Мандельштам поместил статью «Буря и натиск» в журнале «Русское искусство» в ней он высказался в том смысле, что Ахматова «опростила» психологическое изящество и психологическую тонкость лирики Анненского: «Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой». С точки зрения Мандельштама Ахматова передала не «психологическую изломанность», свойственную Анненскому, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: „в огороде бузина, а в Киеве дядя”. Отсюда следовало, что в освоении наследия Анненского Ахматова пошла своим путем: «пользуясь чистейшим литературным языком своего времени, применяла с исключительным упорством традиционные приемы русской, да и не только русской, а всякой вообще народной песни» (там же. — С. 210, 305). Так, согласно Л.Я. Гинзбург, «сцепление человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная, мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение поэтического образа. Почему эта связь причиняет боль? Ключом к слову больно служит слово бесцельно». Если в творчестве романтиков утверждалась «безусловная ценность собственной личности и питающих ее сверхличных ценностей», что было, с одной стороны, источником романтического пафоса, а невоплощенность романтических иллюзий — романтического трагизма, с другой стороны, то современный конфликт мыслится Анненским не между личностью, ее сверхличными запросами и косным внешним миром, существуют лишь в сознании, которое не верит даже в собственную ценность. Остается уповать лишь на творческое усилие, чтобы «овладеть несомненной для поэта красотой мира», но эстетический акт как та-

ковой не мог принести Анненскому, русскому человеку, удовлетворения. Он пытается найти нравственное и эстетическое вне религии («Я потерял Бога и спокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным». — *Анненский И.* Книги отражений. — М., 1979. — С. 457) и вне революции.

Однако слияние человека с общим, обретение прекрасного и сверхличных ценностей наталкивается на непреодолимые препятствия. В стихотворении «Аметисты» Анненский писал:

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто

И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*...

Между прекрасным и страшным миром и человеком есть связь, есть сцепление, но они разрушительны, и смысл этого разрушения непонятен, потому что бесцелен (разрушение не может служить целью). А если это так, то и подлинной гармонии нет. Анненскому же хотелось бы, чтобы земное сиянье «уверяло» нас в том, что есть другое, «лучезарное слиянье», другая, созидательная гармония. Гармония, основанная не на нашей логической связи, а живущая по иным законам. Поэтому, по мнению Л.Я. Гинзбург, органичнее всего для поэзии Анненского — «диалектика страшного и прекрасного мира. Анненский больше всего Анненский там, где его страдающий человек страдает в *прекрасном мире*, овладеть которым он не в силах. Но Анненский сопротивляется пагубной двойственности — ощущения прекрасного и страдания в нем от невозможности им наслаждаться и эстетически присвоить. И в этом сила поэта.

Так как поэт питается внешним миром, то «с восприятия его явлений начинается движение поэтической мысли». Но творческий процесс рисуется поэтом не легким полетом крылатого вдохновения, а «тяжелым» «наплывом мыслей, настроений, желаний...», «минутами полного отождествления души с внешним миром...». Поэт, стало быть, не повелитель, владеющий творческим процессом и не выразитель самого себя. Он в момент творческого акта соединен со всеми и находится на той же ступени нравственного состояния. Это значит, что поэзия Анненского, как вся новая поэзия его времени, «ищет точных символов для *ощущений*...и для *настроений*, то есть той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» («Аполлон», 1911, № 6. — С. 56).

Человек в лирике Анненского «измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязаемых подробностях». Те ценности, которые раскрыты перед ним, реальные — творчество, при-

рода, любовь. Но они предстают не как его личные ценности, не как ценности его Я, а как ценности другого. А в чем же заключено тогда мое Я? Оно предлежит во внешнем и в другом.

Следовательно, Анненский пытается постичь мир через соответствия между своим внутренним (психическим) миром и внешней средой — природой, вещами, людьми. Это обличает в нем символиста бодлеровско-брюсовского типа. «Для передачи... я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символ: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке никогда не найдешь и слова». С такой точки зрения символизм Анненского — «**земной символизм**». Сущность его определил сам Анненский: «...мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии». Лирическое событие, — пишет И.И. Ковтунова, — в стихах Анненского обычно происходит одновременно и во внешнем мире и в мире внутреннем. Настроение поэта воплощается в образах природы и в образах вещей. Отсутствие граней между состоянием природы (вещи) и состоянием души поэта проявляется в структуре стиха. Нередко лишь в конце стихотворения появляется высказывание, приоткрывающее значение всего образа» (*Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. — М., 2003. — С. 86–87*). Метод Анненского заключается в том, чтобы впечатления природы совпадали с выражением чувств. Это создает эффект неразличимости души и природы, их слияния. Содержание картины природы углубляется, и в ней просвечивает символическое значение, передающее переживание человека. Для того чтобы прояснить «соответствия» между природой и внутренним состоянием, Анненский не устраняет «пропущенные звенья поэтической мысли», а прячет их в контекст, но так, что читатель легко восполняет общий художественный смысл, скрепленный внутренней логикой тех же «соответствий». Вот, например, стихотворение «Снег»:

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...
От нее даже дыму

И, вступая на кручи,
Молодая зоря
Кормит жадные тучи
Ячменем янтара

— будят в герое предчувствие: «В этот час я родился, в этот час я умру...».

Усложнённая метафора уходящего времени в «Канцоне второй» не называет часы, но описывает характерные для маятника движения:

Маятник, старательный и грубый,
Времени непризнанный жених,
Заговорщицам секундам рубит
Головы хорошенькие их.

Н.С. Гумилёв иносказательно выразил страстное томление по идеальному безмерному пространству, вестником которого в системе художественных координат поэтом выбран ветер. Уходящее время воплощено в зловещем образе маятника-палача, представляющего конечность человеческого бытия. Таким образом, создаётся антитеза пространства и времени в ряде произведений «Огненного столпа».

В 1920 г. Театральная мастерская Ростова-на-Дону поставила драматическую поэму «Гондла», и поэт успел увидеть эту постановку. В феврале 1921 г. Гумилев был избран (вместо А. Блока) председателем Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов. В мае этого же года Гумилев выехал из Петрограда в поезде командующего Черноморским флотом адмирала Немитца.

По возвращении из Крыма, летом 1921 г., Гумилев планировал издать новую книгу стихов «Посредине странствия земного» в издательстве «Петрополис». Однако в ночь с 3 на 4 августа 1921 г. поэт был арестован Петроградским ЧК и доставлен на Шпалерную. 9 августа поэта допрашивал следователь Петроградского ЧК Якобсон. Гумилев обвинялся в участии в контрреволюционном заговоре профессора С.Н. Таганцева. Следователю поэт заявил, что по своим взглядам — монархист, на допросах вел себя мужественно и гордо. 25 августа 1921 г. поэт был расстрелян вместе с остальными участниками таганцевского заговора. Всего по приказу Петроградской ЧК в этот день было расстреляно 67 человек, включая стариков и женщин. Такой лютый приговор вызвал возмущение мыслящего Петербурга, однако поэты, находившиеся под неусыпным большевистским контролем, никак не могли воспрепятствовать исполнению приговора. 1 сентября 1921 г. В Петроградской правде было опубликовано официальное сообщение ЧК о «раскрытом заговоре». Опубликовали и список расстрелянных, в котором поэт числился под номером 30. За гибелью Гумилева последовала смерть А.Блока и вынужденный отъезд из страны многих известных деятелей русской культуры и искусства. Кровавая власть не пощадила славу России: на пороге были страшные времена сталинского террора.

Произведения Н.С. Гумилёва долгое время не публиковались в России, но их знали и помнили. Благодаря поэту в отечественной поэзии сформировался «мужественный стиль» романтического направления с его философской остротой, нравственной бескомпромиссностью и максималистскими требованиями к жизни.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, неоромантизм, формализованный жанр, ши, парнасцы, футуристы, эгофутуристы, оккультизм (от лат. *occultus* — тайный, сокровенный), теософия (от греч. *theós* — бог и *sophía* — мудрость, знание; в широком смысле слова — мистическое богопознание, синоним теологии; позднее теософией, в отличие от теологии, опирающейся на откровение и догматы, стали называть учения о божестве, исходящие из субъективного мистического опыта и стремящиеся изло-

жить этот опыт в виде связной системы, историософия (философия истории), геософия (философия географии), ассирио-вавилонская культура, эпоха Тан (период правления китайской императорской династии Тан; 618-907); время расцвета китайской культуры и поэзии); акцентный стих, белый стих, дольник.

■ Вопросы и задания

1. Проанализируйте акмеистский манифест Н.Гумилева и дайте представление об эстетических взглядах Гумилева. Литературно-критическое наследие Н.С. Гумилёва («Письма о русской поэзии», статьи о творчестве Т. Готье, Ш. Бодлера, Р. Саути, Э. Верхарна). Н.С. Гумилёв как теоретик стихосложения (статьи «Читатель», «Анатомия стихотворения», «Жизнь стиха», «О стихотворных переводах»). Сравните теоретические воззрения Гумилева и его поэтическую практику.

2. Традиции лермонтовской поэзии в творчестве Н.С. Гумилёва.

3. К вопросу о типологической общности неоромантических произведений Р. Киплинга и Н.С. Гумилёва.

4. Какое влияние оказала на творчество Гумилева французская культура и поэзия? Французские символисты и поэзия Н.С. Гумилёва.

5. Ориентализм поэзии и новеллистики Н.С. Гумилёва.

6. Формализованные жанры в поэзии Н.С. Гумилёва.

7. Выделите наиболее важные для творчества Н.С. Гумилева темы, образы и мотивы.

8. Какое значение в творчестве Н.С. Гумилева имели географические темы, образы и мотивы?

9. Проанализируйте образы-«маски» лирического героя поэзии Н.С. Гумилева.

10. Какими видел Н.С. Гумилев роль поэзии и поэта в современном ему мире?

11. Жанр поэмы/послания/баллады/сонета в творчестве Н.С. Гумилёва.

12. Эволюция поэтической техники Н.С. Гумилёва (на примере ряда сборников).

13. Ведущие изобразительно-выразительные средства поэтического художественного мира Н.С. Гумилёва.

14. Художественная интерпретация вечных образов и легендарных исторических личностей в творчестве Н.С. Гумилёва.

15. Христианская символика лирики Н.С. Гумилёва.

16. Художественная интерпретация библейских мотивов и образов в поэзии Н.С. Гумилёва.

17. Образы стихий в творчестве Н.С. Гумилёва.

18. Пространство и время в поэзии Н.С. Гумилёва.

■ Литература

Соч.: Полн. собр. соч. (Т. 1–8). — М.: 1998–2007; Соч.: в 3 т. — М., 1991; Собр. соч.: в 4 т. — М., 1991; Вашингтон, 1962 (репринт); Стихот-

ворения и поэмы. — Л., 1988; Переписка с Н.С. Гумилевым. — Лит. наследство. Т. 98. — М., 1994; «Когда я был влюблен»: Стихотворения. Поэмы. Пьесы в стихах. Переводы. Рассказы. — М., 1994; В огненном столпе. Дневники. Материалы об Африке. Эпистолярное наследие. Статьи. — М., 1991; Чужое небо: Стих, и поэмы. — М., 1995; Озеро Чад: Стихотворения. Статьи о поэтике. — М., 1995; Я пришел из иной страны: Стихи. — М., 1996; Конквистадор: Стихотворения. — М., 1997.

Лит.: Ахматовские чтения: А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия начала XX в. — Тверь, 1995; «Самый непрочитанный поэт»: Заметки А. Ахматовой о Н. Гумилеве. — Новый мир. 1990. № 5; Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. — СПб., 2000; Богомолов Н.А. Н. Гумилев и оккультизм. — Devisu. 1992. № 0; он же. Русская литература начала XX века и оккультизм. — М.: 1999; Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Николая Гумилева. Годы: 1886–1913. — М., 1995; Верховский Ю. Путь поэта: О поэзии Н. Гумилева. — Современная литература. — Л., 1925; Н. Гумилев, А. Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. — СПб., 2005; Н. Гумилев и русский Парнас. — СПб., 1992; Николай Гумилев: Pro et Contra: личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. — СПб.: 1995; Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное изд. — М., 1990; Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. — СПб., 1994; Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. — СПб., 1996; Гумилевские чтения. Материалы международной научной конференции 14–16 апреля 2006 г. Сборник докладов. — СПб, 2007; Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. — М., 1992; Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников. — Л., 1991; Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт православия. — СПб., 2000; Крейд В. Гумилев: Библиография. Orange (Connecticut), 1988; Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Том 1. Часть 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. — М., 2005; Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Том 1. Часть 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. — М., 2005; Лукницкая В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. — Л., 1990; Мочульский К.В. Поэтика Гумилева. — Звено. [Париж]. 1923. № 20; Никитин А.Л. Неизвестный Гумилев: Исследования и стихи. — М., 1996; Одоевцева И. Избранное. — М., 1998; Павловский А. Николай Гумилев. — Вопросы литературы. 1986. № 10; он же. Николай Гумилев. — Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1988; Панкеев И. Николай Гумилев: Биография писателя. М., 1995; Полушин В. Николай Гумилев. Жизнь расстрелянного поэта. — М.: 2006; Раскина Е.Ю. Поэтическая география Н.С. Гумилева. — М., 2006; Слободнюк С.Л. «Дьяволы» Николая Гумилева (от «Пути конквистадоров» к «Огненному ангелу»). — Слободнюк С.Л. «Идущие путями зла...»: Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг. — СПб., 1998; Тименчик Р.Д. Н.С. Гумилев. — Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. Г-К. — М., 1992.

А.А. АХМАТОВА (1889–1966)

Анна Андреевна Ахматова — последний великий русский поэт, творческий путь которого начался на закате Серебряного века. Лирика и поэмы Ахматовой стали связующим звеном между поэзией символистов, акмеистов и поэзией середины XX века. Ахматова как поэт получила широкую известность в десятилетия XX века. Она вошла в литературу в стане акмеистов, раздвинув узкие границы «женской» лирики и сообщив ей до тех пор несвойственное «общечеловеческое» начало. Это сразу вывело Ахматову за пределы чисто «женской» лирики и ввело в круг крупнейших поэтов Серебряного века. Новаторство Ахматовой проявилось и в области стиха — она вслед за Блоком укоренила в русской поэзии дольник и придавала подвижное разнообразие ритмическому репертуару русской поэзии. В дальнейшем, — хотя жизненная и творческая судьба поэтессы сложилась драматично (ее произведения десятилетиями не издавались), — поэзия Ахматовой насыщалась историческим и философическим содержанием. В ней выразились трагические и героические переживания русских людей. Итогом творческих свершений Ахматовой стали ее лирика последних лет монументальные сочинения — «Реквием» и «Поэма без героя». Жизненный и поэтический подвиг Ахматовой был отмечен международной общественностью литературной премией «Этна-Таормина» в Италии и присуждением почетной степени доктора филологии в Англии.

Периодизация жизненного и творческого пути. Детские годы. Первый период творчества — 1909–1914. Рождение биографического мифа. Учителя. Сближение с Гумилевым и «Цехом поэтов». Среди акмеистов. Сборники «Вечер», «Четки», поэма «У самого моря» и завершение первого периода творчества. Жизненный и творческий путь А.А. Ахматовой обычно подразделяют на два, три или даже четыре периода. Так, И. Гурвич выделяет два периода — с конца 1900-х годов по 1922 год, а затем последолгого перерыва, с 1936 до конца жизни¹⁴²⁵; Л.Г. Кихней — три периода в соответствии с биографическими переменами в судьбе и творческими изменениями в мироощущении и в поэтике: 1-ый период — 1909–1914 годы; 2-ой период — 1914–1920 годы; 3-ий период — середина 1930–1966 год¹⁴²⁶. М.Л. Гаспаров делит творчество Ахматовой на два периода: «ранний, до творчества “Anno Domini”, последовавшей затем многолетней паузы, и поздний, начинающийся с “Реквиема” и “Поэмы без героя”». Ранняя Ахматова «простая» и «вещная», поздняя — воз-

¹⁴²⁵ Гурвич И. В споре с традицией классики. Новизна и психология Ахматовой. — в кн.: И. Гурвич. Русская лирика XX века: рубежи художественного мышления. — Иерусалим, 1997. — С. 55.

¹⁴²⁶ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. — <http://www.akhmatova.org/bio/kihney01.htm> — С. 3.

вышенная и сложно зашифрованная»¹⁴²⁷. Предлагая при периодизации учитывать перемены в стиховой манере, М.Л. Гаспаров писал: «В эту периодизацию можно внести некоторые уточнения, обратив внимание на меняющиеся особенности стиха Ахматовой. А именно: каждый из двух больших периодов распадается на два. У ранней Ахматовой различаются стихи 1909–1913 гг. — «Вечер» и «Четки» и стихи 1914–1922 г.г. — «Белая стая», «Подорожник» и «Anno Domini». У поздней Ахматовой — стихи 1935–1946 гг. И 1956–1965 гг. Биографические рубежи между этими четырьмя периодами достаточно очевидны: 1913–1914 гг. — разрыв Ахматовой с Гумилевым; 1923–1939 гг. — первое, неофициальное изгнание Ахматовой из печати; 1946–1955 гг. — второе, официальное изгнание Ахматовой из печати»¹⁴²⁸.

Итак, в согласии с существующей в научной литературе периодизацией и принимая во внимание биографические и творческие данные (мироощущение, круг идей, поэтику, стилистику и стих), в жизненном и творческом пути А.А. Ахматовой можно выделить четыре периода: 1909–1914 («Вечер», «Четки», юношеские стихотворения и стихотворе-

¹⁴²⁷ Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа. — <http://www.akhmatova.org/articles/gasparov.htm> — С. 1.

¹⁴²⁸ Там же. Затем М.Л. Гаспаров кратко характеризовал эти перемены: «Проследив историю стиха Ахматовой, можно различить тенденции, действующие на всем протяжении ее творчества. Например, это нарастание ямбов и падение хореев: 1909–1913 гг. соотношение ямбических и хорейских стихотворений («А там мой мраморный двойник...» и «Руки голы выше локтя...») будет 28:27%, почти поровну, а в 1947–1965 гг. — 45:14%, ямбов в три с лишним раза больше. Ямб традиционно ощущается как более монументальный размер, чем хорей; это соответствует интуитивному ощущению эволюции от «интимной» Ахматовой к «высокой» Ахматовой. Другая столь же постоянная тенденция к облегчению стихового ритма: в раннем 4-стопном ямбе на 100 строк приходится 54 пропуска ударения, в позднем — 102 (в раннем чаще полноударные строки; «Свежо и остро пахли морем,...», в позднем — неполноударный «С неодолимостью неждешней...»); В раннем 3-иктном дольнике на 100 строк приходится 5 пропусков ударения («Под синим воротником...»), в позднем — 14. Это тоже в объяснимо: начинающий поэт стремится как можно четче и отбивать ритм ударениями, опытный поэт в этом уже не нуждается и охотно их пропускает.

Далее, в стихе Ахматовой можно различить тенденции, вступающие в силу лишь на середине ее творческого пути, между ранней и поздней эпохой. Самое заметное — это обращение к большим стихотворным формам: у ранней Ахматовой оно лишь намечалось в «Эпических мотивах» и «У самого моря», у поздней Ахматовой это и «Реквием», и «Путем вся земля», и «Северные элегии», прежде всего «Поэма без героя», над которой она работает 25 лет. По контрасту короче становятся маленькие лирические произведения: у ранней Ахматовой длина их — 13 строк, у поздней — 10 строк. Монументальности это не вредит, подчеркнутая отрывочность заставляет их казаться как бы осколками монументов. Другая черта поздней Ахматовой — более строгая рифмовка: процент неточных рифм, модных в начале века («учтивость-лениво», «голубел-тебе»), падает с 10 до 5–6%; это тоже содействует впечатлению большей классичности стиля. Третья черта — в строфике чаще становится обращение от обычных четверостиший к 5-стишиям и 6-стишиям; это явное последствие опыта работы с 6-стишной (а потом и более объемистой) строфой «Поэмы без героя» (там же).

ния, не включенные в книги; разрыв с Гумилевым); 1915–1924 («Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini» и стихотворения 1922–1924 годов); 1925–1940, имея в виду первое отлучение от печати, сборник «Тростник», начало создания «Реквиема» (1935), выпуск сборника «Из шести книг» и предвоенные стихотворения; 1941–1966 («Седьмая книга», включившая военную и позднюю лирику, «Поэма без героя», а также не вошедшие в книги стихотворения 1941–1965 годов; к этому времени относится второе отлучение от печати — 1946–1955). В содержательном плане весь творческий путь Ахматовой можно кратко обозначить как исцеление от духовной «болезни», душевной «изломанности», доставшихся в наследство от конца XIX — начала XX вв., и как постижение трагически-возвышенного смысла христианских и общечеловеческих ценностей.

Анна Андреевна Ахматова (наст. фам. Горенко¹⁴²⁹; в замужестве Гумилева) родилась 11(23) июня 1889 в дачной местности Большой Фонтан, близ Одессы, в дворянской семье¹⁴³⁰.

Отец Ахматовой, Андрей Антонович Горенко, состоял инженером-механиком на флоте. Рождение дочери застало его капитаном 2-го ранга в отставке. После отставки, в 1890–1910 годах, он служил в Государственном контроле, Главном управлении торгового мореплавания и портов, Петроградском общественном управлении. Мать Ахматовой — Инна Эразмовна, урожденная Стогова, в молодости, по словам Ахматовой, сочувствовала народолюбцам. Мать, вспоминала Ахматова, читала ей в детстве Державина и Некрасова. Вскоре семья переехала сначала в Павловск, а затем в Царское Село, с которым были связаны первые воспоминания о детстве: «зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошадки, старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в “Царскосельскую оду”»¹⁴³¹. Каждое лето родители вывозили детей на дачные

¹⁴²⁹ Так у А.А. Ахматовой.

¹⁴³⁰ Почти через год, 7 мая 1890 года, родителям было выдано по Указу Его Императорского Величества и по определению Херсонской Консистории свидетельство о крещении Анны Андреевны Горенко, состоявшемся по православному обряду семнадцатого декабря 1889 года в Кафедральном Преображенском соборе г. Одессы Херсонской епархии и засвидетельствованное подписью Протоиерея Херсонской Духовной Консистории. Ахматова едва ли не придавала своему рождению некий особый смысл. В заметке «Будка» она писала: «Я родилась в один год с Чарли Чаплином, «Крейцеровой сонатой» Толстого, Эйфелевой башней и, кажется, Элиотом (он родился раньше, в 1888 году. — В.К.). В это лето Париж праздновал столетие падения Бастилии — 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется древняя Ивановна ночь — 23 июня (Midsummer Night)» (там же. — С. 269). Любопытен следующий эпизод, рассказанный Ахматовой: когда мать предложила ей взглянуть на место рождения (дача Саракины в Большом Фонтане), войдя туда, пятнадцатилетняя Ахматова сказала: «Здесь когда-нибудь будет мемориальная доска». Мысль о собственной значительности, несмотря на понятные оправдания («не была тщеславна», «глупая шутка»), невольно проскальзывала уже в детстве. Инна Эразмовна в ответ на слова дочери «огорчилась»: «Боже, как я плохо тебя воспитала» (там же. — С. 270).

¹⁴³¹ Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Т. 2. — М., 1990. — С. 266. В дальнейшем сочинения А.А. Ахматовой печатаются, кроме случаев, специально огово-

местности¹⁴³². В 1896–1903 годах, писала Ахматова в автобиографических заметках «Коротко о себе», уезжали в Крым, где под Севастополем на даче Тура («Отрада») на берегу Стрелецкой бухты будущая поэтесса «подружилась с морем». Самое сильное впечатление в те годы произвел на нее древний Херсонес¹⁴³³.

По словам Ахматовой, ее детство было «так же уникально и великолепно, как детство всех детей в мире», но это только потому, что у детей нет сознания счастья и несчастья, что они, по мнению Ахматовой, «не знают, счастливы они или несчастны»¹⁴³⁴. Все последующие припоминания взрослых о детских годах так или иначе превратны. Очевидно, с большой долей осторожности нужно отнестись и к детским впечатлениям, отраженным в лирике Ахматовой, — в «Царскосельской оде», в поэме «У самого моря» (1914), в стихотворениях «Вижу выплывший флаг над таможенной...» (1913), «И никакого розового детства...» (1955) и др.

Тем не менее сохранились и такие факты и впечатления, которые не вызывают сомнений.

Обстановка дома, в Царском Селе и в Стрелецкой бухте была разной, и Ахматова научилась вести себя сообразно обстоятельствам. В Царском Селе она «делала все, что полагалось в то время благовоспитанной барышне. Умела сложить по форме руки, сделать реверанс, учтиво и коротко ответить по-французски на вопрос старой дамы, говела на Страстной в гимназической церкви. Изредка отец брал ее с собой в оперу (в гимназическом платье) в Мариинский театр (ложе). Бывала в Эрмитаже, в Музее Александра III-го¹⁴³⁵. Весной и осенью Павловскена музыке — Вокзал...¹⁴³⁶ Музеи и картинные выставки... Зимой часто на катке в парке.

В Царскосельских парках тоже античность, но совсем иная (статуи). Читала много и постоянно... Гимназией всегда тяготилась (дружила с немногими)»¹⁴³⁷.

Раньше, чем чтению на русском языке, Ахматова в пять лет выучилась французскому языку: «слушая, как учительница занималась со старшими детьми, ...тоже начала говорить по-французски». А вот читать

ренных, по этому изданию.

¹⁴³² Об Ахматовой этой поры ее подруга В.С. Срезневская писала в очерке «Дафнис и Хлоя»: «С Аней мы познакомились в Гунгербурге (Усть-Нарва; лето 1894 — В.К.), довольно модном тогда курорте близ Нарвы, где семьи наши жили на даче. Обе мы имели гувернанток, обе болтали бегло по-французски и по-немецки, и обе ходили с нашими «мадамами» на площадку около курзала, где дети играли в разные игры, а «мамамы» сплетничали, сидя на скамейке. Аня была худенькой стриженной девочкой, ничем не примечательной, довольно тихенькой и замкнутой» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — М., 1991. — С. 5).

¹⁴³³ «Херсонес, — вспоминала впоследствии Ахматова, — главное место в мире. Когда мне было семь лет, я нашла кусок мрамора с греческой надписью. Меня обули, заплели косу и повели дарить его в музей. Вот какое место — где маленькая девочка, прямо так, сверху, находит греческие надписи».

¹⁴³⁴ Там же. — С. 274.

¹⁴³⁵ Ныне — Русский музей.

¹⁴³⁶ Посещение Павловска и тамошнего вокзала воспринимала как праздник.

¹⁴³⁷ Там же. — С. 274.

по-русски она стала «очень поздно, кажется, семи лет (по азбуке Льва Толстого)». Впоследствии Ахматова признавалась, что училась всегда неохотно, но науки давались ей легко.

Летом под Севастополем ее поведение было совершенно иным, хотя и здесь, как и в Царском Селе, она любила одиночество, уединенность. В заметке «Дикая девочка» Ахматова писала: «Языческое детство. В окрестностях этой дачи... — я получила прозвище «дикая девочка», потому что ходила босиком, бродила без шляпы и т. д., бросалась с лодки в открытое море, купалась во время шторма, и загорала до того, что сходила кожа, и всем этим шокировала провинциальных севастопольских барышень»¹⁴³⁸.

Детство Ахматовой прошло в двух несхожих пространствах единой национальной культуры: с одной стороны, высокая городская православная культура русского дворянства (Петербург, Царское Село, Павловск), а с другой — свободная природная стихия, не знающая христианства; с одной стороны, шумное многолюдье, а с другой — одиночество, уединение; с одной стороны, подчиненность правилам общежития, а с другой — полная вольница. Уже с детства в Ахматовой соединились эти черты — знающей нормы поведения в обществе сдержанной, воспитанной, глубоко верующей в православные святыни барышни, а потом дамы, и нарушающей эти нормы «язычницы» (недаром домашние дали ей прозвище «Акума» и, пусть шутку, подозревали в ней вещунью, колдунью, владеющую тайнами ведовства, несовместимыми с православием). В усмирённом воспитании сердце жили свобода и стихийная вольность¹⁴³⁹, а духовный мир был отягощён противоречиями, наполнен тревогой, секретами и тайнами¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁸ Там же. — С. 273. Своему английскому знакомому Исайе Берлину «она рассказывала о своем детстве на берегу Черного моря; она называла эти места языческим, некрещеным краем; там она чувствовала близость к какой-то древней, полугреческой, полуварварской, глубоко нерусской культуре...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 442).

¹⁴³⁹ «Мне кажется, — вспоминала В.С. Срезневская, семья которой в те годы жила в одном доме с семьей Горенко, — что Аня в семье пользовалась большой свободой. Она не признавала никакого насилия над собой — ни в физическом, ни, тем более, в психологическом плане» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 12).

¹⁴⁴⁰ Корней Чуковский в своем очерке «Из воспоминаний» прямо писал о сочетании в натуре Ахматовой разных черт: «В характере Ахматовой было немало разнообразнейших качеств, не вмещающихся в ту или иную упрощенную схему. Ее богатая, многосложная личность изобиловала такими чертами, которые редко совмещаются в одном человеке.

Порою, особенно в гостях, среди чужих, она держала себя с нарочитою чопорностью, как светская дама высокого тона, и тогда в ней чувствовался тот изысканный лоск, по которому мы, коренные петербургские жители, безошибочно узнавали людей, воспитанных Царским Селом. Такой же, кстати сказать, отпечаток я всегда чувствовал в голосе, манерах и жестах наиболее типичного из царскосёлов Иннокентия Анненского. Приметы этой редкостной породы людей: повышенная восприимчивость к музыке, поэзии и живописи, тонкий вкус, безупречная правильность тщательно отшлифованной речи, чрезмерная (слегка холодноватая) учтивость в обращении с посторонними людьми, полное отсутствие запальчивых, резких, необу-

Когда пришла пора получать образование, Ахматову определили (1899) в царскосельскую Мариинскую гимназию. Сначала она училась, по ее собственному признанию, плохо, а потом очень хорошо. Последние два класса — 7 и 8 — Ахматова заканчивала в Киеве, в Фундуклеевской гимназии Ведомства императрицы Марии. Сохранился ее аттестат, в котором выставлены оценки «отличные», «очень хорошие» и «весьма хорошие».

После окончания гимназии Ахматова в 1908–1910 годах посещала юридическое отделение Киевских высших женских курсов, но юридические науки показались ей скучными. Некоторое время она училась на Высших историко-литературных курсах Н.П. Раева. В дальнейшем чтение русских и европейских классиков¹⁴⁴¹, а также современных писателей сделало Ахматову одним из образованнейших людей своего времени.

По мере взросления Ахматова превращалась в стройную, довольно высокую девушку, «с прелестной хрупкой фигурой», «с черными, очень длинными и густыми волосами, прямыми, как водоросли, с белыми и красивыми руками и ногами, с несколько безжизненной бледностью определенно вычерченного лица, с глубокими, большими светлыми глазами, странно выделявшимися на фоне черных волос и темных бровей и ресниц. Она была неутомимой наядой в воде, неутомимой скиталицей-пешеходом, лазала как кошка и плавала как рыба»¹⁴⁴².

зданных жестов, свойственных вульгарной развязности.

Ахматова прочно усвоила все эти царскосельские качества. В двадцатых — тридцатых годах среди малознакомых людей, в театре или на парадном обеде, она могла показаться постороннему глазу даже слишком высокомерной и чинной.

Верная царскосельским традициям, навеки связавшая свое имя и судьбу с Ленинградом, с его каналами, улицами, дворцами, музеями, кладбищами, она представляется многим воплощением северной русской культуры.

Один напыщенный критик даже назвал ее «Звездой Севера». Почему-то все охотно забывали, что родилась она у Черного моря и в детстве была южной дикаркой — лохматой, шальной, быстроногой. К немалому огорчению родителей, по целым дням пропадала она у скалистых берегов Херсонеса, босая, веселая, вся насквозь опаленная солнцем — такая, какой она описала себя в поэме «У самого моря»... и далее: «Вы и представить себе не можете, каким чудовищем я была в те годы, — вспоминала она четверть века спустя. — Вы знаете, в каком виде барышни ездили в то время на пляж? Корсет, сверху лиф, две юбки, одна из них крахмальная, — и шелковое платье. Разоблаচিতся в купальне, наденет такой же нелепый и плотный купальный костюм, резиновые туфельки, особую шапочку, войдет в воду, плеснет на себя — и назад. И тут появлялось чудовище — я, в платье на голом теле, босая. Я прыгала в море и утлывала часа на два. Возвращаясь, надевала платье на голое тело... И, кудлатая, мокрая, бежала домой» (Цитирую по неизданному дневнику одной из младших ее современниц. — Примеч. автора).

В каких бы царскосельских и ленинградских обличьях ни являлась она в своих книгах и в жизни, я всегда чувствовал в ней ту «кудлатую» бесстрашную девчонку, которая в любую погоду с любого камня, с любого утеса готова была броситься в море — навстречу всем ветрам и волнам» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 56).

¹⁴⁴¹ Ахматова свободно владела английским и французским, читала на итальянском и немецком языках.

¹⁴⁴² Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 6. См. В другом месте: «Непокорная

Превращение из девочки в девушку сопровождалось первыми волнениями сердца. В 1903 году Ахматова познакомилась с Николаем Степановичем Гумилевым, который был на три года старше ее и учился в 7-м классе гимназии¹⁴⁴³. Ахматова «ничуть не была заинтересована этой встречей», но не так отнесся к ней юный Гумилев: «Часто, возвращаясь из гимназии, я, — вспоминала Срезневская, — видела, как он шагает вдаль в ожидании появления Ани. Он специально познакомился с Аниным старшим братом Андреем, чтобы проникнуть в их довольно замкнутый дом». Объясняя причины равнодушия и даже неприятия Гумилева со стороны Ахматовой, ее подруга писала: «вероятно, в этом возрасте девушкам нравятся разочарованные молодые люди, старше 25 лет, познавшие уже много запретных плодов и пресытившиеся их пряным вкусом». Это верно лишь отчасти. Основная причина лежала ближе и, очевидно, В.С. Срезневская о ней не знала: Ахматова уже тайне вздыхала по другому знакомому — студенту факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета Владимиру Викторовичу Голенищеву-Кутузову, который был старше ее на десять лет и который, судя по всему, не был влюблен в страдающую гимназистку¹⁴⁴⁴.

Перелом в любовных чувствах Ахматовой к В.В. Голенищеву-Кутузову происходит как раз в конце 1906 — начале 1907 годов. Получив фотографическую карточку своего возлюбленного от С.В. фон Штейна, она 11 февраля отвечала ему, что на фотографии В.В. Голенищев-Кутузов «совсем такой, каким я знала его, любила и так безумно боялась: элегант-

и чересчур свободолюбивая, она в семье была очень любима, но не пользовалась большим доверием. Все считали, что она может наделать много хлопот: уйти на долгое время из дома, не сказав никому ни слова, или уплыть далеко-далеко в море, где уже и татарчата не догонят ее, вскарабкаться на крышу — поговорить с луной, — словом, огорчить прелестную синеглазую маму и добродушную и веселую фрейлейн Моникю. Вот мое первое впечатление от высокой, слишком тоненькой стриженной девочки.

Когда в четырнадцатилетнем подростке я снова узнала Аню Горенко, она была совсем другая; она как-то рано сформировалась — высокая девичья грудь, тонкая талия, длинные черные волосы, прозрачные большие глаза на бледном личике... Все в моей семье сказали, что она красива...» (там же. — С. 12).

¹⁴⁴³ В.С. Срезневская, наблюдавшая за их складывающимися отношениями, вспоминала сочельник, канун Рождества, когда произошла их первая встреча: вместе с Аней и своим младшим братом подруга Ахматовой пошли «прикупить какие-то украшения для елки, которая у нас всегда бывала в первый день Рождества. Был чудесный солнечный день. Около Гостиного двора мы встретились с «мальчиками Гумилевыми»: Митей, старшим — он учился в Морском кадетском корпусе, — и с братом его Колей — гимназистом императорской Николаевской гимназии. Я с ними была раньше знакома...» (там же. — С. 7).

¹⁴⁴⁴ Ахматова встречала Голенищева-Кутузова у общих знакомых, в частности, у Гумилевых и, возможно, у С.В. фон Штейна, мужа ее сестры, которому она доверительно откровенно поведала о своей пылкой любви к В.В. Голенищеву-Кутузову. В одном из писем (декабрь 1906) года она обращалась к С.В. фон Штейну: «Мой милый Штейн, если бы Вы знали, как я глупа и наивна! Даже стыдно перед Вами сознаться: я до сих пор люблю В.Г. Голенищева-Кутузова». И в жизни нет ничего, ничего кроме этого чувства. <...> Хотите сделать меня счастливой? Если да, то пришлите мне его карточку» (Новый мир, 1986. № 9. — С. 200–201).

ный и такой равнодушно-холодный»¹⁴⁴⁵. Девичья любовь еще не прошла и Ахматова продолжала интересоваться судьбой В.В. Голенищева-Кутузова, но ее внимание уже переключилось на Гумилева. Осенью 1906 года она возобновила с ним переписку после длительного перерыва¹⁴⁴⁶ и склонялась к мысли связать с ним свою судьбу: «Я выхожу замуж за друга моей юности Николая Степановича Гумилева, — сообщала она С.В. фон Штейна. — Он любит меня уже 3 года, и я верю, что моя судьба быть его женой»¹⁴⁴⁷. Юную Ахматову раздражают противоречивые чувства («Я себя ненавижу, презираю, я не могу выносить этой лжи, опутавшей меня») — не прошедшая еще любовь к В.В. Голенищеву-Кутузову («Я не пишу ничего и никогда писать не буду. Я убила душу свою»; «Смогу ли я снова начать жить? Конечно, нет!»; «Я больше не пишу»; «Все ушло из души вместе с единственным освещавшим ее светлым и нежным чувством») и отчаянное намерение — пусть даже без любви — непременно стать женой Гумилева («Мой Коля собирается, кажется, приехать ко мне — я так безумно счастлива»; «... я убегу и тайно обвенчаюсь с Nicolas»; «Жду каждую минуту приезда Nicolas»; «... Гумилев — моя Судьба, и я покорно отдаюсь ей»; «Я клянусь Вам всем для меня святым, что этот человек будет счастлив со мной»)¹⁴⁴⁸. Эти колебания Ахматовой продолжались до 1909 года и свя-

¹⁴⁴⁵ Новый мир, 1986. № 9. — С. 204.

¹⁴⁴⁶ См.: Лукницкий П.Н. Асумiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924–1925 гг. — Paris, 1991. — С. 142; Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. — М., 2008. — С. 45.

¹⁴⁴⁷ Новый мир, 1986. № 9. — С. 202.

¹⁴⁴⁸ См.: там же. — С. 202–206. Аманда Хейт со слов Ахматовой впоследствии записала: «<Гумилев> поспешил в Севастополь, где жили тогда Анна с Инной Эразмовной, и поселился в соседнем доме, чтобы быть ближе к ней. Он звал ее с собой, но ее, только что закончившую гимназию, мысль о замужестве не привлекала». — Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма. — М., 1991. — С. 30. Как видим, в более поздних сообщениях Ахматовой было много неточностей: мысль о замужестве очень «привлекала», но, когда решение было принято, постоянно откладывалась. В несколько категорично-грубоватой форме об отношениях Ахматовой и В.В. Голенищева-Кутузова писала Элен Файнштейн: «Девственность потеряла в 1905 году: влюбилась во Владимира Викторовича Голенищева-Кутузова, студента Петербургского университета» (Файнштейн Элен. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 35). Она приводила слова Ахматовой о своем возлюбленном: «Я не могу оторвать от него душу мою. Я отравлена на всю жизнь, горек яд неразделенной любви» (там же. — С. 37). Однако к тем же годам (1904–1906) относится знакомство с довольно известным поэтом А.М. Федоровым, который клялся Ахматовой в любви, целовал ее, а та в духе Чехова иронически замечала: «и от него опять пахло обедом» (там же). Ему посвящено одно из самых откровенных стихотворений, в котором уже заметны некоторые черты стиля будущей Ахматовой — предчувствие катастрофы, противоположность чувств и окружающей обстановки — посвящено А.М.Ф. (А.М. Федорову). В нем есть такие строки:

И песня любви нашей чистой была,
Прозрачнее лунного света,
А черная бездна, проснувшись, ждала
В молчании страсти обета.
Ты нежно-тревожно меня целовал,

заны были с любовью к Голенищеву-Кутузову и нелюбовью к Гумилеву¹⁴⁴⁹, с невозможностью стать женой Голенищева-Кутузова и жела-

Сверкающей грезой полный,
Над бездною ветер, шумя, завывал...
И крест над могилой забытой стоял,
Белея, как призрак безмолвный.

(Ахматова Анна. Сочинения. Т. 1. — С. 310–311).

¹⁴⁴⁹ На прямой вопрос Гумилева, «любит ли она его? А.А. ответила: “Не люблю, но считаю Вас выдающимся человеком”» (*Лукницкая В.* Перед тобой земля. — Л., 1988. — С. 343). Впоследствии Ахматова переживала любовь к Гумилеву заочно, после его гибели, и это была подлинная любовь, соединенная с долгом вдовы. Поклонение Гумилеву — человеку и поэту — Ахматова сохранила со дня его смерти и до своей кончины, о чем свидетельствуют многочисленные и не противоречивые воспоминания ее знакомых. Так, в беседе с М.В. Латманизовым Ахматова сказала о Гумилеве: «Все, что он сделал, — все значительно. А в «Колчане» и в «Костре» — все свое, здесь он достигает вершин. Его долго не печатали, и его очень мало знают. Но сейчас начали печатать. О творчестве Гумилева надо судить не по «Капитанам». У него много очень серьезных и важных стихотворений. «Капитаны» — это игрушка (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990. — С. 512). Многие близкие знакомые Ахматовой не раз убеждались в ее необычайно почтительном отношении к Гумилеву и его памяти. Наталия Роскина, например, писала в своих мемуарах «Как будто прощаюсь снова...»: «Мне всегда казалось, что через все свои трагические любви и браки она пронесла какое-то неиссякаемое чувство к Гумилеву. Ведь именно с ним было связано и ее материнство, и ее вступление в русскую поэзию, и ее первая слава». И дальше: «... к памяти Гумилева она относилась с ревностью, и чисто женской, и поэтической, и всяческой. Ужасно сердилась, когда читала что-то о нем, — все ей не нравилось, даже похвалы!» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 529). Э.Г. Герштейн записала слова Н.А. Ольшевской-Ардовой: «Я ее спросила: «Кого вы больше всех цените из поэтов вашего окружения в пору акмеизма?» — «Гумилева». Я удивилась: «А не Мандельштама?» «Ну, это, видно, мое личное особенное дело — любить Гумилева», — сказала с усмешкой (там же. — С. 264). С.В. Шервинский («Анна Ахматова в ракурсе быта») рассказал следующий случай: «Однажды, гуляя по берегу Москва-реки, я позволил себе сказать, что мне никогда не была близка поэзия Гумилева. Я тут же понял, что этой темы лучше не касаться. Анна Андреевна реагировала на мое замечание бурно, почти резко. Она горячо и, как всегда, кратко и определенно высказалась о Гумилеве как о перwokлассном поэте. Больше мы этой темы не затрагивали (там же. — С. 296). Л.К. Чуковская зафиксировала стойкое убеждение Ахматовой в том, что Гумилев в последние годы жизни и творчества стал очень крупным поэтом, но, к сожалению, вследствие сложившихся обстоятельств, «непрочитанным» и «неразгаданным», в том, что пути его творчества подверглись ложному истолкованию...». В доказательство она ссылалась на записи Ахматовой о Гумилеве опубликованные К.Н. Суворовой, которые так и озаглавлены: «Самый непрочитанный поэт» (НМ, 1990, № 5) и из которых она привела выдержки: «Невнимание критиков (и читателей) безгранично. Что они вычитывают из молодого Гумилева, кроме озера Чад, жирафа, капитанов и прочей маскарадной рухляди? Ни одна его тема не прослежена, не угадана, не названа. Чем он жил, к чему шел? Как случилось, что из всего вышеназванного образовался большой замечательный поэт, творец «Памяти», «Шестого чувства», «Трамвая» и [тому] п[одобных] стихотворений» (*Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — М., 2007. — С. 840). Здесь уместно отметить, что Ахматова решительно осуждала освещение их с Гумилевым отношений в воспоминаниях его родственников, некоторых общих знакомых-эмигрантов, а также в книгах С.К. Маковского,

нием вступить в брак с Гумилевым.

В словах и в поведении Ахматовой, переходившей в ту пору из отрочества в девичество, и юноши Гумилева было много наивного, по молодости максималистского, психологически неуравновешенного¹⁴⁵⁰, что приводило долго не решавшуюся на брак девушку к срывам, капризам, злости, а будущего жениха и мужа — к неоднократным попыткам самоубийства.

Г.В. Иванова, Г.П. Струве. По наблюдению А.Хейт, «Ахматову раздражала та неверная картина их отношений с Гумилевым, которая была дана в этих мемуарах... Она все более убеждалась, что, как правило, все считали, будто ее ранние стихи до 1918 года посвящены Гумилеву. И ничего не было известно о том, что в течение десяти лет большая часть стихотворений Гумилева посвящалась ей (см., например, диссертацию М.Мален «Николай Гумилев» (Брюссельский университет, 1963): «Но юная Анна Ахматова не была той, кто вдохновлял первые любовные стихи Гумилева...» и далее: «Жизнь Гумилева не была освещена ни великой любовью, ни преданной и исключительной дружбой...» (С. 14, 27).). В действительности Гумилев играл гораздо менее значительную роль в ранней поэзии Ахматовой, чем она в его творчестве, и прежде всего потому, что для нее пора самых глубоких отношений пришлось на период, предшествовавший браку, тогда как основная часть зрелых стихов Ахматовой появилась позже.

К публикациям, вызвавшим негодование Ахматовой, принадлежали и мемуары Сергея Маковского (Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Новый журнал. Нью-Йорк, 1964. № 9. С. 157–189), бывшего издателя журнала «Аполлон», на страницах которого появились ее ранние стихи. Мемуары были написаны в Париже незадолго до смерти автора, объявившего себя близким другом Гумилева. В письме Жоржу Нива, в чьем переводе на французский Ахматова впервые познакомилась с ними, она выразила свое возмущение их содержанием (Письмо Ахматовой к Жоржу Нива воспроизведено во вступлении к статье Г. Суперфина и Р. Тименчика «Письма А.А. Ахматовой к В.Я. Брюсову // Cahier du monde russe et soviétique. 1974. № XV (1-2). Janv.-juin. P.193 (еще ранее: Записки отдела рукописей ВГБЛ. 1972. № 33).). 20 июля 1963 года Нива писал в ответ: «Я крайне сожалею, что статья Маковского доставила Вам столько огорчений. Мне, конечно, понятны Ваши чувства при виде такого количества ошибок...» Ахматова пообещала ему написать об этих ошибках отдельное письмо, а Нива предложил опубликовать ее замечания, однако она так и не собралась этого сделать.

Не меньшее неудовольствие у Ахматовой вызвало предисловие Глеба Струве к I тому собрания сочинений Гумилева, вышедшего в Соединенных Штатах (Струве Г. Н.С. Гумилев, жизнь и личность // Н. Гумилев. Собрание сочинений. Вашингтон, 1962. С. VII–XLIV. Когда я хотела написать о стихах Гумилева, посвященных Ахматовой, она вместе со мной проработала предисловие Струве и статью Маковского и достала мне машинописи работы П. Лукницкого «Труды и дни Н.С. Гумилева»). Новое издание Гумилева она сочла явлением положительным, но попытку строить его биографию на основе эмигрантских воспоминаний, когда в Советском Союзе покоился нетронутым богатейший и теперь уже вполне доступный западным исследователям материал о нем, она находила нелепой. Уже хотя бы потому, что тем самым возникало неверное представление, будто стихи Гумилева были популярны еще при жизни автора, а это, как она считала, приводило к искаженному пониманию его творчества как поэта и критика» (Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 189–190).

¹⁴⁵⁰ Известна неудачная попытка (1906) Ахматовой повеситься (Новый мир, 1986, № 9. — С. 201).

Именно в это сложное и трудное время прощания с детством обнаружился глубокий интерес к литературе и поэтические способности Ахматовой. Современники свидетельствуют, что она «очень много читала дозволенных и недозволенных книг и очень изменилась внутренне и внешне». В числе этих книг были не только классики мировой литературы, но и современные ей поэты — русские и французские модернисты в их различных течениях и школах¹⁴⁵¹. В автобиографических заметках Ахматова вспоминала: «Первое стихотворение я написала, когда мне было 11 лет¹⁴⁵² (оно было чудовищным), но уже раньше отец называл меня почему-то «декадентской поэтессой»...»¹⁴⁵³. По признанию Ахматовой, в гимназии и после ее окончания она «продолжала писать стихи», хотя и с большими перерывами. Над стихотворениями она ставила номера. «Как курьез, продолжала она, — могу сообщить, что, судя по сохранившейся рукописи, «Песня последней встречи» — мое двухсотое стихотворение»¹⁴⁵⁴.

Первое стихотворение Ахматовой без ее ведома за подписью «Анна Г.» — «На руке его много блестящих колец...» — опубликовал в журнале «Сириус» Н.С. Гумилев¹⁴⁵⁵. К этому времени Ахматова уже была автором мно-

¹⁴⁵¹ Д.Е. Максимов в своих воспоминаниях «Об Анне Ахматовой, какой помню» свидетельствовал: «Ахматова по праву считалась эрудитом, человеком на редкость начитанным, знатоком не только Пушкина (предмет ее специальных исследований), но и Шекспира, Достоевского, новой и новейшей литературы. В наших разговорах о зарубежных писателях чаще других она называла имена внимательно прочитанных и высокооцененных ею Марселя Пруста, Кафки и Джойса. Ее собеседники, даже хорошо осведомленные, могли узнать от нее много интересного и неожиданного. В этих разговорах с Анной Андреевной особенно поражала ее блистательная, феноменально точная память, которая распространялась на явления культуры в такой же мере, как и на мелочи жизненных отношений» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 110–111). О том же писала и А. Хейт: «... в тринадцать лет юная поэтесса обожала поэзию и уже знала по-французски Бодлера и Верлена и «проклятых поэтов». Но назвать ее «книжным червем» едва ли было можно...» (Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 24).

¹⁴⁵² Таким образом, по словам Ахматовой, первые стихотворения относятся к 1900 году. Однако самые ранние стихотворения, обнаруженные в настоящее время, помечены 1904 годом.

¹⁴⁵³ Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 275. Ахматова придавала особое значение неожиданным событиям и предвестиям, связанным с поэтическим призванием. Она запомнила, что в раннем детстве нашла в Киеве, в Царском саду, булавку в виде лиры, на что бонна сказала ей: «Это значит, ты будешь поэтом» (см.: Литературное обозрение, 1989, № 5. — С. 11).

¹⁴⁵⁴ Там же.

¹⁴⁵⁵ См. воспоминания М.В. Латманизова: «Я: Анна Андреевна, где и когда было ваше первое выступление в печати? Есть сведения, что первое выступление было в журнале «Сириус», который издавал Н.С. Гумилев во время своего пребывания в Париже в 1907 году... А.: Нет, это неверно. Я впервые стала печатать свои стихи в журнале «Аполлон» в 1911 году и в акмеистском журнале «Цеха поэтов» «Гиперборей» — в 1912 году. В журнале же «Сириус» Н.С. напечатал мои стихи по своей инициативе, по памяти и под моей старой фамилией — Горенко. А я в этот журнал своих стихов не давала (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990. — С. 514).

жества стихотворений, стилистика которых носит следы чтения прозы К. Гамсуна, поэзии В.Я. Брюсова и А.А. Блока, французских символистов и «проклятых».

Когда отец узнал о поэтических опытах дочери, то просил не срамить его имени. «И не надо мне твоего имени», — с вызовом ответила Анна Горенко¹⁴⁵⁶. Она взяла себе звучное литературное имя, в котором было пять громких «а» — «Анна Ахматова». С этого времени она стала творить свой биографический миф.

Суть его заключалась в следующем: Ахматовой дали имя «Анна» в честь бабки, Анны Егоровны Мотовиловой. «Ее мать¹⁴⁵⁷, — писала Ахматова в биографических записках, — была чингизидкой, татарской княжной Ахматовой, чью фамилию, не сообразив, что собираюсь быть русским поэтом, я сделала своим литературным именем»¹⁴⁵⁸. Вот это-то древнее татарское историческое имя, в котором Ахматовой слышалось «что-то таинственное и чарующее»¹⁴⁵⁹, и привлекло молодую поэтессу¹⁴⁶⁰. Однако выяснение родословной Ахматовой привело ее исследователя В.А. Черных к следующему выводу: «Многие генеалогические сведения, которые А. Ахматова сообщила в автобиографических записках или поведала собеседникам, в частности Л.К. Чуковской и Аманде Хейт, на проверку оказываются легендарными. Не было у Анны Андреевны ни «бабушки-татарки», ни предков — морских разбойников; предки ее по материнской линии — симбирские дворяне Ахматовы не были потомками хана Ахма-

¹⁴⁵⁶ Впоследствии Ахматова рассказывала: «Только семнадцатилетняя шальная девчонка могла выбрать татарскую фамилию для русской поэтессы... Мне потому пришлось на ум взять себе псевдоним, что папа, узнав о моих стихах, сказал: «Не срами мое имя». — «И не надо мне твоего имени!» — сказала я...» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. — Нева, 1989. № 6. — С. 38).

¹⁴⁵⁷ Прасковья Федосеевна Мотовилова, урожденная Ахматова. По семейному преданию, симбирские дворяне Ахматовы будто бы происходили от последнего татарского хана Золотой орды Ахмата (ум. В 1481) и якобы носили княжеский титул. Стало быть, по уверениям Ахматовой, в нем и в ней текла кровь Чингизхана.

¹⁴⁵⁸ Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 209.

¹⁴⁵⁹ См.: Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 24.

¹⁴⁶⁰ М.И. Будыко записал рассказ Ахматовой: «Предки. Происхождение родителей А.А. очень смешанное. Ее считают украинкой, но это неверно... Ее прабабушка — Прасковья Егоровна из симбирского рода Ахматовых, которые крестились только при Анне Иоанновне. Они происходят от последнего золотоордынского хана Ахмата, потомка Чингиза. День убийства Ахмата потом отмечали, как церковный праздник. Говоря о крещении своих предков, А.А. передает старинную шутку — татарских ханов при крещении награждали зимой — шубой, летом — княжеским титулом. На вопрос — почему титул получали только летом, следует ответ — тогда шуба была не нужна.

Прабабушка вышла замуж за Мотовилова, из хорошей семьи. Мать А.А. приехала с юга в Петербург, где училась на Бестужевских курсах. Мать отца А.А. была гречанкой «с островов». Она говорила по-гречески. От нее профиль А.А., которую иногда называли «последняя херсонеситка». Греческие предки А.А., по ее мнению, были морскими разбойниками. О них она слышала, что одна из женщин, муж которой умер в море, сама довела корабль» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 470–471).

та и княжеского титула никогда не носили...»¹⁴⁶¹. Но Ахматова упорно настаивала на своем и поверх реальной биографии выстраивала поэтическую, подобно тому, как сор и хаос окружающей ее жизни превращала в поэзию.

После первой публикации в «Сириусе» Ахматова печаталась в различных изданиях — «Аполлон», «Gaudeamus», «Всеобщий журнал». Она вошла в литературу на закате Серебряного века, когда еще были живы все его мастера в поэзии, прозе, живописи, скульптуре, музыке, балете, опере, театре и архитектуре. На литературной арене царили символисты, но символизм в начале 1910 годов уже переживал кризис, и это признавали вожди символизма — В. Брюсов, А. Блок, В. Иванов и А. Белый. Кризис символизма был частью общего явления — предощущаемого кризиса гуманитарных европейских ценностей, названного А. Блоком «крушением гуманизма»¹⁴⁶². На смену символизму в поэзии пришли акмеизм и самое «левое» течение — футуризм. Ахматова и Мандельштам, несмотря на критику символизма, сохраняли тесные связи с символизмом и классической литературой. «Мысмысловики», — заявлял О. Мандельштам¹⁴⁶³. Ахматова разделяла его убеждение, но, по ее мнению, ситуация складывалась не в пользу символистов, акмеистов и наследников классической поэзии: «Всюду в мире, — говорила А.А., — победил абстракционизм и футуристы — “смысловикам” пора на покой...»¹⁴⁶⁴.

Кризисные явления, возникшие в сознании различных слоев и групп общества, слились с представлениями о наступающем хаосе, с апокалипсическими и эсхатологическими настроениями, вызвав од-

¹⁴⁶¹ Черных В.А. Мифоборчество и мифотворчество Анны Ахматовой. — В. кн.: Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Вып. 3. — Симферополь, 2005. — С. 15. Другой исследователь, М.М. Кралин, категорически утверждал: «Во всяком случае, теперь все более ясным становится, что у Анны Андреевны Ахматовой было две биографии: одна — каноническая, ею самой узаконенная и приведенная в порядок, но все же «мнимая», и другая, подлинная, скрытая ею самой от себя, а тем более от читателей. Но, как ни скрывала эту свою подлинную биографию Анна Андреевна, особенно в последние годы жизни, ее отзвуки слышатся в ее стихах. Поэтому изучение реальной биографии поэта ничуть не менее важно, чем смакование ахматовской легенды, красивой, но в чем-то и ограничивающей наше представление о поэте» (Михаил Кралин. «Двух голосов перекличка. Иван Бунин и Анна Ахматова. — «Наш современник» № 6. 2002, с. 258–282).

¹⁴⁶² Разумеется, катастрофу гуманизма предощущало далеко не все общество, а наиболее интеллектуальная его часть. Так, В. Неведомская свидетельствовала в своих «Воспоминаниях о Гумилеве и Ахматовой»: «Как-то раз у нас с Н.С. зашла речь о пророческом элементе в творчестве Блока. Н.С. сказал: «Ну что ж, если над нами висит катастрофа, надо принять ее смело и просто. У меня лично никакого гнетущего чувства нет, я рад принять все, что мне будет послано роком». Надо сказать, что в 1910–12 гг. ни у кого из нас никакого ясного ощущения надвигавшихся потрясений не было. Те предвестники бури, которые ощущались Блоком, имели скорее характер каких-то мистических флюидов, носившихся в воздухе» (Русский Нью-Йорк. Антология «Нового Журнала». — М., 2002. — С. 124).

¹⁴⁶³ Мандельштам Надежда. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 142.

¹⁴⁶⁴ Там же. — С. 144.

новременно противодействие им — поиски возможностей и путей преодоления хаоса. В культуре, имея в виду ее разнообразные области — философию, науку, искусство, всколыхнулось множество древних учений и новых тенденций. В поэзии акмеизм напоминал и классицизм, и барокко, и реализм, а в своем крайнем ответвлении «адамизма» сближался с футуризмом. Но главным противником акмеизма был символизм¹⁴⁶⁵. Здесь уместно сказать, что символизм опирался на двоемирие, а акмеизм от него отказался и провозгласил одномирность. Это не означало, что для акмеизма не существовала иная, потусторонняя сфера и что природа человека только тварная. Неправда, что акмеизм хотел иметь дело только с землей, оставляя в стороне и божественную природу человека, и все, что находилось за пределами видимого мира. Вот как объясняла различие между символизмом и акмеизмом Н.Я. Мандельштам, вдова поэта.

«Акмеисты, — утверждала она, — восстали не против символизма, а против литературной школы русских символистов за то, что глубокую природу человеческого познания, по сути своей символистическую, будь то математические символы или словесные, они подменили сознательным сочинением символов, которым надлежало по их теории стать заместителями значений. В сознательном изготовлении символики участвует главным образом разум, не порождая органа для шестого чувства». С такой точки зрения, акмеисты признавали правоту символистов, которая состояла в том мир символичен в принципе, но они не могли согласиться с тем, что символическая природа мира выявляется лишь в двоемирии, тогда как мир одномерен и, стало быть, вместо того, чтобы проникать в глубину уже существующей символической природы, незачем тратить ложные усилия для сочинения каких-то иных и новых символов. Надо смиренно довольствоваться теми, которые нам, людям земли, уже даны свыше. Символизм как направление и школа, и символисты как его деятели и пропагандисты проявляют своеволие: они не удовлетворены божественным устройством мира и пытаются его подправить, переиначить согласно рациональным человеческим представлениям. «Отсюда, — продолжала свою мысль Н.Я. Мандельштам, — культ человека, переоценка его возможностей, то есть опять-таки — своеволие, выразившееся в литературе самыми различными способами, в частности самостоятельными изысканиями в символике и изобретением собственной системы символов. Из русских символистов, впрочем, никто не дал «системы символов», как Йетс; у них символы были достаточно разрозненными и случайными, как бы изобретенья, остающиеся на совести у каждого из них. Пестрая практика символистов не делала их школой, борьба могла идти только с их теорией. И взбунтовавшиеся против них люди, назвавшие себя акмеистами, искали новой теории для обоснования своей практики». Совершенно естественно, что неудовлетворенные нынешним гуманизмом символисты сами исповедовали безрелигиозный гуманизм, поскольку в основу своей теории положили своеволие, а не свободу человека, т.е. вместо выбора и отбора идей они предпочли плен

¹⁴⁶⁵ О противоборстве акмеизма и символизма см. В главе «Акмеизм».

ложной идеи. В этом отношении, по мнению Н.Я. Мандельштам, они были людьми XIX столетия, потому что именно «конец девятнадцатого века и в особенности начало двадцатого знаменуются отходом от христианства и онтологическими спекуляциями, исходной точкой которых является гипертрофированная вера в человека как в существо, одаренное высшим разумом и способное самостоятельно проникнуть в тайну тайн». Но своеволие символистов есть также их безответственность, которую они разделяют со всем веком, ибо он может «писать законы, исходя из собственных целей и желаний», не принимая во внимание Промысел Божий.

О.Э. Мандельштам, писала его вдова, «заметил, что символисты были «плохими домоседами», то есть недооценивали земную жизнь, не признавали своего долга на этой земле. Для акмеистов наша жизнь не только данность, но и данное, и отсюда — уважение, даже пиетет... к трем измерениям и ко времени, в котором каждому надо выполнить свой долг... Если жизнь дана для того, чтобы мы выполнили в ней свой долг, придется отказаться от своеволия старших поколений и смиренно принять данное. При таком мироощущении художник уже не ощущает себя избранником, которому всё можно, — он один из толпы, один из всех, не лучше и не хуже других, и для него обязательны все исторически добытые ценности. В частности, это относится и к принципиальному отрицанию системы новоизобретенных символов. Символика уже дана в языке, общем для общества, дана в сознании, общем для всех людей.

То, что добыто во времени, является общим сокровищем, откуда черпают художники. Новаторство без исторических корней является таким же своеволием, как и самостоятельно выдуманный символ. Все трое акмеистов, отказавшись от «хрустальных дворцов», от изобретенья новой культуры, нашли свое место в христианском мире, в христианской культуре, в исторической традиции»¹⁴⁶⁶. Стало быть, утверждение земли и ее ценностей увязывалось в сознании акмеистов с христианскими идеями и восприятием мира единым в его земном и небесном пределах. В этом акмеисты видели современность их теории, ее соответствие грядущим бурям XX века. «Несомненно, символизм, — писала Ахматова, — явление 19-го века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми 20 века и не хотели оставаться в предыдущем...»¹⁴⁶⁷

Совершенно очевидно, что само явление акмеизма возникло в первую очередь благодаря стихам Ахматовой и Мандельштама, за творчеством которых пристально наблюдал Гумилев, обобщивший свои наблюдения в манифесте¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶⁶ Мандельштам Надежда. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 205–208.

¹⁴⁶⁷ Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 278.

¹⁴⁶⁸ Надо сказать, что сначала Гумилев по разным причинам не желал видеть жену поэтессой. Сразу же после свадьбы, как свидетельствовала сама Ахматова и ее современники, он настойчиво выражал это свое мнение. Сильва Гитович вспоминала («В Комарове»): «За столом она (Ахматова — В.К.) рассказывает о Гумилеве, о том, как Гумилев был против того, чтобы она писала стихи. Он считал, что стихи — это дело не женское, и говорил: “Если хочешь заниматься искусством, почему бы тебе не занять-

Произошло это не сразу, ибо между стихами Гумилева и стихами Ахматовой той поры было очень мало общего. Гумилев, в сущности, оставался символистом до провозглашения акмеизма, тогда как Ахматова уже была «акмеисткой». Э.Г. Герштейн («В Замоскворечье») вспоминала: «Первый полет в космос ошеломил Ахматову. Ее, так любившую Землю, потрясли сообщения о том, как выглядит оттуда наша планета. Она взволнованно ходила по ордынской столовой и повторяла строки Гумилева (из стихотворения «Природа»):

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездю,
Огнем пронизанной насквозь!

— Коля был визионер¹⁴⁶⁹, — утверждала она. — Он писал это о нашем и еще более далеком времени»¹⁴⁷⁰. Ахматова визионером не была. Поэзия Гумилева первоначально воспринималась современниками в символистском ключе. В этом смысле характерно впечатление В.С. Срезневской: «У Гумилева всегда мечта и фантазия, за которой только близкий, знающий человек может увидеть причину чувств, родивших эту мечту и фантазию. И, как всегда, реальность принимает причудливые формы, ощу-

ся пластикой?» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 503). О том же Ахматова говорила и Л.Я. Гинзбург: «Гумилев был враг всякого *ridicule* (смешного — В.К.). Он был недоволен, когда выяснилось (вскоре после свадьбы), что А. А. пишет стихи.

— Муж и жена пишут стихи — это смешно. У тебя столько талантов. Ты не могла бы заняться каким-нибудь другим видом искусства? Например, балетом...» (Там же. — С. 140). Сходное свидетельство оставил и М.И. Будыко: «Н.С. Гумилев критически относился к ранним стихам и вообще считал, что жене поэта неудобно тоже писать стихи» (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — С. 462). Г.В. Адамович («Анна Ахматова») с некоторым удивлением писал: «Рассказывали, как Гумилев, обычно такой проницательный, отговаривал Ахматову печататься, утверждая, что из нее «ничего не выйдет» (*Г. Адамович*. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С.299). С.К. Маковский передал следующий случай, вряд ли вполне достоверный: «Как-то Гумилев был в отъезде, зашла она (Ахматова — В.К.) к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах. Гумилев «не позволял». Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас предложил поместить их в «Аполлоне». Она колебалась: «Что скажет Николай Степанович, когда вернется?» Он был решительно против ее писательства. Но я настаивал...» (Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». — Мюнхен, 1962. — С. 214–215). Ошибки в рассказе очевидны: во-первых, и Гумилев, и Ахматова обладали достаточной самостоятельностью и не могли чего-либо друг другу запрещать; кстати, именно Гумилев отдал стихотворение Ахматовой в «Сириус». Во-вторых, Ахматова уже публиковалась. Неверно также утверждение С.К. Маковского, что Гумилеву пришлось примириться с совершившимся фактом: журнал со стихами Ахматовой вышел в середине апреля, а Гумилев возвратился 25 марта 1911 года и сразу одобрил новую лирику Ахматовой.

¹⁴⁶⁹ Визионер — мистически настроенный человек, способный видеть сверхчувственные явления.

¹⁴⁷⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 553.

щения разрастаются до пределов галлюцинаций и ведут к бесконечному, к ощущению смерти, так часто присутствующей в поэзии Гумилева, и рождают тоску по неизведанному, куда-то влекут, и поэт уходит за ними в мечты о неизвестных ему краях и встречах, и вот тревожные строки полновзвучных стихов завораживают слушателя или читателя... Гумилев — поэтраздумий и предчувствий»¹⁴⁷¹. Ахматова же всегда оставалась на почве реальности. Та же Срезневская писала: «У Ахматовой под строками всегда вполне конкретный образ, вполне конкретный факт, хотя и не называемый по имени»¹⁴⁷². Ахматова вполне резонно полагала, что «ее стихи... сильно отличались от всего, что ранее писал Гумилев», и что они изменили сначала его эстетические представления, а затем и его поэзию, оказав «большое влияние на формирование акмеизма»¹⁴⁷³. Недаром Гумилев, как свидетельствует А. Хейт, сказал Ахматовой: «Кажется, земные наши роли переменяются, ты будешь акмеисткой, я мрачным символистом»¹⁴⁷⁴. Весной 1912 года внутри Цеха поэтов¹⁴⁷⁵ образовалась группа, назвавшая себя акмеистами и предложившая литературной и вообще читательской общественности новую теоретическую программу (манифесты акмеистов опубликованы в январе 1913 года), ориентированную на восприятие конкретной реальности мира. Поэтика, на которой основывалась эта программа, была продемонстрирована в лирике Ахматовой и Мандельштама и закреплена в первом сборнике Ахматовой «Вечер», вышедшем в том же, 1912 году.

К этому времени в жизни Ахматовой многое изменилось. После нескольких отказов Ахматова осенью 1909 года дала согласие на брак с Н.С. Гумилевым. Среди причин, по которым Ахматова решила стать женой Гумилева, биографами выдвинуто несколько: во-первых, именно в это время она почувствовала жестокое одиночество и полную ненужность¹⁴⁷⁶, тогда как в ней жило понятное страстное желание осчастливить человека, который бы верил свою судьбу ей и которому она бы также вверила свою жизнь¹⁴⁷⁷; во-вторых, в ноябре она получила письмо от Гумилева, который, как она была уверена, был в нее горячо влюблен; в этом письме была фраза, которая «почему-то» показалась ей убедительной: «Я понял, что в мире меня интересует только то, что имеет отношение

¹⁴⁷¹ Там же. — С. 10.

¹⁴⁷² Там же. Ср. также В.Г. Гаршин: «Вы заметили: она всегда берет за основу какой-нибудь факт, весьма сомнительный, и делает из него выводы с железной последовательностью, с неоспоримой логикой?.. А эта страшная интенсивность духовной и душевной жизни, сжигающая ее!» (*Чуковская Лидия*. Т. 1. — С. 169).

¹⁴⁷³ Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990. — С. 488.

¹⁴⁷⁴ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 42.

¹⁴⁷⁵ Напомним, что Ахматова вошла в Цех поэтов в 1911 году и стала его секретарем.

¹⁴⁷⁶ Ахматова жаловалась Сергею фон Штейну: «... если бы Вы видели, какая я жалкая и ненужная. Главное, ненужная, никому, никогда» (см.: *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 43).

¹⁴⁷⁷ См. письма Сергею фон Штейну, наполненные этими мыслями и чувствами.

к Вам...»¹⁴⁷⁸. И, в-третьих, произошло еще знаковое событие, которое, как полагает Р.Д. Тименчик, склонило чашу весов в пользу Гумилева.

29 ноября 1909 года в Киев приехали сотрудники журнала «Аполлон». Среди них был и Гумилев. Они выступили на вечере «Остров искусств». Акмеистов освистали. В знак солидарности поэтов, противостоящих косной толпе, в этот же день Анна Горенко приняла предложение Гумилева выйти за него замуж. После венчания и свадьбы, которые состоялись в Киеве 25 апреля 1910 года, супруги почти сразу же выехали в Париж, где Ахматова познакомилась с А. Модильяни¹⁴⁷⁹. В 1912 году у Гумилевых родился сын, Л.Н. Гумилев, будущий историк и географ.

Брак Гумилева и Ахматовой оказался непродолжительным: в 1913 наступил разрыв, в 1918 оформлен развод. Об отношениях в новой семье и причинах ее распада в биографической литературе накоплено много фактов и много домыслов. Они исходили главным образом из эмигрантской среды, но и некоторые биографы приложили усилия.

Никто не сомневался, что Гумилев был страстно влюблен в Ахматову, но сомнению был подвергнут даже этот неоспоримый факт. Однако страстная влюбленность Гумилева была очевидна. В.С. Срезневская, близко наблюдавшая обоих супругов, заметила: «... Во всяком случае

¹⁴⁷⁸ Записные книжки Анны Ахматовой. — М.; Torino, 1996. — С. 275.

¹⁴⁷⁹ Об Ахматовой и Гумилеве послесвадебного парижского путешествия вспоминал С.К. Маковский: «Я встретил молодых тогда в Париже. Затем мы вместе возвращались в Петербург. <...> Весь облик тогдашней Ахматовой, высокой, худенькой, тихой, очень бледной, с печальной складкой рта, вызывал не то растроганное любопытство, не то жалость. По тому, как разговаривал с ней Гумилев, чувствовалось, что он ее полюбил серьезно и гордится ею» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 59). О путешествии Ахматовой в Париж в 1911 году сохранились подробные мемуары Н.Г. Чулковой: «Я впервые встретилась с Ахматовой в Париже в 1911 году. Она приехала туда в одно время с моим мужем... В Париже мы вместе совершали прогулки и посещали иногда вечерами маленькие кафе, где обыкновенно слушали незатейливые шуточные выступления эстрадных певцов и танцоров. Ахматова была тогда очень молода, ей было не больше двадцати лет. Она была очень красива, все на улице заглядывались на нее. Мужчины, как это принято в Париже, вслух выражали свое восхищение, женщины с завистью обмеривали ее глазами. Она была высокая, стройная и гибкая. (Она сама мне показывала, что может, перегнувшись назад, коснуться головой своих ног.) На ней было белое платье и белая широкополая соломенная шляпа с большим белым страусовым пером — это перо ей привез только что вернувшийся тогда из Абиссинии ее муж — поэт Н.С. Гумилев.

Мы посетили однажды какой-то ресторан на Монмартре и дивились на увеселения иностранцев в этом злочасном месте. Вышли оттуда под утро и любовались Парижем, просыпающимся от сна и готовящимся к наступающему дню...

Эти ночные увеселительные места посещаются главным образом иностранцами, — парижан там не увидишь. Но маленькие кафе, которыми изобилует Париж, совсем другого стиля. Здесь за столиком французы проводят время отдыха за чашкой кофе и скромной выпивкой, иногда целой семьей или компанией друзей. На маленькую эстраду выходят рассказчики и певцы и незатейливо и простодушно развлекают посетителей своими песенками и остротами, слегка приправленными нескромными словечками и намеками» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 36).

брак Н.С. Гумилева был браком по *своей* воле и по своей любви...»¹⁴⁸⁰ До брака и после брака Гумилев посвятил Ахматовой множество стихотворений, список которых она специально составила, чтобы опровергнуть тех, кто писал, будто возлюбленная не была вдохновительницей его музыки¹⁴⁸¹. Не однажды Ахматова напоминала о том, что Гумилев мог занять солидную сумму, чтобы приехать к ней в Крым на каких-нибудь несколько минут¹⁴⁸². Словом, Ахматова имела полное право сказать Л.К. Чуковской: «Был такой период творчества и жизни Гумилева, когда все его стихи — обо мне, когда всё в его жизни имело истоком — меня». Она утверждала, что «ее образ — как основа стихотворения — проглядывает в стихах «Русалка», «Маскарад», «Отказ» и во многих других, созданных между 1905 и 1910 годами»¹⁴⁸³. «... вся его лирика..., — записала Л.К. Чуковская слова Ахматовой, — до душевного разрыва, до «Пятистопных ямбов»... вся полна мною...»¹⁴⁸⁴.

¹⁴⁸⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 16.

¹⁴⁸¹ М.И. Будыко сослов Ахматовой писал: «Первое стихотворение Н.С., посвященное А.А., «Русалка» в «Конквистадорах». У А.А. хранится автограф «Русалки» (почти детский почерк) с посвящением. При издании «Конквистадоров» посвящение было снято, они в тот момент поссорились. Последнее — прощальное — в «Колчане», где описание каирского сада и говорится о десятилетнем чувстве. «Женщина в углу...» — А.А.

Из стихотворений, обращенных к А.А., «Товарищ» — очень мрачное, может быть, это результат его обиды в конце жизни... «Орел» в стихах Н.С. — брошка А.А. из оксидированного серебра. В «Чужом небе» есть страшные строки «Если упоминается луна — значит, это мне. «Семирамида» и «Лилит» — тоже». А.А. поняла это только сейчас» (Об Анне Ахматовой. Стихи. — С. 487). Те же стихотворения и сборники Ахматова называла Л.К. Чуковской: «“Путь конквистадоров”, 1905; “Романтические цветы”, 1908; “Жемчуга”, 1910. Тут она и «дева луны» («Баллад, «Ягуар», «Свидание»), и царица беззаконий, и дева гор, и больной ребенок» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. 1963–1966. — М., 2007. — С. 393).

¹⁴⁸² Ахматова говорила Л.К. Чуковской о Гумилеве: «... он был так влюблен, что брал деньги у ростовщика под большие проценты и приезжал в Севастополь, чтобы 10 минут видеть мой надменный профиль... (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962. — М., 2007. — С. 555). И в другом месте: «... Николай Степанович закладывал вещи под большие проценты, чтобы приехать и увидеть мой надменный профиль какие-нибудь пятнадцать минут» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. 1963–1966. — М., 2007. — С. 111–112).

¹⁴⁸³ Всего стихотворений Гумилева так и или иначе имеющих в виду Ахматову насчитывается 32.

¹⁴⁸⁴ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. 1963–1966. — С. 393. По мнению Ахматовой, в лирике Гумилева нашли полное отражение их отношения. В посвященной ей, тогда еще Анне Горенко, книге «Романтические стихи» (1908) она увидела «весь ужас этой любви (т.е. любви прежде всего Гумилева — В.К.) — все ее кошмары, бред и удушье. Призрак самоубийства неотступно идет за Поэтом. ... Черная ревность душит, сводит с ума. Измена чудится всюду» (Ахматова А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. — М., 1998–2000. — С. 115). Ахматова объясняла характер любовной лирики Гумилева следующим образом: «... На творчестве Николая Степановича сильно сказались некоторые биографические особенности. Так, то, что он признавал только девушек и совершенно не мог что-нибудь чувствовать к женщине, — очень определенно сказывается в его творчестве: у него всюду — девушка, чи-

Вскоре после женитьбы изменилось и отношение Гумилева к поэзии Ахматовой. Согласно некоторым мемуаристам, Гумилев признал Ахматову как поэта только спустя несколько лет после брака. На самом деле это произошло в 1911 году. Вернувшись из Парижа, Гумилев вскоре отправился в Абиссинию. В его отсутствие и были написаны стихотворения, составившие затем сборник «Вечер»¹⁴⁸⁵. Ахматова рассказывала об этом периоде ее жизни, когда осенью 1910 года Гумилев уехал в Африку: «Стихи шли ровной волной, до этого ничего похожего не было. Я искала, находила, теряла. Чувствовала (довольно смутно), что начинает удаваться. А тут и хвалить начали. А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века! На эти бешеные и бесстыдные похвалы я довольно кокетливо отвечала: «А вот моему мужу не нравится». Это запоминали, раздували, наконец, это попало в чьи-то мемуары»¹⁴⁸⁶.

Когда Гумилев вернулся из Африки (в мемуарах со слов Ахматовой разнятся детали, но общий смысл сохраняется), то «В нашей первой беседе, — вспоминала Ахматова, — он между прочим спросил меня: “А стихи ты писала?” Я, тайно ликуя, ответила: “Да”. Он попросил почитать, прослушал несколько стихотворений и сказал: “Ты поэт”¹⁴⁸⁷ — надо делать

стая девушка. Это его мания... и при такой его мании к девушкам — эта любовь становилась еще больше...» (*Лукницкий П.Н. Асумиана*. Т. 1. — С. 142).

¹⁴⁸⁵ По словам Ахматовой записанным М.И. Будыко, «Вскоре после женитьбы Н.С. уехал на полгода в Абиссинию, за это время была написана большая часть «Вечера»... «Вечер» был написан в Царском Селе, хотя А.А. В это время каждый день ездила в Петербург» (Об Анне Ахматовой. — С.462).

¹⁴⁸⁶ *Хейм А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 225–226. Сама Ахматова писала: «Когда в 1910 г. люди встречали двадцатилетнюю жену Н.Г.<умилева>, бледную, темноволосую, очень стройную, с красивыми руками и бурбонским профилем, то едва ли приходило в голову, что у этого существа за плечами уже очень большая и страшная жизнь, что стихи 10-11 г<одов> не начало, а продолжение» (Записные книжки Анны Ахматовой. — М., Torino, 1996. — С. 220).

¹⁴⁸⁷ Ахматова, по воспоминаниям современников, не любила слово «поэтесса» и всегда знаменовала себя «поэтом». Очевидно, литераторы того времени стилистико-семантическую разницу между словами «поэт» (высокое) и «поэтесса» (низкое), возможно, вследствие некоторой манерности слова «поэтесса», а возможно, по «гендерному» принципу: «поэт» — носитель высокого искусства, «поэтесса» — представительница так называемой «женской поэзии». Отнесение женщины к «поэтам» считалось самой высокой похвалой. Подобно Гумилеву, Вяч. Иванов тем же именем представил ее на «башне»: «Вот новый поэт...» (*Лукницкий П.Н. Асумиана*. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924–1925. — Paris, 1991. — С.192). То же слово употребил, похвалив стихи Ахматовой и Г.И. Чулков: «Вы — поэт...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 35). Б. Садовской («Конец акмеизма») писал: «... На первом месте следует поставить «Четки» Анны Ахматовой. Г-жа Ахматова несомненно талантливый поэт; именно, поэт, а не поэтесса» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 104). Ср. также подчеркнуто принципиальное высказывание Г.В. Адамовича в статье «Большой поэт и большой человек»: «Думаю, не может быть сомнений, что Ахматова — самое крупное женское имя в истории русской поэзии. Замечательно в ее творчестве, однако, то, что, оставшись женщиной, она оказалась способной стать прежде всего человеком, Человеком с прописной буквы, отчего в отношении к ней и неуместно слово «поэтесса». Ахматова — не поэтесса, а поэт, всегда, во всем, о чем бы стихи ее ни говорили. В наше время она — поэт националь-

книгу»¹⁴⁸⁸.

В дальнейшем, несмотря на прекращение физической близости, уважение Гумилева к лирике Ахматовой все возрастало. «Ахматова, — писал Гумилев, — захватила чуть ли не всю сферу женских переживаний, и каждой современной поэтессе, чтобы найти себя, надо пройти через ее творчество»¹⁴⁸⁹. Он утверждал, по словам Ахматовой, что она не только лучшая русская поэтесса, а «крупный русский поэт»¹⁴⁹⁰.

Эти факты противоречат тому, что писали некоторые биографы об отношении Гумилева к Ахматовой и к ее поэзии. В частности, Элен Файнштейн полагала, что «Гумилев ревновал Ахматову к успеху ее стихов...»¹⁴⁹¹. Напротив, Гумилев чувствовал большое различие между стихами Ахматовой и своими собственными, понимая, что Ахматова вышла на новую поэтическую дорогу в то время, когда он, несмотря на его шумный успех, оставался в пределах старой символистской поэтики. Хотя Ахматова всегда признавала, что многим обязана Гумилеву, но, пожалуй, еще большим был обязан ей Гумилев, поскольку ее поэзия вывела и Гумилева на новую поэтическую тропу¹⁴⁹².

ный, выразитель своей эпохи, каким был в начале столетия Александр Блок» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — С. 154). С современной точки зрения вся эта словесная игра несколько смешна: представьте себе продавщицу в колбасном отделе, к которой обращается покупатель со словами: «Госпожа продавщица, отрежьте мне, пожалуйста, полкило колбасы», а она ему гордо, надменно и обиженно отвечает: «Я не продавщица, а продавец».

¹⁴⁸⁸ *Хейм А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 226. М.И. Будыко передает слова Ахматовой скупко: «Н.С. новые стихи понравились больше, и он сказал, что нужно издать книгу» (Об Анне Ахматовой. — С. 462). В другом месте: «Приехав из Абиссинии, Н.С. спросил А.А., встречавшую его на вокзале, какие стихи она за это время написала, и сразу же стал слушать эти стихи» (там же. — С. 486). Исая Берлин, напротив, расцвечивает их своими комментариями, упоминая, что Гумилев «внес большой вклад» в формирование Ахматовой, что он «сурово критиковал ее стихи, хотя никогда не унижал ее перед другими». В его передаче разговор о новых стихах Ахматовой произошел прямо на вокзале в Петербурге и добавляет: «через много лет она снова рассказывала эту историю — в тех же самых словах — Дмитрию Оболенскому и мне в Оксфорде»: «Гумилев хмурился. Первый вопрос, который он ей задал, был: «Писала?» — «Да». — «Прочти». Она прочла. «Да, неплохо, хорошо!» — сказал Гумилев, перестав хмуриться, и они отправились домой. С этой минуты он признал ее как поэта» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 442).

¹⁴⁸⁹ «Жизнь Искусства», 1918, № 4. См. также письма Гумилева к Ахматовой от 1913 и 1915 годов: «Я весь день вспоминаю твои строки о «приморской девчонке», они мало того что нравятся мне, они меня пьянят. Так просто сказано так много...» о втором: «... ты не только лучшая русская поэтесса, но и просто крупный поэт». («Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев». — Новый мир, 1986, № 9. — С. 220 и 225).

¹⁴⁹⁰ *Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 325.

¹⁴⁹¹ *Файнштейн Элен.* Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 52.

¹⁴⁹² Ахматова считала некоторое свое поэтическое «превосходство». Однажды, рассказывала она Наталии Роскиной, Гумилев и она поссорились, и Ахматова в сердцах по-женски бросила ему: «А все равно я лучше тебя стихи пишу» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 529).

Более прав в суждении о поэтической ревности Г.В. Адамович («Мои встречи с Анной Ахматовой»): «Гумилев, ее муж, на первых порах даже относился к стихам Анны Андреевны резко отрицательно, будто бы даже «умолял» ее не писать, и вполне возможно, что тут к его оценке безотчетно примешались соображения и доводы личные, житейские. Не литературная ревность, нет, а непреодолимая, скептическая неприязнь, вызванная ощущением глубокого, коренного отличия ахматовского поэтического склада от его собственного»¹⁴⁹³.

Это то, что касается отношения Гумилева к Ахматовой.

Восприятие Гумилева со стороны Ахматовой было совершенно иным. Бурная страсть Гумилева, выходившая наружу, противостояла сдержанности Ахматовой, особенно на людях¹⁴⁹⁴. Э.Файнштейн слишком опрометчиво утверждала: «Гумилева не любила, стихов его тоже»¹⁴⁹⁵. Биограф делает здесь типичную ошибку: она принимает открытость, непосредственность и аффектированность переживаний за любовь, а сдержанность и скупость чувств — за ее отсутствие. Вот и, казалось бы, хорошо, с детских лет, зная Ахматову В.С. Срезневская тоже писала о своей подруге в тот период ее жизни, когда та только что вышла замуж: «Вскоре приехала Аня. И сразу пришла ко мне. Как-то мельком сказала о своем браке, и мне показалось, что ничего в ней не изменилось; у нее не было совсем желания, как это часто встречается у новобрачных, поговорить о своей судьбе. Как будто это событие не может иметь значения ни для нее, ни для меня. Мы много и долго говорили на разные темы. Она читала стихи, гораздо более женские и глубокие, чем раньше. В них я не нашла образа Коли. Как и в последующей лирике, где скупой и мимолетно можно найти намеки о ее муже, в отличие от его лирики, где властно и неотступно, до самых последних дней его жизни, сквозь все его увлечения и разнообразные темы маячит образ его жены. Торусалка, то колдунья, то просто женщина, «таящая злое торжество»¹⁴⁹⁶.

¹⁴⁹³ Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 255.

¹⁴⁹⁴ Эта же черта — скупость на публичное выражение чувств — была присуща и поэзии Ахматовой.

¹⁴⁹⁵ *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — С. 44. Что касается стихов Гумилева, то в зрелости Ахматова действительно не жаловала ранних стихов Гумилева, а как воспринимала она их в молодости нам почти ничего неизвестно. Хотя она считала свои стихи лучше гумилевских, она их вовсе не отвергала и внимательно в них всматривалась.

¹⁴⁹⁶ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 8. Вследствие своих наблюдений В.С. Срезневская пришла к не совсем верному выводу: «У Ахматовой большая и сложная жизнь сердца, — я-то это знаю, как, вероятно, никто. Но Николай Степанович, отец ее единственного ребенка, занимает в жизни ее сердца скромное место. Странно, непонятно, может быть, и необычно, но это так» (там же. — С. 9). В воспоминаниях других знакомых Гумилева и Ахматовой об их молодости также прослеживаются те же черты, проливающие свет на различие характеров и темпераментов. Так, В. Неведомская сообщала: «Я как сейчас помню мое первое впечатление от встречи с Гумилевым и Ахматовой в их Слепневе. На веранду, где мы пили чай, Гумилев вошел из сада; на голове — феска лимонного цвета, на ногах — лиловые носки и сандалии и к этому русская рубашка. Впоследствии я поняла, что Гумилев вообще любил гротеск и в жизни, и в костюме. У него было очень необычное лицо: не то Би-Ба-Бо, не

Между тем представления, создаваемые мемуаристами, очень обманчивы и никак не могут свидетельствовать о том, что Ахматова мужа не любила и была чужой в его семье. Известно, например, что уже после разрыва с Гумилевым Ахматова вплоть до 1917 года каждое лето проводила в Слепнево, что мать Гумилева, А.И. Гумилева, была против развода сына, что невестка и свекровь любили и уважали друг друга, о чем свидетельствует их переписка. Точно также и в отношении Ахматовой к Гумилеву нет признаков нелюбви.

Тут надо принять во внимание, по крайней мере, несколько обстоятельств. Во-первых, до брака с Гумилевым Ахматова только что пережила любовную драму и сполна ощутила горечь одиночества. Во-вторых, как почти всякая молодая женщина, она мечтала об идеальном суженом¹⁴⁹⁷, и семейная жизнь с ее прозаическими буднями превратилась в ис-

то Пьеро, не то монгол, а глаза и волосы светлые. Умные, пристальные глаза слегка косят. При этом подчеркнуто церемонные манеры, а глаза и рот слегка усмеваются; чувствуется, что ему хочется созорничать и подшутить над его добрыми тетушками, над этим чаепитием с вареньем, с разговорами о погоде, об уборке хлебов и т.п.

У Ахматовой строгое лицо послушницы из староверческого скита. Все черты слишком острые, чтобы назвать лицо красивым. Серые глаза без улыбки. Ей могло быть тогда 21–22 года. За столом она молчала, и сразу почувствовалось, что в семье мужа она чужая.

Здесь Гумилев мог развернуться, дать волю своей фантазии. Его стихи и личное обаяние совсем околдовали нас, и ему удалось внести элемент сказочности в нашу жизнь. Он постоянно выдумывал какую-нибудь затею, игру, в которой мы все становились действующими лицами». Далее мемуаристка описывает деревенские развлечения — игры и представления: «В цирковую программу входили также танцы на канате, хождение колесом и т.д. Ахматова выступала как «женщина-змея»; гибкость у нее была удивительная — она легко закладывала ногу за шею, касалась затылком пяток, сохраняя при всем этом строгое лицо послушницы. Сам Гумилев, как директор цирка, выступал в прадедушкином фраке и цилиндре, извлеченных из сундука на чердаке». «В дальнейшем постоянным нашим занятием была своеобразная игра, изобретенная Гумилевым: каждый из нас изображал какой-то определенный образ или тип — «Великая интриганка», «Дон Кихот», «Любопытный» (он имел право подслушивать, перехватывать письма и т.п.), «Сплетник», «Человек, говорящий всем правду в глаза» и так далее. При этом назначенная роль вовсе не соответствовала подлинному характеру данного лица — «актера», скорее наоборот, она прямо противоречила его природным свойствам. Каждый должен был проводить свою роль в повседневной жизни. Забавно было видеть, как каждый из нас постепенно входил в свою роль и перевоплощался. Наша жизнь как бы приобрела новое измерение. Иногда создавались очень острые положения; но сознание, что все это лишь шутка, игра, останавливало назревавшие конфликты». «Ахматова — в противоположность Гумилеву — всегда была замкнутой и всюду чужой. В Слепневе, в семье мужа, ей было душно, скучно и неприветливо. Но и в Подобине, среди нас, она присутствовала только внешне. Оживлялась она только тогда, когда речь заходила о стихах. Гумилев, который был вообще не способен к зависти, ставил стихи Ахматовой в музыкальном отношении выше своих» (Русский Нью-Йорк. Антология «Нового Журнала». — С. 118–123). По другим воспоминаниям, например, Е.Б. Черновой, «... Анна Андреевна никогда и ни во что не играла. Она обычно гуляла одна, накинув на плечи большой темный платок, вместе со своей собакой-бульдогом Молли» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 45).

¹⁴⁹⁷ См., например, ее раннюю поэму «У самого моря».

питание, весьма далекое от чаемого идеала. В-третьих, полагала Ахматова, любовный опыт у супругов был разный: в ней настоящая, подлинная страсть только пробуждалась, тогда как у Гумилева, более искушенного в сердечных делах, она несколько притупилась¹⁴⁹⁸. Наконец, в-четвертых, оба были независимы, свободолюбивы и влюбчивы. Несмотря на брачные узы, Ахматова и Гумилев считали себя свободными людьми и подчинялись внезапно вспыхнувшим желаниям¹⁴⁹⁹. После совершения таинства брака Гумилев, как рассказывала И.Одоевцева, «выдал ей личный вид на жительство и положил в банк на ее имя две тысячи рублей... Я хотел, чтобы она чувствовала себя независимой и вполне обеспеченной»¹⁵⁰⁰. А после рождения Лёвы, писала Ахматова, супруги «молча дали друг другу полную свободу и перестали интересоваться интимной стороной жизни друг друга»¹⁵⁰¹. Ахматова и Гумилев хотели быть свободными и независимыми, не желали поступаться своими желаниями, в том числе творческими и любовными. Ахматова даже с какой-то гордостью, словно навечно утверждая свою самостоятельность, говорила Наталии Роскиной: «Вся Россия подражала Гумилеву... а я — нет»¹⁵⁰².

Оба, несмотря на брак, следовали своим любовным желаниям, еще и еще раз демонстрируя свободу и независимость. Например, Ахматова узнала, что в день родов Льва Гумилев пропал на всю ночь и не ночевал дома. Однажды свекровь попросила Ахматову «разобрать ящик письменного стола». Разбирая бумаги, Ахматова нашла письма одной из возлюбленных мужа. «Когда Николай Степанович приехал, она царственным жестом передала письма ему. Он смущенно улыбался. Очень смущенно»¹⁵⁰³.

Такой же свободой, однако, отличалась и Ахматова: в июне 1911 года она одна отправилась в Париж, на свидание с Модильяни, который слал ей «сумасшедшие» письма. Гумилев промолчал, не упрекнув свою молодую жену.

Оба причиняли друг другу боль.

Тут надо иметь в виду, что люди талантливые ставили себя в то время выше морали, пригодной будто бы только для обычных людей. Но, возвышаясь в своих собственных глазах над общепринятой моралью, они попирали вековые общечеловеческие и христианские этические

¹⁴⁹⁸ Ахматова говорила Л.К. Чуковской о своем первом браке: «Я нахожу, что мы слишком долго были женихом и невестой. Я в Севастополе, он в Париже. Когда мы поженились в 1910 году, он уже утратил свой пафос...»

¹⁴⁹⁹ Конечно, — писала В.С. Срезневская, — они были слишком свободными и большими людьми, чтобы стать парой воркующих «сизых голубков». И в другом месте: «... Она не зависела от своей свекрови, не зависела от мужа. Она уже рано стала печататься и имела свои деньги». В заключительных строках подруга Ахматовой снова повторила: «Женщины с таким свободолюбием и с таким громадным внутренним содержанием, мне думается, счастливы только тогда, когда ни от чего и, тем более, ни от кого не зависят» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 8, 9, 16).

¹⁵⁰⁰ Одоевцева И. На берегах Невы. — М., 1988. — С. 296.

¹⁵⁰¹ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 342.

¹⁵⁰² Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 529.

¹⁵⁰³ Лукницкий П.Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. — С. 142.

и моральные принципы, вольно или невольно и вместо утверждения свободы и независимости демонстрировали своеволие и тем самым презрение к свободе. А своеволие разрывало брачные узы, лишало совместную жизнь гармонии. Ахматова очень скоро поняла демоническую силу, заключенную в своеволии, и отразила ее в лирике и в поэмах, возложив вину на все поколение («Поэма без героя»).

Все это непосредственно касалось и творчества обоих поэтов, и самого их союза, который должен был распасться. Так и произошло. К началу 1914 года близкие отношения были прерваны, но дружеские связи и общие семейные обязанности оставались еще в силе. Казалось бы, каждый обрел полную независимость, но любовь приносила им больше страданий, чем счастья, покоя и удовлетворения.

По наблюдению В.С. Срезневской, их «отношения были скорее тайным единоборством. С ее стороны — для самоутверждения как свободной от оков женщины; с его стороны — желание не поддаться никаким колдовским чарам, остаться самим собою, независимым и властным... над этой, вечно, увы, ускользающей от него женщиной, многообразной и не подчиняющейся никому»¹⁵⁰⁴. Размышляя о коротком браке с Гумилевым, Ахматова впоследствии рассказывала Л.К. Чуковской: «Брак наш был концом отношений, а не началом их и не разгаром. Этого никто не знал. Нас надо было смотреть в девятьсот пятом — девятьсот девятом годах»¹⁵⁰⁵. Она даже утверждала: «Путешественником он стал, чтобы излечиться от любви ко мне, и Дон Жуаном — тоже»¹⁵⁰⁶. Спустя много лет Ахматова рассказывала А. Хейт об этом периоде своей жизни «как о союзе двух существ, связанных друг с другом непостижимым образом, витающих в таинственных высях и имеющих некоторые смутные обязательства по отношению друг к другу»¹⁵⁰⁷.

Если Гумилев стремился, но никак не мог убежать от юношеской любви, то Ахматову и в браке преследовало одиночество.

Уже после того, как близости между супругами не было, Гумилев однажды «предложил Анне Андреевне развод», на что та ответила согласием («Я сейчас же, конечно, согласилась!») и объяснила свекрови: «Коля сам предложил»¹⁵⁰⁸. Затем развод спустя четыре года попросила Ахматова, и Гумилев был очень обижен. Об этом Ахматова рассказала М.А. Зенкевичу, на вопрос которого: «Кто первый из вас решил разойтись — вы или Николай?» Ахматова ответила: « — Нет, это сделала я. Когда он вернулся из Парижа во время войны, я почувствовала, что мы чужие, я объявила ему, что нам надо разойтись. Он сказал только — ты свободна, делай что хочешь, — но при этом страшно побледнел, так, что даже побелели

¹⁵⁰⁴ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 8. «Нос счастья, — писала В.С. Срезневская, — я в ней никогда не наблюдала. Покоя? Да, внутренний покой в ней чувствовался гораздо больше, чем в ее муже. Временами, пожалуй, я назвала бы ее состояние «светлым покоем». Откуда он шел? Я думаю, отчасти извне, больше всего изнутри» (там же. — С. 18).

¹⁵⁰⁵ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 111.

¹⁵⁰⁶ Там же.

¹⁵⁰⁷ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 42.

¹⁵⁰⁸ Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. — С. 177.

губы. И мы разошлись...»¹⁵⁰⁹. Оба вскоре обрели новые семьи, но утрата для обоих была слишком горькой. О мере горечи можно судить по признанию Ахматовой: «Выходя из дома Гумилева, я потеряла дом!»¹⁵¹⁰

Изложенные здесь факты позволяют опровергнуть некоторые домыслы биографов. Еще при жизни Ахматовой Л. Рейснер утверждала, что до брака с Гумилевым «она (Ахматова — В.К.) была ничто. Он ее учил, учил стиху; он ее, конечно, разломал, но изо всех трещин полилось творчество», что он «ее поставил на недосигаемую высоту» и даже определил линию ее творчества, а «она по этой линии пошла»¹⁵¹¹. Утверждение Л. Рейснер подхватила Элен Файнштейн: «...предложение Гумилева давало Анне шанс войти в блестящий литературный мир Петербурга..., без Гумилева, на юге, она никогда бы не стала Ахматовой»¹⁵¹². Получалось, будто Ахматова сугубо из корыстных соображений связала свою жизнь с Гумилевым, а потом, когда Гумилев ввел ее в литературный круг Петербурга, оставила его, добившись своей тайной цели. Однако эта версия никак не вяжется с гордым и самостоятельным характером героини. Кроме того, факты противятся такому истолкованию замужества и развода Ахматовой.

Во-первых, Ахматова при вступлении в брак с Гумилевым уже не была провинциалкой, а, во-вторых, поэзия принесла ей известность в литературных кругах независимо от Гумилева. В-третьих, многие стихотворения, причем очень характерные для Ахматовой¹⁵¹³, были написаны до брака с Гумилевым или во время его путешествия. В литературных кругах Ахматову знали. «Ахматова, — писал Г.В. Адамович, — была уже знаменита — по крайней мере, в том смысле знаменита, в каком Малларме, беседа с друзьями, употребил это слово по отношению к Виллье де Лиль-Адану: «Его знаете вы, его знаю я... чего же больше?» в тесном кругу приверженцев новой поэзии о ней говорили с восхищением»¹⁵¹⁴.

Сборник «Вечер»¹⁵¹⁵ сделал Ахматову известной едва ли не всей читающей России. Когда Вяч. Иванов принимал у себя на «башне» Ахматову, которая читала свои стихи (Гумилев был в Африке), он уже прочил ей

¹⁵⁰⁹ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 94.

¹⁵¹⁰ Там же. — С. 156.

¹⁵¹¹ Лукницкий П.Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. В 2 т. Т. 2. Париж-Москва, 1997. — С. 181.

¹⁵¹² Файнштейн Элен. Анна Ахматова. — С. 45.

¹⁵¹³ Например, «Хорони, хорони меня, ветер!», которое поразило воображение Г.В. Адамовича: «С первых ее строк, попавшихся мне на глаза, с обращения к ветру:

Я была, как и ты, свободной,

Но я слишком хотела жить.

Видишь, ветер, мой труп холодный,

И некому руки сложить... — с этого ритмического перебора «и некому руки сложить» я был очарован и, как тогда любили выражаться, «пронзен» ее стихами» (Воспоминания о Серебряном веке. — С. 254–255).

¹⁵¹⁴ Там же. — С. 255.

¹⁵¹⁵ Вышел в свет в начале марта 1912 года.

славное поэтическое поприще, почувствовав, что Ахматова сказала в поэзии «новое слово»: «Вы сами не знаете, что делаете...»¹⁵¹⁶.

На первых порах, однако, сборник «Вечер» (как, впрочем, и второй сборник «Четки») воспринимался на фоне так называемой «женской поэзии», «женской лирики»¹⁵¹⁷, которая, как считалось, посвящена, главным образом, любовным переживаниям, хотя круг впечатлений русской «женской» поэзии уже был достаточно широк.

Из русских поэтесс в связи с Ахматовой критики обычно вспоминали Е. Ростопчину и К. Павлову¹⁵¹⁸. Предшественницами или старшими и младшими современницами Ахматовой в русской поэзии были¹⁵¹⁹ Е. Бакунина, А. Баркова, Л. Вилькина, Г. Галина, А. Герцык, Е. Гуро, Е. Дмитриева (Черубино де Габриак), З. Гиппиус, В. Инбер, И. Кнорринг, Е. Кузьмина-Караваева, М. Лохвицкая, Н. Львова, М. Моравская, И. Одо-евцева, С. Парнок, А. Радлова, Л. Рейсер, П. Соловьева, Л. Столица, Тэффи, М. Шагинян, М. Шкапская, М. Цветаева. Из европейских поэтесс Ахматову сравнивали со знаменитой древнегреческой поэтессой Сафо¹⁵²⁰ и, как писал Г.В. Адамович, «с Анной де Ноай, самой крупной французской поэтессой последнего времени». По мнению этого критика, «Сравнение едва ли основательное. Анна де Ноай гораздо велеречивее, напыщеннее, театральнее Ахматовой и отдаленно схожа с ней, пожалуй, лишь в разработке типично женских напевов и тем. Но и в этом отношении Анна Ахматова ближе другой французской поэтессе, давно скончавшейся, однако до сих пор не забытой, — Марселине Деборд-Вальмор, любимице Верлена. Здесь скорее родство, чем влияние: тот же горестный тон, то же отталкивание от внешних эффектов и порой та же острота выражений»¹⁵²¹.

¹⁵¹⁶ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 93.

¹⁵¹⁷ Характерны названия некоторых статей и рецензий: «Женское рукоделие», «Женские стихи», «Женская поэзия», «Поэтессы», «Жеманницы», «“Женские” стихи». Когда Бунин назвал свою пародию на авторов-женщин «Поэтесса», в этом проявилось нескрываемое желание унижить их талант и умалить значение их поэзии.

¹⁵¹⁸ При всей ценности поэзии К. Павловой для символистов и Серебряного века ее стихи, хотя и признавались «мужскими», но все же очень книжными (см. суждение В. Вейдле — Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 332).

¹⁵¹⁹ Авторы-женщины намеренно перечислены по алфавиту.

¹⁵²⁰ Вот как патетически это высказано М. Беккер: «Сафо — «страстно-кудряя жрица» — дала стихийное, почти физическое ощущение любви. Но кто сравнится с Ахматовой в передаче любви отвергнутой и неразделенной, кто сумел так потрясаяще убедительно передать любовные горячки, любовные томления! Ее произведения — это энциклопедия любви. Нет такого любовного переживания, которое не получило бы у нее освещения; при этом, беря какое-нибудь переживание, она варьирует его на различные лады (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 721).

¹⁵²¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. — С. 154. Однако в другой статье автор резонно сомневался: вот попробуйте перечислить прелестную «плаксивую» Марселину Деборд-Вальмор после Ахматовой: это почти то же самое — и в словах, и в понижающем элегическом напеве (только, конечно, у старинной французской поэтессы нет и не может быть ахматовской модернистической пряности). Напоминает Ахматову порой и графиня де-Ноай — в те редкие моменты, когда перестает гениальничать, не довольствуется *потоком* пустовато-звонких, декоративных фраз (там же. — С. 298).

Перечисленные русские поэтессы, кроме З. Гиппиус и М. Цветаевой, не выдерживали с Ахматовой никакой поэтической конкуренции. На первых порах Ахматову сопоставляли только с З.Н. Гиппиус.

Французский критик Ж. Шюзвиль, с которым Гумилевы познакомились в Париже в 1910 году, откликнулся на сборник «Вечер» в журнале «Mercure de France». В статье «Футиризм, акмеизм, адамизм и проч.» он писал: «В своей первой книге Ахматова обнаружила редкостную душу и является самой оригинальной поэтессой после Зинаиды Гиппиус»¹⁵²².

Другой критик, В.Вейдле, решительно высказывался за первенство Ахматовой перед французскими поэтессами: «Очень опрометчиво сравнивал впоследствии Андрей Левинсон (для французов, правда, но зачем же было их обманывать?) Анну Ахматову с Марселиной Деборд-Вальмор, поэтессой, поэзии не чуждой, но которая вечно, с распущенными волосами, перед зеркалом и при свечах, писала письма, длинные письма оперным, очень оперным Онегиным. У Ахматовой, с первых ее шагов, никаких нет признаний, заклинаний, душеизлияний. Ее лирика драматична, но как раз потому, что обходится без «экспозиций»: одни пятые акты, и отнюдь не мелодрам.

Скорей уж Христину Россетти, но и то лишь издали, она напоминает, а наши две раньше прославившиеся поэтессы вовсе не похожи на нее» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — СПб., 2001; Т. 2. СПб., 2005; — Т. 2. — С. 332).

Г.М. Фридлендер («Заметки об Анне Ахматовой»), кроме Сафо, Е.Ростопчиной, К. Павловой, Марселины Деборд-Вальмор, назвал еще имена Марии Французской, Виттории Колонны, Элизабет Баррет-Браунинг, Аннеты фон Дросте-Хюльсхоф, Эдит Седергрем (Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 456).

Р.Д. Тименчик привел слова В.Маркова (Марков В. Эмили Дикинсон. — Литературный сборник. 1. Регенсбург, 1948. — С. 75): «Великих поэтесс на свете мало: женщины больше вдохновляли творцов, чем сами творили. Только несколько вершин возвышается в мировой поэзии: в Греции — Сафо, в Германии Аннета Дросте-Хюльсхоф, в Англии Елизавета Броунинг, в России — Анна Ахматова и Марина Цветаева. В Америке долго не было великой поэтессы. Теперь, с опозданием на сто лет, ее открыли, причем она оказалась совсем современной. Даже трудно поверить, что эти стихи написаны во времена гладкого эпигонства и дидактизма Лонгфелло, Холмса и Уичера — так называемых американских «классиков». В этом отличие Дикинсон от перечисленных выше поэтесс. При всей глубине и своеобразии, каждая из них творила в более или менее традиционных рамках, а Дикинсон была крупным, хотя и бессознательным новатором. Америка может гордиться. У нее тоже есть своя великая поэтесса» (Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 680).

¹⁵²²Тименчик Р.Д. О трудах и днях Ахматовой. — Новое литературное обозрение, 1998, № 29. — С. 417. Об отношениях между Ахматовой и Гиппиус можно судить по следующим фактам: Л.В. Любимова («Из дневника») вспоминала: «Говорили о старших символистах, я спросила про З. Гиппиус. Из ее вещей Анна Андреевна нравится «Единый раз вскипает пеной...». Она прочитала строфу из этого стихотворения, сказав: «Вот, это замечательно». Рассказала, что когда ей был 21 год, она хотела пойти к Гиппиус показать свои стихи, но ей кто-то сказал: «Не ходите, она очень зло пробирает молодых поэтов». Анна Андреевна не пошла, а когда в 17-м году З.Н. Гиппиус звонила ей и приглашала, тоже не пошла». (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 429–430). В 1917 году З.Н. Гиппиус поместила в свою антологию шесть стихотворений Ахматовой. По свидетельству З.Б. Томашевской, Ахматова не любила З.Н. Гиппиус (Об Анне Ахматовой. — С. 417). З.Н. Гиппиус тоже не жаловала Ахматову, хотя

признавала ее талант: «А такие внесознательные, тонкостебельные, бездонно-женские женщины, как поэтесса А.А. (очень талантливая) — разве это люди?» (Звезда. Вып. 2. — М.; СПб., 1992. — С. 61). Мнение З.Н. Гиппиус высказал А. Тиняков (Одинокий), которого она в то время приблизила к себе: «Поэзия З. Гиппиус говорит о вечно-женственном, поэзия Анны Ахматовой — о вечно-женском, поэзия Л. Столицы — о вечно-бабьем...» (Тиняков А. На книжных полях. Заметки и афоризмы. — Новый журнал для всех. 1915. № 10. — С. 59; см. об этом более подробно: *Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы.* — М.; Toronto, 2005. — С. 626). В критическом очерке «Анна Ахматова» Ал. Тиняков писал: «Главной темой стихов Ахматовой является влюбленность; но в отличие от влюбленности всех почти поэтесс, начиная с античной Сафо, влюбленность Ахматовой — не физиологична, не страстна. В ней много чисто душевной муки и еще больше стремления к чему-то неуловимому, еще не родившемуся в области человеческих отношений. Читая Ахматову, чувствуешь, что она имеет в виду не одни поцелуи да внешне ласковые слова и объятия, в ее творениях женская душа познает свое сиротство, свою оторванность от мужской души, оторванность, которую не может уничтожить даже и разделенная страсть. У Ахматовой женская влюбленность впервые становится трагической» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 138).

Обеих поэтесс и, пожалуй, всю русскую «женскую» поэзию своего времени не терпел Бунин. Он написал пародию «Поэтесса», в которой есть такие строки:

Большая муфта, бледная щека,
Прижатая к ней томно и любовно,
Углом колени, узкая рука...
Нервна, притворна и бескровна.

Все принца ждет, которого все нет,
Глядит с мольбою, горестно и смутно.
«Пучков, прочтите новый триолет...»

Скучна, беспола и распутна (Жизнь. Одесса. 1918. № 7. — С. 1; перепечатано: Сполохи. Берлин, 1922. № 5. — С.1). В 1940 г. Ахматова прочитала наизусть это стихотворение Л.К. Чуковской (см.: *Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы.* — М.; Toronto, 2005. — С. 642). Ахматова недоумевала: «Почему он так обо мне написал? Он меня совсем не знал и никогда не видел» (там же. — С. 644). Г. Адамович полагал, что Бунин в этом стихотворении осуждал «мир, которым живет «поэтесса»: ее печаль, ее предчувствия, неисцелимую скуку, ее «выверт», как бы не видя всего того, что за этим вывертом стоит, — в плане историческом или общекультурном» (Звено. 1926. 31 января). В свете рассуждений Г.В. Адамовича не лишено резона предположение М.М. Кралина, согласно которому пародия Бунина «Поэтесса» — «обобщенный образ декадентской поэтессы, в котором сведены воедино такие несхожие между собой дамы, как Анна Ахматова и Зинаида Гиппиус. Во всяком случае, словцо «беспола» к Ахматовой ни в каком плане относиться не могло (Бунин не мог не знать, что у Анны Андреевны был уже четырехлетний сын), но было неотъемлемым признаком личности Зинаиды Гиппиус. Например, Саша Черный писал о ней, используя игру с ее псевдонимом Антон Крайний:

И тот, кто был всегда бесполой,
Стал бабой, да еще Ягой.

26 августа 1917 года Бунин записывает свое впечатление от стихов Зинаиды Гиппиус: «Дочитал Гиппиус. Необыкновенно противная душонка, ни одного живого слова, мертво вбиты в тупые вирши разные выдумки. Поэтической натуры в ней ни на йоту». Сидя в деревенской глуши осенью 1917 года, Бунин проявляет живой интерес к женской поэзии. Кроме Зинаиды Гиппиус, он читает и Надежду Львову и даже

И хотя Ахматову сближали с другими поэтессами — М.Лохвицкой, М. Моравской¹⁵²³, иногда Л. Столицей, имя З.Н. Гиппиус фигурировало ря-

думает “написать о ней рассказ”» (Наш современник. 2002, № 6. — С. 258–282). На Ахматову Бунин написал и другую, в большей мере «стилистическую» пародию:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И всё ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из прибоя.
Потом, надев широкий балахон,
Сидела на песке и ела сливы,
А крупный пёс с гремящим лаем прядал
В прибрежную сиреневую кипень
И жаркой пастью радостно кидался
На чёрный мяч, который с криком «hop!»
Она швыряла в воду... Загорелся
Вдали маяк лучистою звездой...
Сырел песок, взошла луна над морем,
И по волнам у берега ломался,
Сверкал зелёный глянec... На обрыве,
Что возвышался сзади, в светлом небе,
Чернела одинокая скамья...
Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурив и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Её на зебру делало похожей»

(Бунин И.А. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 1. — М., 1965. — С. 373–374).

С.А. Риттенбергу она сказала о Бунине: «Вот всю жизнь меня ругал, всю жизнь меня травил, а из-за меня его косточки не успокоились в русской земле» (*Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 642). О стихотворении Ахматовой «Читая “Гамлет”» Бунин зло отозвался в письме к Г.В. Адамовичу 1948 года: «И такую дуру прославили замечательной поэтессой!» (И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. — М., 2004. — С. 80). Ахматова не осталась, что называется, «в долгу» и презрительно отзывалась обо всем творчестве Бунина, исключив лишь рассказ «Казимир Станиславович»: «Я не люблю его стихов, никогда не любила», «Бунин не мог простить человечеству, что кончил четыре класса гимназии» (Сергеев А. Omnibus. Роман, рассказы, воспоминания. — М., 1997. — С. 376). «В мое время это было всем известно: кто самый злой? — Бунин»; «Бунин с поэтами даже никогда и рядом не сидел» (Роскина Н. «Как будто прощаюсь снова...». — Звезда. 1989. № 6. — С. 102). Не лишне здесь сказать, что не принимая ни творчество Бунина, ни творчество Чехова, Ахматова многое унаследовала от этих писателей: что касается Бунина, то исследователи нашли значимые переклички (см.: М. Кралин. «Двух голосов перекличка» (Иван Бунин и Анна Ахматова). — «Наш современник», 2002, № 6. — С. 258–282), а от Чехова к ней перешли некоторые характерные приемы, в частности, непосредственно не связанные с предыдущим текстом детали. Однако это предположение нуждается в дальнейшем изучении.

¹⁵²³ К. Бальмонт писал об Анне Ахматовой, что она «немножко напоминает З. Гиппиус, немножко Мирру Лохвицкую. Это уже розыгрыш слов о женской любви в поэзии» (*Бальмонт К. Песни женской любви*. — Сегодня. 1930. 28 июня). Б. Садовский также полагал, что имя Ахматовой «в истории русской поэзии достойно стоять наряду с именами Лохвицкой и Гиппиус» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология.

дом с ее именем с появления «Вечера». Несколько забегаая вперед, можно сказать, что эта тема присутствовала в критической литературе и после появления новых книг Ахматовой. Поэтому уместно остановиться на сопоставлении Ахматовой и Гиппиус.

«Есть в Ахматовой что-то родственное с дарованием Гиппиус», — писал Н.Я. Абрамович¹⁵²⁴. Более определенно высказался Е. Лундберг в рецензии на книгу А. Цветаевой «Королевские размышления»: «Если уж говорить о «королевском» пафосе в писаниях современных женщин-писательниц, то его в действительности можно открыть разве только в лирике З.Н. Гиппиус. Здесь требовательность, непримиримость и тайная гордость подлинной королевы в изгнании, королевы, не пожелавшей неправдою добиваться утраченного престола истины (религиозные писания З.Н. Гиппиус, как сложенные под непосредственным и дурным влиянием г. Мережковского, в счет не идут) и потому возложившей на себя несносный обет смирения. Наряду с Гиппиус, и А. Цветаева, и А. Ахматова, и наивная М. Моравская — скромные фрейлины, правда, порою несговорчивые, капризные, часто ноющие, иногда удачно имитирующие жесты своей старшей сестры, но не способные к ее упорству, к ее немеркнувшей сознательности и вечному оплакиванию утраченных прав». И далее собственно об Ахматовой, которая, по мнению критика, «не позволяет себе быть сентиментальной: она казнит себя за каждый просто-человеческий, просто-женский шаг, но есть предел ее жестокости к себе: в молитве, в религиозной условности, в поклонении возлюбленному, в подчинении иной воле она готова обрести тихую пристань»¹⁵²⁵.

Несмотря, однако, на такие суждения и даже намеки на подражание, современникам, пожалуй, больше бросались в глаза различия между Гиппиус и Ахматовой. Вскоре выяснилось, что у обеих представительниц русской музыки слишком мало общего.

Первым, пожалуй, высказался Р.В. Иванов-Разумник в статье «Анна Ахматова. 1. Жеманница». Отдавая должное Ахматовой, певшей о «неразделенной, непроявленной любви», критик признавал, что читатель погружается в «подлинно «женское» — не то, о котором когда-то писала ничего не знающая о «женском» Зинаида Гиппиус, которую «кто-то обидел», ибо знает она, «что ее нет», — а то, которое делает поэзию Анны Ахматовой такой близкой, такой дорогой для каждой женщины». Но предпочтение Иванов-Разумник все-таки отдал «сухим, острым, колючим, мужским стихам Зинаиды Гиппиус», потому что «тема поэзии Анны Ахматовой вышла из малого круга игры, человеческая печаль... сменила собою былые томления там, где «на стенах цветы и птицы томилась по облакам». Но этой поэзии не доступен «широкий простор жизни», вследствие чего Ахматовой свойственна «узость духовного мира». Именно в этом отношении поэзия Гиппиус выгодно отличается от поэзии

Том 1. — С. 104).

¹⁵²⁴ Кадмин Н. (Абрамович Н.Я.). История русской поэзии. Т. 2. — М, 1915. — С. 310.

¹⁵²⁵ День. 1915. 8 августа.

Ахматовой¹⁵²⁶.

Тема любви не может, однако считаться узкой и ограниченной, потому что этим чувством, разделенным или неразделенным, живет все человечество на протяжении тысячелетий. Приверженность теме любви еще не говорит об ущербе духовного мира и пренебрежении широким простором жизни. Если бы Ахматова слишком камерно развивала свою тему, то она не была бы близкой для каждой читающей женщины в России, как об этом писал сам Иванов-Разумник. Значит, в своей поэзии Ахматова далеко вышла за пределы сугубо личного, интимного мира и сумела сделать его даже в первом сборнике, по крайней мере, общенародным.

Чем же достигается такая близость хотя бы одной «женской» аудитории? Тут обнаружилось, что поэзия Ахматовой вечно-конкретна. Наиболее резко эту тему затронул К.И. Чуковский в напумевшей в свое время статье «Ахматова и Маяковский». Он писал, что «обилие вещей отличает лирику Ахматовой от иносказательной лирики таких отвлеченных поэтов, как символисты Бальтрушайтис, Бальмонт или Гиппиус, у которых на протяжении десяти страниц не встретишь ни юбки, ни зонтика. Стихи Гиппиус рядом со стихами Ахматовой часто кажутся алгебраическими формулами, перечнем абстрактных категорий»¹⁵²⁷.

Сопоставлением Гиппиус и Ахматовой В.М. Жирмунский продемонстрировал различие между символизмом и акмеизмом, его преодолевшим: «... у Зинаиды Гиппиус тоска о небывалом, желание чуда («О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает!» «Но сердце хочет и просит чуда!»), как романтическое томление по невозможному счастью, обесценивает все обычное, простое и земное. Ахматова, напротив, говорит о простом земном счастье и о простом, интимном и личном горе. Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния, то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый. Простому и обыденному она умеет придать интимный и личный характер». «Таким образом, — заключал исследователь, — муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне отдельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно-женственного, стихи Ахматовой говорят о неизменно-женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление»¹⁵²⁸.

Еще на одно очень важное различие обратил внимание Г.В. Адамович: «В русской поэзии не было женщин, способных «выразить себя», оттого Ахматова показалась новой во всем, даже в этом своем общеженском пассивном тоне. Единственная достойная предшественница ее, Зи-

¹⁵²⁶ См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 339. Заметим здесь важное различие: стихи Ахматовой — «женские», стихи Гиппиус — «мужские». Стало быть, мир настоящего поэта-мужчины — широкий и высокий, в котором «личное, интимное» претворено «в народное, человеческое, мировое» (там же. — С. 340).

¹⁵²⁷ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 214.

¹⁵²⁸ Русская мысль, 1916, № 12. — С. 41.

наида Гиппиус, с первых же строчек всячески старалась вытравить из своей поэзии всякую «женскость»¹⁵²⁹, глядя на нее, как на досадную случайность, если писала стихи от первого лица «я», то неизменно с мужским окончанием в глаголах¹⁵³⁰. Даже свои критические статьи З. Гиппиус подписывала «мужским» псевдонимом — «Антон Крайний»¹⁵³¹.

Итак, З. Гиппиус писала от лица мужчины, тем самым искусственно исключив из своей поэзии женское начало¹⁵³². Она сознательно поставила перед собой дополнительные трудные задачи. Но не менее сложные поэтические задачи выпали на долю Ахматовой и Цветаевой, которые писали от лица женщин и не отказались от своих лирических героинь. Все три автора стремились преодолеть принципы «женской» поэзии разными путями: Гиппиус созданием стихов от лица вымышленного автора-мужчины, Ахматова и Цветаева — от лица женщин разных мироощущений, темпераментов и художественных пристрастий¹⁵³³.

Отсюда при всем отчетливом и безусловном понимании значительности дарований друг друга¹⁵³⁴ оценки творчества в целом и отдельных

¹⁵²⁹ Это, как помним, отметил и Р.В. Иванов-Разумник.

¹⁵³⁰ *Адамович Г.* Одиночество и свобода. — С. 298–299.

¹⁵³¹ Можно высказать предположение, что З.Н. Гиппиус весьма ревниво относилась к именованию «поэт» и «поэтесса» и хотела сразу исключить в применении к себе слово «поэтесса». См., например, рассуждение В. Вейдле: «Зинаида Гиппиус неизменно, слагая стихи, именвала себя в мужеском роде; чтобы стать поэтом, ей пришлось поэтессу в себе зачеркнуть» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 332).

¹⁵³² Кстати, это не могло не сказаться на поэзии З. Гиппиус, потому что ей приходилось творить из себя «мужчину-поэта» вопреки ее природе.

¹⁵³³ Лидия Гинзбург вспоминала, что «А.А. раздражалась, понятно, когда ее называли поэтессой, а по поводу рубрики *женская поэзия* (Каролина Павлова, Ахматова, Цветаева) говорила: «Понимаю, что должны быть мужские и женские туалеты. Но к литературе это, по-моему, не подходит» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 140). Тем не менее представление «женская поэзия» существовало и в него вкладывали определенный смысл. Для Ахматовой, как и для Цветаевой, задача состояла не в том, чтобы отречься от своей «женской» сути, а в том, чтобы устранить различие между эстетическим качеством «женской» и «мужской» поэзии. «Ахматова, — писал В. Вейдле, — стала одним из драгоценнейших наших поэтов, оставаясь поэтессой, женщиной. «Стала» тут и не совсем даже уместно: голос был у нее на редкость свой, своеобразие завоевывать ей почти не приходилось: оно было ей подарено. Есть в первой книге стихотворение («Вечерняя комната»), где хризантемы и георгины Анненского сочетаются с клавиринами, саше и северскими статуэтками Кузмина (написавшего предисловие к этой первой книге), но ученичества в ней мало, даже хризантемы и саше переложены на ахматовский голос; а вскоре будут написаны и в ту же книгу войдут такие стихотворения, как «Сероглазый король», романтическая и (может быть) скандинавская баллада, строк на двести-триста по скромному расчету, вправленная, однако, с поразительным мастерством в семь двустиший, или «Рыбак», стихотворение такой четкости рисунка и такой меткости прицела в каждом своем слове, что Гумилев мог бы его напечатать в качестве манифеста той поэтики, которая точней, чем его дарованию, отвечала дарованию Ахматовой...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 332).

¹⁵³⁴ Критика и поэты также уравнивали Ахматову и М. Цветаеву. К. Бальмонт: «Наряду с Анной Ахматовой, Марина Цветаева занимает в данное время первен-

произведений заслуживают в их устах не только похвалы, но суровой, холодной критики. Так, М. Цветаевой не понравилась «Поэма без героя». По выходе сборника «Вечер» она, с одной стороны, замечает: «Ее (Ахматову — В.К.) называют утонченной и хрупкой за неожиданное появление в ее стихах розового какаду, виолы и клавесин»¹⁵³⁵, имея в виду признаки уже изрядно устаревшей декоративно-галантной стилизации, характерной отчасти для поэзии начала XX века, никак не совместимой с художественными исканиями самой Цветаевой, ориентированной на «левое» искусство¹⁵³⁶. С другой стороны, она восторженно принимает новую ахматовскую поэтику: «Когда молодая Ахматова, в первых стихах своей первой книги даёт любовное смятение строками:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки, —

она одним ударом даёт всё женское и всё лирическое смятение, — всю эмпирику! — одним росчерком пера увековечивает исконный первый жест женщины и поэта, которые в великие мгновенья жизни забывают, где правая и где левая — не только перчатка, а и рука, и страна света, которые вдруг теряют всю уверенность. Посредством очевидной, даже поразительной точности деталей утверждается и символизируется нечто большее, нежели душевное состояние, — целый душевный строй»¹⁵³⁷.

ствующее место среди русских поэтесс» (Современные записки. 1921. № 7. С. 92). Поклонники разделились два лагеря — одни предпочитали поэзию Ахматовой, другие — Цветаевой. Одним нравилась сдержанность Ахматовой, другим — несдержанность Цветаевой (например, Вера Лурье, сравнивая поэзию обеих, отзывалась так: «Какой маленькой и бледной кажется женственность и нежность Ахматовой в сравнении с любовным порывом Цветаевой» (Новая русская книга. 1923. № 3–4. С. 15; см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 616. Но вот мнение Д.П. Святополка-Мирского: «... если мы хотим найти чувство без примеси философии и не идеализированное, мы должны вернуться к женщинам. Только поэтессы обращаются к нашему сердцу. Марина Цветаева, Мария Моравская, Мариэтта Шагинян пишат о повседневных чувствах в разных ключах и стилях. Цветаева нарочито банальна, Моравская капризно сентиментальна, армянка Шагинян склонна к библейскому и восточному. Но десятой музой современной России является Анна Ахматова. Она значительно превосходит всех поэтов моложе Блока. Она отбросила все ханжество и пустословие девятнадцатого столетия и в стихах, восхитительно кратких, пела о безнравственных, непоучительных и себялюбивых эмоциях петербургской женщины двадцатого века... Она говорила о том, что чувствовали тысячи русских женщин из высшего света, и в такой манере, которая увлекала сотни любителей поэзии (Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 36).

¹⁵³⁵ См. об этом: Тименчик Роман. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим-М., 2009. — С. 570.

¹⁵³⁶ В интонационно-стилистическом плане М. Цветаева занимала, если можно так выразиться, «правый фланг левого искусства»: она не стала футуристкой, но, несомненно, разделяла многие их поэтические принципы. Ахматова хорошо понимала, что Цветаева гораздо ближе к Маяковскому, чем к ней (см.: *Коваленко Светлана*. Анна Ахматова. — М., 2009. — С. 343).

¹⁵³⁷ Оценила М. Цветаева и другую деталь в стихотворении («По твердому гребню

Безусловное притяжение Ахматовой и Цветаевой друг к другу объяснялось не только и даже не столько признанием первостепенной талантливости обеих¹⁵³⁸, сколько человеческой значительностью. Отталкивание же друг от друга объяснялось различием темпераментов и во многом противоположными эстетическими принципами¹⁵³⁹.

Ахматова все стремится подчинить гармонии: ее мир четок, строг, сдержан¹⁵⁴⁰, словесная стихия обуздана логикой, несмотря на знаменитые ахматовские дольки, стих сохраняет связь с классическими размерами¹⁵⁴¹. Цветаева безудержна, неудержима, словесная стихия и стих зависят от «наития» и не подчиняются строгой поэтической дисциплине¹⁵⁴².

В связи с этим разное отношение к поэтическому слову. Л. Чуковская обратила внимание на следующую запись Ахматовой: «"Знакомить слова", "сталкивать слова" — ныне это стало обычным. То, что было держанием, через 30 лет звучит как банальность. Есть другой путь — точ-

сугроба...») Ахматовой: «"И шпор твоих легонький звон" — это нежнее всего, что сказано о любви», — писала она Ахматовой в 1921 году.

¹⁵³⁸ В статье М. Беккер («Анна Ахматова») верно сказано, что «Цветаева хорошо чувствует особенности своей поэтической подруги», музу которой она метко окрестила «музой плача» («О муза плача, прекраснейшая из муз...»). — Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 720. Но то же самое равно относится и к Ахматовой.

¹⁵³⁹ Н.Я. Мандельштам писала: «Цветаева — душевная щедрость, бескорыстие, равным которым нет, но управлялись они своеволием и порывистостью, которым тоже не было равных» (*Мандельштам Надежда*. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 311). Г. Струве тоже подметил бескорыстное восхищение «всякой подлинной поэзией», но не без оснований полагал, что «тяготение Цветаевой к Ахматовой» — не поэтическое, а душевное, человеческое» (см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 617). С.В. Шервинский («Анна Ахматова в ракурсе быта») спросил Ахматову: «"Как вы относитесь к поэзии Марины Цветаевой?" Осторожность моя была вызвана тем, что в послевоенные годы Марина Цветаева стала кумиром молодежи и ее имя упоминалось наравне с именем Ахматовой. Анна Андреевна... не могла не чувствовать болезненно, что у нее появилась соперница... Поэтому нечего удивляться, что ее ответ был холоден. В нем обнаруживалось непримиримое противоречие двух поэтических темпераментов: здорового духа поэзии Ахматовой и сугубо женственной и нервной одаренности Цветаевой (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 296).

¹⁵⁴⁰ Это проявлялось и во внешнем облике: «Движения, интонации Ахматовой были упорядоченны, целенаправленны. Она в высшей степени обладала системой жестов, вообще говоря, несвойственной людям нашего неритуального времени. У других это казалось бы аффектированным, театральным; у Ахматовой в сочетании со всем ее обликом это было гармонично» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 126).

¹⁵⁴¹ Ахматова, по словам Л.Я. Гинзбург, «создала лирическую систему — одну из замечательнейших в истории поэзии, но лирику она никогда не мыслила как спонтанное излияние души. Ей нужна была поэтическая дисциплина, самопринуждение, самоограничение творящего. Дисциплина и труд» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 128).

¹⁵⁴² См. об этом, например, в рецензиях Г. Струве на книги М. Цветаевой «Ремесло» (М.; Берлин, 1923) и «Психея. Романтика» (Берлин, 1923). — Руль. 1923. 24 июня.

ность, и еще важнее, чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще первый раз в жизни. Это очень трудный путь, но, когда это удается, люди говорят: “Это про меня, это как будто мною написано”¹⁵⁴³. Значит, по мысли Ахматовой, есть два пути — «дерзание» и «точность». Первым путем пошли М. Цветаева и В. Маяковский, вторым — А. Ахматова, полагавшая не без оснований, что путь этот проложен Пушкиным¹⁵⁴⁴. Что касается Пушкина, то у Ахматовой был, несомненно, еще один «пушкинский» дар — она умела отойти от своего текста на временное расстояние и критически взглянуть на него со стороны¹⁵⁴⁵. Многие поэты «дерзкого» плана этой способности лишены или ею пренебрегают, что, понятно, приводит к досадным срывам.

Разное отношение к слову вытекает из понимания поэтического языка. Близкая знакомая Ахматовой поэтесса и переводчица М.С. Петровых записала: «...Есть художники, для которых русский язык и дыхание — воздух — и предмет страсти. Такими были Пастернак и Цветаева. Для Ахматовой русский язык был воздухом, дыханием и никогда не был предметом страсти. Она не знала сладострастия слова»¹⁵⁴⁶. Страсть к слову рождает изобретение новых слов, необычных выражений и, в конечном итоге, «своего» поэтического языка. Тот же поэт, который считает родной язык естественным как воздух, как дыхание, не стремится изобрести «свой» особый язык. Л. Чуковская рассказала следующий эпизод: 13 марта 1965 Ахматову посетил Рышард Пшибыльский («образованный, тонкий, умный, все понимает»), изучавший акмеизм; встретившись с Ахматовой, он сказал ей: «”Замечательные поэты, Пастернак, Мандельштам, Цветаева создали свой язык, каждый свой, и на нем писали. А вы своего языка не создали, ваши стихи написаны просто на русском”. Как вы думаете, Лидия Корнеевна, — спросила Ахматова, — это правда?

— Пожалуй, — сказала я. — Да. Это правда.

— Я тоже так думаю, — ответила Анна Андреевна¹⁵⁴⁷.

¹⁵⁴³ Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 284–285.

¹⁵⁴⁴ Тут надо учесть, что дерзость может привести к точности, а точность не исключает дерзости, но все дело заключается в том, какой принцип доминирует.

¹⁵⁴⁵ В разговоре с Л.Я. Гинзбург Ахматова выделила два коренных свойства поэтической деятельности: труд и самопроверку. Что же касается о тех, кто пишет «нутром», то Ахматова убежденно заметила: « — Нутром долго ничего нельзя делать... это можно иногда, на очень короткое время (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 128).

¹⁵⁴⁶ Петровых Мария. Избранное. Стихотворения. Переводы. Из письменного стола. — М., 1991. — С. 368.

¹⁵⁴⁷ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. — С. 285–286. К этому Л.К. Чуковская резонно добавила: «Она создала свою единственную, неповторимую, единственную в мире «новую гармонию» и внесла ее в мир. Чем новее эта ее гармония, тем менее она с первого взгляда претендует на новизну. Новизна! Новизна ахматовской новой, воистину новой гармонии ошеломляет тем, что читателю кажется: эти звуки были всегда. Слова были всегда. «Само собою разумеется — так. А как же иначе? Иначе и не скажешь». А что, если разгадка тайны: Ахматова — Пушкин тут и кроется? То есть где-то неподалеку, возле (там же. — С. 286). По-иному ту же

Если Ахматова ставила перед собой задачи развивать и продолжать традиции классической поэзии XIX–XX веков, то М. Цветаева стремилась эти традиции дерзко взорвать и создать новый, необычный поэтический язык и стиль, чтобы сотворить поэзию нетрадиционного типа.

Совершенно естественно, что на фоне горячей, жгучей поэзии М. Цветаевой лирика Ахматовой может показаться холодной, сухой, а при сравнении классически правильного, выверенного и точного языка аристократической Ахматовой¹⁵⁴⁸ язык М. Цветаевой может произвести впечатление вульгарного, развязного и безвкусного, лишенного чувства меры. Стихи ее неровны, порой сумбурны и почти всегда растянуты. М. Цветаева суетлива, говорит громко, она «всегда в движении; в ее ритмах учащенное дыхание от быстрого бега. Она как будто рассказывает о чем-то второпях, запыхавшись и размахивая руками». Ахматова, напротив, «говорит медленно, очень тихим голосом»¹⁵⁴⁹, она предстает читателю в сдержанных «усталых позах». Лицо М. Цветаевой подвижно, Ахматова являет нам свой «застывший профиль». «Поэзия Цветаевой, — писал К.В. Мочульский, — пышет здоровьем, налита знойной молодой кровью, солнечна, чувственна. В ней исступление, ликование, хмель». «Лирика Ахматовой насквозь элегична — страдальческая любовь, «душная тоска», муки нелюбимой или разлюбленной, томление невесты по мертвому жениху: фон ее — четыре стены постылой комнаты: мучительный недуг, приковывающий к постели. За окном метель — и она одна в надвигающихся сумерках». «М. Цветаева мужественная, воинственная, жадная, и в любви своей настойчивая и властная», сладокрастная, озорная, «глаза зоркие, ненасытные». Ахматова — «побежденная, покорная, стыдливая»¹⁵⁵⁰.

При таких различиях нет ничего удивительного в том, что многие черты поэтики М. Цветаевой воспринимались Ахматовой, прошедшей суровую «акмеистическую» школу, слишком безвкусными и вызвали эстетическое отторжение. Вот и Г.В. Адамовичу («Мои встречи с Ахматовой»), тоже, как и Ахматовой, участнику Цеха поэтов, не по душе оказалось слишком частое и нарочитое злоупотребление «анжамбеманами»

мысль выразил А.Тарковский: «Язык Ахматовой связан с языком русской прозы. Ее произведений не коснулся великий соблазн разрушения формы...» (цит. по кн.: Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 451).

¹⁵⁴⁸ «Искусство Ахматовой — благородно и закончено. Ее стихи совершенны в своей простоте и тончайшем изяществе. Поэт одарен изумительным чувством меры и безукоризненным вкусом. Никаких скитаний и метаний, почти никаких заблуждений. Ахматова сразу выходит на широкий путь (уже в первом ее сборнике «Вечер» есть шедевры) и идет по нему с уверенной непринужденностью» (Константин Мочульский. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С. 90–91).

¹⁵⁴⁹ Эту особенность Ахматовой отмечали и другие критики. В частности, К.И. Чуковский в статье «Ахматова и Маяковский» писал: «Ахматова не выносит ничего демонстративного, назойливо-громкого. Она вся в намеках, в еле слышимых словах, еле заметных подробностях... Одна из ее книг может оказаться откровенным молитвенником (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 211).

¹⁵⁵⁰ Там же. — С. 89–91.

(«переносами логического содержания строки в начало строки следующей»), «которыми Цветаева злоупотребляла с каждым годом все сильнее...». Ахматова с ним согласилась: «Да, это можно сделать раз, два, ... но у нее ведь это повсюду, и прием этот теряет всю свою силу». И Адамович пришел к следующему выводу: «Проверяя и пересматривая многолетние свои впечатления, я думаю, что безразличие Ахматовой к стихам Цветаевой было вызвано не только их словесным, формальным складом. Нет, не по душе ей было, вероятно, другое: демонстративная, вызывающая, почти назойливая «поэтичность» цветаевской поэзии, внутренняя бальмонтовщина при резких внешних отличиях от Бальмонта, неустранимая поза при несомненной искренности, постоянный «заскок». Если это так, то не одну Ахматову это отстраняло, и не для одной это делало не вполне приемлемым творчество Цветаевой, человека редкостно даровитого и редкостно несчастного»¹⁵⁵¹.

Нужно, однако, внести очень важную поправку. Когда писательница Наталия Ильина дала прочитать свои черновые наброски своих воспоминаний, где содержались слова Ахматовой «...у ранней Цветаевой было много безвкусицы...», Ариадне Сергеевне Эфрон, та, прочитав их, справедливо парировала: «О «безвкусице» ранней Цветаевой: *безвкусицы* не было, было всегда (у М.Ц.!) — «с этой безмерностью в мире мер...» М.Ц. была безмерна, А.А. — гармонична; отсюда разница их (творческого) отношения друг к другу. Безмерность одной принимала (и любила) гармоничность другой, ну, а гармоничность *не* способна воспринимать безмерность: это ведь немножко не *comme il faut* с точки зрения гармонии»¹⁵⁵².

Не только, однако, на фоне стихотворений З. Гиппиус, М. Цветаевой — женщин с необыкновенными поэтическими дарованиями — воспринимал читатель 1912 года сборник «Вечер», а в довольно широком потоке «женских» стихов, понимая под ними излияние любовной страсти, любовные страдания и все, связанные с ними интимные и личные чувства. При этом женщины-поэтессы убеждены, что чем полнее, искреннее и откровеннее они передадут свои подлинные переживания в том именно виде, в каком они явились к ним, тем художественно выше будет выглядеть их лирика. Иначе говоря, «женская» поэзия не делает разницы между душевным сырьем и лирикой высокой эстетической пробы, а потому часто выдает первое за второе. Об этой особенности «женских» стихов очень удачно писал в свое время В.Ф. Ходасевич, усматривая в этом «некоторые особенности женского характера (именно характера — не души)»: «Именно женщины особенно расположены к непосредственным излияниям из области личных переживаний, значительность которых именно они особенно склонны измерять степенью на-

¹⁵⁵¹ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 381.

¹⁵⁵² Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 589. Иначе говоря, безмерность — своеобразие, а не всегда безвкусица, но носителю гармонической поэтики безмерность может восприниматься безвкусицей, потому что ее трудно принять. Так или иначе, но отзывы Ахматовой о поэзии Цветаевой противоречивы: то она говорила, что Цветаева «мощный поэт» и даже превосходит ее, то, напротив, как свидетельствовал Ю.Г. Оксман, «не очень любит, а стихи принимает в самых гомеопатических дозах».

пряженности и правдивости; именно женщинам свойственно более полагаться на личный опыт, нежели на доводы, созданные теорией. Отсюда — почти неизбежный интимизм женского стихотворства, так же, как его формальный дилетантизм, нередко подчеркиваемый умышленно, не без капризного оттенка. Не отрицаю, во всем этом есть нечто подкупающее, ибо всякая непосредственность подкупает; есть и своеобразное очарование. Но и то, и другое, справедливо предупреждал Ходасевич, — порядка более человеческого, может быть — даже слишком человеческого, нежели художественного. Как человеческий документ, «женская поэзия» содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия. У нас это направление, которое трудно назвать вполне литературным, наметилось очень давно; его первая представительница (и может быть — самая яркая) была Ростопчина. Тогда же оно вызвало и протест: отчасти — в критике Белинского, отчасти — в творчестве Каролины Павловой. Весьма вероятно, что именно отталкиванием от ростопчинской «женскости» вызвана «мужественность» в поэзии Павловой»¹⁵⁵³.

¹⁵⁵³ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. — М., 1991. — С. 578–579. Ходасевич хочет сказать, что непосредственность, искренность сообщают «женской» поэзии свойства документа, но еще не превращают ее в явление искусства. В качестве примера он останавливается на двух поэтических сборниках — И. Кнорринг и Е. Бакуниной, обладающих типичными чертами «женской» лирики: в обеих книжках «поэтика недоразвита, многое носит в ней характер случайности и каприза; обе книжки внутренним строем и самой формой стиха напоминают дневник, доверчиво раскрытый перед случайным читателем. У Кнорринг этот интимный тон более выдержан: он сказался и в темах, и в слове, и в самом звуке стиха, и даже на обложке, где почерком автора обозначено: «Стихи о себе». Екатерина Бакунина не являет такого стилистического единства, о чем можно лишь пожалеть: всякая цельность хороша, поскольку свидетельствует о сознательности автора, а сознательность — всегда путь к совершенствованию. Однако, точно такая обложка с тем же заглавием, по существу, подошла бы и к «Стихам» г-жи Бакуниной». Различия между поэтессами не столь существенны по сравнению с тем общим, что их объединяет: например, «Кнорринг *женственна*, между тем как Бакуниной, видимо, близок душевный строй *маявлинских баб*, о которых она сама упоминает сочувственно. От ее откровенных, даже слишком откровенных признаний и наблюдений часто коробит. Темы вполне определенные, так сказать, даже не эротические, а сексуальные, весьма ее занимают. По ее стихам можно составить целую специальную биографию того женского «я», от имени которого книга написана. Г-жа Бакунина говорит с большой смелостью и с необычайными подробностями, иногда оставляя за собой даже слишком «разверстые» признания... Марии Шкапской, к которой однажды слушатели гинекологического института явились депутацией — благодарить и ободрить. Между прочим, одна из тем г-жи Бакуниной — та же, что и у Шкапской: о детях, которые могли бы родиться, но не рождаются. Как человеческий документ, стихи г-жи Бакуниной любопытны и даже трогательны. Ее горестное восклицание: «Я женщина-евнух!» способно вызвать искреннее сочувствие. К сожалению, *литературного* сочувствия все это как раз и не вызывает, скорее отталкивает его. Заметим, однако, что темы вышенамеченные удаются г-же Бакуниной более других. Темы Родина, «Земля», «Люди» и т. д. рядом с «Материнством» и «Женским» у нее бедны содержанием и почти всегда трактованы вовсе банально» (там же. — С. 579–580). Что же касается Ахматовой, то, как выразился Н. Струве, сославшись на Н. Недробово, «...Ахматова поэт не *ewigweibliche* (каким был Блок и многие романтики), а *ewigmannliche* (вечно мужское — В.К.), она первая создала в мировой поэзии образ

Вот на этом фоне женской откровенности и эстетической неполноценности возникла поэзия Ахматовой, придавшая женской непосредственности эстетическое достоинство. «...Анна Ахматова, — утверждал Ходасевич, — создала как раз синтез между «женской» поэзией и поэзией в точном смысле слова. Но этот синтез лишь кажущийся: Ахматова умна: сохранив тематику и многие приемы женской поэзии, она коренным образом переработала и то, и другое в духе не женской, а общечеловеческой поэтики»¹⁵⁵⁴.

Этим художественным преображением личного опыта и был обеспечен успех «Вечера».

В первом сборнике Ахматовой еще заметны черты «женской» лирики: маски, парики, таинственные свидания, беседки, маскарады, танцы, принцы, маркизы, жемчужные аграфы, белые хризантемы, старое саше, цветные фонари, сломанное перо на шляпе, севрские статуетки, звуки виолы, аккорды клавишин («Алиса», «Маскарад в парке», «Вечерняя комната»). Но уже не эти привычные и надоевшие атрибуты определяют художественное содержание сборника. Удивительно даже, что их на редкость мало.

Центральная тема, казалось бы, не нова — любовь. Стихотворением с таким названием и открывается сборник:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует,

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

Ахматова перебирает разные состояния любви от идиллических и сладостно томительных, но господствующим чувством остается предчувствие тайны, чреватой грозными последствиями. Первое стихотворение настраивает на то, что мгновения счастливой взаимной любви кратки, и читатель встретится с любовью быстро проходящей, угасшей или несостоявшейся. «Изо всех мук сиротства — писал К.И. Чуковский, — она особенно облюбовала одну: муку безнадежной любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю, — это была главная ее специ-

«вечномужеского» начала (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 700).

¹⁵⁵⁴ Там же.

альность. В этой области с нею еще не сравнился никто. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной... Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию». Как бы ни были разнообразны героини Ахматовой, они не знают разделенной счастливой любви, но именно эту, несостоявшуюся любовь, ставшую их болью, любят, «упиваются ею, носят ее в себе, как святыню, набожно благословляют ее». Ахматова, продолжал Чуковский, «первая обнаружила, что быть нелюбимой поэтично», и стала говорить «от лица нелюбимых»¹⁵⁵⁵.

Н. Мандельштам, исходя из последующего сердечного опыта Ахматовой, скажет еще резче: «... Ахматова поэт не любви, а отказа от любви радивысокойчеловечности»¹⁵⁵⁶. И в этом заключается большая доля правды, но за несостоявшейся любовью чувствуется огромная жажда большой и горячей любви.

Поскольку героини Ахматовой «нелюбимы», то они всегда одиноки, их преимущественное душевное состояние тоска и постоянная готовность любить и быть любимой. Эта черта в поэзии Ахматовой передается как исконно народные и общечеловеческие, проявляясь либо как плач о жизни без любви, либо как жалоба на безлюбивую долю, либо как молитва о даровании любви. Для героинь Ахматовой жизнь и любовь — синонимы: жизнь без любви приравнена к смерти. Самое большое несчастье — лишиться переживания любви, причем не только как высокого наслаждения, но и как страдания:

Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно... Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог¹⁵⁵⁷ не посетит меня.

Поэтому стихи Ахматовой наполнены предчувствием смерти, но с каждой новой любовью душа оживает. Получается так, что поэзия бессильна спасти сердце, лишенное любви, но гибель любви, порождая страдание, порождает поэзию и не может ее убить. Так любовь дает жизнь и таит гибель, а, стало быть, можно говорить о любви-болезни, о любви-отраве. Вместе с тем любовь для Ахматовой не только страсть и близость, но непременно взлет духа, порыв к совершенству. И когда этого не происходит, она становится проклятьем и несчастьем, лишая светлого сознания, отторгая от космоса и погружая в мрачный мир зла. Счастье любви и духовное восхождение передано в стихотворении «Я сошла с ума, о мальчик странный...», где точно указано магическое время («В среду, в три часа!..») и дан знак высокого состояния духа: «Посмотри! На пальце безымянном Так красиво гладкое кольцо».

¹⁵⁵⁵ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 213.

¹⁵⁵⁶ Мандельштам Надежда. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 127.

¹⁵⁵⁷ Имеется в виду Амур — бог любви.

Для Ахматовой влюбленный человек — иной, нежели обычный, любовью не охваченный:

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным.
Еще так недавно-странно
Ты не был седым и грустным.

И когда она улыбалась
В садах твоих, в доме, в поле,
Повсюду тебе казалось,
Что вольный ты и на воле.
Был светел ты, взятый ею
И пивший ее отравы.
Ведь звезды были крупнее,
Ведь пахли иначе травы,
Осенние травы.

Вместе с тем любовь — это такое же природное явление, как ветер, воздух, вода, земля. Она наделена свободой, ее нельзя ни искусственно привлечь, ни насильственно удержать¹⁵⁵⁸. Покорность любви — покорность всему мироустройству. Но за общим «законом» всегда стоит конкретная личность, когда далеко всегда мирится с ним, отстаивая личную свободу. Поведение героини не лишено внутренней конфликтности, и победа не всегда достается умозрению, — нередки случаи, когда верх берет свобода и даже своеволие. Ахматова умеет пропитать быт высоким трагическим переживанием, а высокую тему перевести в бытовой план:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.

¹⁵⁵⁸ См. стихотворение «Хорони, хорони меня, ветер!»:

Хорони, хорони меня, ветер!
Родные мои не пришли,
Надо мною блуждающий вечер
И дыханье тихой земли.

Я была, как и ты, свободной,
Но я слишком хотела жить.
Видишь, ветер, мой труп холодный,
И некому руки сложить.

Закрой эту черную рану
Покровом вечерней тьмы
И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

Чтобы мне легко, одинокой,
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой
Про весну, про мою весну.

Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка!»

В пушистой муфте руки холодели.
Мне стало страшно, стало как-то смутно.
О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, воздушной и минутной!

Я не хочу ни горечи, ни мщенья,
Пускай умру с последней белой вьюгой.
О нем гадала я в канун Крещенья.
Я в январе была его подругой.

Но и когда проходит любовь, то отчаиваться порой также не надо:
ведь любовь — недуг, яд, отравы, а, стало быть, остается не только горечь,
но и надежда на исцеление:

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен.
Но я пытку мольбой не нарушу,
О, покой мой многонеделен.

Когда кончишь, скажи. Не печально,
Что души моей нет на свете.
Я пойду дорогой недалней
Посмотреть, как играют дети.

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты: брат мой или любовник,
Я не помню, и помнить не надо.

Как светло здесь и как бесприютно,
Отдыхает усталое тело...
А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Даже в нередкие минуты недовольства собой и охватившей скуки
(«Я пришла сюда, бездельница...»), неожиданно природа смягчает тоску
и прогоняет уныние. Мысль о единстве со всем сущим и дарующим
жизнь побеждает и примиряет спорящие страсти:

Замечаю всё как новое.
Влажно пахнут тополя.
Я молчу. Молчу, готовая
Снова стать тобой, земля.

Все эти психологические тонкости Ахматова умеет передать через
вещи, которые теснейшим образом связаны с душевными движения-
ми, или в жестах, в поведении, в походке... Ахматова не любит изли-
ваться чувствами, ей чужда непосредственность, ее переживания входят

в лирику уже преображенными и прошедшими через логический фильтр. Поэтому она избегает синхронности переживания и его выражения, предпочитая окрашенное лирикой воспоминание с неременной выразительной деталью. В стихотворении «Мне с тобою пьяным весело...» она поведала о беспечной любви двух существ, жаждавших не безмятежного счастья, а бурных и мучительных чувств, но обоим такая любовь оказалась не под силу и стала увядать. Ахматова передала это новое состояние влюбленных словами, логически не продолжающими первые две строки:

Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Но, поскольку оба любовника виноваты в угасшей любви, то в заключительных строках нет муки, а торжествует чувство веселой солидарности:

Не покину я товарища
И беспутного и нежного.

Другое стихотворение начинается с выразительного жеста («Сжала руки под темной вуалью...»), с вопроса, обращенного к себе («Отчего ты сегодня бледна?») и откровенного, точного признания:

Оттого что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Но любовь в ее печальной глубине оказалась столь непомерной, что душевные силы возлюбленного не выдержали тяжкого бремени. Героиня, однако, лишь приоткрыла меру своего чувства, но в ее расчеты не входило расставание с любимым:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Всё, что было. Уйдешь, я умру».

И все-таки оправдание и угроза оказались запоздалыми, и вежливая, заботливая учтивость стала знаком трагического разрыва:

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Ахматова находит точные и убедительные слова: «улыбнулся спокойно и жутко». Здесь удивительно сочетание, относящееся к тому, что она видит («улыбнулся спокойно») и того, что стоит за увиденной картиной («жутко»). Иначе говоря, если слова «улыбнулся спокойно» равно характеризуют его облик и ее восприятие, то слово «жутко» принадлежит только ее восприятию, относится к тому, что скрыто за изображением и что внезапно открывается ее взору. Именно в его спокойной улыбке

и в иронически убийственных словах заключена для нее «жуткая» правда¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁹ Однако в критике трактовки этой лирической сцены были весьма разноречивы. Бронислава Рунт в статье «Скорбная улыбка (О стихах Анны Ахматовой)» полагала, что Ахматова, несмотря на сдержанность, осуждала мужчину: она «особенно не мирится с той невозмутимостью мужчины, которая, маскируясь внешней корректностью, наносит самые чувствительные обиды женскому сердцу...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 101). А. Платонов увидел в стихотворении «образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии», но при этом не остановился перед искушением создать моральный портрет неприглядного персонажа: «Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: “не стой на ветру”. В лице персонажа “любимого” в стихотворении присутствует распространенный, “мировой” житель, столь часто испытующий сердце женщины своей “мужественной” беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность» (Платонов А. Размышления читателя. Статьи. — М., 1970. — С. 93). Столь же подробно с психологической точки зрения рассматривает эпизод А.Урбан в статье «А. Ахматова. «Мне ни к чему одические рати...»: «Тут все до предела динамично, взаимосвязано, полно неразрешимой напряженности. И вопрос: «Как забуду?». И головокружительный, «перил не касаясь», бег, чтобы погасить обиду, вернуть счастье, раскаться. И крик: «Уйдешь, я умру». И глубокий разрыв, невозможность прощения, отчужденность в заключительной, такой, казалось бы, пустячной фразе: «Не стой на ветру». Скупые и точные слова, столь властно и в то же время изящно и многосложно организованные, передают мучительную ситуацию, драматический конфликт, доведенный до кульминации и оборванный, нерешенный, безысходный (Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. — С. 93). Борис Филиппов, вслед за другими исследователями, писал: «ранняя даже Ахматова, даже в лирике своей, часто не монологична, а, по крайней мере диалогична. Даже столкновение женского и мужского, не только в словесном своем обличьи, но и психологически дано всегда ярко и подчеркнуто-резко. ...нет форсированности, нажима. Все жизненно и естественно. Ахматова остается в едином лирическом и речевом потоке, но может так переключаться на собеседника, что глядит его глазами, говорит его языком, внутренне переживает не за него, а как он сам». Далее следует неожиданный комментарий к стихотворению, цитируемому со слов «Как забуду? Он вышел, шатаясь...»: «Как это по-мужски! — Мужчина, если он действительно мужчина, всегда не только любовник и муж, но и отец, и заботник о любимой. Даже в моменты разрывов» (Анна Ахматова. Сочинения. Том первый. — München, 1967. — С. 24–25). В. Франк и Г. Адамовичем в своей беседе обратили внимание на значимую деталь. В.Франк: «Всю эту драму другая поэтесса растянута бы на десять страниц, а здесь в одной фразе вы чувствуете тон этой размовки и все ее смятение после его сухого совета — «не простудись». И этот ее прием всех поразил». Г. Адамович: « — Да, у нее было это умение какой-то бытовой деталью объяснять сложное душевное состояние, причем оно у нее совещалось с удивительной точностью. Это меня уже поразило в одном ее раннем стихотворении...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 473). С филологической точки зрения и без привнесения психологических оттенков ахматовский диалог гораздо раньше и убедительнее был описан В.В. Виноградовым: «Диалог строится таким образом, что лаконичные реплики не попадают в тон друг другу. Между ними разорвана непосредственная смысловая связь или — скорее — она, с логической точки зрения, контрастно-противоречива. Собеседники смотрят вглубь друг друга, как бы поверх слов. И этот разрыв реплик, усиливающий впечатление трагического напряжения, подчеркивается описанием со стороны рассказчицы, воспроизводящей диалог, внешних эмоциональных выявлений, которыми сопровождался разговор...» (Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стили-

Психологическая содержательность жеста, поступка, поведения, всего рассказа — вот что, помимо других особенностей, принесла Ахматова в русскую лирику. В стихотворении «Муж хлестал меня узорчатым...» обманутый муж-ревнивец¹⁵⁶⁰ «учит» жену уму-разуму, но она готова принести себя в жертву и печалится лишь о том, что ее возлюбленный с ней «опять побыть не мог». В стихотворении обобщена «доля хмурая» замужней женщины, вынужденной вековать с нелюбимым и рвущейся всей душой к возлюбленному, который заставляет ее страдать ревностью:

Или любишь белокурую,
Или рыжая мила?

И снова любовь предстает во всем многообразии ее светлых и темных сторон («стоны звонкие», «В сердце темный, душистый хмель...») и во всей своей горькой и безнадежной неразрешимости: до самого утра женщина так и не дождалась своего любимого:

А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

Опять одной выразительной деталью, одним точным эпитетом Ахматова умеет передать множество чувств и душевных движений.

У современников, а затем и потомков знаменитой стала «Песня последней встречи», где психологические детали особенно обнажены:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!

Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой»,
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

стические наброски). — Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 457).

¹⁵⁶⁰ Не надо, конечно, думать, будто речь идет о каком-то конкретном лице, а тем более о реальном муже Ахматовой.

Стихотворение и в самом деле замечательно не только сразу запомнившейся деталью («Я на правую руку надела Перчатку с левой руки»¹⁵⁶¹), но всей крепкой слаженностью, органичностью мысли и чув-

¹⁵⁶¹ Г. Адамович передавал впечатления современников: «Рассказывали и то, как однажды важный и торжественный Вячеслав Иванов, прослушав короткое стихотворение юной, почти еще неизвестной поэтессы, — стихотворение, где выделялись две строчки:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки...

— встал и в волнении воскликнул:

— Анна Андреевна, знаете ли вы, что в этой вашей «перчатке» начинается новая страница в русской поэзии.

Если я решаюсь об этом последнем эпизоде снова напомнить, то потому, что он для ахматовской поэзии чрезвычайно значителен. Можно спорить с Вячеславом Ивановым о том, действительно ли с Ахматовой открылась какая-то «страница», но что, обратив на «перчатку» внимание, он попал, как говорится, в самую точку — в этом нет никакого сомнения.

О любви и о любовных разочарованиях писали все. Нет абсолютно ничего нового в том, что в своем стихотворении рассказала Ахматова: женщина покидает дом возлюбленного и в растерянности спускается по лестнице... Только у другой поэтессы рассказ свелся бы к описанию или анализу переживаний — и, вероятно, все потонуло или расплылось бы в таких словах, как тоска, боль, грусть, сердце, рана, разлука, в тысяче других слов того же «порядка».

Ахматова о чувствах молчит. Ни слова ни о тоске, ни о сердечной ране. Она вспоминает только одну подробность — о перчатке, и сразу мы видим то, что у другого поэта только бы поняли... В этом весь секрет ахматовского стиля. Она всегда с безошибочной зоркостью находит нужный ей внешний признак, нужную подробность, которая в лаконизме своем выразительнее всякого красноречия» (Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 299). Даже Р.В. Иванов-Разумник, критически отнесшийся к ранней Ахматовой, восхитился стихами «Показалось, что много ступеней, а я знала — их только три!» и писал: «эти строки нельзя забыть, они врезаются в память, рисуя образ отягченного горем человека» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 336). По мнению К.В. Мочульского, Ахматова «никогда не повествует о своих переживаниях и настроениях: она острым штрихом закрепляет их пластическое выражение...» (*Мочульский Константин*. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С. 78). В.Б. Шкловский подчеркнул различие в передаче любви символистами и Ахматовой: «Когда Ахматова говорила: «Я на правую руку надела Перчатку с левой руки», — то это было стилистическим открытием, потому что любовь у символистов должна была появиться в пурпурном круге» (*Шкловский Виктор*. Жили-были. — М., 1964. — С. 107). Столь же высоко оценили стихотворение и другие критики. Е.Добин: «Перед нами лирическое стихотворение в самом полном, безусловном смысле слова. Разговор с собой, внутренний монолог. Диалог — как мы легко догадываемся — фиктивный. Слова — произнесенные. Героине их только хотелось бы услышать, ответить на них. Но и здесь выпукло проступает драматургическая природа. И это можно сыграть на сцене. Все вещно: темный дом, в спальне горят свечи, в сад ведут три ступени. Безукоризненно точно обрисовано внешнее действие: «но шаги мои были легки»; «я на правую руку надела перчатку с левой руки»; «я взглянула на темный дом». Во всем проглядывает терзающая душевная боль, сумятица. «Но шаги мои были легки». «Но» — мучительная попытка сдержать себя. Так же как и мертвая механичность привычного жеста: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки»» (*Добин Е.* Поэзия Анны Ахматовой. —Л., 1968. — С. 74). В.Вейдле: «Это свидетельства драматичности ахматовской

ства. Женщина возвращается со свидания и знает, что состоявшаяся встреча последняя («беспомощно грудь холодела»), но любит и еще не теряет надежды («Но шаги мои были легки»). Ее смятение передано невольной ошибкой и произвольным спором чувства с разумом:

Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!

В сердце женщины ее милый, и все ее существо наполнено им. Его нет, но она говорит за него и от его имени. Так возникает ее монолог в форме «ложного диалога», который ей мнится «шепотом осенним»:

«Со мною умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой»,
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

И ее ответ звучит как эхо. Оба влюблены и оба несчастны, потому что на пути их любви встала роковая судьба.

К особенностям стихотворения нужно отнести законченность изобразительных и смысловых картин в коротких стиховых отрезках. Стихотворение начинается с того момента, когда встреча уже драматически завершилась, но Ахматова не описывает ни последующее поведение героини, ни ее душевное состояние. Она дает один выразительный пластический жест. Далее мы видим героиню спускающейся по ступеням. И снова ее смущает одна-единственная деталь. Потом она оказывается между кленов, но уже погруженная в свой внутренний мир. И вот тут, окруженная природой, она переживает полное одиночество и может позволить себе отдаться чувствам. В заключительном четверостишии читатель узнает, что героиня бросила прощальный взгляд на «темный дом» и поняла, что для нее все кончено: «Только в спальне горели свечи

лирики: выразительны не сами слова, но изображенное ими; требуется от них только, чтобы они предметное значение свое высказали с предельной сжатостью и точно. Но и сосредоточеннейший лиризм этой лирики достигается словами, почти столь же обиходными, однако смысл которых уже нельзя оторвать от их звука и от интонации фразы...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 333). В. Франк в беседе с Г. Адамовичем: «А ее первоначальный успех, то, что она оказалась сразу признанной, объясняется ее чисто стилистической находкой. Обыкновенно, когда люди, особенно женщины, пишут о своих чувствах, и все поэтессы говорят о любви, большей частью о несчастной любви, выражая, определяя свои чувства. Ахматова нашла прием, который сразу всех удивил: одним словом, двумя словами сказать о своем душевном состоянии, и так, что это сразу же яснее, острее врезывается в память. Я не буду повторять все стихотворение, потому что те, кто интересуется поэзией, его знают. Но вот две его строчки:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки —

что показывает ее душевное смятение» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 473).

Равнодушно-желтым огнем».

Передача внутреннего переживания через внешнее пластическое выражение (вещи, жесты, образы природы) свойственна и балладе. В знаменитой балладе «Сероглазый король» снова возникает тема несчастной любви¹⁵⁶². В стихотворении преобладает повествовательная интонация с разговорными оборотами («Знаешь, с охоты его принесли...»), но она трижды перебивается эмоциональными всплесками — в начале («Слава тебе, безысходная боль!»), в середине («Такой молодой!..») и в конце («Нет на земле твоего короля...»). Эта уравновешенность экспрессии касается всего построения, представляющего собой «рассказ в рассказе»: в речь молодой дамы включен рассказ ее мужа. Значимые образы стихотворения подобраны либо по соответствию, либо по контрасту. С одной стороны, «сероглазый король» и «серые глазки» дочки, а с другой, — «у старого дуба», «такой молодой», «она стала седой». Сочувствие мужа направлено на королеву, рассказа — на жену. Тайна любви и измены скрыта от мужа и открыта миру: «А за окном шелестят тополя: “Нет на земле твоего короля!”» Успеху баллады способствовали четкость композиции и точность деталей, сконцентрированные в четырех событиях (смерть короля — «умер вчера сероглазый король»; горе королевы — «за ночь одну она стала седой»; приход мужа — «вечер осенний...»; его уход — «... И на работу ночную ушел»)¹⁵⁶³.

¹⁵⁶² Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой».

Трубку свою на камине нашел
И на работу ночную ушел.

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...»

¹⁵⁶³ См. об этом в статье В. Франка «Бег времени». — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 39. Впоследствии баллада вызывала неудовольствие Ахматовой. По воспоминаниям Н. Ильиной, Ахматову «раздражал успех, выпавший на долю «Сероглазого короля». Об этих стихах она говорила тоном оправдания: «Мне же было тогда двадцать лет, и это была попытка баллады». Между прочим, она очень сердилась, что А. Вертинский переложил эти стихи, использовал для своих песенок тексты еще нескольких стихотворений Ахматовой, переделывая и перекраивая их... «Это не в добрых нравах литературы!» — гневно говорила Анна Андреевна. Эту фразу, кстати, я от нее нередко слышала и по другим поводам...» (Воспоми-

нения об Анне Ахматовой. — С. 585). С бытованием баллады связано несколько любопытных эпизодов. 29 марта 1914 года мать Блока, А.А. Кублицкая-Пиотух, писала М.П. Ивановой: «Я все жду, когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть, и нежную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от нее отвертывается, хотя она красивая и талантливая, но печальная. А он этого не любит. Одно из ее стихотворений я Вам хотела бы написать, да помню только две строки первых: *Слава тебе, безысходная боль, Умер он — сероглазый король*. Вот можете судить, какой склон души у этой юной и несчастной девушки. У нее уже есть, впрочем, ребенок. А Саша опять полюбил Кармен» (см.: *Марченко А. Ахматова: жизнь*. — М., 2009. — С. 266–267). О заинтересованности своей матери Ахматовой и ее поэзией свидетельствовал сам Блок, получивший книгу «Четки». 26 марта 1914 года он писал Ахматовой: «... моя мать взяла книгу и читала не отрываясь: говорит, что не только хорошие стихи, а по-человечески, по-женски — подлинно» (Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах. Т.8. — М.-Л., 1963. — С. 437). Напомним, что Блок посвятил Ахматовой стихотворение «“Красота страшна” — Вам скажут...», Ахматова же Блоку — «Я пришла к поэту в гости...» и оплакала его кончину в стихотворении «А Смоленская нынче именинница...».

Несмотря на то, что Ахматова не жаловала «Сероглазого короля», она была недовольна пародийным пением Маяковского, исполнявшего его на мотив «Ехал на ярмарку ухарь-купец». В 1922 году на одном из литературных вечеров, где Маяковский пробовал свои певческие таланты, разразился скандал. Поклонник творчества Ахматовой Я.З. Черняк вспоминал, что «схлестнулся с Маяковским на так называемой «чистке поэтов» из-за Ахматовой. Когда он на мотив «Ухаря-купца» издевательски спел:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король... —
я вскипел и выступил с речью.

Я говорил, что Маяковский оборотень. Что поэт, написавший «Скрипка и немало нервно», «Мама и убитый немцами вечер», «Послушайте, если звезды зажигают...», — не может не любить Ахматовой... Я требовал оставления Ахматовой в числе первых поэтов наших...

Маяковский ответил язвительно...

— Есть такие р-р-революционеры: говорят, все можете разрушать, разрешаю... только Тургенева не трогайте, я его очень люблю. — и дальше: — Ахматова разрушена революцией — ее вычистить приходится — хочешь не хочешь» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 375). Сторонники Маяковского пытались убедить Ахматову в том (и, кажется, преуспели), что Маяковский любил стихи Ахматовой. Один из них, И.С. Эвентов («От Фонтанки до Сицилии»), пользуясь случаем пригласить Ахматову на вечер, посвященный Маяковскому, «прояснил» «инцидент и с “Сероглазым королем”»: «А. Февральский, присутствовавший на публичном вечере в Москве, где Маяковский скандировал эти строки на мотив «ухаря-купца», поведал мне впоследствии, что именно предшествовало данному эпизоду: оратор показывал слушателям, как неожиданно можно повернуть поэтический текст, если пользоваться им как голой ритмической фигурой, не вникая в содержание, в смысл.

Все это я доложил Ахматовой при нашей встрече. Эффект был двояким: с одной стороны, мой материал был для нее совершенно нов; она заметно потеплела в разговоре, а на прощание без труда дала согласие выступить на вечере и прочла мне текст стихотворения (оно вскоре было востребовано составителями сборника, посвященного Маяковскому, и помещено на отдельной полосе). С другой стороны, отнюдь не новым оказался для нее самый факт внимательного и дружественного отношения к ней Маяковского» (Об Анне Ахматовой. — Л., 1990. — С. 363). Тому же собеседнику Ахматова сообщила, что и до и после революции встречалась с Маяковским слу-

Те же поэтические принципы легли в основу и других стихотворений «Вечера». Критика первоначально упрекала Ахматову в том, что мир ее чрезвычайно узок. Между тем уже в первом сборнике Ахматова зарекомендовала себя «мастером исторической живописи», как впоследствии назвал ее К.И. Чуковский. Она написала цикл «В Царском Селе», состоящий из нескольких стихотворений.

В стихотворении «... А там мой мраморный двойник...», начатом с отточия (за ним чувствуются века и тысячелетия, пролетевшие до того, как возникло Царское Село, населенное античными скульптурами), царскосельский парк мыслится огромным кладбищем памятников, в котором покоятся некогда живые боги, олицетворявшие могучие страсти. В нем¹⁵⁶⁴ все отжило свой век и «нет пути назад». Теперь один из них, «Поверженный под старым кленом...», — Амур, знаменующий Любовь,

Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

Он умер, словно пронзенный стрелой времени:

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...

По мысли Ахматовой, это ее двойник¹⁵⁶⁵, а потому и она — метафорическое замещение Любви («Пусть камнем надгробным ляжет На жизни моей любовь» — скажет она впоследствии) — скоро погибнет от смертельной тоски:

Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

Все подвержено смерти и тлению, и героиня мыслит себя некогда погребенной. Это еще раз подтверждает ту мысль, что любовь в представлении Ахматовой сопряжена и с жизнью, и со смертью, что она неотде-

чайно, в частности в «Бродячей собаке» («Маяковского я видела там несколько раз. Однажды, когда я вошла, застала его прямо у входа полулежащим возле большого турецкого барабана. Как только в дверях появлялся кто-нибудь из его соратников-футуристов, он мощным ударом возвещал о приходе «мэтра». Мой приход он отметил широким помахиванием шляпы, для чего встал из-за барабана. Он, как и другие футуристы, был экстравагантен в поведении, но очень серьезен и даже грустен в стихах. В мощном, немножко надтреснутом голосе его всегда слышалась какая-то боль. Ко мне он был просто внимателен и дружелюбен»), у художницы Экстер, на Большой Морской, а затем в Москве (см.: там же. — С. 364). У Ахматовой есть стихотворение «Маяковский в 1913 году».

¹⁵⁶⁴ См. стихотворение «Сад», написанное в Царском Селе и о нем.

¹⁵⁶⁵ В другом стихотворении она именует словом «двойник» свою лирическую героиню:

Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.

Наконец, она заклинает любовь стать своим надгробным памятником.

лима от обеих¹⁵⁶⁶. Но одновременно в покорности общему закону и в самой смерти скрыто бессмертие, о чем Ахматова не переставала убеждать, потому что смерть — другое состояние жизни. Воплощенная в мраморе, она вечна.

Жизнь, однако, может быть растворена и в том воздухе, которым наполнено и которым дышит Царское Село. В стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» юного Пушкина нет, но его дух есть, и мы ощущаем его присутствие:

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Скупыми и точными деталями («смуглый отрок», «треуголка», «растрепанный том Парни») Ахматова воссоздает облик эпохи, в которую рос и мучал национальный гений¹⁵⁶⁷.

Таким образом, для ранней Ахматовой характерны не только любовная тема, но и обращение к национальной истории и культуре («Смуглый отрок бродил по аллеям...»), фольклорным, канонически-религиозным и народно-религиозным мотивам («Хорони, хорони меня, ветер!...»). К этим свойствам вскоре прибавятся необычайно важные и громко зазвучавшие качества — ответственность за поэтическое слово и обостренное сознание невольного, но тяжкого общего и личного греха перед миром, готовность разделить со всеми людьми трагическую и горькую участь («Я пришла сюда, бездельница...»). Как писала Н.Я. Мандельштам, Ахматова «увидела разложение любви в десятых годах и признала свою ответственность за одну из происшедших в те годы любовных трагедий»¹⁵⁶⁸.

После несомненного успеха «Вечера» поэтическая репутация Ахматовой как поэта одной — любовной — темы и как замечательного, перво-степенного лирика еще более упрочилась благодаря сборнику «Четки» (1914). Если название сборника «Вечер» отразило печальный любовный опыт Ахматовой и намекало на «вечер любви» (несостоявшуюся любовь с Голенищевым-Кутузовым и угасавший к тому времени жар отноше-

¹⁵⁶⁶ Ср., например, стихотворение 1914 года:

На Казанском или на Волковом
Время землю пришло покупать.
Ах! под небом северным шелковым
Так легко, так прохладно спать.
Новый мост еще не достроят,
Не вернется еще зима,
Как руки мои покроет
Парчовая бахрома.
Ничьего не вспугну веселья,
Никого к себе не зову.
Мне одной справлять новоселье
В свежевыкопанном рву.

¹⁵⁶⁷ См. также: *Тименчик Р.Д.* Ахматова и Пушкин: Разбор стихотворения «Смуглый отрок...». — в кн.: Пушкинский сборник. — Рига, 1968. — С. 124–131.

¹⁵⁶⁸ Надежда Мандельштам. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 171.

ний с Гумилевым), то «Четки» самим названием настраивали на перебор текущих дней, запечатленных в рождавшихся стихах. Стихотворения сборника «Четки» — своего рода взлеты счастливой любви и оплаканные моменты печальной судьбы «героини» и лирических персонажей.

Сборник «Четки» создавался в переломный момент русской, европейской и мировой истории. 1914 года, с которого, по словам Ахматовой, начался «настоящий Двадцатый век» и обозначился рубеж между двумя столетиями. В заметке «Коротко о себе» Ахматова писала о марте 1914: «Мы вернулись не в Петербург, а в Петроград, из XIX века сразу попали в XX, все стало иным, начиная с облика города»¹⁵⁶⁹. «Каза-лось, — добавляла Ахматова, — маленькая книга любовной лирики начинающего автора должна была потонуть в мировых событиях. Время распорядилось иначе»¹⁵⁷⁰.

К выходу «Четок» Ахматова — желанный автор широкого круга журналов, печатавших ее стихи («Гиперборей», «Северные записки», «Русская мысль», «Ежемесячный журнал», «Нива» и др.). В 1913–1914 годах она постоянная посетительница Общества поэтов, организованного Н.В. Недоброво, личность и статья которого «Анна Ахматова»¹⁵⁷¹ после выхода второго поэтического сборника Ахматовой «Четки» сыграли поворотную роль в ее творческой и жизненной судьбе. За плечами Ахматовой (после «Вечера» и «Четок») — сочувственные отзывы критики (М. Кузмин, В. Брюсов, Г. Чулков, С. Городецкий, Вас. Гишпиус, В. Чудовский), которая отметила влияние поэзии И.Анненского (Ахматова действительно считала его своим учителем, о чем свидетельствуют многие мемуаристы; см. ее стихотворения «Подражание И.Ф. Анненскому», «Учитель»), ощутила в ее произведениях тревожное ожидание трагических перемен, «непоследовательность» и «разорванность» впечатлений, аналитичность поэтического взгляда.

Значительным литературно-творческим событием в жизни Ахматовой была деятельность в группе акмеистов, которая выделилась из Цеха поэтов и противопоставила себя старшим и младшим символистам, провозгласив культ «вещного» мира, конкретной реальности и отказ от мистики. Акмеисты провозгласили установку на точное предметное значение слова, гармонизацию всех компонентов поэтической речи, логическую организованность композиции («последовательное смешение планов переднего и заднего» — Гумилев)¹⁵⁷². Ахматова и Мандельштам были провозвестниками этих принципов в поэзии.

Наконец, именно к этому времени относится деятельное общение с участниками и посетителями знаменитого кабаре «Бродячая собака», с которым связаны и веселые, и трагические минуты¹⁵⁷³.

¹⁵⁶⁹ Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. — С. 267–268.

¹⁵⁷⁰ Там же. — С. 268.

¹⁵⁷¹ Русская мысль. 1915. № 7.

¹⁵⁷² См. об этом более подробно в главе «Акмеизм».

¹⁵⁷³ О «Бродячей собаке» существует большая литература. С этим кабаре связана творческая жизнь Ахматовой (несколько стихотворений и «Поэма без героя») и трагическое обстоятельство — самоубийство молодого офицера и поэта Всеволода Князева из-за любви к ее подруге О.А. Глебовой-Судейкиной. Ахматова был одним из

непременных украшений «Бродячей собаки». Поэт Борис Садовской описал обычное начало вечеров в кабаре, когда гости начинают собираться:

Прекрасен поздний час в собачьем душном крове,
Когда весь в фонарях чертог сиять готов,
Когда пред зеркалом Кузмин подводит брови,
И семенит рысцой к буфету Тиняков.
Прекрасен песий кров, когда шагнуло за ночь,
Когда Ахматова богиней входит в зал...

Вот как передает воспоминания Ахматовой о кабаре «Бродячая собака» А. Хейт, дополняя рассказ другими свидетельствами: «1913-й был годом расцвета ночного кабаре «Бродячая собака». Излюбленный клуб петербургской богемы представлял собой, собственно, подвал с наглухо заделанными окнами и ярко расписанными художником Сергеем Судейкиным стенами. Этот подвал возникает у Ахматовой не только в «Поэме без героя», но и в стихотворениях «Все мы бражники здесь, блудницы» и «Да, я любила их, те сборища ночные». Бенедикт Лившиц так описывал Ахматову и Гумилева в «Собаке»: «Затянутая в черный шелк, с крупным овалом камеи у пояса, всплывала Ахматова, задерживаясь у входа, чтобы по настоянию кидавшегося ей навстречу Пронина вписать в «свиную» книгу свои последние стихи, по которым простодушные «фармацевты» строили догадки, щекотавшие только их любопытство. В длинном сюртуке и черном регате, не оставлявший без внимания ни одной красивой женщины, отступал, пятясь между столиков, Гумилев, не то соблюдая таким образом придворный этикет, не то опасаясь «кинжального» взора в спину» (*Лившиц Б. Полтораглазый стрелец. — Л., 1923. С. 261–263*). Хотя простой читатель относился к каждому стиху Ахматовой, как к исповеди, и она стала заметной фигурой не только в «Бродячей собаке», ей все еще удавалось сохранять непроницаемую завесу над своей личной жизнью. Она уже не нуждалась ни в чьей поддержке на литературном поприще, но при этом, как писал Пяст, она оставалась по-прежнему скромной и тщательно репетировала свои выступления. Художник Юрий Анненков так описывает Ахматову той поры: «Застенчивая и элегантно-небрежная красавица со своей «незавитой челкой», прикрывающей лоб, и с редкостной грацией полу движений и полужестов, — читает, почти напевая, свои ранние стихи. Я не помню никого другого, кто владел бы таким умением и такой музыкальной тонкостью чтения, каким располагала Ахматова» (*Анненков Ю. Анна Ахматова. — Возрождение. Париж, 1969. Сентябрь. № 129. — С. 43*). В Шкловскому Ахматова запомнилась «молодой, в черной юбке, со своим движением плеч, с особым поворотом головы» (*Знамя, 1961. № 8. — С. 190*). Несколько иное впечатление сложилось у Б.Зайцева: «Полвека тому назад жил я в Москве, бывал в Петербурге. Существовало тогда там, не помню — где именно, артистическое кабаре «Бродячая собака». Какой-то темный закоулок, грязный двор, неказистая входная дверь чуть ли не в подвал — и сразу свет, столики, эстрада и все «наши» (более или менее наши). Неукротимый Борис Пронин (помощник режиссера Художественного театра в Москве), Кузмин, Блок, Городецкий, Добужинский, Гржебин... — и много еще народу в таком роде. Эстрада, пианино, за ним иногда Кузмин со своими песенками, разные артисты, декадентская девица Паллада — так прозвали ее почему-то в «Бродячей собаке» — и Кузмин сочинил о ней стишки: «Не забыта и Паллада в очарованном кругу. Ей любовь одна отрада...» Шум, гомон, разумеется, вино. Как бы то ни было, место злчное и в своем роде даровитое. Дух артистизма и некой распушенности, пожалуй, упадочной. Но такое уж было время. В один из приездов моих в Петербург, в 1913 году, меня познакомили в этой «Собаке» с тоненькой, изящной дамой, почти красивой, видимо избалованной уже успехом, несколько по-тогдашнему манерной. Не совсем просто она держалась. На мой, более простецко-московский глаз слегка доламывалась. Имя ее я знал, и она меня знала. Читал я ее мало, и она, на-

верное, меня не читала. Была она поэтесса, входившая в наших молодых кругах в моду — Ахматова. Видел я ее в этой «Собаке» всего, кажется, раз» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 224). Позднее, обращаясь к Ахматовой, он писал: «Я Вас встретил, Анна Андреевна, всего раз. Бог знает когда, в 1913 году. Веселая ли Вы были грешница, царскосельская ли насмешница, не знал — да и встреча была беглая, в Петербурге, в «Бродячей собаке». Все мы тогда (говорю о круге литературном) жили довольно бесечно, беззаботно и грешно, о будущем не думали, ничего не подозревали (кроме Блока и Белого: те предчувствовали).

Вот и Вы мне показались, в этой «Собаке» кабарежно-артистической, среди гама и шума, вина, распушенности, песенок Кузмина, разных «Паллад» тамошних, выкриков Бориса Пронина, конференсье — юной элегантною дамой, остролицей и изящной, избалованной, слегка с ужимкой — похожей на портрет Ваш Сортина («Requiem» теперешний). Мне представили Вас как молодую поэтессу, Вы уже и тогда выдвинулись. Литературно я Вас знал, но мало. Да и позже — не скажу, чтоб очень. «Четки» и другие книги. Всё изящная дама» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 226). В «Бродячей собаке» с Ахматовой, «бывала она постоянно» встречался и Г.В. Адамович. «Этот подвальчик на Михайловской площади, с росписью Судейкина на стенах, — писал он позже, — вошел в легенду благодаря бесчисленным рассказам и воспоминаниям. Ахматова посвятила ему два стихотворения: «Все мы бражники здесь, блудницы» и «Да, я любила их, те сборища ночные». Сборища действительно были ночные: приезжали в «Бродячую собаку» после театра, после какого-нибудь вечера или диспута, расходились чуть ли не на рассвете. Хозяин, директор, Борис Пронин безжалостно выпроваживал тех, в ком острым своим чутьем угадывал «фармацевтов», т. е. людей, ни к литературе, ни к искусству отношения не имевших. Впрочем, все зависело от его настроения: случалось, что и явным «фармацевтам» оказывался прием самый радушный, ничего предвидеть было нельзя. Было очень тесно, очень душно, очень шумно и не то чтобы весело: нет, точное слово для определения царившей в «Собаке» атмосферы найти мне было бы трудно. Не случайно, однако, никто из бывавших там до сих пор ее не забыл.

Бывали именитые иностранные гости: Маринетти, бойкий, румяный, до смешного похожий на «человека из ресторана» — не хватало только сложенной белоснежной салфетки на руке, Поль Фор, многолетний «король» французских поэтов, Верхарн, Рихард Штраус и другие. Для Штрауса, по настойчивому требованию Пронина, Артур Лурье, считавшийся в нашем кругу восходящей музыкальной звездой, сыграл гавот Глюка в своей модернистической аранжировке, после чего Штраус встал и, подойдя к роялю, сказал по адресу Лурье несколько чрезвычайно лестных слов, но сам играть наотрез отказался. Бывали все петербургские поэты, символисты, акмеисты, футуристы, еще делившиеся на «кубо», во главе с Маяковским в желтой кофте и Хлебниковым, и «эго», последователей Игоря Северянина, которых полагалось сторониться и слегка презирать... Никогда не бывал в «Бродячей собаке» Блок, вопреки распространенным в эмиграции утверждениям... Анна Андреевна была в «Собаке» всегда окружена, но уж не казалась мне такой смешливой, как тогда, когда я ее увидел впервые. Может быть, она сдерживалась, чувствуя, что на нее с любопытством и вниманием смотрят чужие люди, а может быть, мало-помалу что-то начало изменяться в ее характере, в ее общем складе. К ней то и дело подходили люди знакомые и малознакомые, «полуласково, полулениво» касались ее руки, в том числе и Маяковский, который однажды, держа ее тонкую, худую руку в своей огромной лапище, с насмешливым восхищением во всеуслышание приговаривал: «Пальчики-то, пальчики-то, Боже ты мой!» Ахматова нахмурилась и отвернулась. Бывало, человек, только что ей представленный, тут же объяснял ей в любви. Об одном из таких смельчаков Анна Андреевна, помню, сказала: «Странно, он не упомянул о пирамидах!.. Обыкновенно в таких случаях говорят, что мы, мол, с вами

встречались еще у пирамид, при Рамсесе Втором, — неужели вы не помните?» Были у нее две близкие подруги, тоже постоянные посетительницы «Бродячей собаки», — княжна Саломея Андроникова и Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, «Олечка», танцовщица и актриса, одна из редчайших русских актрис, Умевшая читать стихи (Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 256–267). Еще одно воспоминание оставил В.П. Зубов в некрологе Ахматовой: «“Бродячая Собака” был подвал, где петербургская богема — литераторы, художники, артисты, музыканты — собирались до поздней ночи. Здесь они существовали среди своих. Чужие появлялись редко. Каждый непринужденно проявлял себя на маленьком подиуме в том, что ему в тот момент приходило на ум, или слушал. Окна были забиты, художник Судейкин пестро расписал потолки и стены обеих комнат. Из буфета можно было принести напитки на свой столик. Здесь я познакомился с А. А. А., урожденной Горенко, и с первого взгляда меж нами возникла обоюдная симпатия, которой суждено было стать долгой дружбой и которая была прервана только событиями революции — она осталась в России, я эмигрировал. Ей было тогда 22, я был на несколько лет старше. Она только что выпустила свой первый сборничек “Вечер” в 300 экземплярах; я получил его через несколько дней с посвящением. В течение ряда лет мы встречались в «Бродячей собаке» по нескольку раз в неделю. <...> Круг акмеистов состоял из примерно дюжины авторов: Городецкий, Мандельштам, Лозинский, Кузьмина-Караваева, гр. Комаровский, Пяст и др. Среди них Ахматова была без сомнения самой одаренной. Я вижу ее еще в том облике, в котором она тогда явилась мне: стройная брюнетка с четко очерченными чертами лица, с носом с горбинкой, с челкой, прикрывавшей лоб почти до бровей, мучительными складками вокруг рта и глубокими темными глазами» (Zubov V. In memoriam A. // Der Monat. 1966. № 6. С. 84)». Цитируется по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 709–710.

«Бродячая собака», рассказывала Ахматова М.И. Будыко, «размещалась в низком подвале дома, выходящего на Михайловскую площадь, там были три окна около угла дома. Вход через четвертый двор, стены подвала расписаны. «Собака» открывалась в полночь, после окончания спектаклей» (Об Анне Ахматовой. — С. 482).

К сожалению, во многих мемуарах (даже людей, бывавших) в «Бродячей собаке», верные наблюдения смешаны с вымышленными. Таковы воспоминания художника Ю.Анненкова: «Петербургские ночи, «Бродячая собака» — ночной кабачок, расписанный Сергеем Судейкиным и посещаемый преимущественно литературно-художественной богемой. Борису Пронину, основателю «Бродячей собаки», следовало бы поставить памятник. Объединить в своем подвальчике, на Михайловской площади, всю молодую русскую литературу, и в особенности русскую поэзию, в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, было, конечно, не легко, и это нужно считать огромной заслугой. Я помню, как Александр Блок, Андрей Белый и Валерий Брюсов, вожди символизма, читали там свою поэзию. Я помню, как впервые выступил там перед публикой юный Георгий Иванов; как Николай Евреинов читал и мимировал свои сценические миниатюры; как Велимир Хлебников мычащим голосом провозглашал «заумное»... Николай Гумилев, Владимир Маяковский, Георгий Адамович, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст, Михаил Кузмин, Константин Олипов, Игорь Северянин, Сергей Есенин, Федор Сологуб, Василий Каменский, даже — Маринетти, даже Эмиль Верхарн... Анна Ахматова, застенчивая и элегантно-небрежная красавица, со своей «незавитой челкой», прикрывавшей лоб, и с редкостной грацией полудвижений и полужестов, — читала, почти напевая, свои ранние стихи. Я не помню никого другого, кто владел бы таким умением и такой музыкальной тонкостью чтения, какими располагала Ахматова. Пожалуй — Владимир Маяковский. Но если чтение Ахматовой, полное затухавшей напевности ее тихого голоса, было чтением «под сурдинку», то Маяковский скандировал свои

поэмы «во весь голос», как он озаглавил одну из самых последних своих вещей, написанную незадолго до самоубийства. Стихи Маяковского тоже нужно было не только читать, но и слушать в исполнении автора. Когда он читал свою поэзию с эстрады, или просто в моей комнате, то можно было подумать, что слышишь ритмический грохот, заводских машин» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 156–157; известно, что Блок, например, в «Бродячей собаке» не бывал). В более поздних воспоминаниях и особенно в художественных произведениях «Бродячая собака» представлялась читателю каким-то непристойным притоном. Так, Ахматову возмущало, что Л.Леонов в романе «Русский лес» изобразил «Бродячую собаку» развратным кабаре, населенным проститутками и переодетыми жандармами. Там не было ни проституток, ни жандармов, ни лакеев во фраках, утверждала Ахматова (см.: Тищенко Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 346).

Артистическое кабаре «Бродячая собака» давало ночной приют избранному обществу: художникам, поэтам, музыкантам. Там разыгрывались импровизации, читались стихи, музицировали, исполняли шуточные песни. Среди блестящих дам-красавиц современники запомнили, помимо других, двух подруг — О.А. Глебову-Судейкину и А.А. Ахматову. Ольга Глебова-Судейкина была очаровательна. У нее были длинные белокурые косы, «как у Мелисанды», по словам Артура Лурье. Она танцевала в Малом театре и играла Коломбину в постановке «Шарф Коломбины» у Всеволода Мейерхольда. Ее исполнение «Пляски нимф и козлоногих» у Ильи Саца было невероятно эротичным. Ольга играла также Деву Марию в «Полете Девы Марии с младенцем в Египет» по пьесе Михаила Кузмина. Музыка к этому спектаклю также написал Илья Сац (см.: *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 18). После революции Ахматова познакомилась с О.А. Глебовой-Судейкиной поэтессу И. Наппельбаум: «... Четвертый человек, с которым появлялась у нас в доме Анна Андреевна, была та самая «петербургская кукла, актерка», о которой сказано в «Поэме без героя», Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина. Эти две женщины так прекрасно дополняли одна другую! Я не знала Глебову, как актрису, участницу представлений в артистическом кабаре «Бродячая собака», окруженную поклонниками. Наше знакомство состоялось позже, в суровую пору революционных годов. Олечка Глебова делала балаганные куклы для театра марионеток. Где, когда и как они использовались, не знаю, мне не пришлось увидеть. Вряд ли они могли быть пригодны для общественного показа — они были эротичны по своей сути. Сделанные из шелковых цветных тканей, с нашитыми волосами, они представляли собой полубогаженные женские фигурки. Но были еще и фарфоровые статуэтки изящных танцовщиц, раскрашенные Судейкиной. Обе подруги очень любили эти куклы, создавали им роли, судьбы, приносили в студию, и я их фотографировала. Глебова-Судейкина сама была «белокурое чудо», сама живая кукла, и мила, и нежна. Ее муж, известный художник Судейкин, уехал за границу, оставив ее, и Ольга Афанасьевна поселилась вместе с Ахматовой. В 1924 году и она уехала за границу. Запомнился ее прощальный приход и памятный подарок — крохотная фарфоровая, голубая с золотом, пудреница, как бы напоминающая саму Олечку Судейкину» (Об Анне Ахматовой. — С. 203).

Хотя Ахматова называла Ольгу Судейкину «своим двойником», внешне они были совершенно непохожи. Одни считали Ахматову некрасивой, другие называли красавицей, но и те и другие находили ее лицо необычно привлекательным. Она отличалась элегантностью, стройностью. У нее «высокие скулы, большие серые глаза и нежный абрис губ, черные волосы всегда зачесаны назад и собраны в низкий пучок. Лоб закрывала челка». «Ее лицо и вся ее внешность были поразительны. Когда она стояла на сцене и шаль спадала с ее плеч, она излучала странное хладнокровное достоинство, которое гармонично дополняло ее образ» (Поливанов Константин. Анна Ахматова и ее окружение. — Fayetteville, 1994. — С. 10; цитируется по изданию: *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 19). Поэт и критик Н.В. Недо-

Тематика «Четок» по сравнению с «Вечером» не изменилась: по-прежнему несчастная, отверженная, несостоявшаяся или угаснувшая любовь осталась в центре и этого сборника. Однако обнаружили и существенные перемены.

Первая из них связана с резко возросшим мастерством Ахматовой, с крепостью ее поэтического почерка¹⁵⁷⁴. Ясно, что Ахматова продолжала внимательно «учиться» у великих мастеров, и это принесло свои плоды. Вторая — с решительным углублением проблематики и поисками просветляющего выхода, не меняющего, однако, существа жизненного трагизма.

Из «учителей» Ахматовой нужно выделить Пушкина, Баратынского, Блока, Анненского, Некрасова и русскую прозу конца XIX — начала XX века.

Уже в сборнике «Вечер» выяснилось своеобразие Ахматовой в передаче душевных движений — психологизм, создаваемый с помощью пластики (жестов, поведения), чаще всего выразительной одиночной детали. Откуда к Ахматовой пришел этот прием? Несомненно, от Пушкина. В «Евгении Онегине» читаем:

брово писал художнику Борису Анрепу: «Попросту красивой назвать ее нельзя, но внешность ее настолько интересна, что с нее стоит сделать и леонардовский рисунок, и генсборовский портрет маслом, и икону темперой, а пуще всего поместить ее в самом значащем месте мозаики, изображающей мир поэзии...» Мандельштам называл ее «черным ангелом», отмеченным печатью Господней, Блок находил ее красоту «страшной» и содержащей нечто демоническое. Спустя несколько лет, в 1921 году, Ахматова поировала Ю. Анненкову. Одни современники называли этот портрет «томительно-скорбным», другие считали, что он передает «самое существенное, индивидуально-характерное». Н. Еленев, исследователь творчества Ю. Анненкова, писал: «Страшное мучительное лицо у Ахматовой, — обреченной, подточенной горестью, с droгнувшими бровями, с острыми, жесткими линиями у скул и углом неожиданного излома у правого плеча. Черный бархат волос, тяжелый, мертвый... Бледное, застывшее лицо, глухая кровь у нее, перебойная. Только чувственные, глубоко вырезанные губы цветут еще последним горьким цветением» (Своими путями. 1925. № 6–7. — С. 31).

В «Бродячей собаке» не было театральных представлений, в ней экспромтом возникали импровизации нередко фривольного эротического и кощунственно религиозного планов (например, «Изгнание из рая»). Поэтому отношение Ахматовой к «Бродячей собаке» было двойственным: кабаре привлекало молодого автора и не вполне удовлетворяло, ставя перед ним трудные нравственные вопросы. Предчувствие Ахматовой, что в мире, а стало быть, и в «Бродячей собаке» не все благополучно и что за все надо духовно и душевно «платить», вскоре сбылось: сначала застрелился В. Князев, затем началась первая мировая война, и «Бродячая собака» закрылась. Сменивший ее «Привал комедиантов» Ахматова уже не посещала, отчасти по причине болезни: надо было срочно лечиться от туберкулеза. См. более подробно в разделе о «Поэме без героя».

¹⁵⁷⁴ Н. С. Гумилев отмечал: «По сравнению с «Вечером»... «Четки» представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии (Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 157).

... Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *о да Е*.

Задумчивость — психологическое состояние Татьяны — передана Пушкиным не с помощью прямого описания ее чувств, а через жест, пластическую деталь. Но не так ли и у Ахматовой в «Вечере» и в «Четках» («А сердцу стало страшно биться, Такая в нем теперь тоска... И в косах спутанных таится

Чуть слышный запах табака»)? Однако есть и очевидное различие: Пушкин от лица автора передает пластику героини в своей речи, Ахматова же вводит прямое действие героини, как бы без посредства автора. И в этом виден внимательный читатель прозы Бунина, прозы и драматургии Чехова¹⁵⁷⁵.

Сходство с Баратынским намечено совпадением или «похожестью» отдельных стихов, а, следовательно, нацеленной на лирику поэта творческой памятью: «На грудь мне дума роковая Гробовой насыпью легла», «Мой дар убог, и голос мой негромок...» (Баратынский) — «Пусть камнем надгробным ляжет На жизни моей любовь», «Грусть легла, и голос мой незвонок» (Ахматова). Но не только: в принципах поэтики Баратынского и Ахматовой много общего. Как и у Баратынского, у Ахматовой ни одно чувство не является непосредственным, а обязательно прошедшим через фильтр мысли. Как и Баратынский, Ахматова — противник «наития», «сырых», художественно необработанных жизненных переживаний, не обретших эстетического качества.

Что касается Блока, то, отдавая дань гениальному поэту и понимая его великое значение для русской поэзии, Ахматова по-видимому, была несколько далека от его поэзии¹⁵⁷⁶. Главная причина коренится в том, что

¹⁵⁷⁵ Непризнание Ахматовой обоих авторов, о чем есть несомненные документальные свидетельства и причины чего следует тщательно исследовать, несколько не противоречат тому факту, что Ахматова хорошо усвоила поэтические «приемы» Чехова и Бунина, перенесла их в лирику.

¹⁵⁷⁶ Тема «Блок и Ахматова» требует вдумчивого изучения. Еще слишком многое не сказано. Хорошо уже то, что рассыпался миф об увлечении Блока Ахматовой, а Ахматовой — Блоком. Но человечески и поэтически Блок и Ахматова были слишком разные и притом мало друг другу индивидуальности. Конечно, Ахматова понимала масштаб дарования и значение Блока в русской жизни и в русской поэзии. Однако вряд ли она считала поэта умным человеком, поскольку он, по ее мнению, не мог устроить свою семейную жизнь и настолько увлекался новыми идеями, что постоянно «обманывался». Возможно, на отношение Ахматовой к Блоку влиял весь близкий ей круг литераторов. Блок, судя по дошедшим до нас сведениям, первоначально считал талант Ахматовой микроскопическим. Ю.Л. Сазонова-Слонимская в очерке «Николай Владимирович Недоброво» вспоминала: «Помню, как Блок на вечере у Сологуба сказал мне полупшепотом, когда кого-то из поэтов обвинили в подражании Ахматовой: «Подражать ей? Да у нее самой-то на доньшке» (Об Анне Ахматовой. — С. 74). Вероятно, Блоку не нравилась приземленность любовной лирики

Ахматова не воспринимала мир символически, т.е. как символист, по-символистски. Но, конечно, она училась у Блока соединению событий мировых, личных и бытовых, передаче всеобщности чувств и поступков. В дарственной надписи на сборнике «Четки», поднесенном Блоку, Ахматова выделила близкие ей чувство тревоги и ремесло поэта: «От тебя приходила ко мне тревога и умение писать стихи». Восприняв язык символистов, в частности Блока, Ахматова его переплавляла и широко пользовалась. Разве не не оцутим стилиевой ореол блоковской лирики в стихотворении «Как вплелась в мои темные косы...»:

А еще так недавно, недавно
Замирали вокруг тополя,
И звенела и пела отравно
Несказанная радость твоя?

Разве не блоковская образность угадывается за стихами

Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица?

Разве не слышны блоковские интонации в строках:

Много нас таких бездомных,
Сила наша в том,
Что для нас, слепых и темных,
Светел Божий дом,

И для нас, склоненных долу,
Алтари горят,
Наши к Божьему Престолу
Голоса летят.

С И.Ф. Анненским Ахматову сближают тонкость психологических движений и состояний, незаметная и неочевидная, но реально существующая связь внутреннего мира с внешним, острое столкновение в сюжете обычного, даже банального, с необычным.

Поскольку именно Анненского Ахматова публично назвала своим учителем, то на соотношении лирики Анненского и лирики Ахматовой нужно остановиться подробнее¹⁵⁷⁷.

юной Ахматовой и ее недостаточная устремленность к вечному и всечеловеческая обобщенность. Е.Ю. Кузьмина-Караваева в очерке «Встречи с Блоком» запомнила отзыв поэта: «Она пишет стихи как перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом» (цитируется по изданию: *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1975. — С. 515). Лишь впоследствии (см. далее) он отделил Ахматову — поэта с твердой гражданской позицией — от раскритикованных им акмеистов.

¹⁵⁷⁷ Не уйти в облака.
Эта резаность линий,
Этот грузный полет,

Этот нищенски синий

И заплаканный лед!

Зима грузная потому, что покрыта снегом, оттого она обуза, которая настолько тяжка, что не уйти в облака, не совершить полет. Но тот, кто не может взлететь, оказывается нищим духом или страдающим. Вспомним:

Ночь не тает. Ночь как камень,

Плача тает только лед,

И струит по телу пламень

Свой причудливый полет.

Стало быть, на снег — одновременно и нищенский, и синий, отражающий небеса, переносятся свойства духовно нищего человека, которому впору заплакать от своего отчаяния. Этот второй план прочно ложится на первый — на картину природы. Однако, сказав о страданиях человека, Анненский тут же спешит дать ему надежду, смягчить независящую от него беду:

Но люблю ослабелый

От заоблачных нег —

То сверкающе белый,

То сиреневый снег...

Это и предчувствие весны, снимающей тяжкий груз с земли, и летящую из других миров одетую в снег запредельную духовность, нравственно чистую и наполненную красотой.

Из всего сказанного совершенно ясно, что лирика Анненского — лирика опосредованного типа. Поэт не изливает свои переживания, а передает их в сцене, в изображении природы, предметов или персонажей. Как правило, Анненский строит лирическое стихотворение на каком-либо одном лирическом и символически осмысленном предмете (например, снег) или группе таких предметов. В стихотворениях возникают лирические сюжеты, а через сюжетное действие постигается внутренний мир в его психологическом состоянии или состояниях. Но сюжет у Анненского не повествовательный, он держится не на внешних событиях, а на динамике отношений между внутренним и внешними мирами с разной степенью символической или иной связи. Как полагает Л.Я. Гинзбург, для поэтического мышления Анненского характерно такое строение лирического сюжета, когда предмет, оставаясь самим собой, ...как бы дублирует человека».

В эстетическом мире Анненского, все равноправно — природа, вещи, люди, их сознание и чувства, разговоры, некогда «высокие» и «низкие» слова. Стало быть, эстетическое равноправие и все переживания можно передавать обычным разговорным или любым другим — например, языком романса. Заслуга Анненского состоит в том, что разговорный язык городского интеллигентного человека он широко ввел в поэтическую речь и даже прозаизмы превратил в символы.

Все это и многое другое должно было поразить воображение молодой Ахматовой, которая тут же эти принципы развила и преобразовала. Как уже было замечено многими исследователями, Ахматова в своих ранних стихах опирается на сюжеты, свойственные прозе или близкие ей. Однако в таких сюжетах, приводит Л.Я. Гинзбург слова Гегеля, важно «не самое событие, но отражающийся в нем душевный строй» (Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения. Т. 14. — М., 1958. — С. 294). В этом пункте Ахматова следует Анненскому. Так как у Анненского слова разных стилистических пластов равноправны, то и прозаическое слово начинает утрачивать свою специфичную прозаичность на фоне другого слова — поэтического. Иначе говоря, все слова являются и прозаичными и поэтичными, потому что оппозиция поэтическое — прозаическое перестает существовать. Однако прозаическое и любое другое слово в лирике Анненского символично, ибо в нем содержится намек на некое соответствие сверхреальному, запредельному. С этой точки зрения, «Поэтика Анненско-

го, — по словам Л.Я. Гинзбург, — поэтика символической конкретности» и здесь пролегла линия разрыва между поэтикой Анненского и поэтикой Ахматовой.

У Ахматовой все слова уже потеряли качества поэтичности — прозаичности. Ахматова не претворяет реалии в иносказания. Стихотворение «Вечером» начинается катреном:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем,
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

В поэзии XIX века «устрицы» — прозаизм. Для Ахматовой он перестал быть прозаизмом, а стал «предметом среди других предметов». За словом «устрицы» нет никакого символического иносказания или символического «соответствия», оно конкретно и реально, но в значении слова ассоциативно оживают множественные представления и значения: устрицы хранят образ моря, а море — свободная стихия, и вот теперь свобода, естественность противостоят «душному томлению городского сада», холоду городской искусственной жизни. Благодаря чему же слово «устрицы», не теряя предметности значения, вбирает в себя новые признаки и становится словом поэтическим? Благодаря контексту, который расширил и преобразовал его. И в этом уже сказалась не традиция Анненского, а традиция лирики Пушкина 1830-х годов (см.: Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — С. 315–347).

Все это придало лирике больше художественной естественности, интимности, будничности, разговорности. И это заметили поэты-современники. М.А. Волошин в статье «И.Ф. Анненский-лирик» писал: «Это был нерадостный поэт. Поэт *будничных* слов. В свою лирику он вкладывал не творчество, не волю, не синтез, а жесткий самоанализ». И дальше: «Он не хотел «выдумывать себя» и свое земное «я» противопоставлял сурово и свободно божественной своей сущности, становясь на диаметрально противоположную точку самоутверждения, чем требовал: «Твори самого себя в возможном», «Верой уходи в несозданное». Для него слово оставалось сурово *будничным*, потому что он не хотел сделать его именем, т. е. одухотворить его призывной, заклинающей силой. Его поэзия оставалась бескрылой, как Акропольская Победа, а любовь — «безлюбой». Он сам захотел и этой «бескрылости» и этой «безлюбы», и они дались ему большим трудом, потому что он был рожден и крылатым и любящим» (Волошин Максимилиан. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 524).

Подчеркивая заслуги Анненского, способствовавшего дальнейшей прозаизации и интимности поэтического слова, М. Волошин по праву назвал первой среди его учеников Анну Ахматову: «У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском и намечалось в Кузмине. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах все стало голосом. Все их обаяние только в голосе. Почти все равно, какие слова будут они произносить, так хочется прислушиваться к самым звукам их голосов, настолько свежих и новых в своей интимности» (там же. — С. 545).

Соглашаясь с тем, что в работах В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, Л.Я. Гинзбург, Р.Д. Тименчика, в лирике Ахматовой присутствует «новеллистичность» и даже «романность», Д.М. Магомедова полагает что слово «прозаизация» нуждается в уточнении и предлагает различать и разграничить прозаизацию поэтического стиля и прозаизацию (т.е. тяготение к прозе, к прозаическим

формам) стихотворных жанров. Если прозаизация поэтического стиля уже до статочного полно освещена, то о прозаизации жанров лирики, действительно, сказано мало. Автор полагает также, что проникновение в лирику разговорного языка не меняет ее жанровой специфики, а ориентация на жанры прозы свидетельствует о «более радикальном преобразовании жанровой природы лирической поэзии». С точки зрения Д.М. Магомедовой, оба процесса идут вместе «прежде всего в творчестве И.Анненского, А. Ахматовой и в известной мере Блока и А. Белого лирическая поэзия... переходит от внешних жанровых и стилистических заимствований к глубинным внутренним преобразованиям поэтической речи и лирических жанров». Автор рассматривает два признака процесса: преобразование «прозаического» сюжета в лирический фрагмент и освоение лирикой «разноречия», непрямого, «оговоренного» (термин М.М. Бахтина) слова. Проводниками «прозаизации» в обоих направлениях Д.М. Магомедова считает Анненского и Ахматову.

Автор анализирует с этой точки зрения стихотворения Анненского «Старые эстонки» и «То было на Валлен-Коски», которые, по ее мнению, представляют собой развернутые сюжетные «рассказы в стихах» «с развитым повествовательным началом...». Д.М. Магомедова приходит к выводу, что «рассказ в стихах» Анненского — не проза, а лирика и с удовлетворением цитирует П.Громова («конечно, именно стих, лирика, т.е. повествовательность здесь — только особый способ передачи именно лирического, а не какого-либо иного содержания»). С помощью повествовательного сюжета, играющего служебную роль, воссоздается сложное психологическое состояние лирического героя.

Ахматова продолжила преобразование лирики в «романизированное» лирическое целое. У нее нет развернутого повествовательного сюжета, а появляется «новеллистический фрагмент». Но, тонко замечает Д.М. Магомедова, для «фрагмента» Ахматовой «избирается особая ситуация рождения оговоренного слова — ответа на чужую реплику или провоцирования чужого отклика». Это так. При этом, опять верно наблюдается, что «герои» «фрагмента» — реальные, «ирреальные» собеседники или вообще неназванный носитель диалогической реплики. «Очевидно, — пишет автор, — здесь мы встречаемся с разновидностью солилоквиума — разговора с самим собой, свидетельствующего о диалогизации внутреннего мира, о потребности увидеть себя как бы чужими глазами. И именно эта постоянная «оглядка» на чужое слово в корне меняет роль и сущность лирического субъекта в стихах Ахматовой: здесь уже ничего не остается от лирической «одержимости» своим единственным словом». Все это, по мнению Д.М. Магомедовой, влечет и «другие изменения в структуре лирического стихотворения». Так, замечает автор, действие многих ранних стихов Ахматовой происходит на пороге, на лестнице, на прощании, перед смертью, перед разлукой». Вывод автора гласит: «Творчество Анненского и Ахматовой возвращает лирику к взаимодействию с романной прозой на новом этапе: развивая жанр стихотворного новеллистического фрагмента, лирика осваивает черты романного разноречия, обнаруживая новые возможности для раскрытия неисчерпаемой сложности психологической и природной жизни» (см.: *Магомедова Д.М.* Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики). — «Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. — М., 1992. — С. 135–140). Однако заявленный в начале статьи тезис о том, что в процессе «романизации» меняется не только структура лирического текста, но и «жанровая специфика лирики» и даже «радикально преобразуется жанровая природа лирической поэзии», опровергается самим автором, убедительно доказавшим их неизменность, несмотря на трансформацию и преобразование жанров устойчивых признаков лирического рода. Иначе говоря, при всех изменениях, лирика остается лирикой.

Из других работ, касающихся темы «Анненский — Ахматова» отметим статью Натальи Салмы «Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моде-

лей мира на рубеже двух веков)», в которой утверждаются отдельные черты общности двух поэтов — свойственный им по преимуществу интеллектуальный склад, «отточенность, классичность, сжатость и даже афористичность их стиля и манеры художественного изображения...», предметность, новеллистичность, принципиально одинаковые зачины (*in medias res*, т.е. С середины, с сути), обостренный интерес к тому, что называют глубинной психологией лирического героя, — к тому внутреннему «я», к которому можно и должно предъявлять моральные требования, которое знает своего Бога...» Если Анненский болезненно переживает утрату с Богом и европейской культурой, то об «Ахматовой же, — пишет автор, — можно было бы сказать, что она, найдя своего Бога, обретя связь с культурой, не менее беспокойно и не менее безнадежно оправдывала то, что никому из людей, ищущих счастья, покоя, мира, устойчивости, гармонии, не могло казаться ни справедливым, ни прекрасным, но что было избранным ею путем...» Хотя многое из того, что сказано Н.Салмой, уже звучало в литературе, к некоторым ее парадоксальным суждениям следует прислушаться.

Н.Салма исходит из того, что художественные миры Ахматовой и Анненского — «это совершенно разные системы» (см.: Tucker Janet G. *Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine*. Slavica Publishers, 1986) и что сходство между ними преувеличено. Коренное различие между Анненским и Ахматовой состоит, по мнению автора в том, что Анненский, «почувствовав бесцельность сцепленности души с телом, духовного с материальным, с бытовым, с тем, что обнаружило себя как непроницаемое для личностно-индивидуальных усилий, «томил сердце земной отрадой». Он пытался, забыв о мире, о своем «теле», искусственно отделив себя от него, сказать о себе как о чисто спиритуальной сущности, как о духовной эссенции, и таким образом утвердить, защитить себя в этом метафизическом качестве. Он, признав эту сцепленность как данную ему реальность, но, не видя в ней осмысленности, говорил о тоске, о томлении опредмеченного «я», утверждая себя в эмпирическом качестве чувствующего, желающего и мыслящего существа».

И для Анненского, и для Ахматовой «соединенность в человеческом существе мира вещиности и мира идей» «было... очевидностью...». Но мир вещей и мир идей «бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим — в философском смысле — и логически непримиримым соединением», — писал Анненский. Различие же коренилось в том, что Анненский принял «нищенское в духовном смысле существование» потому что считал: отвержение грозит ему бесчеловечностью. Вот эту личную уязвленность тем, что человек есть соединение двух миров, что будничность, повседневность, прозаичность есть нечто от него неотъемлемое, он «сделал конструктивным элементом своей лирики».

Ахматова же видит в сцеплении мира идей и мира вещей «гарантию человечности», но налагает на эту мысль запрет. Это объясняет, почему Ахматова в противоположность Анненскому «отодвигает на второй план эмоции своего героя».

Стало быть, заключает автор, речь идет не о поэтике, не об эволюции метода, не о большей степени объективизации, «приводящей к рождению лирики с эпическим уклоном, вводящей на манер прозы объективное пространство» только, а о «качественном различии душевного строя и позиций лирического героя, обусловленных различными представлениями о мире...»

Анненский знает, что найти приемлемые пути преодоления сцепления мира идей и мира вещей, не теряя связи с культурой, не теряя Бога, не теряя человечности, невозможно...» Для Анненского эта идея бессмысленна и ужасна.

Ахматова и ее герой принимают открытость мира и признают, что «непреодолимая соединенность в человеке мира идей с миром вещей есть своеобразный залог его человечности, что она осмысленна», но с точки зрения субъективной «ужасна».

Как легко убедиться, и тут, в изложении Н. Сальмы («Царственное слово». Ахматовские чтения. Выпуск 1. — М., 1992. — С. 126–134) эмоциональная оценка обо-

Укрепление поэтических принципов «Вечера» сопровождалось некоторыми существенными изменениями в тоне лирики «Четок». В сборнике «Вечер»¹⁵⁷⁸, отразившем печальный любовный опыт Ахматовой (возлюбленный покидает женщину, для которой разлука равносильна смерти), в «Четках» при господстве той же любовной темы отвергнутой любовницы¹⁵⁷⁹, эмоциональный тон светлее. Мрачность сменяется пробле-

их поэтов во многом оказывается, несмотря на исходные положения, общей и выражена автором в одинаковых словах. Стало быть, мысль статьи нуждается в дальнейшей критической проверке.

На существенную разницу между поэтикой Анненского и поэтикой акмеистов указала Е.В. Ермилова. По ее мнению, ««Предметность» мира Анненского» была воспринята акмеистами на внешнем уровне. Глубокий трагизм творчества Анненского как раз в том, что его «вещи» — а это всегда «страдающие вещи» — уверены, несут равную с человеком меру страдания. Природные и бытовые реалии у Анненского, Кузмина или Вяч. Иванова «сцеплены» с человеком или общим для них страданием или радостной общей причастностью к «высшей реальности». Природа же у акмеистов не обладает «собственной грозной или благодатной — суверенной жизнью» (Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 1. — М., 2000. — С. 445). Она либо фон, либо декорация, либо стилизованное место действия, необходимое для оттенения переживаний человека. Ахматова до конца жизни осталась благодарна И. Анненскому. Л.К. Чуковская вспоминала: «Она заговорила об Анненском...

— Вот сейчас вы увидите, какой это поэт, — сказала она. — Какой огромный. Удивительно, что вы его не знаете. Ведь все поэты из него вышли: и Осип, и Пастернак, и я, и даже Маяковский». Это мнение Ахматовой «было неколебимо устойчивым. Она повторила его и через четверть столетия, в 1965 году: в Москве, в беседе с критиком Е.Осетровым, и в Париже, в беседе с литературоведом Н.А. Струве». См.: Осетров Е. Грядущее, созревшее в прошедшем. — Вопросы литературы, 1965, № 4. — С. 186–187; Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой. — Струве Никита. Православие и культура. — М., 2000. — С. 378–399. Далее Л.К. Чуковская передала слова Ахматовой в изложении Е. Осетрова: « — в последнее время как-то особенно сильно зазвучала поэзия Иннокентия Анненского. Я нахожу это вполне естественным. Вспомним, что Александр Блок писал автору «Кипарисового ларца», цитируя строки из «Тихих песен»: «*Это навсегда в памяти. Часть души осталась в этом*». Убеждена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почетное место, как Баратынский, Тютчев и Фет.

— Вы считаете Анненского своим учителем?

— И не только я. Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилева, что они ему подражали, — нет, о подражании не может идти речи. Но названные поэты уже «содержались» в Анненском... Сопоставьте «Шарики детские» со стихами молодого Маяковского, с его выступлениями в «Сатириконе», насыщенными подчеркнuto простонародной лексикой... Мы не ошибемся, если скажем, что в «Колокольчиках» брошено зерно, из которого затем выросла хлебниковская поэзия. Щедрые пастернаковские ливны уже хлещут на страницах «Кипарисового ларца». Истоки поэзии Николая Гумилева не в стихах французских парнасцев, как это принято считать, а в Анненском. Я веду свое начало от стихов Анненского. Его творчество, на мой взгляд, отмечено трагизмом, искренностью и художественной целостностью...» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 165–166, 350–351).

¹⁵⁷⁸ И.Г. Эренбург не без оснований назвал «чрезмерно безысходный и томительный» «Вечер» «книгой юности, утренних, горьких туманов» (*Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов*. — Санкт-Петербург, 2002. — С. 188).

¹⁵⁷⁹ См. стихотворения «Прогулка» («Перо задело о верх экипажа»), «Безвольно пощады просят...», «Настоящую нежность не спутаешь...», «Не будем пить из одного

сками мгновенного счастья. В стихотворении «Вечером» все говорит героине о том, что она нелюбима:

Он мне сказал: «Я верный друг!» —
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных,
Под легким золотом ресниц.

Женское чувство не обманывает героиню. Но все-таки она в какой-то мере даже счастлива, переживая собственную любовь и способность к ней как могучее и святое чувство. Стихотворение заканчивается на светлой и печальной ноте:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

Даже в несчастье героиня Ахматовой находит покой, душевное равновесие. Равнодушие возлюбленного не ведет к отрицанию мира, а мысли о смерти приходят реже. В этой парадоксальной ситуации: нелюбимая женщина осознает, что ее собственная любовь к мужчине дает ей ощутить ценность любви. Так она находит выход из драмы. Стало быть, нелюбовь тоже может примирить с миром. Словом, нет худа без добра¹⁵⁸⁰. В стихотворении «Как велит простая учтивость...» та же сцена свидания влюбленных. Он учтив, но по всему его поведению героиня безошибочно опознает, что он не любит:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи...

Она же влюблена (отсюда таинственность, которую она приписывает герою, отсюда же и стиль: не лица, а лики, не глаза, а очи). Понимая,

стакана...», «Я научилась просто, мудро жить...».

¹⁵⁸⁰См. также и другие стихотворения, например, «Помолись нищей, о потерянной...» с его с его контрастными сомнениями:

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

что нелюбима, она не может преодолеть свою страсть:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его — напрасно.

И вот когда она поняла, что сокровенное слово «люблю» произнесла «напрасно», драма снова разрешилась, но не мыслями о смерти, не стенаниями и не проклятиями.

Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Да, душа опустошена, потому любви нет, но нет тревог, тоски, страданий, нет мучительной неизвестности. На душе стало ясно, а ясно — это и светло. Стало быть, жизненный путь не кончен и, как говорил Пушкин,

И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Все это свидетельствует о том, что Ахматова не замыкается на отчаянии, а ищет путь к спасению.

В лирике появляются стихотворения не только об исчезнувшей, канувшей в прошлое любви, связанные как с известными автобиографическими обстоятельствами¹⁵⁸¹, так и с неизвестными, но и признания,

¹⁵⁸¹ В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашей встречи, мальчик мой веселый.

Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Или:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись.
Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

полные живого, трепетного сиюминутного чувства («Прогулка», «Ты пришел меня утешить, милый...», «Ты письмо мое, милый, не комкай», «Стихи о Петербурге» (2. «Сердце бьется ровно, мерно...»), «Вечерние часы перед столом...» и др.). При этом совсем необязательно, чтобы героиню любили. Для нее достаточно и того, чтобы любила она, ибо это обогащает ее душу:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу —
Ведь она мне любовью дана
Всё равно, что ты наглый и злой,
Всё равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених¹⁵⁸².

Часто героиня догадывается, что в нее влюблены и что сама готова ответить взаимностью, но интуиция останавливает ее порыв: ей хорошо известно, что счастье невозможно и что его интерес к ней скоро потухнет:

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила,
И его украли у меня.

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз,
А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз.

Ах, не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.

¹⁵⁸²Заметим, кстати, что «сероглазый жених», «царевич» — реальные образы, которым придан статус идеального возлюбленного. Ср. также:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос помоги! —
На покров этот, светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки,

Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый,
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы?

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.
Пусть когда-нибудь имя мое
Прочитают в учебнике дети,

И, печальную повесть узнав,
Пусть они улыбнутся лукаво...
Мне любви и покоя не дав,
Подари меня горькою славой.

Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.

Иногда шутливо и кокетливо героиня сама отказывает в любви, а порой не может перебороть себя и привлечь к себе нелюбимого, несмотря на его достоинства:

Не любишь, не хочешь смотреть?
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Нередко она открывает в себе мучительницу, но ничего не может поделать с собой. Как правило, героиня опытнее и мудрее своих поклонников («мальчиков милых»), которые выглядят послушными и робкими в ее любовных сетях, обладают менее твердой волей, более женственны и слабы духом. Ей искренне жаль каждую свою жертву, но, давая им испытать любовь, она избавляет их от наивности и закаляет пусть даже ценой страдания и печали:

Мальчик сказал мне: «Как это больно!»
И мальчика очень жаль...
Еще так недавно он был довольным
И только слыхал про печаль.

А теперь он знает всё не хуже
Мудрых и старых вас.
Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

Я знаю: он с болью своей не сладит,
С горькой болью первой любви.
Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои¹⁵⁸³.

¹⁵⁸³ Ср. также следующее стихотворение:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть —

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

За розы с площадки круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

И смерть к тебе руки простерла.
Скажи, что было потом?
Я не знала, как хрупко горло
Под синим воротником.

Нередко героиня обнаруживает в себе невольную «мучительницу», но это не свойство ее злой природы, дурного характера или плохого воспитания, но атрибут самой сущности любви, которая превращается в любовь мучительную, страдательную, гнетущую. Некоторые поклонники героини даже всерьез считают, что она пришла из другого, infernalного или демонического мира, настолько невыносима и одновременно сладостна даруемая ею любовь.¹⁵⁸⁴

Как бы опровергая ложные мнения, слухи и наветы, героиня Ахматовой, не теряя черты городской интеллигентной женщины, утонченной дамы находит и демонстрирует всем не различные призрачные маски, а подлинные, но иные черты¹⁵⁸⁵. Вот она предстает «В этом сером будничном платье, На стоптанных каблуках...», но от этого ее любовь не становится мельче:

Я думала: ты нарочно —
Как взрослые хочешь быть.
Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой!
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

Но всё оказалось напрасно.
Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда,

¹⁵⁸⁴ См., например, стихотворение «Гость»:

Всё, как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

И глаза, глядевшие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица.

Я спросила: «Чего ты хочешь?»
Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду».

О, я знаю: его отрада —
Напряженно и страстно знать,
Что ему ничего не надо,
Что мне не в чем ему отказать.

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы:
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».

¹⁵⁸⁵ А. Хейт полагает, что «в ранней лирике Ахматовой... поэт ищет своего героя, способного выразить некоторые грани ее личности, и вписывает их в более широкий контекст, высвобождая свой опыт из узких оков сугубо личных переживаний».

Образ крестьянки с ее твердыми православными представлениями, обрядовым укладом жизни должен был хотя бы отчасти решить задачу, как обогатить и углубить поэзию, как соотнести ее с внешними потрясениями и переменами в стране и остаться при этом верной своему восприятию событий. Использование этого образа положило начало тому «расширению узкого круга ее личных тем», к которому призывали критики...

При чтении ранних стихов Ахматовой легко поддаться искушению представить себе автора то в образе крестьянки, которую бьет муж (не кнутом, а «узорчатым... ремнем»? — В.К.), то глядящейся в зеркало женщиной со скорбным ликом, ...то, наконец, в облике высокой, стройной девушки с закутанными в шаль плечами, читающей с эстрады свои стихи... (Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 39).

Но, как прежде, жгуче объятье,
Тот же страх в огромных глазах.

Она молится о своей незавидной доле подобно самой простой женщине, живущей с нелюбимым, а обстановка ее скудного жилища никак не выделяется своей роскошью:

Протертый коврик под иконой,
В прохладной комнате темно,
И густо плющ темно-зеленый
Завил широкое окно.

От роз струится запах сладкий,
Трещит лампадка, чуть горя.
Пестро расписаны укладки
Рукой любовной кустаря.

И у окна белеют пальцы...
Твой профиль тонок и жесток.
Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.

А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...
И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака.

Всем своим талантом Ахматова утверждала, что любовь формирует женщину независимо от ее социального, имущественного или иного положения. Несчастье приносит несостоявшаяся и угасшая любовь. Тогда и женщина становится «нищей» и «потерянной». При этом, за что она наказана «нелюбовью» — неизвестно. Но такова Божья воля, с которой нужно смириться¹⁵⁸⁶. Именно потому, что героиня Ахматовой знает эту

¹⁵⁸⁶ Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,
Ты, в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.

И тебе, печально-благодарная,
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро льдом.

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?

печальную женскую долю, она понимает по одним только взглядам деревенских баб, которые догадываются о ее духовной несвободе, душевном смятении, об охватившей горожанку тоске, туге и горе:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но всё мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

Но именно у этих баб, спокойно, с достоинством встретивших свою участь, она постигала жизнь и достоинство без суеты встречать любовь:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильней,
И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

Таким образом, все лики и все воплощения лирической героини в ранней лирике принадлежат современной женщине, внешне простой, но по своему поведению психологически парадоксальной, потому что

Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

в ней противоречиво уживаются контрастные начала (например, «грешницы» и «монашенки»), которые, однако, стираются, на чем настаивает автор. Л.Г. Кихней, ссылаясь на Ю.И. Айхенвальда, полагает, что противостояния типов героинь в лирике Ахматовой связано с противостоянием в ней языческих и православных начал¹⁵⁸⁷. Однако особенности героинь Ахматовой заключаются в том, что они так или иначе поэты. С этой точки зрения обряд отпущения грехов в «Исповеди» — это и обряд посвящения в поэты.

Л.Г. Кихней рассматривает стихотворение «Исповедь» как особое обрядово-мифологическое действие, в котором описывается момент одного из Таинств церкви — исповеди, когда голова и плечи кающегося покрываются епитрахилью:

Умолк простивший мне грехи.
 Лиловый сумрак гасит свечи,
 И темная епитрахиль
 Накрывает голову и плечи.
 Вторая часть стихотворения —
 Не тот ли голос: «Дева! встань...»
 Удары сердца чаще, чаще.
 Прикосновение сквозь ткань
 Руки, рассеянно крестящей —

отсылает, по мнению Л.Г. Кихней, к евангельскому преданию о воскрешении умершей дочери начальника синагоги Иаира: «... взяв ее за руку, возгласил: «девица! Встань. И возвратился дух ее...» (Лука, 8: 54-55). «Ахматова, таким образом, не просто описывает церковный обряд исповеди, — комментирует Л.Г. Кихней, — но, обращаясь к преданию о воскрешении дочери Иаира, раскрывает сущность Таинства, утверждая, что истинная вера приводит не только к духовному очищению, но и, буквально, к физическому воскрешению»¹⁵⁸⁸.

Дело, однако, обстоит сложнее: Ахматова нуждалась в духовном очищении, но не в физическом. А вот слова «Не тот ли голос...» заставляют вспомнить не только Евангелие от Луки и голос Христа, но и «Бога глас»: «Восстань, пророк...», т.е. вспомнить ту поэтическую традицию посвящения в поэты-пророки и благословения на поэтический подвиг, которая в стихотворении оживлена. Но теперь само таинство посвящения утратило сверхъестественность, а превратилось в обычный церковный обряд, сохраняющий и в этом виде священнодействие.

¹⁵⁸⁷ «Влюбленность — язычество, и природа — язычество, так что с православным, с церковным настроением Анны Ахматовой не может не переплетаться и это другое начало» (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — М., 1994. — С. 491). См.: Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. — М., 2001. — С. 143. Однако совершенно очевидно, что влюбленность и природа для верующего человека сакральны, но сами по себе никакого язычества не представляют, хотя язычество и христианство придают ту или иную окраску.

¹⁵⁸⁸ Там же. — С. 147.

Одновременно с этими переменами происходят и другие: раздвигается кругозор поэта и его героинь, которые уже не замкнуты на одном чувстве любви-нелюбви, а вглядываются в окружающее общество, оценивая его с этической точки зрения.

Из биографии Ахматовой, а ее лирика автобиографична в том смысле, что за каждым стихотворением стоит конкретный случай, получивший художественное преображение, известно, что в знаменитом стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...» речь идет о кабаре «Бродячая собака»¹⁵⁸⁹. Ахматова любила там бывать, и ей нравилась артистическая атмосфера. Но она неестественна, искусственна, лишена подлинной свободной веселости, здесь все стремятся казаться, а не быть. Так веселье перестает быть весельем, и чудится, будто нарисованные

На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

Герой хочет поразить странностью, героиня — стройностью. Это мир отгорожен от большого мира жизни:

Навсегда забиты окошки.
Что там — изморозь или гроза?
Здесь одолевают персонажей нечистые мысли:

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

Так вырывается из души горькое отчаяние:

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?

А все стихотворение завершается мрачным пророчеством:

А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

¹⁵⁸⁹ Центральной фигурой кабачка была актриса Ольга Глебова-Судейкина. Ахматова и Глебова-Судейкина дополняли друг друга. Судя по воспоминаниям современников, Ольга была очаровательна, красота же Ахматовой совершенно иного рода. Она была элегантна, чуть угловата, стройна. У нее высокие скулы, большие серые глаза и нежный абрис губ, черные волосы всегда зачесаны назад и собраны в низкий пучок. Лоб закрывала челка. Черты лица Ахматовой отличались классическим совершенством... «Ее лицо и вся ее внешность были поразительны. Когда она стояла на сцене и шаль спадала с ее плеч, она излучала странное хладнокровное достоинство, которое гармонично дополняло ее образ». О. Глебова-Судейкина танцевала в Малом театре. У Вс. Мейерхольда она играла Коломбину в постановке «Шарф Коломбины», исполняла «Пляски нимф и козлоногих» у Ильи Саца, играла Деву Марию в «Полете Девы Марии с младенцем в Египет» (пьеса М. Кузмина, музыка И. Саца). См.: *Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 10–18).

Тут-то и выясняется, что яркий, искрометный, остроумный круг избранных людей «Бродячей собаки» лишен истинной свободы, искренности, естественности и в чем-то нравственно порочен. Этой городской неволе противопоставлены свободная природа, морской простор, широкое приволье, необъятное небо. Из изящного, красивого, но неизбежно духовно пустеющего кабаре искусства Ахматова с завистью смотрит на свое отрочество и юность, когда ей еще не грозили нравственные утраты, и она не знала горькую цену славы:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Расширяется и углубляется отношение к жизни. Теперь Ахматова смотрит на происходящее и на любовь не только глазами городской женщины привилегированной среды, причастной к избранному духовному обществу, («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»), но и взором простой крестьянки, даже нищенки («Помолись о нищей, о потерянной...») или мещанки («Протертый коврик под иконой...»)¹⁵⁹⁰.

Итак, героиня в лирике Ахматовой 1910-х годов современная городская женщина, помнящая свое провинциальное и столичное детство и юность¹⁵⁹¹ и впервые воплощенная в поэзии в конкретности своего бытия и личного душевного опыта. Для того, чтобы это осуществилось, нужно было по-новому понять быт, в котором пребывает женщина, и сделать окружающие ее вещи участниками внутренней драмы. Но не менее принципиальным стало языковое выражение «женского» мира. Ограниченный любовный язык прежней русской лирики не был отвергнут, но радикально расширен и преобразован. Ахматова обратилась к интеллигентски-разговорному языку городского общества, на котором чувствуют, мыслят и говорят мужчины и женщины, и превратила в язык любовной лирики.

Вместе с тем душевный мир русской женщины в лирике Ахматовой вмещает и чувство природы, и традиции народной культуры, и мир высшего искусства. Все эти сферы и сопоставляются, и контрастируют, и дополняют друг друга. Благодаря этому возникает ощущение, что пси-

¹⁵⁹⁰ Мандельштам в статье «Буря и натиск» проникательно писало о том, что в героине лирики Ахматовой — «в литературной русской даме двадцатого века» нет никакого труда «угадывать бабу и крестьянку» («Русское искусство», 1923, № 1).

¹⁵⁹¹ Ахматовасолидарна с символистами, что воспоминание не только ценной важно в искусстве, но что память выступает центром эстетической и жизнетворческой деятельности. Так понимали память В.Иванов, М.Волошин и др., а вслед за ними О.Э. Мандельштам и А.А. Ахматова.

хология женщины, взятая в целом, отличается оттенками, но никак не общечеловеческим своим содержанием. Из всего можно заключить, что индивидуально и конкретное обрело в лирике Ахматовой содержательную общезначимость¹⁵⁹².

Сборник «Четки» стал заметной вехой в творческом пути Ахматовой и по праву пользовался успехом у читателей разных слоев. Казалось бы, Ахматова должна была быть довольной и наслаждаться славой. Но три обстоятельства не давали ей покоя и омрачали торжество.

Очень скоро она иронически заметила, что лирика ее нравится «влюбленным гимназисткам»¹⁵⁹³. Не заставили себя ждать и многочисленные подражания и перепевы. В.Ф. Ходасевич даже написал статью «Бесславная слава», которую завершил красноречивым признанием: «Люблю Ахматову, а поклонников ее не люблю»¹⁵⁹⁴. Общие восторженные отзывы критики огорчили несколько статей и сдержанные высказывания А. Блока и В. Брюсова.

Сама Ахматова в зрелые годы, как вспоминают современники, испытывала к ранним стихам все возрастающую неприязнь и несправедливость. «...К своим молодым стихам она относилась безжалостно, судила их жестоко, как людей: они и недобры, и неумны, и даже бесстыдны... Если кто-нибудь заговаривал о них или, не приведи Господи, из самых добрых намерений, обмирая от восторга, произносил какие-нибудь общеизвестные строки, у нее делалось отчужденное, замкнутое лицо и она торопливо произносила: «Да, да, благодарю вас!» — торопясь оборвать разговор и повернуть его в другое русло.

— И это уже непоправимо, — сухо говорила она. — И я решительно не могу понять: чем, почему они так нравились людям?» — вспоминала М. Алигер¹⁵⁹⁵.

¹⁵⁹² См. об это также: Гинзбург Лидия. О лирике. — Л., 1974. — 347–348.

¹⁵⁹³ Об этом писал С. Рафалович — «Ars», 1919, № 1. — С. 1.

¹⁵⁹⁴ «Понедельник», 1918, 25 марта. См.: «Сладостна ее песня для слуха, но, может быть, — слишком сладостна, слишком по вкусу каждому, слишком доступна для всех, кто не прочь погреться у чужого огня и кто за тридевять земель бежит от костра настоящего, сжигающего. Потому-то так любят Ахматову томные дамы и фешенебельные юноши. Потому-то и случается встретить томик ее стихов там, где книг вообще не держат.

Анна Ахматова — поэт, и сама она свой долг выполнит, сгорит до конца. Но суждено ли ей сознать, что пора ей переменить голос ее песни, к костру своему позвать только тех, кто готов гореть, горящих, а не охладевших, голодных вечным духовным голодом, а не пресыщенных, довольных, благополучных?

У Ахматовой действительно «бесславная слава», похожая на моду. Если модниц и модников прогонит она прочь от себя, то эта слава смоемся забвением, воистину «осианным». Говорю это потому, что люблю Ахматову, а поклонников ее не люблю» (Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. — М., 1991. — С. 518).

¹⁵⁹⁵ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 356. См. также воспоминания В.Г. Адмони «Знакомство и дружба»: «Вопреки всей своей внутренней цельности и устойчивости, Ахматова, когда мы познакомились, весьма неодобрительно относилась к поэзии своих молодых лет, которая сделала ее знаменитой. Ахматовой казалось, что эта ее прежняя поэзия заслоняет поэзию новую, более значительную, более мощную. Ахматовой представлялось необычайно несправедливым, что она все еще слы-

Эти суждения вызвали резкое несогласие В.М. Жирмунского, которому пришлось заступиться за раннюю Ахматову перед Ахматовой зрелой. «Вряд ли можно согласиться с Ахматовой, когда в пылу полемики со своими критиками, сознательно или бессознательно пытавшимися «замуровать» ее в прошлое, она намеренно подчеркивала пренебрежительное отношение к ранним стихам, как к пройденному этапу своего творчества»¹⁵⁹⁶. Умаление непреходящего значения таких классических сборников любовной лирики, как «Четки» или «Белая стая», по мнению В.М. Жирмунского, искажает историко-литературную перспективу и творчества Ахматовой, и русской лирики в целом.

При выходе первых книг Ахматовой глумливыми пародиями ее «почтил» небезызвестный В. Буренин¹⁵⁹⁷. Несколько позже «отличился» И. Северянин. Л.К. Чуковской Ахматова говорила: «Северянину я тоже не нравилась. Он сильно меня бранил. Мои стихи — клевета. Клевета на женщин. Женщины — грезерки, они бутончатые, пышные, гордые, а у меня несчастные какие-то... Не то, не то...»¹⁵⁹⁸ Северянин в своем стихотворении особенно упирал на однообразие позы героинь Ахматовой — расслабленную усталость¹⁵⁹⁹.

вет — и у нас, и за рубежом — автором преимущественно любовных и камерных стихов. Я постоянно спорил с Ахматовой и защищал от нее ее собственные стихи. Я отмечал не только внешние причины незнания ее поздних стихов — ведь тогда большинство из них еще было не опубликовано. Я говорил еще, что если бесспорно прекрасна ее новая поэзия, поэзия эпохального размаха и эпического звучания, то прекрасными были и остаются наполненные величайшей лирической сконцентрированностью и конкретностью стихи ее ранних сборников, от «Вечера» до «Подорожника» и «Anno Domini». Я напоминал, что ведь именно на основе стихов ее молодости Николай Владимирович Недоброво когда-то определил ее творчество как созданное непригнетенным, гордым, гуманистическим человеческим духом, предсказав ей дальнейший творческий путь. Все было напрасно. Ахматова со свойственной ей твердостью стояла на своем, была чуть ли не врагом своего собственного прошлого поэтического творчества. Лишь в 60-е годы, когда началась вторая, теперь уже подлинно мировая слава Ахматовой, она смягчилась и стала справедливей к стихам своей молодости (там же. — С. 340–341).

¹⁵⁹⁶ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 26.

¹⁵⁹⁷ Самая «приличная» из них называлась «Та же глубоко поэтическая тема»:

Мне ног не надо — ноги к черту!	Коль в голове все мысли пусты —
Пусть превратятся в рачий хвост:	На что она, скажите? Ах,
Предавшись раковому спорту,	Пусть вырастет кочан капусты
Нырну под Полицейский мост,	На беломраморных плечах

А ты, игрушечный, что станешь	Сняв с плеч моих кочан, разрубишь
Тогда со мною делать — ну?	Его, чтоб борщ сварить аль щи?
За рачий хвост меня потянешь,	Ты побледнела. Не так ты любишь?
Как в волны Мойки я нырну?	Другую для себя ищи!

¹⁵⁹⁸ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. — М., 2007. Том первый. —

С. 163.

¹⁵⁹⁹ Стихи Ахматовой считают
Хорошим тоном (comme il faut...) —
Позевывая, их читают,

Когда ж читает на эстраде
Она стихи, я сам не свой:
Как стилин в мертвом Петрограде

Основные упреки критиков состояли в приверженности одной любовной теме, узости внутреннего мира, в безразличии ко всему, кроме себя и своих переживаний, однообразии жестов и поз¹⁶⁰⁰.

Наиболее принципиальными критическими высказываниями о первых сборниках Ахматовой стали статьи Д.Тальникова и Р.Иванова-Разумника.

Д. Тальников обрушился на «Четки» Ахматовой «за скудость... поэтического багажа», которую не удалось скрыть «стилизацией старинных «любовных сетей» и «сладкого земного питья»...».

Для Д. Тальникова поэзия Ахматовой ничего нового не открывает, а только перепевает старое. В сущности, содержание этой поэзии ничемно, узко и эгоцентрично. Она вращается вокруг «я» и «меня» и иных отношений, кроме любовной игры и «несытых взоров», не знает. Не знает она и природы. Намекая на то, что лирика Ахматовой искусственна и не жизненна, Д. Тальников иронизирует: небо для Ахматовой — «ярче синего фаянса», «потому что фаянс она хорошо знает, а небо мало». Впрочем, и в любви Ахматова разбирается недостаточно хорошо, ибо любовь у нее «очень странная, рабская, больная». Вследствие этого содержание любовной лирики Ахматовой «лишено поэтичности. Это, в сущности, проза, — рассудочные настроения, не волнующие, не тро-

Из них не помня ничего!..

«Не в них ли сердце современной
Запросной женщины?» — твердят
И с миной скуки сокровенной
Приводят несколько цитат.

Я не согласен, — я обижен
За современность: неужель
Настолько женский дух унижен,
Что в нудном плаче — самоцель?

Ведь это ж Надсона повадка,
И не ему ль она близка?
Что за скрипучая «кроватька»!
Что за ползучая тоска!

(Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004. — С. 202–203). Справедливости ради, надо сказать, что впоследствии И.Северянин изменил свою точку зрения.

¹⁶⁰⁰ Для многих критиков эти черты выступали, однако, не отрицательными, а положительными. Так, например, Н.Ашукин в рецензии на сборник «Четки» писал: «В стихах Анны Ахматовой открыта душа усталая и нежная, с грустью болезненно-хрупкой, с затаенной болью разуверений, но для которой еще не пропали земные очарования... Пусть земные пути любви несут радость слишком краткую, тая в себе горечь страданий, в кроткой покорности им есть мудрость — спокойная и светлая... Любовь поможет самое страданье претворить в радость (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 71). Нисколько не смущает поведение ахматовской героини и Н.Гиляровскую: «У женщины, перебирающей четки, нет ничего, кроме «него», она падает ниц перед божеством и ждет, как ждут благочестивые индусы, что священная колесница раздавит их» (Голос Москвы. 1914. 21 июня).

Ее высокопарный вой!..

И так же тягостен для слуха
Поэт (как он зовется там?!)
Ах, вспомнил: «мраморная муха»
И он же — Осип Мандельштам.

И если в Лохвицкой — «отсталость»,
«Цыганщина» есть «что-то», то
В Ахматовой ее «усталость»
Есть абсолютное ничто

гающие». Не вникнув в содержание поэзии Ахматовой и не почувствовав ее стиля, Д. Тальников назвал его «манерно-сентиментальным», что, конечно, в корне противоречило простоте поэтической речи. Утвердившись в своей ошибке вкуса, Д. Тальников далее обвинил Ахматову в поэзерстве и «жеманном подражании старой французской лирике». Поскольку лирика Ахматовой — очевидный поэтический анахронизм, то взятые из старинной поэзии образы — «бессильные, вялые», «эпитеты... безразличные», а творчество лишено «почти всякой изобретательности». На этом фоне, естественно, по мнению автора, неудачное «оригинальничанье» («у всех соловей голосистый, у Ахматовой: соловей «безголосый», а месяц — «рыжий»!!»

Стихосложение у Ахматовой также вызывает много упреков: оно «конечно, выдержано по указке ее «знаменитых современников» модернистов. Ахматова везде пользуется паузой, так несвойственной нашему стихосложению, основанному на чередовании ударяемых слогов, а не на длительности слогов, — паузой, нарушающей ритм, оставляющей в нем пустое место. Это дает впечатление ошибки против правил стихосложения, впечатление прозаической речи, лишает стих мелодичности». Наставляя Ахматову по части классических размеров, Д. Тальников не замечает, что та пользуется дольником. Рифмы Ахматовой «бледные» и по большей части недопустимы. Словом, не поэзия, а одна «нелепость»¹⁶⁰¹.

Другой непримиримый критик Ахматовой — близкий к левым эсерам Р.В. Иванов-Разумник¹⁶⁰². Он не отрицал таланта Ахматовой, но считал диапазон ее творчества очень ограниченным. С его точки зрения, Ахматова — милая жеманница, но и жеманность может быть поэтичной. Однако значение этой жеманной поэзии Ахматовой — продолжательницы жеманной поэзии М. Кузмина — несоизмеримо с масштабом космической поэзии Тютчева. Вся поэтичность жеманной поэзии и заключена в «игрушечном жеманстве», в «капризной гримасе», в «вечной *minauderie*»¹⁶⁰³. Капризное жеманство, — полагает Иванов-Разумник, — не только угол зрения Ахматовой на мир, но конструктивный принцип ее поэзии, ее «стиль».

Узость духовного мира сопровождается «каким-то вялым равнодушием, которое поэт очень старается преодолеть»¹⁶⁰⁴.

¹⁶⁰¹ См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 107–112.

¹⁶⁰² Р.В. Иванов-Разумник в своей статье рассмотрел все раннее творчество Ахматовой, — не только «Вечер» и «Четки», но и последующие книги.

¹⁶⁰³ *minauderie* (фр.) — жеманство. И дальше: «Всюду одна и та же жеманная улыбка или жеманная печаль, ограниченный диапазон поэтического чувства, но несомненная поэзия».

¹⁶⁰⁴ «Поэту «Четок», действительно, — «все равно»; его ничто особенно ярко не захватывает, не волнует, не томит. И это несмотря на то, что поэт слишком часто уверяет нас, что «я томлюсь в неволе, о смерти Господа моля», «Умирая, томлюсь о бесмертии», «отравная и душная во мне тоска»... Может быть, в жизни поэта так оно и есть, но в стихах — этого нет или, вернее, этому не веришь: поэтически не убеждают эти «томления»... и неоткуда взяться широте кругозора, когда значительная часть стихотворений посвящена узким переживаниям, происходящим около ресторанного столика». Критик замечает, что Ахматова «хочет выйти, говоря образно, из

К сожалению, Р.В. Иванов-Разумник не был одинок. У него нашлись сторонники и в советскую эпоху, и в наше время¹⁶⁰⁵. Между тем ограни-

душного подвала, ...но одного желания мало, надо еще иметь силы. И самыми неудачными являются те стихотворения Анны Ахматовой, в которых она вспоминает, что она, к несчастью, «акмеистка», — а значит, должна быть поближе к природе, должна «слагать веселые стихи о жизни тленной, тленной и прекрасной»...» Вследствие этого она «насилует себя», «фантазируя на заведомо чуждые темы». «выйти на широкий простор жизни», утверждает критик, «пока еще не по силам Анне Ахматовой, и несомненный ее поэтический талант осужден пока возвращаться в «малом кругу». Забегая вперед, заметим, что таковы же оценки и последующих книг Ахматовой. «Десять лет, — пишет Иванов-Разумник, — прошло со времени появления первых стихотворений Анны Ахматовой; десятилетие лежит между «Четками» и «Anno Domini MCMXXI». Между ними — вышедшая в 1917 году «Белая стая»...» «Какой же путь совершила Анна Ахматова за эти десять лет?.. Вышла ли она из малого круга своих переживаний на широкий простор жизни? Кроме себя — увидела ли людей? Горела ли в огненные годы, всходила ли на костры, чтобы испепелить свою душу?» — спрашивает Иванов-Разумник и отвечает: «Первая ступень поэзии Анны Ахматовой — «Четки»...» «... мне казалось тогда..., что любовь, печаль, радость, боль, ревность, тоска — все это у поэта проходило в «малом кругу» пусть острых, но узких переживаний какого-то духовного «подвала Бродячей Собаки»...» Этот «малый круг... отравлял душу подлинного поэта, жизнь подменял позой, жеманством, игрушечностью». Вторая ступень — «Белая стая»... «Старые личные темы — любовь, ревность, тоска, боль; но ведь, казалось бы, — это как раз годы мировой бури, вихря войны. Правда, переживаниям этой новой муки посвящено несколько прекрасных стихотворений; но главная тема — все прежняя, данная жизнью еще в «Четках»: неразделенная, непроявленная любовь. Здесь подлинно «женское» — не то, о котором когда-то писала ничего не знающая о «женском» Зинаида Гиппиус, которую «кто-то обидел», ибо знает она, «что ее нет», — а то, которое делает поэзию Анны Ахматовой такой близкой, такой дорогой для каждой женщины. И если уж признаться — не потому ли за это десятилетие все же перечитывал я сухие, острые, колющие, мужские стихи Зинаиды Гиппиус не один раз, а «Четки» и «Белую стаю», тоже четкие и заостренные, — не тянуло перечитать ни разу?» Итак, в поэзии З. Гиппиус — широкий простор жизни, но — главное — люди. У Ахматовой людей нет. Есть только она. «Быть может, — снова допытывается критик, — на третьей своей ступени» появятся, наконец, люди? Третья ступень — «Anno Domini MCMXXI»... Тут опять нет людей, но осталось, как и в прежних книгах, слишком много самолюбования — «мыслей о «славе», о своей «музе», о тех прекрасных «песнях», которые она поет...» Вывод Иванова-Разумника гласит: «Тема невоплощенной любви — тема и «Четок» и «Белой стаи» — остается основной и в «Anno Domini MCMXXI»». Стало быть, «До Блока — далеко, но и от Михаила Кузмина — тоже далеко. Острое, личное, интимное, — не претворено в народное, человеческое, мировое». Однако, убежден критик, «не надо требовать от Анны Ахматовой откликов на мировые потрясения. Надо просто принять личную, острую, глубокую ее поэзию, вышедшую из малого круга жизни — хотя и не на широкий жизненный простор» (См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 335–341).

¹⁶⁰⁵Так, биограф Ахматовой А.Хейт — либо по собственной инициативе, либо поверив словам Ахматовой, критически настроенной к своей ранней лирике, вместо решительного опровержения суждений Иванова-Разумника и его сторонников, писала: «... отдавая справедливость критикам, следует признать, что содержание стихотворений «Вечера» крайне ограничено. Они описывают определенное состояние души в определенный момент времени, не подразумевая никакого развития — лишь момент в настоящем, вобравший в себя прошлое. При всем разнообразии внешних

ченность духовного мира Ахматовой и узость ее поэтического диапазона были уже в ранние годы достаточно широки и обещали выход на жизненные просторы. Иванов-Разумник ошибся: в Ахматовой зрел поэт национального и мирового значения, и это давали почувствовать уже первые сборники. Кроме того, не жеманная и капризная дама представляла в стихах, сторонящаяся или презирующая людей и сосредоточенная на своем мелком «я», а поэт большого ума и большого чувства. И это сразу распознали и поэты (М. Кузмин, Н. Гумилев, В. Ходасевич, Г. Адамович) и лучшие, наиболее глубокие критики того времени. Первыми надо назвать Н.В. Недоброво, Г.И. Чулкова, В.А. Чудовского, В.М. Жирмунского, В.В. Виноградова, Б.М. Эйхенбаума, К.И. Чуковского и др.¹⁶⁰⁶

характеристик и «особенностей» ахматовской героини» эта героиня — «существо... условное...» (*Хейт* А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 39).

¹⁶⁰⁶ Вот лишь некоторые замечания поэтов и заметных в те годы критиков о поэзии Ахматовой. По мнению поэта и критика Б. Садовского, «В поэзии Ахматовой чувствуется что-то родственное Блоку, его нежной радости и острой тоске; можно сказать, что в поэзии Ахматовой острая башня блоковских высот, как игла, пронзает одинокое нежное сердце». Критик не согласен с тем, что «Ахматову упрекают в односторонности, в том, что она мало «ищет»: но чего же искать поэту, нашедшему себя, и причем вообще в святом деле искусства все эти суетные «искания»» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 104). С Б. Садовским солидарен С. Рафалович («Поэт, замкнувшийся в узкий круг интимных переживаний, — так принято говорить об Ахматовой...». — Там же. — С. 181). Другой критик, В. Рожицын, отрицает искусственность поэзии Ахматовой и ее замкнутость «в кругу определенной школы»: «Не по канону она творит; боль опечаленной души ей подсказала созвучия слов». И хотя в манере Ахматовой, утверждает он, «все же есть что-то заученное, манерное, предопределенное в ее рифмах, в настойчиво-повторном, однострунно-монотонном ритме стихов», это объясняется своеобразием ее поэзии: «Сознательно она научилась сливать чувство с предметами, искусственно доводить стихотворения до какой-то крайней реальности, конкретности, до полной нераздельности мыслей и вещей» (там же. — С. 157). Основное внимание критики, естественно, уделили оригинальности поэзии Ахматовой, пытаясь определить и сформулировать основные особенности ее лирики. Одно из самых необычных, но не лишенных верности и глубины наблюдений высказал В.А. Чудовский. Согласно его теории, «полвека с небольшим назад люди пришли к трагической невозможности дальше выявлять реальный мир во всем бесконечном осложнении мелочей и подробностей, и казалось, что красота зашла в тупик, тогда открылась — сначала неясно, потом, как гром победных труб, — тайна синтетического восприятия: оказалось, что несколько удачно выхваченных частных частей дают такую же полную *synthesis* картины, как и все несметные действительные подробности». И тут вспомнилось японское искусство «с достигнутым умением дать целый пейзаж в двух-трех линиях». «В русскую поэзию эта «манера» введена в окончательном виде Иннокентием Анненским», — продолжал свою мысль критик. От Анненского эту манеру восприняла Ахматова, «В стихах Анны Ахматовой очень много «японского» искусства». Его приметы, согласно Чудовскому: «Та же разорванность перспективы, то же совершенное пренебрежение к «пустому» пространству, отделяющему первый план от заднего плана; то же умение в сложном пейзаже найти те три дерева, которые наполнят растительностью целую местность, или тот единственный, едва намеченный конус, который даст ощущение чрезвычайной «гористости». ... Анна Ахматова признается нам, что из всего образа встретившейся девушки, чья прелесть неясно сквозит в этих

стихах, она заметила только одну черту: «мне только взгляд один запомнился незнающих спокойных глаз»... Остального она не видела... В другом стихотворении она говорит: «Я вижу все. Я все запоминаю, любовно кротко в сердце берегу». А посмотрите тут же перечисление того, что она видит и запоминает: какая непоследовательность восприятия, какая разорванность впечатлений! Но именно эта трагическая в самом существе своем черта нашего современного бессилия и придает стихам Анны Ахматовой их столь обаятельный субъективизм». Трагедийная природа лирики Ахматовой, согласно Чудовскому, близка «аналитической восприимчивости скорбящего» у Ахматовой к принципам русского реализма XIX века. Лирика Ахматовой — подтверждение слов: «Из печали своей творим мы себе красоту. И становится силою слабость». Много пошлых улыбочек встретят эти острые строки: «Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем»... И внешняя пряность их могла бы быть позой. Но неужели нет в этих двух строчках того едва уловимого, неподражаемого, чего не придумает никакая поза? Захватывающий тон исповеди, слышный в этом стихотворении, конечно, не в воображаемом ремне, а в том состоянии души, которое здесь обнаружено». Критик находит в этом стихотворении жизненную правду о тех женщинах, которые оказались парадоксально свободными. Одним из первых критиков В.Чудовский заметил: «... Лирические стихотворения Ахматовой, в которых непрестанно и неразрешимо сопоставляются внутренние переживания с внешними впечатлениями, представляет непрерывную *диадду*» (там же. — С. 62–68). Н. Апукин в своей рецензии на «Четки» отметил необычность лирической героини Ахматовой: «... душа усталая и нежная, с грустью болезненно-хрупкой, с затаенной болью разуверений, но для которой еще не пропали земные очарования... Пусть земные пути любви несут радость слишком краткую, тая в себе горечь страданий, в кроткой покорности им есть мудрость — спокойная и светлая... любовь поможет самое страданье претворить в радость» (там же. — С. 71). И.Оксенов, оценивая очередное издание «Четок», вспоминает ощущение «свежести и благоухания этой книжки-молитвенника», находя в сборнике тот привкус горечи и ту глубину, которые открылась в поэте в последние, роковые и великие годы (там же. — С. 378). А. Черный (поэт Саша Черный) и многие другие восприняли раннюю поэзию Ахматовой как «Дневник женской души, обнаженной до конца» (там же. — С. 205). О лирике как дневнике писал и Ю. Айхенвальд: «Очень интимен дневник ее творчества, но эта интимность интересна: она вышла за пределы личной исповеди, так как вообще все то, что по-настоящему и до дна лично, тем самым и общественно; субъективное, совершая свой кругооборот, возвращается к объективному». По его мнению, Ахматова «явила образ женской души, которая приняла любовь, как отраву, недуг и удушье. Перед нами — страдальца любви...» Соглашаясь с Ахматовой, что ее «грустный голос...незвонок», критик добавляет: «но он — такого чарующего тембра, какого никогда еще не слыхала из уст своих поэтесс русская литература». Касаясь проблемы «вещизма» в лирике Ахматовой, поднятой М. Кузминым, Ю. Айхенвальд полагает, что «вещи вмешиваются в душу. И так как внешняя предметность, конкретные очертания, фактическое окружение вообще нужны Ахматовой, то это и вносит в ее лирику начало эпоса, не дает последней расплыться в марево, сообщает ей желанную устойчивость и реальность. Такой манерой лирического рассказа, сплетающего осязательные нити с бесплотными, такую системой поистине тонких намеков и сближений осуществляет поэтесса теплую жизненность своих созданий, и по нежным, синим венам ее лиризма начинает струиться ощутимая кровь. Конечно, на первый взгляд может показаться, что только внешне связаны у нее строки о чувстве со строками о чем-то постороннем; но очень скоро этот возможный скептицизм читателя рассеивается, и познаешь, что, согласно Гете, внешнее и внутреннее у нее — одно, что постороннего у ней нет; она убеждает в своей искренности, и веришь, что не случайны устанавливаемые ее стихами связи явлений, что природа для нее не де-

корация, что все слова ее и обо всем пронизаны единством настроения. Ее стихи — ее жизнь. Ни один из них не написан зря, и все они, тоже как бы по завету Гете, созданы по поводу действительного случая из внешней или внутренней, т. е. единой, биографии. Это пленительно. Но и сама пленительница находится в плену у некоего царевича, у сероглазого короля, у того, кто взял ее сердце, но не отдал надолго своего. И с тех пор она больна любовью и от любви. Но от боли и не зарекается она: «слава тебе, безысходная боль!». Ей нужна мука, трудно представить себе ее счастливой, у нее нет таланта счастливости...». Айхенвальд полагает, что «Смена мотивов и общий стиль ее любви связаны с тем, что Анна Ахматова — моральная монастырка, монашенка, с крестом на груди. Она помнит об аде, верит в Божье возмездие. Ее любовь — та же власяница. У нее строгая страсть, и она смущена своей любовью, но, может быть, успокоена тем, что любовь ее несчастна, и, значит, Бог не в обиде, Бог не поруган грешностью своей богомолицы. При этом Ахматова — монастырка, но в миру, но в свете, в блестящем вихре столицы, среди изощренных развлечений и выдающихся людей: сочетание редкое и оригинальное». Замечательно в Ахматовой, по словам критика, не только соединение светской дамы и монастырки, влюбчивой женщины и аскетички. Но не менее замечательно соединение тонкой индивидуальности и сторонницы национальных устоев: «Изысканная, вкусившая тончайших даров культурности, хрупкая и нервная, Ахматова, вместе с тем, простодушна и принадлежит к общим глубинам исконной России; и творческий лик ее навевает воспоминания о русских иконах, о вдохновениях Андрея Рублева, о явленных бесплотностях Васнецова и Нестерова. Осеняет ее ореол родной страны и старины. Часто говорит она о Новгороде, где «Марфа правила и правил Аракчеев», о древнем городе, над которым «звезд иглистые алмазы к Богу взнесены», в котором она хотела бы окончить «путь свой жертвенный и славный»...»... Ее любовь к русскому северу и земная любовь к любимому, считает Айхенвальд, — «одна из ее самых характерных особенностей. Она религиозна, она благочестива, этот отпрыск новгородской старины, верная дочь православной церкви, носительница древнего благочестия». Однако с православным началом в ней совмещается и сливается другое — языческое: «она верит в приметы, она суеверна, она гадает, ворожит, колдует...», «она носит на счастье темно-синий шелковый шнурок, она чувствует воду, и разными другими тайнами делится с нею полное загадок естество. В душе у нее — много романтики и сказки, так что даже лирическую эпопею своей любви она развертывает в двух обликах — реалистическом и фантастическом. С одной стороны, все так ясно, конкретно, здешне, и можно даже догадываться о действительном имени, какое носит герой ее романа; с другой стороны, этот же роман отодвигается в светлую тень и даль призрачного мифа» (там же. — С. 239–246). (Добавим к этому и позднейшие слова К. И. Чуковского о характерной для Ахматовой мифологизации лирики: «Ахматова такой огромный художник, что, возможно, она сочинила не только свою книгу, но и себя самое, выдумала ту влюбленную монахиню, от лица которой написана ее «Белая стая». Ведь сочинила же она безнадежно влюбленных, от лица которых написаны «Четки» — см.: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 183). «Аскетизм словесной плоти стиха, непрерываемая законность его строгой ритмики — порукой важности и подлинности совершающегося в поэте духовного дела» — таков вывод критика. Иную, более примитивную точку зрения отстаивала Б. Рунт: По ее мнению, «Стихи Анны Ахматовой — это раскрытая душа современной чуткой, культурной городской женщины, с виду избалованной и счастливой. Деревня, несмотря на то, что поэтесса нередко пишет о забытой усадьбе, о прудах и старинных портретах, или остается случайным фоном для ее личных переживаний, или же вызывает в ней тоскливое недоумение. Чувствуется, что мятежная душа горожанки не мирится с застоявшимся укладом деревенской жизни, хотя в то же время ее художественно развитая натура отдает должную оценку тому «сти-

лю», которым дышит для нас хотя бы самый незначительный памятник подлинной старины...» Анна Ахматова пишет удивительно просто: она ничего не преувеличивает, когда рассказывает о ресторане, где играла музыка и где были сервированы устрицы; нет ни одного лишнего банально-жалобного слова... но «как непохожи на объятия прикосновенья этих рук», — и читателю до боли понятна скорбь ее души. ... Во всей книге Анны Ахматовой нельзя найти ни одной строфы, ни одной строки, которая дышала бы безмятежным счастьем или покоем довольной женщины. Правда, об этом вечном, мучительном неудовлетворении своей души, постоянно жаждущей иной любви, непохожей на ту, что ей дает действительность, тонкая и чуткая поэтесса рассказывает так ненавязчиво, так художественно и так целомудренно...» Дело в том, что в душе этой изысканной парижанки, катающейся на автомобилях и кутающей зябкие руки в муфту, все еще не умирает мечта о каком-то безмятежном, буколическом счастье вдвоем (*там же*. — С. 98–102). Об аскетизме не только плоти, но и поэтической формы рассуждал и А.Полянин (псевдоним поэтессы С.Я. Парнок; наст. фамилия — Парнох): «Аскетизм словесной плоти стиха, непререкаемая законность его строгой ритмики — порукой важности и подлинности совершающегося в поэте духовного дела. Только в большом огне выплавленная и ледяной остудой закаленная так тверда и упруга сталь. Страсть — плавающая этот стих — большой огонь. Муза, закаляющая его — большая охладительница, — и вот, благодарение Богу, мы слышим слово, поистине не изменившее себе» (*там же*. — С. 389). По мнению Г. Струве, «Четки» сразу поставили автора в ряд первых современных русских поэтов». Критик дает свое понимание поэтических принципов, определивших своеобразие «Четок». Он характеризует манеру Ахматовой — сочетание стилистических и ритмических приемов — «эмоциональным импрессионизмом», замечая при этом, как и другие авторы, «эпиграмматическую передачу ощущений и настроений отдельными, часто чисто зрительными, деталями...». Этот принцип, по мнению Г. Струве, сославшегося на статью В.М. Жирмунского, хорошо связался с «паузником», якобы «неправильным» размером, богатым ритмическими переборами». Опираясь на Жирмунского и несколько огрубляя его, Г. Струве пишет, что определяющим моментом лирики Блока является музыкальность. Акмеисты же следуют завету Колриджа: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». Они требуют от слова не только музыкальности, но вещности и точности. И это в полной мере относится к лирике Ахматовой. Адамович, напротив, считает, что Ахматова «совсем — не «вещелюб», ей и вещи, и вся земля дороги только как обстановка, как память». Наконец, много места в критике заняли способы и приемы поэтического письма Ахматовой. Некоторые авторы продолжали настаивать на якобы исключительной простоте слога. Так, И.И. Ясинский писал: «Ведь это — простейшая картинка; на каждом шагу, в каждом доме ее можно было бы увидеть, но, именно потому, что она — простейшая, никто ее не видел, никто ее так тонко не изобразил. Тут и комедия, тут и драма молодого сердца, и живопись, и кинематограф» (Новое слово. 1914. № 7. — С. 158). О том же писал и В.Ходасевич в рецензии на «Четки»: «Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них поэтесса сознательно умалчивает о многом — и едва ли не это составляет их главную прелесть. Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые она замкнута, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и в их сочетание нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно» («Новь», 1914, № 69. — С. 6). Об аскетизме и скупости художественных средств писал и К.И. Чуковский: «Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти незаметными, микроскопически малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу. Читая у нее, например, о какой-то девушке, в косах которой таится «чуть слышный запах

Наибольшее значение для Ахматовой и для ее дальнейшего поэтического развития имели статьи М. Кузмина, Г. Чулкова, Н. Недоброво, а впоследствии — В. Жирмунского, В. Виноградова и Б. Эйхенбаума.

Как известно, сборник «Вечер» предваряла статья М. Кузмина, в которой маститый и авторитетный поэт первым сказал о своеобразии лирики Ахматовой.

Первое, что отметил Кузмин, — остроту восприятия жизни и особую чувствительность в ее передаче. Ахматова, по его словам, переживает каждый миг жизни как бы в предсмертный час, т.е. наиболее жгуче и интенсивно. У нее «острая память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтоб насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз». А так как «в минуту крайних опасностей, когда смерть близка, в одну короткую секунду мы вспоминаем столько, сколько не представится нашей памяти и в долгий час...», то в сознании всплывают самые неожиданные воспоминания. Однако «воспоминания эти идут не последовательно и не целостно, а набегают друг на друга острой и жгучей волной, из которой сверкнет: то давно забытые глаза, то облако на весеннем небе, то чье-то голубое платье, то голос чужого вам прохожего. Эти мелочи, эти *конкретные* осколки нашей жизни мучат и волнуют нас больше, чем мы этого ожидали, и, будто не относясь к делу, точно и верно ведут нас к тем минутам, к тем местам, где мы любили, плакали, смеялись и страдали — где мы жили». Так и в лирике Ахматовой — воспоминания наплывают хаотично, непоследовательно, разрозненно, но это впечатление оказывается обманчивым: мы вспоминаем, как это ни странно, те минуты, которые имели какое-то существенное значение в нашей жизни. Тот же принцип свойствен и при изображении предметного, вещественного мира. Ахматова относится к вещам в ее поэзии не как коллекционер, не как сентиментальная любительница сувениров: «в отличие от других вещелюбов, Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами. Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет (перчатку на столе, облако, как беличья шкурка, в небе, желтый свет свечей в спальне, треуголку в Царскосельском парке), казалось бы, не имеющий отношения ко всему стихотворению, брошенный и забытый, но именно от этого упоминания более ощутимый укол, более сладостный яд мы чувствуем». Стало быть, ей интересны не столько вещи сами по себе, сколько эмоциональная память с ними связанная. В этом нет ни манерности, ни любви к экзотике, ни пристрастия к причудливым переживаниям, ни к нарочитой обыденности. Поэзия Анны Ахматовой производит «впечатление острой и хрупкой потому, что сами ее восприятия таковы...» в этом проявляется ее манера, ее «стиль» и потому можно сказать, утверждает Кузмин, что «к нам идет новый, молодой, но имеющий все данные стать настоя-

табака», мы, по этой еле заметной черте, догадываемся, что девушку целовал нелюбимый, оставивший у нее в волосах табачный запах своих поцелуев, что этот запах вызывает у нее гадливое чувство, что она поругана и безысходно несчастна. Так многоговорящи у Анны Ахматовой еле заметные звуки и запахи».

щим поэт. А зовут его — Анна Ахматова»¹⁶⁰⁷.

Не менее значимой в изучении творчества Ахматовой была и статья Г.И. Чулкова, который начал ее с иронического замечания о женской болтливости¹⁶⁰⁸ и резонно заметил: «Анна Ахматова — один из самых молчаливых поэтов, и это так, несмотря на женственность. Слова ее скупы, сдержанны, целомудренно-строги, и кажется, что они только услов-

¹⁶⁰⁷ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 59–61. С точки зрения Е.В. Ермиловой, Гумилев, отметив в рецензии на «Четки» «предметность» и «вещественность» («Ахматова знает радость созерцания внешнего»), не вполне оценил эти качества поэзии Ахматовой, поскольку у нее нет желания и стремления «радостно воспринять все стороны мира». Этому мешает любовь Ахматовой к своему «сиротству». Вместе с тем Гумилев проникательно почувствовал отличное свойство внутреннего мира Ахматовой — привязанность «к пройденным этапам духа». Отрицательно оценил Гумилев, пишет Е.В. Ермилова, и другое ахматовское свойство: «...ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано». Однако, как верно замечает Е.В. Ермилова, «недосказанность» и «необоснованность» (вместе с очевидной четкостью и «построенностью» стихотворения) во многом и создают своеобразие ахматовской поэзии; стихотворение уже заключает в себе как бы воспоминание о чем-то, что случилось ранее, устанавливая прочные контекстуальные скрепы: «В последний раз мы встретились тогда На набережной, где всегда встречались...», «Знаю, знаю — снова лыжи Сухо закрипят...», «А, это снова ты...», «Я люблю вас, я вас любила Еще тогда...», «Все как раньше: в окна столовой Бьется мелкий метельный снег...», «Там тень моя осталась и тоскует...», «Неужели ты обидишь Так, как в прошлый раз...» и пр. «Создается ощущение, — пишет она, — что где-то в более ранних стихах произошли события, о которых вспоминает героиня, но заинтересованный читатель напрасно искал бы «прошлый раз» на предшествующих страницах, — события происходили вне текста». Эта особенность ахматовской лирики обнаружилась сразу, с самых ранних стихов, как «неотъемлемое своеобразие ее поэтического мира». Р. Тименчик связывает эту особенность с «историзмом» ахматовской поэтики, отличая ее от символизма. Е.В. Ермилова полагает, что «историзм как метод мироотражения возник из самых недр ахматовской поэтики». Его проявлению способствовала, в частности, «документированность» лирического стихотворения, предельная привязка ко времени всего свода стихотворений..., отчужденность автора от своих героинь и даже автора от текста, когда последний ставит перед читателем проблему «истинности» (датировками и посвящениями). Все это свидетельствует о том, в самую поэтическую манеру Ахматовой входят «необоснованность» и «недосказанность», которые, вопреки мнению Гумилева, вовсе не являются недостатками. При этом вряд ли можно согласиться с Е.В. Ермиловой, что вещи и предметы нужны Ахматовой лишь как «фон», «обстановка», «декорация», и с аналогичной мыслью С.С. Аверинцева: у Ахматовой, «как и у раннего Кузмина, все это сведено к назначению театральной декорации, на фоне которой демонстрирует свое инсценируемое бытие лирическое «я»». Здесь более прав оказывается М. Кузмин, утверждавший, что вещи у Ахматовой существуют не в качестве только служебного декоративного фона, а выполняют важную эмоционально-содержательную роль. Однако не лишено значения другое соображение Е.В. Ермиловой, согласно которому «предметность» лирики Ахматовой сдерживает эмоции, препятствуя непосредственности и откровенной интимности в передаче переживаний (Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 2. М., 2001. — С. 442–445).

¹⁶⁰⁸ Автор привел древнее изречение: «taceat mulier in ecclesia» («Да молчит женщина в церкви» (лат.). — В.К.), полюбившееся А. Шопенгауэру.

ные знаки, начертанные при входе в святилище, а там — *silentium*». Строгая поэзия Ахматовой противостоит, с точки зрения Чулкова, «многоцветной современности» с ее даруемым щедро «благозвучным многословием». Эта молчаливая скупость, по мнению критика, выражается в «отсутствии метафор, строгости в выборе слов, своеобразном ритме, смелом и решительном отношении к рифме, неожиданных, но оправданных внутренней логикой сопоставлениях образов и тревожном и волнующем, ироническом и таинственном полу-вопросе в конце пьесы...» Таковы основные черты, определяющие лирику Ахматовой.

Чулков выделяет в поэзии Ахматовой единую тему, которую называет «странной мечтой о таинственном любовнике, покинувшем свою возлюбленную». Тут автор допускает неточность. Он полагает, что мир, который описывает и в котором живет Ахматова и ее герои, двусоставен. Иначе говоря, он считает, что Ахматова, подобно символистам, держится принципа «двоемирия». Тот мир, «в котором живет душа поэта, прост и реален, но за эту видимою простотой, за этою ясностью образов и мыслей таится незримый мир, полный тревоги и тайны. Мы узнаем об этом только потому, что образы, простые сами по себе, возникают перед нами в таком сочетании, которое делает их загадочными психологически и символическими в их сущности»¹⁶⁰⁹. Однако совершенно ясно, что «незримый мир» Ахматовой — это не запредельный, сверхреальный мир символистов, а тот же самый земной мир, которому тоже присуща загадочность.

Неверно также, что «в своих стихах Ахматова поет лишь “мертвого жениха”» и что «его образ мерещится ей всюду». Ахматова действительно пишет о том, что «с волнением ожидает какой-то роковой встречи». Верно и то, что надежды на встречу и особенно на счастливую любовь, тщетны. Но «мертвый жених» — не единственный герой ее лирики. Как лирик она любит свои печали, но вовсе не хочет «отказаться от своей души, от самой себя».

Несмотря на эти и другие неточности и преувеличения, Чулкову удалось все-таки сказать несколько точных и верных слов о своеобразии поэзии Ахматовой.

К этим критическим удачам относится замечание, что «любовь Ахматовой противоречива и мучительна», что «она говорит о своей любви с широко открытыми глазами, порочными и невинными...» и что «в

¹⁶⁰⁹И в дальнейшем Чулков старается сблизить Ахматову с символистами: «Ипоэтический опыт Ахматовой не остается в пределах психологизма. Этот опыт приводит ее к угадыванию чего-то более глубокого, значительного и подлинного, и ее чуткий талант предугадал ей какие-то «соответствия». Это уже не импрессионизм. И здесь вовсе нет места для метафоры и аллегории. Поэзия Ахматовой символична, т.е. образы, ею созданные, свидетельствуют о переживаниях, соединяющих ее душу с душою мира как с чем-то реальным. Ее лирика ограничена небольшим кругом тем, наблюдений и увлечений, но, несмотря на эти малые пределы ее интимного мира, поэзия Ахматовой становится всем близкой и необходимой. Почему? Я думаю, что тайна этого очарования в равновесии ее художественного опыта и поэтического сознания, которое подсказывает ей, что «мир есть поэма, написанная чудесными таинственными письменами».

этой опасной откровенности» отчасти состоит очарование ее поэзии. Тут Чулков сходен с Кузминым. «Она, — пишет он, — как будто поет свои песни, стоя над обрывом: там, далеко внизу, темная вода — один шаг и смерть». Критик объясняет это доминирующее переживание Ахматовой «горьким и острым разочарованием в жизни, и каким-то напряженным вниманием к мучительной повседневности, и... странной пугливой тоской». Именно эти чувства «поразили современников своим “необщим выражением”». И тут же замечает: «всегда за этим маленьким миром ее лирических волнений открывается дальний путь в мир иной, и начинаешь верить, что любовь едина...»

Еще одна особенность Ахматовой состоит в том, что она «никогда не смотрит со стороны на себя и на свою грусть: ее стихи предельно просты, но в этой целомудренной строгости есть необычайная значительность, своеобразное и мудрое отношение к миру. Для нее повседневность исполнена таинственного смысла...» Тоска и отчаяние Ахматовой имеют своим источником не бессмысленность мира, а то печальное обстоятельство, «что она не находит себе в нем места. Она уверена, что в жизни есть смысл, глубокий и тайный, но она не смеет себя утвердить в ней достойно и твердо». Однако Ахматова не лишена веры в иную жизнь. Это оправдывает ее лирическую судьбу и одиночество. Кроме того, ей присуще сознание, что «всякий за всех и перед всеми виноват» и что утвердить свою личность возможно лишь ценою отречения от себя, от своей эгоистической замкнутости». Она «идет по трудным путям жизни, изнемогая от печали». В этом отношении, принадлежа по времени к младшему поколению наших лириков, «по духу своей поэзии она, быть может, единственная, которая достойна войти в круг старших символистов»¹⁶¹⁰.

Заслуга Г.И. Чулкова состоит в том, что он безошибочно угадал поэтический талант Ахматовой, хотя его суждения и не были во всем точными и справедливыми.

Сама Ахматова считала, что она впервые была «открыта» в пророческой статье молодого критика Н.В. Недоброво¹⁶¹¹ и неоднократно настаивала на этом¹⁶¹².

¹⁶¹⁰ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 401–403.

¹⁶¹¹ О Н.В. Недоброво, поэте и критике, см.: Ю.Л. Сазонова-Слонимская. Николай Владимирович Недоброво (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990); Г. Струве. Ахматова и Н.В. (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — СПб, 2007); О.А. Клинг. Николай Недоброво (Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. — М., 1993; помимо краткой справки, помещены три стихотворения: «С тобой в разлуке, от твоих стихов...», «Ты помнишь камыш над гладью моря?», «Демерджи»). Ахматова говорила Н.Струве, что статья Недоброво — «лучшее, что обо мне было написано» и добавляла: «Это ваш дед, Петр Бернгардович, ее заказал». Однако Г.Струве оспаривал это, утверждая, что инициатива исходила от Недоброво.

¹⁶¹² «Николай Владимирович был замечательный критик, — говорила Ахматова, — он прекрасно написал критическую статью про мои стихи, он не только понимал меня лучше, чем кто-либо, но он предсказал дальнейшее развитие моей поэзии» (Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 265). В разговоре с Л.К. Чуковской Ахматова спросила, «прочитала ли я статью Недоброво в «Русской мысли»

Статья Недоброво была опубликована в журнале «Русская мысль» (1915, №7) после выхода в свет сборника Анны Ахматовой «Четки». Современников изумил самый тон статьи: казалось бы, автор писал о лирике камерной, интимной, как тогда, да, пожалуй, и сейчас полагают, — узкой, ограниченной, но почему-то выдерживал высокий хвалебный тон. Критик объяснил его следующим образом: «напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир скипается с внешним миром». Стало быть, интимная, камерная любовная лирика Ахматовой — это высокая поэзия, и масштаб ее притязаний — всечеловеческий: «одержимые» поэзией Ахматовой, «мы и более ценной и более великой видим и свою, и общую жизнь». По его словам, «песнь Ахматовой — восстановление гордого человеческого самочувствия». Ахматова обладает «даром геройского освещения человека»¹⁶¹³: прочитав ее стихи, «мы пополняем новую гордостью за жизнь и за человека». Следовательно, лирика Ахматовой — не «паркетное ломанье», не манерность и каприз, недостойные серьезного разговора.

и что я о ней думаю. Я сказала: «Статья глубокая, умная, особенно интересно говорит он о героях стихов. Но...» — Потрясающая статья, — перебила меня Анна Андреевна, — пророческая... Я читала ночью и жалела, что мне не с кем поделиться своим восхищением. Как он мог угадать жесткость и твердость впереди? Откуда он знал? Это чудо. Ведь в то время принято было считать, что все эти стишки — так себе, сантименты, слезливость, каприз. Паркетное ломанье... Но Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его потому, что хорошо знал меня» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 131–132). То же самое Ахматова говорила Б.В. Анрепу: «— Вы знаете, Борис Васильевич, Н.В. был моим лучшим критиком, он не только понимал все, что действительно важно и чего я ищу в моих стихах. Но он предвидел мое развитие в будущем. Никто так не понимал меня» (Из ахматовских материалов в архиве Гугверовского института. Публикация Лазаря Флейшмана. — в кн.: Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 180). По воспоминаниям А.Г. Наймана, Ахматова сказала о Недоброво: «А он, может быть, и сделал Ахматову» (Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. — М., 1989. — С. 33). Когда в «Новом мире» была напечатана статья А.Д. Синявского «Раскованный голос», которой Ахматова осталась недовольной, она несколько раз сравнивала ее со статьей Недоброво. В разговоре с Никитой Струве она сказала: «Он (Синявский — В.К.) знал всю мою поэзию, но так меня и не понял, а вот Н.В. Недоброво знал только первые мои две книжки, а понял меня насквозь, ответил заранее всем моим критикам, до Жданова включительно» (Струве Н.А. Восемь часов с Анной Ахматовой. — в кн.: Струве Никита. Православие и культура. — М., 2000. — С. 381). 14 сентября Ахматова записала: «Он (Н. В. Недоброво) пишет об авторе Requiem'a, Триптиха, «Полночных стихов», а у него в руках только «Четки» и «У самого моря». Вот что называется настоящей критикой. Синявский поступил наоборот. Имея все эти вещи, он пишет (1964), как будто у него перед глазами только «Четки» (и ждановская пресса)» (Записные книжки Анны Ахматовой. — М.; Torino, 1996. — С. 214–215).

¹⁶¹³Согласившись с тем, что «Личные настроения Ахматовой всегда обладают необычайной напряженностью», Э. Голлербах не принял его мысль о том, что Ахматова способна страдать и радоваться «только по великим поводам». «Нет, — утверждал он, — ее могут встревожить и самые маленькие, пустячные поводы, она «дрожит над каждой соринкой, над каждым словом глупца», но эти маленькие поводы ведут ее на вершины трагического мироощущения» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 680).

В этой связи Недоброво так охарактеризовал «поэтический тип», если можно так сказать, именуемый «Ахматова». В стихах Ахматовой, писал Недоброво, заметно присутствие «властной над душою силы. Она не в проявлении «сильного человека» и не в выражении переживаний, дерзновенно направленных на впечатлительность душ: лирика Ахматовой полнится противоположным содержанием. Нет, эта сила в том, до какой степени верно каждому волнению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое. Впечатление стойкости и крепости слов так велико, что, мнится, целая человеческая жизнь может удержаться на них; кажется, не будь на той усталой женщине, которая говорит этими словами, охватывающего ее и сдерживающего крепкого панциря слов, состав личности тотчас разрушится и живая душа распадется в смерть.

И надобно сказать, что страдальческая лирика, если она не дает только что описанного чувства — нитье, лишенное как жизненной правды, так и художественного значения. Если ты все стонешь о предсмертном страдании и не умираешь, не станет ли презренной слабость твоей дряблой лживой души? — или пусть будет очевидным, что, в нарушение законов жизни, чудесная сила, не сводя тебя с пути к смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. «И умерла бы, когда бы не писала стихов», говорит она каждую страдальческую песней, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству».

Ахматова и впрямь поет о несчастной, несостоявшейся и погубленной любви. Трагедия, выражаемая ею, жизненна и правдива: «Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в середине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края — и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но вот, они бьются мучительно и безнадежно, у замкнутой границы и кричат, и плачут». Но, несмотря на драматизм судьбы, Ахматова, как человек и поэт, далека от того, чтобы спасовать перед жизнью. При этом «не только страдания несчастной любви выражает лирика Ахматовой. В меньшем количестве стихотворений, но отнюдь не с меньшей силой, выпекает она и другое страдание: острую неудовлетворенность собою». Об этом с очевидностью свидетельствует ее стиль и ее голос: «...само голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук — все свидетельствует не о плаксивости по поводу жизненных пустяков, но открывает душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную»¹⁶¹⁴.

Итак, натура Ахматовой, выразившаяся в ее поэзии, — свободная и мужественная. И потому Ахматова пойдет своим путем, не обращая

¹⁶¹⁴ В этом отношении совершенно справедливо писала Е.В. Ермилова: «Даже и там, где видятся отречение и смирение, религиозные мотивы, чувствуется властная гордыня, придавшая впоследствии облику и стихам поздней Ахматовой отразившееся во всех мемуарах величественное обаяние “королевы в изгнании”» (Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. — М., 1993. — С. 443).

внимания на советы, не соответствующие духу ее лирики. Так, Ахматову упрекают и будут упрекать в узости и ограниченности ее поэзии, но она не должна ступать и не ступит на ложные дороги, куда ее увлекают. Например, Ахматову «будут призывать к расширению „узкого круга ее личных тем“», но «ее призвание не в растечении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия — ... орудия рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд». Иначе говоря, призвание Ахматовой состоит не столько в расширении «узкого круга ее личных тем», сколько в углубленном проникновении в сущность души и в избранные ею жизненные явления, ибо «дверь... всегда должна быть меньше храмины, в которую ведет: только в этом случае круг Ахматовой можно считать узким». А посему ей надлежит следовать завету Пушкина идти своей поэтической дорогой. А эта дорога заключается не в том, что Ахматовой заказано целиком сосредоточиться на лирике. Недоброво предвидел, что Ахматова обратится и к «не-лирическим задачам», т.е. к эпическим и лироэпическим. Однако эти задачи «будут разрешаться ею в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме». Если же она останется верной лирике, то «форма лирического стихотворения» никогда не станет «у нее лишь ложным обликом нелирических по существу переживаний»¹⁶¹⁵. Всем этим Недоброво навсегда обозначил поэтический путь Ахматовой.

Завершением первого и началом второго периода творчества¹⁶¹⁶ стала поэма «У самого моря» (1914; опубл. 1915), с которой Ахматова связывала прощание со своей херсонесской юностью, с дикой девочкой начала века и с наступлением нового столетия, открывшегося, по ее словам, «железным шагом войны».

Как впоследствии свидетельствовала Ахматова, начало поэмы («Бухты изрезали низкий берег. Все паруса уходили в море...») было навеяно одним из венецианских стихотворений Блока («С ней уходил я в море, с ней забывал я берег...»), а ритмика поэмы восходит к ритмике «Песен западных славян» Пушкина.

Поэма «У самого моря» автобиографична в нескольких отношениях.

Фабула поэмы очень проста и напоминает сказки, легенды, баллады, где девушка ждет своего суженого, который представляется необыкновенным женихом — непременно царевичем, а сама она мечтает стать царевной. Но в нее влюбляется обыкновенный «сероглазый мальчик», в котором она не узнает своего избранника. Ожидание царевича оказывается напрасным: море выносит на берег мертвого жениха, которого затем отпевают в церкви. Детские мечты о счастливой любви не сбываются, а обрываются вместе со смертью царевича.

Таким образом, тема поэмы — трагическое прощание с детством. В поэме обрисованы две сестры — героиня и Лена, и два юноши — царе-

¹⁶¹⁵ См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 117–137.

¹⁶¹⁶ Б.М. Эйхенбаум писал: Ее поэма «У самого моря» ... — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный Эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок» (Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. — Петербург, 1923. — С. 132).

вич и «сероглазый мальчик». Героиня поэмы выросла на природе, ей внятна воля, она лучше понимает природу и таких же простых людей, как она сама:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.

Она находит общий «язык» с «зеленой рыбой» и с «белой чайкой» («Ко мне приплывала зеленая рыба, Ко мне прилетала белая чайка...»). Рыбаки признают в ней свою подругу:

Я с рыбаками дружбу водила.
Под опрокинутой лодкой часто
Во время ливня с ними сидела,
Про море слушала, запоминала,
Каждому слову тайно веря.

И очень ко мне рыбаки привыкли.
Если меня на пристани нету,
Старший за мною слал девчонку,
И та кричала: «Наши вернулись!
Нынче мы камбалу жарить будем»,

В своей наивности она не знала, что естественное единство с природой — счастье, которого она вскоре навсегда лишится и которого у нее уже никогда не будет. Природа к ней благосклонна и наделила ее редкими способностями: «Знали соседи — я чую воду, и если рыли новый колодец, Звали меня, чтоб нашла я место и люди напрасно не трудились». Но эта простая и естественная жизнь не удовлетворяла героиню, и она «говорила сестре сердито:

«Когда я стану царицей,
Выстрою шесть броненосцев.
И шесть канонерских лодок,
Чтобы бухты мои охраняли
До самого Фиолента».

Эти «царские» мечты, однако, сменялись привычными для той обычной жизни, какую она вела:

А вечером перед кроватью
Молилась темной иконке,
Чтоб град не побил черешен,
Чтоб крупная рыба ловилась...

Настало время, и — рассказывает героиня — высокий сероглазый

мальчик «принес мне белые розы». Но розы — знак другой культуры, и героиня отвергает и подарок, и сероглазого мальчика. Это обыкновенный мальчик, дитя севера, ей не нужен. Она мечтает о царевице. И

Ушел не простившись мальчик,
Унес мускатные розы,
И я его отпустила,
Не сказала: «Побудь со мною».

И тут впервые героиня испытала угрызения совести, инстинктом поняв, что упустила счастье¹⁶¹⁷:

А тайная боль разлуки
Застонала белой чайкой
Над серой полынной степью,

Об Анне Ахматовой. — С. 113. Там же рассказано о блокадных днях: «Никогда этого не забуду, как не забуду ребенка соседки или домработницы, спавшего на креслах в ее комнате, которого так бережно она потом унесла. К этому убитому осколком во время ленинградской блокады ребенку относятся ее стихи:

Над пустынной, мертвой Корсунью.

Здесь сама природа стонет и печалится из-за опрометчивого поступка героини.

С этого момента история героини разворачивается в трагическом свете: «дымное солнце упало в море», из пещеры выходит цыганка-колдунья и обещает приход знатного гостя, которого героиня может пригласить лишь «песней». Так в сердце героини входит обманная радость: «Вот он, милый, Первую весть о себе мне подал». И в тот момент, когда она поддалась обману, героиня «разлюбила» все бухты и пещеры. Сердце природы закрылось для нее, и она уже не нуждалась ни в ней, отринув ее, ни в простых людях, самодовольно и грубо отвечая на их приглашения. И тут выяснилось, что естественной, простой песни, идущей от сердца, рожденной жизнью, которой она могла бы пригласить царевицу, она не знала. Ей стала сниться печальная девушка другого круга, не похожая на героиню, которая сожалела об ее несчастье, но ничем не могла помочь. Это Муза поэзии не может передать вдохновение отпавшей от природы героине:

Девушка стала мне часто сниться,
В узких браслетах, в коротком платье,
С дудочкой белой в руках прохладных.

¹⁶¹⁷ Если вспомнить, что «серые глаза» в лирике Ахматовой всегда принадлежат возлюбленному («сероглазый король» и другие произведения), то становится понятно, что героиня не узнала своего суженого и сама променяла настоящую любовь на ложную мечту.

Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали своей не скажет,
Только плечо мое нежно гладит.

А без песни царевич никак не может узнать героиню, для которой настало «Трудное время для сердца». И как бы не мечтала героиня о благих делах:

«Боже, мы мудро царствовать будем,
Строить над морем большие церкви
И маяки высокие строить.
Будем беречь мы воду и землю,
Мы никого обижать не станем».

Как только героиня возвращается в лоно природы и с упованием на Бога смотрит в мир, мгновенно становится к ней благосклонной и природа и обретает спокойствие ее души:

Вдруг подобрело темное море,
Ласточки в гнезда свои вернулись,
И сделалась красной земля от маков,
И весело стало опять на взморье.
За ночь одну наступило лето, —
Так мы весны и не видали.
И я совсем перестала бояться,
Что новая доля минет.

И, видя расположение природы, она вновь надеется на приезд жениха, оставляя сестре свечку, четки и Библию и отправляясь встречать жениха-царевича. Но сестра, Лена, не верит ни гаданьям цыганки, ни мечтаниям героини. Она, в отличие от героини, уже переросла «язычество», наивную связь с природой и всецело предана православии:

Ни на кого она не сердилась
И вышивала плащаницу.
Бредила даже во сне работой;
Слышала я, как она шептала:
«Плащ Богородицы будет синим...
Боже, апостолу Иоанну
Жемчужин для слез достать мне негде...»

Однако героиня все еще грезит о царевиче и

сама придумала песню,
Лучше которой нет на свете...

Но Лена не поверила сестре и «долго, Долго с упреком она молчала». Ее молчаливый упрек означал, что песня, сочиненная героиней, не от чистоты сердца, не от светлой Музы, а от темных сил. Однако героиня этого не знает. Она, наконец, дождалась своего царевича, она даже узнала, под каким парусом он прибудет. Что-то подсказало ей, что грядет беда. И тогда ее сердце обратилось к Богу:

Громко я стала читать молитву,
Как меня маленькую учили,
Чтобы мне страшное не приснилось,
Чтоб в нашем доме бед не бывало.
Только я молвила: «Ты Хранитель!»...

Тут она и увидела умирающего царевича, который «Тихо лежал и глядел на небо»:

Он застонал и невнятно крикнул:
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»
Верно, я птицей ему показалась.

Когда героиня вернулась домой, она сказала Лене, что «Умер сегодня мой царевич». Сестра плакала, понимая, что героиня прощается с детством и с наивными «языческими» поверьями. Но, как всегда у Ахматовой, горе несет с собой не только печаль, но и свет: освободившись от ложных мечтаний и суеверий, героиня прочно связала вою судьбу с христианством:

Слышала я — над царевичем пели:
«Христос воскрес из мертвых», —
И несказанным светом сияла
Круглая церковь.

Отныне окончен один отрезок жизненного пути и перед ней открывается новая дорога.

Первый план поэмы — прощание с детством. Он осложнен другим: критик А. Гизетти не без оснований усмотрел в поэме превращение «языческой» девочки в христианку, объясняя утрату поэтом прежней «языческой» радости жизни тем, что эта радость в новые времена уже не может быть разделена¹⁶¹⁸. Этим автобиографизм поэмы не исчерпывается: перед Ахматовой вырисовывались две фигуры — Голенищева-Кутузова и Гумилева, художественно-биографические роли которых взаимно отразились в поэтических зеркалах таким образом, что их черты перемешиваются, и царевич становится умирающим сероглазым мальчиком, а сероглазый мальчик неожиданно напоминает царевича. Ахматова, безусловно, хотела зашифровать реальную историю отношений с главными поклонниками. В результате в поэме переплелись два типа любви — любовь земная и любовь духовная, каждая из которых, взятая

¹⁶¹⁸ Ежемесячный журнал. 1915. № 12. С. 154–160.

в отдельности, недостаточна и ущербна, а потому губительна, как любовь реальная, обыденная, целиком погруженная в быт, и любовь идеальная, оторванная от жизни. В конце концов счастье не дается ни сероглазому мальчику, ни царевичу. Свет любви дарован только героине, но лишь как мерцающая и возможная надежда.

Нет сомнения также, что судьбы сероглазого мальчика и царевича спроецированы не только на любовные истории Голенищева-Кутузова Гумилева, но и на более позднюю историю В.Князева¹⁶¹⁹.

Таким образом, казалось бы, весьма простая в своем изложении поэма, совмещающая и сливающая легенду и правду¹⁶²⁰, обладает глубиной содержания, которую сразу же заметила и по достоинству оценила критика.

Получив от Ахматовой поэму, А. Блок писал ей 14 марта 1916 года: «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши «*вовсе не знала*», «*у самого моря*», «*самый нежный, самый кроткий*» (в «Четках»), постоянные «*совсем*» (это вообще не Ваше, общечеловеческое, всем женщинам этого не прощу). Тоже и «сюжет»: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравниваний с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. — Но все это — пустяки, поэма настоящая, и Вы — настоящая»¹⁶²¹.

По прочтении поэмы К.В. Мочульский писал В.М. Жирмунскому: «Анна Ахматова написала поэму («У самого моря»), которая привела меня в восторг. Такая хрустальная полупечальная глубина»¹⁶²². С развернутой и хвалебной рецензией выступила М.С. Шагинян, назвав поэму «откровением», «вечно незабываемой и в забвении животворящей книгой»¹⁶²³. Значительно более глубокими были рецензии и статьи

¹⁶¹⁹ Г.М. Фридлендер, связав содержание поэмы с историей В. Князева, обратил внимание на то, что оно в известной мере «отдаленно предвещает главный мотив первой главы «Поэмы без героя». — Итак, — заключает свою мысль Г.М. Фридлендер, — оказывается, что поэма «У самого моря» и «Поэма без героя», несмотря на разделяющие их создание годы, при всем различии их содержания и формы, внутренне связаны между собой. Первая из них тематически отдаленно предвосхищает вторую». Важно и то, что Ахматова, в отличие от О.А. Глебовой-Судейкиной, чувствовала, что не только на ее подруге, но и на ней, как и на всех людях Серебряного века, отчасти лежит вина за роковое самоубийство В. Князева, и те расставания и не встречи, которые случились в ее жизни, таинственно связаны с веселой, беспечной и порочной молодостью, с этически ненормальной атмосферой начала XX века (см.: Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 470–474).

¹⁶²⁰ В этой связи совершенно бездоказательно выглядит утверждение Г.Лелевича: «...Поэма «У самого моря» — не что иное, как *мистическая повесть об ожидании таинственного Жениха*» (См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 468). Как показал В.М. Жирмунский, у Ахматовой есть таинственность, есть недосказанность и недоговоренность, но нет мистики.

¹⁶²¹ Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. — С. 459.

¹⁶²² Ахматовские чтения: Вып. 1: Царственное слово. — М., 1992. — С. 118.

¹⁶²³ Несколько приторные похвалы касались «образов и ритма этой вещи», таивших «острое, главным образом *эстетическое* очарование» и ставших «вдруг простыми и насущными, как произведения классические... Все в них сгустилось, вошло

Г.В. Адамовича, Ю.И. Айхенвальда и Г.И. Чулкова.

Г.В. Адамович в своей рецензии особо оценил стиль и возросшее мастерство автора: «У самого моря» — торжество ее таланта. Сохранив прежний стиль, прежние слова, она доводит свой трепещущий лиризм до крайнего напряжения. Нельзя противиться очарованию этих строк:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море...

Простая история о не вернувшемся «царевиче» рассказана Ахматовой с такой тревогой, с такой любовью и мудростью, какие возможны только у поэтов, нашедших «свое». Ее не смущали рассуждения о том, что теперь «пора уже вернуться к фабуле», — она знает цену завязкам и развязкам, и не ее упрекать в недостатке примитивной изобретательности. ...Самый стих Ахматовой, ранее страдавший несколько обманчивой певучестью, окреп и приобрел гибкую силу. Поэт будто захлебывается своим голосом... Знатоки стихосложения найдут вообще много интересного в ее ритмике, чрезвычайно органической и неразложимой, едва ли осознанной самим поэтом...»¹⁶²⁴.

Айхенвальд также отметил и стих, изобретательность «несказанно прекрасной лирической поэмы «У самого моря», где в очарованиях юности и легкой праздности выступает эта вместе реальная и волшебная девушка, у самого моря дожидаящаяся своего царевича, которого она так-таки и не дождалась, увидела умирающим. В причудливое целое слиты здесь правда и легенда...»¹⁶²⁵ Критика удивила классичность формы и совершенство отделки: «Ее поэму «У самого моря» мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин. Каждая ее строчка отлично сработана, сделана раз навсегда. Ничего расплывчатого, вялого, каждое слово есть вещь: «на стволе корявой ели муравьиное шоссе». Всюду такое стремление к абсолютно-законченной, классической форме»¹⁶²⁶.

Для Г.И. Чулкова «Новый поэтический опыт Ахматовой, поэма «У самого моря», заслуживает чрезвычайного внимания уже потому, что современность вовсе не богата эпическими произведениями в стихах...» По мнению критика, Анна Ахматова нашла, по счастью, форму, совершенно отвечающую требованиям ее лироэпического замысла». Переска-

в обращение, стало элементом речи. Ритм, казавшийся изломанным, обнаружил глубочайшее сродство с русской народной песней. Образы, простота которых в ту пору казалась изысканной (именно из-исканной, задуманной), нынче воистину становятся простотою, рисунком верным и вечным по своей абсолютной правде...» к удивлению Шагинян, «Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, — она таит под этой личиною чудеснейшую, простейшую, простонародную лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом неувыдаемом, подпочвенном ее естестве» (см.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 410).

¹⁶²⁴ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 115–116.

¹⁶²⁵ Там же. — С. 245–246.

¹⁶²⁶ Там же. — С. 215.

зав далее сюжет поэмы, Чулков продолжает: «Эта поэма, такая простая в повествовательном своем плане, включает в себе, однако, и глубину, и очарование, и значительность символической поэзии».

Глубина этой поэмы — в том, что любовь, о которой повествует автор, вовсе не ограничена пределами психологизма: она раскрывается как начало общее, мировое, за образами повседневными и отдельными в своей случайности угадываешь невольно нечто большее, как будто в этой девушке, изнемогающей в любовной тоске, воплощена вся любовь наша, израненная земною нашею судьбою, обреченная на непременное увядание.

Очарование этой поэмы в том, что она исполнена превосходного реализма, т. е. каждый образ, чудотворно претворенный поэтом в символ, не теряет своего земного веса. Плоть мира не сгорает напрасно и бесследно в творчестве Ахматовой. В соответствии с этим находится хорошее мастерство поэта: в этой повести нет ни одной пустой или случайной строчки.

Наконец, значительность этой поэмы — в том, что смерть, под знаком которой совершается внутренняя драма героини, вовсе не простое отрицание жизни, вовсе не мрачное и жадное чудовище, стерегущее свою жертву в бессмысленной ненависти к человеку, а лишь новый внутренний опыт, страшный не сам по себе, а в силу той ответственности, которая возлагается на личность, принявшую этот опыт».

Закljučая свой анализ поэмы, автор делает вывод обо всем характере раннего творчества Ахматовой: «Можно принять или не принять мировоззрение Ахматовой, но было бы опрометчивою ошибкою отрицать цельность этого мировоззрения — такая душевная значительность необычайна в наши дни совершенного крушения «цельного знания» и поголовного увлечения тем или иным отвлеченным началом или, что еще хуже, какою-либо формальною и внешнею причудою поверхностного эстетизма».

Печаль Ахматовой вовсе не уныние, свойственное опустошенным душам. Ее печаль требовательная и действенная. Она спасает поэтессу от самодовольного любования собою или миром, и она дает ей крылья и не мешает ей думать о земле, оправданной высшей мудростью. Если этого нельзя было сказать с уверенностью до появления поэмы «У самого моря», то теперь эта уверенность ничем не может быть поколеблена¹⁶²⁷.

Таким образом, можно сказать, что первый период творчества Ахматовой был триумфально завершен. А впереди ее ждали долголетние суровые испытания.

Первая мировая война. Ахматова в годы двух революций. Новые поэтические сборники: «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Anno Domini» (1921–1922), стихотворения 1922–1924 годов). Через несколько месяцев после выхода «Четок» Германия объявила войну России. Начался не календарный, а настоящий Двадцатый век, полный трагических событий в судьбе народа и Ахматовой: две революции, гражданская война, жесточайшие времена индустриализации и коллективизации, сталинский террор, Вторая мировая война, снова террор,

¹⁶²⁷ Там же. — С. 405–406.

медленное восстановление страны, политические драки в верхах, холодная война и угроза термоядерного столкновения, короткий период хрущевской оттепели, «закручивание гаек» и начало брежневского застоя. Эпоха, громыхая, проехала, не стесняясь, по Ахматовой: расстрел Гумилева, отсидки в ГУЛАГе сына и Пунина, третьего мужа, десять лет молчания из-за негласного запрещения печататься, затем война, блокада Ленинграда, эвакуация в Ташкент, а после войны — ждановское поношение, закрывшее поэзии Ахматовой доступ к печати и только за год до смерти — последняя книга стихов «Бег времени», награды Италии и Англии... Ахматова вела себя стойчески и героически. Она с достоинством несла свой крест.

С началом войны Гумилев был зачислен определенным охотником (вольноопределяющимся) в запасной эскадрон, стоявший под Новгородом. Ахматова навестила его. В декабре 1914 года, а затем в январе и августе следующего года он и сам приезжал на побывку в Петербург. Ахматова в это время жила то в Царском Селе, то в Петербурге, то в Слепневе. У нее начал развиваться туберкулез, и врачи посоветовали срочно ехать в Крым, но вместо Крыма она попала в финский санаторий, где навещал ее дважды Гумилев. В санатории ей сделалось совсем плохо, и она уехала в Петербург, а там вскоре неожиданно поправилась.

В годы войны она общается с несколькими друзьями — Н.В. Недоброво, В.К. Шилейко, знакомится с искусствоведам Н.Н. Пуниным¹⁶²⁸ и художником Б.В. Анрепом¹⁶²⁹, выступает на вечерах поэзии. С Анре-

¹⁶²⁸ Н.Н. Пунин записал в дневнике 24 октября 1914: «Сегодня возвращался из Петрограда с А. Ахматовой. В черном котиковом пальто с меховым воротником и манжетами, в черной бархатной шляпе — она странна и стройна, худая, бледная, бессмертная и мистическая. У нее длинное лицо с хорошо выраженным подбородком, губы тонкие и больные, и немного провалившиеся, как у старухи или покойницы; у нее сильно развитые скулы и особенный нос с горбом, словно сломанный, как у Микеланджело; серые глаза, быстрые, но недоумевающие, останавливающиеся с глупым выражением или вопросом; ее руки тонки и изящны, но ее фигура — фигура истерички; говорят, в молодости она могла гнуться так, что голова приходилась между ног. Из-под шляпы выбивалась прядь черных волос, я ее слушал с восхищением, так как, взволнованная, она выкрикивала свои слова с интонациями, вызывающими страх и любопытство. Она умна, она прошла большую поэтическую культуру, она великолепна. Но она невыносима в своем позерстве, и если сегодня она не кривлялась, то это, вероятно, от того, что я ей не даю для этого достаточного повода» (Пунин Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. — М., 2000. — С. 77–78).

¹⁶²⁹ Впоследствии Б.В. Анреп вспоминал: «Н.В. Недоброво познакомил меня с А.А. В 1914 г. по моем приезде из Парижа перед моим отъездом на фронт. Н.В. восхищенно писал мне про нее еще раньше, и при встрече с ней я был очарован: волнующая личность, тонкие, острые замечания, а главное — прекрасные, мучительно-трогательные стихи. Недоброво ставил ее выше всех остальных поэтов того времени.

В 1915 году я виделся с А.А. во время моих отпусков или командировок с фронта... Мы катались на санях; обедали в ресторанах; и все время я просил ее читать мне ее стихи; она улыбалась и напевала их тихим голосом...

Часто мы молчали и слушали всякие звуки вокруг нас. Во время одного из наших свиданий в 1915 году я говорил о своем неверии и о тщете религиозной мечты. А.А. строго меня отчитывала, указывала на путь веры как на залог счастья. «Без веры нельзя».

пом и с влюбленностью в него связана легенда о черном кольце¹⁶³⁰.

Во время войны Ахматова по-прежнему много пишет. В новый сборник «Белая стая» она включила и написанные ранее стихотворения («Твой белый дом и тихий сад оставляю...», «Уединение», «Слаб голос мой, но воля не слабеет...», «Тяжела ты, любовная память!», «Потускнел на небе синий лак...», «О, это был прохладный день...», «Я так молилась: “Утоли”...», «Ответ», «Не в лесу мы, довольно аукать...», «Побег», «О тебе вспоминаю я редко...», «Где, высокая, твой цыганенок...»), и только что созданные, помеченные 1914-1917 годами. Среди них немало шедевров, написанных в духе прежней лирики. В стихотворении «Где, высокая, твой цыганенок...», построенном как диалог двух женщин, воплощено горе матери¹⁶³¹. В стихотворениях «Двадцать первое. Ночь. Понедельник» и «Родилась я ни поздно, ни рано...» Ахматова размышляет о том, что обречена, в отличие от незнающих настоящей любви, на «высокую болезнь» — большую любовь:

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор всё как будто больна.

Позднее она написала стихотворение, имеющее отношение к нашему разговору:

Из памяти твоей я выну этот день...

Так это и было. Но от нее я не получил ни одного письма, и я не написал ни одного, и она не «пришла на помощь моему неверью», и я не звал» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 83).

¹⁶³⁰ По описанию Анрепа, «...Кольцо было золотое, ровной ширины, снаружи было покрыто черной эмалью, но ободки оставались золотыми. В центре черной эмали был маленький бриллиант. А.А. всегда носила это кольцо и приписывала ему таинственную силу». Ахматова подарила это кольцо Анрепу в Царском Селе на квартире Недоброво. Новый владелец его потерял и при встрече с Ахматовой в старости, чувствовал себя очень неловко, страшась, что Ахматова вспомнит о кольце.

¹⁶³¹ «Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?»
«Доля матери — светлая пытка,
Я достойна ее не была.
В белый рай растворилась калитка,
Магдалина сыночка взяла.

Каждый день мой — веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.

Станет сердце тревожным и томным,
И не помню тогда ничего,
Всё брожу я по комнатам темным.
Всё, ищущу колыбельку его».

Любовь блаженна уже потому, что есть, несмотря на то, что может обернуться «обманом» и принести страдания. Кроме того, она источник поэзии:

Родилась я ни поздно, ни рано,
Это время блаженно одно,
Только сердцу прожить без обмана
Было Господом не дано.
Оттого и светло в светлице,
Оттого и друзья мои,
Как вечерние грустные птицы,
О небывшей поют любви.

Посвященное Недоброву стихотворение «Есть в близости людей заветная черта...» психологически точно передана невозможность, попытавшись внушить друг другу любовь, перейти границы дружбы и влюбленности. Любовь нельзя обмануть ни притворством, ни насилием, потому что она бескорыстна и свободна. Теми, кто задумает так поступить, владеет безумие, а в будущем ждет тоска:

Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достигшие — поражены тоскою...
Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

Когда-то при своем отъезде из России Б.В. Анреп получил в подарок от Ахматовой ее книгу «Вечер» со стихами, в которых выразилось собственное ей отношение к их разлуке:

Одной надеждой меньше стало.
Одною песней больше будет...

Ушла любовь, но родилась песня. Этот мотив Ахматова варьировала на разные лады, не повторяясь, а внося все новые оттенки. В стихотворении «О, это был прохладный день...» героиня счастлива: она была с любимым. Но, казалось бы, радоваться нечему, потому что она нелюбима: «он не хочет глаз моих, Пророческих и неизменных...». Однако героиня не унывает, ибо сочинит песню и по-иному приворожит к себе возлюбленного, своеобразно «отомстив» за нелюбовь:

Всю жизнь ловить он будет стих,
Молитву губ моих надменных.

А в «Царскосельской статуе», также посвященной Недоброву, спутник Ахматовой на фоне обнажающейся осенней природы («Уже кленовые листья На пруд слетают лебединый, и окровавлены кусты Неспешно зреющей рябины») увидел статую сидящей девушки, на плечах которой «Играли... Лучи скудеющего света». Героиня смогла побороть свою «рев-

ность» к эстетически влюбленному партнеру («И как могла я ей простить Восторг твоей хвалы влюбленной...»), передав свое впечатление в противоречивых, оксюморонных выражениях:

Смотри, ей *весело грустить*
Такой *нарядно-обнаженной*.

Другая вариация любви и ревности содержится в стихотворении «Не хулил меня, не славил...». Герой оставил возлюбленной свою душу

И сказал: побереги.

Но героиня сомневается, что вправе выполнить его волю: героя любит другая женщина, «Та, что так поет и плачет...», которая своей любовью заслужила у Бога награду:

Быть должна в Его раю.

В новых стихах Ахматовой поэзия (и искусство вообще) все чаще замещает любовь. Ахматова мысленно как бы поднимается на недостижимую высоту, с которой все невзгоды преобразуются в благо:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.
Так вырастет уверенность, что
не дописанную мной страницу,
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.

Однако это происходит только в те минуты, когда Бог не отнимает вдохновенья. В остальное время поэтического молчания остается уповать на Его милость:

Я так молилась: «Утоли
Глубокую жажду песнопенья!»
Но нет земному от земли
И не было освобожденья.
Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —
Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

Когда уходит Муза, это означает, что от поэта требуется жертва, равная жизни. В такие минуты

только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.
Закрыв лицо, я отвечала ей...
Но больше нет ни слез, ни оправданий.

При этом Муза приходит в разных обличьях, но только одно из них в каждый данный момент оказывается истинным:

И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.

Есть один закон, о котором обязан помнить художник:

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу — зренье,
Или актеру — голос и движение,
А женщине прекрасной — красоту?
Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены — и это знаем сами —
Мы расточать, а не копить.

Так возникает в стихах Ахматовой пушкинский мотив:

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы.

Уже из приведенных строк видно, что значительное число стихотворений «Белой стаи» посвящены «тайнам ремесла» и освещение их неотрывно от таинств бытия в православно-христианском изводе. Это потребовало от Ахматовой «высокого» языка, и она обратилась к библейским текстам Ветхого и Нового (Евангелие) Завета. Не в последнюю очередь эти перемены были связаны с войной, в которой грань между жизнью и смертью предельно обострилась. Когда-то Ахматова, как помним, наставительно сказала Анрепу: «Без веры нельзя»¹⁶³². Те-

¹⁶³² Поскольку нет сомнений в том, что Ахматова была верующей православной христианкой, то резонно рассматривать и религиозный ореол ее поэзии. Н. Струве по поводу православия Ахматовой собрал в своем заключительном слове «Бог Ахматовой» на Парижском международном симпозиуме многочисленные свидетельства. Он говорил: «Доказывать, что Ахматова была христианским поэтом, не приходится. Слишком явна христианская тональность ее поэзии, слишком отчетливы свидетель-

перь она принимает на себя как поэта защиту всех ценностей русской жизни, ее истории и православия. Так возникает стихотворение о древнем Великом Новгороде¹⁶³³ и появляются стихотворения, имеющие в виду Андрея и осуждающие кощунства¹⁶³⁴. И все это при том,

ства о ней или ее собственные, хотя и редкие, высказывания. Напомню кратко известное «утешительное» письмо Пастернака 1940 года, в котором он называет ее «истинной христианкой». Или ее же ответ на вопрос театрального критика Виленкина, верит ли она в Иисуса Христа не только как в историческую личность. — «Разумеется, как и все более или менее интеллигентные люди...» (Сколько в этом «более или менее» великолепного презрения к бескультурному безбожию XX века). Или недвусмысленное высказывание в разговоре с С.К. Островской: «И теософию, и антропософию не люблю... все это мне чуждо. Я, как православная христианка, отрицаю это, осуждаю и не понимаю». По мнению Н. Струве, у Ахматовой «православная душа». «Да, у Ахматовой была *anima naturaliter Christiana* (душа истинной христианки (*лат.*) — В.К.) и даже точнее *ortodossa* (т.е. ордоксальной — В.К.). У нее, и в этом ее исключительность, не было эволюции в религиозных взглядах. Она не стала христианкой, она ею неизменно была всю жизнь... <...> Ахматова, от начала своего творческого пути и до конца своих дней, до последних предсмертных записей «Бог Ахматовой»... оставалась в спокойной, непоколебимо-твердой вере-уверенности в Бога... Такого исповедания христианской веры, заодно отточенно-объективного и сугуболичностного, в русской поэзии еще не было» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — С. 694).

¹⁶³³ Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светло.

Сентябрьский вихрь, листы с березы сваяв,
Кричит и мечется среди ветвей,
А город помнит о судьбе своей:
Здесь Марфа правила и правил Аракчеев.

¹⁶³⁴ Высокомерьем дух твой помрачен,
И оттого ты не познаешь света.
Ты говоришь, что вера наша — сон
И марево — столица эта.

Ты говоришь — моя страна грешна,
А я скажу — твоя страна безбожна.
Пусть на нас еще лежит вина, —
Всё искупить и всё исправить можно.

Вокруг тебя — и воды, и цветы.
Зачем же к нищей грешнице стучишься?
Я знаю, чем так тяжело болен ты:
Ты смерти ищешь и конца боишься.

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?

О, как ты часто будешь вспоминать

что Ахматова испытала к Анрепу одно из самых сильных и глубоких чувств в своей жизни¹⁶³⁵.

Теперь Ахматова осознает себя не просто поэтом, а поэтом-пророком:

Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь.
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.

Она готова отныне отвечать за грехи всех:

А за грех твой, милый мой,
Я пред Господом отвечу.

Эта новая ответственность перед собой, каждым человеком и Россией — ступень на пути превращения Ахматовой в поэта национального и мирового масштаба.

Первая мировая война послужила для Ахматовой началом переоценки ценностей в области мирознания и поэтики¹⁶³⁶. Ахматова признавалась:

Внезапную тоску неназванных желаний
И в городах задумчивых искать
Ту улицу, которой нет на плане!

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью
Ты будешь думать: «Вот она сама
Пришла на помощь моему неверью».

¹⁶³⁵ См., например, тогда же написанное стихотворение:

Я не знаю, ты жив или умер, —
На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усопшем светло горевать.

Всё тебе: и молитва дневная,
И бессонницы млеющий жар,
И стихов моих белая стая,
И очей моих синий пожар.

Мне никто сокровенней не был,
Так меня никто не томил,
Даже тот, кто на муку предал,
Даже тот, кто ласкал и забыл.

¹⁶³⁶ В стихотворении, обращенном к Юнии Анреп, она удивлялась происшедшим с ней переменам:

Судьба ли так моя переменилась,
Иль вправду кончена игра?
Где зимы те, когда я спать ложилась
В шестом часу утра?

По-новому, спокойно и сурово,
Живу на диком берегу.

Столько раз я проклинала
Это небо, эту землю...,

перечисляя незавидные приметы российского быта. Но, очутившись в Слепнево, имении матери Гумилева, она вдруг поняла:

Так случилось: заточенье
Стало родиной второю,
А о первой я не смею
И в молитве вспоминать.

Столь неожиданным стало и признание, очень понравившееся Гумилеву, которым Ахматова открыла сборник «Белая стая»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

А богатство, что ни говори, оказалось великим — огромная православная страна с тысячелетней историей. Стихотворения Ахматовой отныне превращаются в молитвы и причитания, близкие народным песням и плачам.

В отличие от многих поэтов, у которых патриотический настрой души вылился в легкомысленные и насмешливые вирши над немцами, в неоправданное славословие армии, ведшей тяжелые, кровопролитные бои, в пустое пророчество быстрой победы, поэзия Ахматовой о войне исключительно серьезна и трагична. В двух стихотворениях под общим названием «Июль 1914» о грозной опасности, о неизбежных жертвах, о готовности к бедам и несчастьям. О них природа посылала свои предзнаменования и возвещали ходившие по дворам калеки и нищие. И тут же Ахматова надеялась, как и весь народ, на высшую защиту:

Пахнет гарью. Четыре недели
Торф сухой по болотам горит.
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.

Стало солнце немилостью Божьей,
Дождик с Пасхи полей не кропил.
Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:

Ни праздного, ни ласкового слова
Уже промолвить не могу. <...>

«Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил.

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат».

Гибель солдат и вдовий плач по погибшим осмыслен во втором стихотворении («Можжевельника запах сладкий...»), как кровавый дождь, пролившийся на жаждущую влаги землю, как растерзание тела России и ее покровительницы Богородицы:

Низко, низко небо пустое,
И голос молящего тих:
«Ранят тело Твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах Твоих».

Из этих мыслей и чувств рождается «Молитва», где Ахматова все готова принести в жертву, даже самое дорогое, что у нее есть:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар...

Она отрекается от всего личного, ей по природе исконно принадлежащего, лишь бы была спасена и торжествовала победу Россия:

Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Как-то Ахматова сказала, как помним Б.В. Анрепу, «Без веры нельзя». Теперь, во время войны, бывшая и осознаваемая прежде целостность мира она выдвигает веру на первый план. Поэтому с полным основанием можно сказать, что, начиная с «Белой стаи» в творчестве Ахматовой происходит перелом. Отныне уменьшается количество любовных стихотворений и растет число произведений философско-религиозного, гражданского и социального толка. Критики сразу заметили и расширение тематического репертуара Ахматовой, начавшееся с «Белой стаи», в которой поэтические темы касаются уже не только сугубо личных переживаний, но и общенародных и общенациональных (война и грозные предвестия близящихся испытаний).

Ахматова восприняла войну и эти испытания (она, как и многие, не предвидела бунта, восстания, революции, но чувствовала, подобно Блоку, грядущие перемены) в религиозном ключе: Бог отмечает Россию среди других стран, мыслит ее избранницей и потому дает возможность искупить грехи народа, культурных слоев, всех сословий, посылая ей в наказание трагические испытания, страдания и муки. В этом проявляется Его милосердие и любовь, а, стало быть, вера дает надежду: Россию нельзя считать богооставленной страной. Ей открывается путь к спасению. Но если Россия — избранница, то народ ее богоизбранный. А так как поэт — избранник небес, то голос поэта — это и голос богоизбранного народа, и голос Бога. Так в Ахматовой совершился великий перелом — она осознала себя поэтом-избранником, получившим освященную свыше санкцию — слова вложены в ее уста Богом, и она имеет право говорить от имени народа, потому что ей доверена миссия пророка, и она эту миссию приняла и на себя возложила. Это значило, что превыше всего отныне ее поэтически-пророческий долг, обязывающий ее на подвижничество¹⁶³⁷. Так можно объяснить молитву («Дай мне горькие годы недуга, Задыханья, бессонницу, жар, Отыми и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар...»), вызвавшую недоумение М. Цветаевой «жестокостью» просьб.

¹⁶³⁷ Эта религиозная составляющая убеждений Ахматовой подробно разработана Л.Г. Кихней, считающей, что «несомненна... проекция ахматовской концепции поэта-пророка на образ Спасителя... в ряде ахматовских стихотворений 1916 года присутствуют мотивы, восходящие к евангельскому прототипу «моления о чаше»... <...> Пророческая модель поведения включает у Ахматовой и эстетический аспект, поскольку лирическая героиня не просто осознает в себе дар предвидения, но... осознает, что *готова к миссии поэта-пророка*. Соответственно, трансформируется цель и назначение искусства: оно отныне должно стать не словом, а делом, не описывать пророчество и искупление, а *въяе* быть пророчеством и искуплением. Вот почему миссию поэта-пророка Ахматова соотносит с искупительной миссией Иисуса Христа. Мотив греховности России, полагает Л.Г. Кихней, — «отступление от православной веры», за которое «на Россию обрушились тяжкие бедствия», сочетается с мотивом искупления. «Как искупить коллективную вину? Во-первых, считает Ахматова, нужно взять на себя вину за общие грехи — по аналогии со Спасителем, взявшим на себя грехи человечества. Во-вторых, поэт должен разделить судьбу всех — как Господь стал просто Сыном человеческим, равным среди равных: родился в хлеву и умер на кресте. И, в-третьих, поэт должен быть готов к личной жертве: и здесь речь идет уже о подражании Христу не в искусстве..., а в жизни и судьбе». Понятно, что «В свете идеи искупления совсем иной смысл обретают стихотворения, в которых рисуется картина бедствий петроградцев во время революции и гражданской войны»: «В лирической интерпретации Ахматовой это не бессмысленные страдания, а искупительный акт, добровольный выбор, продиктованный высокими помыслами. Не случайно лирическая героиня называет себя «заложницей в неволе/Всей земной непоправимой боли». Наконец, «Искупительную» подоплеку обретает и отказ от эмиграции, который критиками связывается с формированием новых гражданственных установок Ахматовой». Однако, вряд ли «стихотворения «Все расхищено, предано, продано...», «Когда в тоске самоубийства...» лежат вне плоскости политики: они обозначают скорее «страстной» путь искупления и избранничества». В любое время выбор — с родиной или без нее — получает не только интимно-религиозное и интимно-духовное, но и политическое, гражданское значение (см.: Кихней Л.Г. Указ. соч. — С. 150–152).

Одним из первых, кто чутко заметил и точно выразил перелом, произошедший в душе Ахматовой, был О.Мандельштам. В 1916 году в рецензии на «Альманах муз» он писал: «В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гирератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед женны. Помните: «смирренная, одетая убого, но видом величаява жена...» Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»¹⁶³⁸.

Можно сказать, что война 1914 года существенно изменила поэтическую манеру Ахматовой, и это тут же отозвалось в сборнике «Белая стая». Иным становится образ лирической героини: в ней укрепляются черты монахинь, схимниц, творящих молитвы, народных плакальщиц с характерным для них отношением к реальности — смирением, отрешенностью от суетного мира и даже от поэтического труда¹⁶³⁹. Все чаще

¹⁶³⁸ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 253. Впоследствии Чуковский писал, что третья книга Ахматовой — «Белая стая» — «пропитана монастырской эстетикой», что «в России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто», что у нее «христианское, евангельское, аскетическое настрейство души», что «вся природа у нее оцерковленная», что «часто ее стихи стали превращаться в молитвы», и он, Чуковский, видит «клобук над ее пророческим ликом», а сама Ахматова «точно вся опрозрачнела, превратилась в икону». Он даже утверждал, что «она последний и единственный поэт Православия» (Чуковский Корней. Ахматова и Маяковский. — Вопросы литературы, 1988, № 1. — С. 179–182.) Подобно Чуковскому и другие критики замечали в героине Ахматовой черты страстно влюбленной женщины и «монахини». Чуковский писал о том, поэзия Ахматовой наполнена религиозными переживаниями. Ее лирическая героиня и другие образы проникнуты православными чувствами. Они никогда не отпадают от Бога и в конечном счете всегда пристраиваются к Нему. Лирическая героиня клянется и «ночей наших пламенным чадом», и «чудотворной иконой». А. Найман объяснял подобную антитезу своеобразием эпохи. Действительно, Ахматова в духе времени видела в себе два начала — языческое и христианское, которые противоречили, противостояли, боролись в ее душе, но не смешивала, четко отличая земное от небесного, греховное от сакрального.

¹⁶³⁹ См. в этой связи замечание В.Ф.Ходасевича: «Порывк такому отказу, к поэтическому самоубийству, находим в последней книге Анны Ахматовой «Белая стая». Он вылился в пьесу, примечательную во многих смыслах» (Ходасевич процитировал стихотворение «Тяжела ты, любовная память!»). По его мнению, хотя Ходасевич непосредственно не связывал отречение от творчества с религиозными представлениями Ахматовой, в нем «с совершенной точностью определено отношение жизни поэта к его творчеству, «человека» к «художнику». Человек сгорает в пламени своего переживания, — в данном случае, у Ахматовой, это переживание есть любовь; оно может быть иным, но, каково бы ни было по существу, соотношение останется тем же: внутреннее сгорание — и «песня» как его результат. «Священная жертва» его — он сам. Сам над собою заносит он жертвенный нож и знает, что если ему не «гореть», то и не «петь». Свою обреченность «гореть» Ахматова, как и всякий поэт, принимает раз навсегда. В этом отношении первый сказавший, что поэтом нельзя «сделаться», не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть — сгорит до конца. Но «петь» он может и отказаться. Потому-то Ахматова не молится: «Угаси это пламя, Господи», — а только просит: «Дай мне выпить такой отравы, Чтобы сделалась я немой» (Ходасевич Владислав. Колеблемый

звучат имя Господа¹⁶⁴⁰. Новый облик героини выражен теперь, с одной стороны, в жанрах, близких народной поэзии, — молитвы, плача, причитания¹⁶⁴¹ или древним письменным формам, например, летописи. С другой стороны, в поэтической речи явно заметна ориентация на классическую поэзию, в особенности Пушкина и Лермонтова. В интонациях появилась «гиератическая важность», пришедшая на смену интонациям живого разговора обыкновенной влюбленной женщины. Теперь речь Ахматовой становится «высокой», торжественной, плавно и мед-
тrenoжник. Избранное. — М., 1991. — 516).

¹⁶⁴⁰ По мнению Л.Г. Кихней, в «Белой стае» существенно усиливаются мифопоэтические тенденции, которые продолжают нарастать в «Подорожнике» и «Аппо Domini». «Ахматова, — пишет Л.Г. Кихней, — таким образом организует текст, что в нем начинают проступать мифологические архетипы, а вместе с ними — древние мотивы и схемы. Вполне конкретные исторические или духовно-психологические ситуации наполняются метаисторическим содержанием. В этом нам видится коренное отличие сборников второго периода — от «Вечера» и «Четок» <...> Запрограммированная автором возможность прочтения текста в разных смысловых «регистрах» знаменует новый принцип образного построения. Его суть заключается в воссоздании лирической коллизии, одновременно «разыгрываемой» на конкретно-жизненном и культурно-мифологическом материале. Поэтический текст, в итоге, становится, по меньшей мере, двуплановым: сквозь каждую конкретную ситуацию начинает просвечивать ее мифологический прототип. А это означает, что в художественной системе Ахматовой начиная с «Белой стаи» возникают поэтические установки, близкие символистским». Но в отличие от символистов у Ахматовой «мифологическое содержание дано не в явном виде, оно как бы проступает сквозь образные реалии современности», поскольку мифы в художественной практике Ахматовой «не связаны с трансцендентальной реальностью, как это наблюдается у символистов». «В переломные исторические эпохи поэт, согласно Ахматовой, — продолжает свою мысль Л.Г. Кихней, обретает мифопоэтический статус пророка. Отныне она «отрывается» от воспевания любви и становится вестником грозных событий, ответственным за судьбы мира. Ахматовские представления о пророческой миссии поэта формируются с установкой на пушкинскую традицию и опосредованно — на ветхозаветную, новозаветную, житийную. Идея поэта-пророка кристаллизуется в «Белой стае» в сквозном сюжете, отражающем ключевые моменты преображения художника, превращения его в пророка».

К сожалению, автор высказывает очень спорную мысль, будто исторический «разлом» (война 1914 года) Ахматова осмысляет «в рамках эсхатологической модели», объясняя это обстоятельство ее «интуитивным стремлением... найти культурные аналоги происходящему, противопоставить собранность мифа хаотическому началу, возникающему в мире, объятom войной и революцией». На самом деле лирика Ахматовой лишена эсхатологических мотивов, потому что у нее не было ощущения конца света. Напротив, в «Белой стае» громко звучит другой мотив — неперменного спасения России. Точно также напрасно представление и о том, что война породила хаос в сознании Ахматовой. Ничего подобного опять-таки не было: Ахматова очень трезво оценила все события, и нарушение гармонии в земном мире несколько не вело к мысли о всеобщем торжестве хаоса, тем более, что в представлении Ахматовой Божественная гармония, данная миру и свойственная ему, никогда не исчезает, несмотря на социальные, личные и иные катастрофы и катаклизмы (см.: *Кихней Л.Г.* Мифопоэтика Ахматовой. — в кн.: *Кихней Л.Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. — М., 2001. — С.146-168).

¹⁶⁴¹ О Мандельштам заметил: «Стихьеблизик народной песне не только по структуре, но и по существу, являясь всегда, неизменно причитаниями» (там же. — С. 210).

ленно текущей, в ней преобладают одические, пророческие интонации. Предпочтение классики выражается хотя бы в том, что знаменитые дольники Ахматовой потеснены классическими размерами. Кроме того, отмечено, что поэзия Ахматовой отныне становится богатой цитатами из лирики пушкинской поры, которые переплетаются с цитатами из лирики других поэтов классической эпохи и поэтов-современников.

Таким образом, согласно единодушному мнению критиков и историков литературы, от «Вечера» и «Четок» Ахматова прошла большой и сложный путь, завершившийся сборником «Белая стая». Д. Святополк-Мирский писал, что к 1915 году Ахматова обретает «благородный и строгий стиль», ее стихи становятся четкими, краткими, сжатыми и достигают компактности греческой эпитафии¹⁶⁴².

¹⁶⁴²Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: статьи, рецензии, портреты, некрологи. — СПб., 2002. — С. 57. См. также в другой статье рассуждение того же автора о том, что Ахматова неуклонно шла «к постепенному утончению и одухотворению душевных покровов, к аскезе совершенно владеемой формы, почти голой простоте и строгости позднейших стихов «Белой стаи», «Подорожника» и «Anno Domini, 1921». Он даже полагал, впрочем напрасно, что «Анна Ахматова все больше и больше поднимается в разреженные высоты и перестает любить земное», но верно отнес перемены в художественном мире Ахматовой к 1914 году, «который она пережила глубже, чем кто бы то ни было. Я помню, как странно и неоправданно звучал тогда ее голос, голос Кассандры:

Ранят тело твоё пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих.

Анна Ахматова сразу вещей душой поэта ощутила непреходимую грань в первых днях войны, после которых земля перестала быть землею и стала страшной книгой грозных вестей». Существенно и следующее наблюдение автора: «Вера Анны Ахматовой проста, совершенно не философична, не метафизична и не мистична. Она редко на первом плане, но она составляет постоянный фон ее лирики. Творчество теперешней Анны Ахматовой, несмотря на свой реализм и конкретность ее поэтики, отвлечено от всего земного, так как всему земному она знает точную цену. Поэтому она имеет право и может судить, и поэтому ее суд и осуждение так вески» (там же. — С. 79–80). Все это дает автору право сказать: «Ахматова — одна из немногих современных русских поэтов, чья притягательность в одно и то же время обширна и узка, потому что ее поэтическая тема гораздо более значительна в человеческом и национальном плане, чем тема любого другого поэта, а ее мастерство — источник наслаждения и удивления для посвященных. Ее творчество имеет все необходимые данные, чтобы стать κτήριον ἐξ αἰεί... (богатством навсегда, вечной ценностью — В.К.) она действительно является национальным классиком» (там же. — С. 57). Такого же мнения держался и С.Рафалович: «От вечерних сумерек до сумерек рассветных протянулись нити, которые привели ее к художественной законченности формы и мудрой отточенности мысли и чувства, окрашенных и окрыленных такими настроениями, что она, поистине, имела право назвать свои последние стихи «Белой Стаей»:

Все тебе: и молитва дневная...
И стихов моих белая стая...

(Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 181).

По словам К.В. Мочульского, «Эпоха «Белой Стаи» (1915–1917 г.) знаменует собой резкий перелом Ахматовского творчества, огромный взлет к пафосу, углубление поэтических мотивов и законченное мастерство формы. Поэт оставляет далеко за собой круг интимных переживаний, уют «темно-синей комнаты», клубок разноцветно-

го шелка изменчивых настроений, изысканных эмоции и прихотливых напевов. Он становится строже, суровее и сильнее. Он выходит под открытое небо — и от соленого ветра и степного воздуха растет и крепнет его голос. В его поэтическом репертуаре появляются образы Родины, отдается глухой гул войны, слышится тихий шепот молитвы. <...> После женственного изящества «Четок» — строгая мужественность, скорбная торжественность и молитвенность «Белой Стаи». Раньше стихи привычно складывались в признание или беседу с милым — теперь они принимают форму размышления или молитвы. Прежде ломанные тонические ритмы — теперь монументальная грузность пятистопного ямба и александрийского стиха. Вместо «мелочей бездумного житья» — цветов, птиц, вееров, духов, перчаток — пышные речения высокого стиля. Да, стиля, ибо в «Белой Стае» из манеры «Четок» выплавляется и выковывается подлинный поэтический стиль». Среди других стихотворений автор выделил «одно из лучших эпиграмматических четырехстиший Ахматовой, написанное в 1916 году:

О, есть неповторимые, слова.
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистоцима только синева
Небесная и милосердье Бога»

(Мочульский Константин. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С. 202–203).

В.М. Жирмунский в своей рецензии писал: «В «Четках» Ахматова намеренно приближала стихи к изменчивому и капризному излому художественно стилизованной разговорной речи. Она любила прерывистые, синкопированные ритмы, сочетания двудольных и трехдольных стоп, нарушающие строгость и внешнее равновесие метрической структуры стиха; она пользовалась неполными рифмами («рифмоидами»), неожиданно новым сочетанием слов в рифме, музыкальная действенность которой ослаблена неполным соответствием звуков (учтивость — лениво), словарь и синтаксис «Четок» отличались богатством и свободой, обычно свойственными «прозаической» речи («Как ты красив, проклятый!», «А ко мне приходил человек»...). Напротив того, в «Белой Стае» искусство Ахматовой развивается в направлении идеализующей классической строгости. Преобладают простые, точные рифмы и правильные ямбические строки. Особенно замечательно появление шестистопных ямбов с парными рифмами «александрийского стиха», венчающего лирику Пушкина. <...> Словарь «Белой Стаи» поражает обилием славянизмов, обороты речи поднимаются в область возвышенного стиля. <...> в «Белой Стае» окончательно завершается поворот новейшей русской поэзии от романтической лирики символистов к классическим канонам высокого и строгого искусства Пушкина. Для того, чтобы достигнуть такой законченности, объективной завершенности, свободы от индивидуально-случайного переживания, не претворенного в искусство, Ахматовой пришлось испытать глубокое перерождение поэтического содержания своих стихов, внешнее отражение которого заметно в изменении художественных приемов. Поэзия «Четок» — вся в мгновении настоящего... «Белая Стая», напротив того, не знает настоящего. Прошлое, лишенное жизненной спутанности и противоречивости, несогласованной яркости конкретных впечатлений, приняло теперь законченную форму, художественно совершенную, монументально неподвижную. Книга вся — о прошедшем, вся — в воспоминании. В «Четках» художественное внимание Ахматовой было занято разнообразием впечатлений внешнего мира: обстановка каждой встречи, описание внешности любимого — его глаз, его губ и рук, перечисление предметов, запечатлевшихся в «любвонной памяти», — красный тюльпан в петлице, три гвоздики, веер, перчатки, хлыстик. Эта острая восприимчивость к вещественным мелочам обыденной жизни делала изображенные в стихах переживания более четкими и доступными, хотя, в то же время, более внешними и поверхностными.

Предчувствия не обманули Ахматову: России предстояли новые, никому неведомые испытания. В конце февраля 1917 года произошла Февральская революция. Ахматова в те годы жвет то в Слепнево, то в столице и общается преимущественно с В.К. Шилейко, М.Л. Лозинским, О.Э. Мандельштамом, В.М. Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом. Гумилев находился в Париже в распоряжение «здесьнего наместника от Временного правительства». В сентябре из Англии в Петроград приехал Б.В. Анреп и в октябре снова уехал в Лондон. Он вспоминал: «Революция Керенского. Улицы Петрограда полны народа. Кое-где слышны редкие выстрелы. Железнодорожное сообщение остановлено. Я мало думаю про революцию. Одна мысль, одно желание: увидиться с А.А. Она в это время жила на квартире проф. Срезневского, известного психиатра, с женой которого она была очень дружна...

Я перешел Неву по льду, чтобы избежать баррикад около мостов... Добрел до дома Срезневского, звоню, дверь открывает А.А. «Как, вы? в такой день? Офицеров хватают на улицах». — «Я снял погоны».

Видимо, она была тронута, что я пришел. Мы прошли в ее комнату. Она прилегла на кушетку. Мы некоторое время говорили о значении происходящей революции. Она волновалась и говорила, что надо ждать больших перемен в жизни». Оба понимали, что кровь неминуема, что «Будет то же самое, что было во Франции во время Великой революции, будет, может быть, хуже»¹⁶⁴³. Еще в июле Ахматова иронизировала над крестьянами,

В «Белой Стае» интерес к внешней обстановочности жизни совершенно исчезает; душа сбрасывает стеснявшие ее вещественные оболочки, она занята теперь не суетой минутного, а всегдашним и вечным, самым настоящим, важным и глубоким. <...> Очищение, освобождение души, высокое сознание духовной свободы, торжествующей над суетой и связанностью смутной и противоречивой жизни, составляет важную особенность «Белой Стаи»... Это освобождение от власти минутного, от смутной и связанной данности жизни открывается Ахматовой в творческом созерцании поэта, для которого душевные переживания — только материал, служащий строительству прекрасного, созданию чистых художественных ценностей, освобождающих от власти переживания. Духовное освобождение от жизненной суеты, творческая победа над властью жизни находит завершение в классическом образе Музы, вдохновительницы и подруги поэта. Так, в то время, как для поэта-романтика и для лириков недавнего прошлого стихотворение есть поэтическая исповедь и человеческий документ, Ахматова возвращается в «Белой Стае» к классическому взгляду на искусство, как на строительство объективно прекрасных творений (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 176–180). Г.И. Чулков в отличие от Святополка-Мирского и Жирмунского колебался, считая «Белую стаю» «ознаменованием романтической эпохи в лирической истории... души» Ахматовой («В романтизме Ахматовой как будто раскрылся новый путь...») и одновременно произведением «своеобразного классицизма». Доказательством этого является то, что «Надежда переносится от субъективного и частного к объективному и общему. Лирическая душа жаждет благодатного воскресения и чуда» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — СПб., 2001. — С. 407–408).

¹⁶⁴³ Н.Н. Пунин в сентябре 1917 записал: «Вот он, революционный город в годину бедствий, — голодный развратный, испуганный, выползший, могучий и нелепый» (цит. по изд.: Файнштейн Элен. Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 136). Те же картины удручают и М.Горького, потрясенного взрыв жестокости в обществе и опасавшегося эксцессов народных толп, подверженных низменным инстинктам. В июне 1917

которые вмиг превратились в «социалистов». Эти «социалисты» разрушали и жгли поместья. Ахматова писала Лозинскому: «... крестьяне обещают уничтожить слепневскую усадьбу 6 августа, потому что местный праздник и к ним приедут «гости». Недурной способ занимать гостей»¹⁶⁴⁴. Затем разговор о революции прекратился. «Мы замолчали. Она опустила голову. «Мы больше не увидимся. Вы уедете». — «Я буду приезжать. Посмотрите: ваше кольцо». Я расстегнул тужурку и показал ее черное кольцо на цепочке вокруг моей шеи. А.А. тронула кольцо. «Это хорошо, оно вас спасет...»¹⁶⁴⁵ Раньше¹⁶⁴⁶ или в этот последний раз между Ахматовой и Анрепом состоялся разговор, определивший их судьбы.

Анреп уезжал с твердым намерением поселиться в Англии, независимо от того, пошлют его по делам службы в Россию или нет. Он сказал Ахматовой, что любит покойную английскую цивилизацию разума, а не религиозный и политический бред¹⁶⁴⁷. Эти слова больно ранили Ахматову.

года писатель сообщает жене о состоянии Петрограда: «Города отравлены грязью, здесь, например, ужас что творится, не столица это, а клоака. Никто не работает, улицы безобразны, во дворах — свалки гниющего мусора. И жарко! <...> Идет организация лени, трусости и всех тех подлых чувств, против которых я всю жизнь боролся и которые, кажется, погубят Русь».

¹⁶⁴⁴ Литературное обозрение, 1989, № 5. — С. 23.

¹⁶⁴⁵ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 86.

¹⁶⁴⁶ Стихотворение, относимое к Анрепу «Ты — отступник: за остров зеленый...» помечено «Лето 1917. Слепнево».

¹⁶⁴⁷ После октябрьского переворота Анреп послал Ахматовой «две съестные посылки». Ахматова ответила: «Дорогой Борис Васильевич, спасибо, что меня кормите. Анна Ахматова». Писем они друг другу не писали. Анрепа предупредили, что это может повредить Ахматовой. В то время в Лондоне находился и Гумилев, с которым, вспоминал Анреп, я виделся почти каждый день». «Гумилев, — писал Анреп, — рвался вернуться в Россию. Я уговаривал его не ехать, но все напрасно. Родина тянула его. Во мне этого чувства не было...» (там же). Ахматова и Анреп встретились в 1965 году. Анреп посвятил Ахматовой несколько стихотворений, в том числе «Поминание», печатая которое Л.Флейшман писал, что «некоторые детали в нем проливают дополнительный свет на опубликованные мемуарные свидетельства Анрепа; в частности, оно представляет своеобразный ответ на знаменитое ахматовское стихотворение «Мне голос был...» и в этом смысле заслуживает, на наш взгляд, внимания историков». Приводим ту часть стихотворения, где Анреп вспоминает слова, сказанные ему Ахматовой на прощание и объясняющие причины, заставляющие ее остаться в России:

«К чему? в гробу лежать теплее
«В отчизне. Я ведь — о себе».

В ее руке зажаты розы,
А боль стучит в моей груди,
И мы одни...
«Теперь иди,
«Без страха встречу день угрозы». <...>

«Не плачь, я верю в наш народ;
«Он к богу новому стремится
«И в жизни доброй утвердится
«Чтоб воскресить свой славный род.

Возможно, именно тогда, еще до октябрьского мятежа, она написала стихотворение «Когда в тоске самоубийства...»¹⁶⁴⁸

Отъезд Анрепа и последующая революция в октябре 1917 года заставили Ахматову впрямую определить свою позицию относительно новой России.

Возможно, стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» было написано еще до октябрьских событий 1917 года. В нем непреклонно выражена воля Ахматовой остаться в России, несмотря на все ожидаемые беды и несчастья, которые, как уверена она, придется перенести. Окончательный текст сложился в «Подорожнике»¹⁶⁴⁹:

«Пожертвованный миру мир
«Народных прав провозглашенью
«И братскому объединенью
«Он будет жить под звуки лир.

«Мне не пиши, забудь, твори,
«Ты никогда не станешь хилым,
«Всегда, всегда мне будешь милым,

«И обо мне не говори...» (Из ахматовских материалов в архиве Гуверовского института. Публикация Лазаря Флейшмана. — в кн.: Ахматовский сборник. I. — Париж, 1989. — С. 183–184).

¹⁶⁴⁸ С 1940 года («Из шести книг») печатается со второй строфы («Мне голос был...»).

¹⁶⁴⁹ В первой публикации («Воля народа», 1918, №1, 12 апреля) текст печатался в следующем виде:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,
Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяненная блудница,
Не знала, кто берет ее,

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

В «Подорожнике» были исключены стихи 5-8, добавлена новая, последняя строфа. В сборнике «Из шести книг» (1940), возможно, по чьему-либо совету или по идеологическим соображениям, Ахматова устранила первую строфу, и стихотворение стало звучать как отказ от выезда из советской России, демонстрируя ее политическую лояльность:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,

Когда в тоске самоубийства
 Народ гостей немецких ждал,
 И дух суровый византийства
 От русской Церкви отлетал,
 Мне голос был. Он звал утешно,
 Он говорил: «Иди сюда,
 Оставь свой край глухой и грешный,
 Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
 Из сердца выну черный стыд,
 Я новым именем покрою
 Боль поражений и обид».
 Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не оскорбился скорбный дух.

Совершенно очевидно, что стихотворение рождено из духа патриотизма, из любви к России, что в нем проявилось глубокое национальное чувство. Эту черту в Ахматовой замечали многие¹⁶⁵⁰. Однако оскорбленное национальное чувство совмещено и с другими обстоятельствами.

Речь идет прежде всего о раздававшихся призывах прекратить сопротивление немцам («Когда в тоске самоубийства...») и закончить войну сепаратным миром, что впоследствии осуществили большевики. Ахматова назвала подобный поворот событий «тоской самоубийства», охватившей часть народа, и возложила вину за отказ от сопротивления на русскую Церковь, которая, по ее мнению, не стояла насмерть за православную веру: «И дух суровый византийства От русской Церкви

Оставь свой край глухой и грешный,
 Оставь Россию навсегда.
 Я кровь от рук твоих отмою,
 Из сердца выну черный стыд,
 Я новым именем покрою
 Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не оскорбился скорбный дух.

Таким образом, перед читателем оказалось два разных стихотворения с различными смыслами, имеющими одинаковую силу. Вследствие этого, по нашему мнению, их следовало бы печатать независимо друг от друга, а не как варианты или редакции одного целого.

¹⁶⁵⁰ Не только друзья и хорошие знакомые, но и приставленная к Ахматовой от органов С.К. Островская доносила: «Очень русская. Своим национальным установкам не изменяла никогда» (*Кралин М.* Победившее смерть слово. Статьи об Анне Ахматовой и воспоминания о ее современниках. — Томск, 2000. — С. 227).

отлетал...»¹⁶⁵¹ Стало быть, война с немцами — это и оборона родины, и защита православной веры во всем мире, оплотом которой всегда была Россия. И эта миссия России священна. Отсюда понятно искушение и соблазн, исходящие от демонического духа: они ослабляют страну и всех ее граждан, предлагая им превратиться в отступников. «Голос», который слышит героиня, — голос демона, черного ангела, отпавшего от Бога. Он обещает героине за отступничество забвение ее грехов:

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид.

Речь ахматовского невидимого собеседника напоминает страстную речь лермонтовского Демона¹⁶⁵²: тот же размер (четырёхстопный ямб), то же чередование женских и мужских рифм, то же единоначатие («Я опущусь на дно морское, Я полечу за облака»), та же интонация пламенного

¹⁶⁵¹ «Дух суровый византийства» — это упорная и горячая борьба с ересью в защиту канонического православия, которую вел патриарх Византии Константин I. Тем самым Ахматова сочла, что она присутствует при конце «константиновского» периода русского православия. В данном случае Ахматова ересью сочла нарушение гармонии между православной церковью и христианским государством, когда церковь все более и более становилась прислужницей государства и выполняла его волю, а не наставляла государство на путь идеала, как это было в Киевской Руси. Историк православия прот. Александр Шмеман утверждал, что в Киевской Руси «в отношениях Церкви и Государства мы... видим почти небывалую в истории Православия гармонию... Постоянное принятие князьями советов, руководства, наставления от Церкви, признание в ней авторитета совести» (*Шмеман Александр. Исторический путь православия. — Париж, 1985. — С. 346*). О том же писал и другой историк православия Г.П. Федотов: «В драматической и даже трагической истории отношений между христианской Церковью и христианским государством киевский опыт, несмотря на всю краткость и хрупкость, можно рассматривать как одно из лучших христианских достижений». В киевский период церковь, свободная от государства, «могла требовать у носителей княжеской власти подчинения некоторым идеальным началам не только в личной, но и в политической жизни: верности договорам, миролюбия, справедливости. Преп. Феодосий бесстрашно обличал князя узурпатора, а митр. Никифор мог заявлять князьям: «Мы поставлены от Бога унимать вас от кровопролития» (*там же. — С. 346–352*). Ахматова считала, что в ее время «византийская симфония» уже исчерпала себя.

¹⁶⁵² Ср.: «Оставь же прежние желанья и жалкий свет его судьбе», «Чертоги пышные построю Из бирюзы и янтаря». Попутно заметим, что Ахматова использовала также «Казачью колыбельную»:

Будешь жить, не зная лиха,
Править и судить,
Со своей подругой тихой
Сыновей растить.

И во всем тебе удача,
Ото всех почет,
Ты не знай, что я от плача
Дням теряю счет.

клятвенного убеждения. Нет сомнения, что в творческой памяти Ахматовой возникла знаменитая лермонтовская поэма, в которой был дан литературный образец убедительного искушения. Но в отличие от лермонтовской героини, героиня Ахматовой ведет себя по-иному:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не оскорбился скорбный дух.

Для ее «скорбного духа» речь, услышанная ей, недостойна и оскорбительна¹⁶⁵³.

Именно из-за отступничества от судьбы страны, от ее веры, из-за отказа разделить ее муки страдания, ее избранность Ахматова осуждает и Анрепа:

Ты — отступник: за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну,

¹⁶⁵³ Весьма убедительно рассуждение по этому поводу рассуждение Л.Г. Кихней: «Обращает на себя внимание тот факт, что сюжетная ситуация последнего стихотворения проецируется на Откровение Иоанна Богослова, в частности, формула «Мне голос был» — по сути дела — реминисценция апокалипсического сказания (ср.: «Я слышал позади себя громкий голос, как бы трубный» (Откр., 1:10)). По сути дела, и вся речь, обращенная к героине, представляет собой скрытую цитацию из Откровения Иоанна Богослова. Ср.: у Ахматовой: «Я кровь от рук твоих отмую» и в «Откровении...»: «Благодать вам <...> от Иисуса Христа, возлюбившему нас и омывшему нас от грехов наших Кровию Своею» (Откр., 1: 5; ср. также текст стихотворения со следующими библейскими фрагментами: Откр., 18:4-5; Откр., 2: 17). Однако, как верно замечает Л.Г. Кихней, «голос», услышанный героиней, лжепророческий: «С одной стороны, отождествление голоса соблазна с речью лжепророков основывается на том предположении, что в апокалипсическом тексте не содержится никаких обещаний земных или небесных благ, более того, лейтмотивом «Откровения» являются слова Иисуса Христа: «Будь верен до смерти, и дам тебе венец жизни» (Откр., 2:10). С другой стороны, в Апокалипсисе содержится предостережение Иисуса Христа о появлении лжепророков в «апокалипсическое» время (ср.: «И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно... И отверз он уста свои для хулы на Бога, чтобы хулить имя Его... И чудесами, которые дано было ему творить, он обольщает живущих на земле...» (Откр., 13: 5–6, 13–14)) (ср. с ахматовскими строками: «Предсказанные наступили дни»). Тогда становится понятной авторская оценка «голоса свыше» как лжепророческого, как голоса соблазна, подобного тому, который звучал в пустыне, искушая Иисуса Христа (ср.: Втор., 8: 3; Пс., 90: 11–12; Втор., 6: 13–16). В качестве доказательства автор приводит слова протоиерея Александра Шмемана: «дьявол не сказал новых, злых слов, как не создал и не может создать ничего. Вся ложь и вся сила его лжи в том, что он те же слова сделал словами о другом, узурпировал их, и в том, следовательно, что он и служит его в «мире сем». Всегда говорят на языке, буквально украденном у Бога». В жесте «замыкания слуха» автор усматривает и «мотивированный отказ от эмиграции как осознанный выбор судьбы...», неотделимой от судьбы богооставленного Отечества. Этот однажды сделанный выбор Ахматова пронесет через всю свою жизнь: Ср.: «Нет! и не под чуждым небосводом, / и не под защитой чуждых крыл — / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» (1, 244). — Кихней Л.Г. Указ. соч. — С. 153.

Наши песни, и наши иконы,
И над озером тихим сосну.

Для чего ты, лихой ярославец,
Коль еще не лишился ума,
Загляделся на рыжих красавиц
И на пышные эти дома?

Так теперь и кощунствуй, и чванься,
Православную душу губи,
В королевской столице останься
И свободу свою полюби.

Для чего ж ты приходишь и стонешь
Под высоким окошком моим?
Знаешь сам, ты и в море не тонешь,
И в смертельном бою невредим.

Да, не страшны ни море, ни битвы
Тем, кто сам потерял благодать.
Оттого-то во время молитвы
Попросил ты тебя поминать.

В этом стихотворении возникают, кроме темы родной земли и православной веры, неотрывные от них темы бедности и свободы. Бедность для Ахматовой прочно связана с Россией и благодатью, а появляющаяся тема свободы образует дилемму с темой веры и родины¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵⁴ Один из критиков, И. Оксенов, воспринял эти темы в духе приверженности Ахматовой к старине: «Очарованным кругом очерчена душа самого сладкоголосого соловья нашей лирики — Анны Ахматовой. Поэту не переступить роковой черты, отделяющей его от мира. А в душе поэта один извечный мотив, — одна и та же мелодия, начавшись еще с «Вечера», продолжилась в «Четках» и «Белой стае» и теперь звенит и плачет в сорванных листках «Подорожника». Это — огромная страстность, мучительно переживаемая — как подвиг, как крест. К образу поэта «Подорожник» не прибавляет ничего нового: место Ахматовой в пантеоне поэтов определилось давно. Интересно, однако, проследить, как отозвалась душа «монахини»-поэта (по слову Чуковского) на неизбежно последовавшее вторжение мира. Как ни пытался поэт ничего не знать и не ощущать, кроме самого себя, все-таки мир, ширясь и двигаясь, краем задел и его душу. И вот — «Теперь никто не станет слушать песен...» Увы — душа поэта не может вместить мира; отсюда и страх, что песни больше не нужны; отсюда и скептическая улыбка и неодолимый ужас: «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...» Но пусть на Западе светит земное солнце: оно не нужно поэту, который и любовь знает, как «испытание железом и огнем». И в другом месте мы читаем: «Ты — отступник: за остров зеленый...» Пусть для Ахматовой не страдающий человек на первом плане, а иконы, песни, сосны — миротворная, молитвенная, уходящая стихия. Ради нее поэт «простит» миру за свой нарушенный покой и пошлет гневные укоры «отступникам». Наконец, на голос, звавший поэта «оставить свой край глухой и грешный», Ахматова нашла достойный ответ: «Но равнодушно и спокойно...» И, право, большего от Ахматовой мы не можем требовать... а мы, устав от бурь и громов, с большой радостью будем приходить в тихую обитель Ахма-

Раз навсегда решив защищать родину и ее веру, Ахматова не изменила себе и после октябрьского переворота. По тем же соображениям, по каким она скептически отнеслась к Февральской революции, она не приняла и Октябрьской¹⁶⁵⁵, но не допускала мысли об эмиграции в дни наставших для России испытаний из-за национально-религиозных соображений.

Решение Ахматовой не в последнюю очередь вытекало из ее убеждения о необходимости восстановить «дух суровый византийства», который был едва ли не главным в ее патриотическом порыве. Три признака родины крепко удерживали Ахматову в России — вера, природа, речь. Без них она не мыслила и саму родину. В своем патриотическом чувстве Ахматова совпала с Блоком, Мандельштамом, Пастернаком¹⁶⁵⁶.

товой» (Оксенов И. Письма о современной поэзии. — Книга и революция. 1921. № 12. — С.16). Дело, однако, не в уходящей стихии, а в том, что новая Россия лишается национальных ценностей.

¹⁶⁵⁵ Ахматова восприняла революцию как неотвратимую расплату за греховность прежней жизни, всего поколения и своей собственной. В ней созрело убеждение, что горькую чашу она обязана выпить до дна. При этом поэтесса делала различие между обманутым народом и теми, кто пришел к власти. Критике и осуждению подвергаются и враги, погрузившие Россию в пучину хаоса, и «отступники», порывающие со своей землей и со своим народом. С теми, кто пришел править, у Ахматовой нет ничего общего, и она держится от них на расстоянии. Но это не отменяло нравственного выбора — получить свободу в изгнании или остаться со своей землей, со своим народом и принести себя на заклание. Как ни дорога Ахматовой политическая свобода («Еще недавно ласточкой свободной/ Сверхала ты свой утренний полет...»). В этой связи вряд ли обосновано следующее мнение Г.М. Фридлендера: «Отношение Ахматовой к революционным событиям 1917 года было с самого начала двойственным, о чем особенно наглядно свидетельствуют стихи, «Чем хуже этот век предшествующих» (1919) и «Все расхищено, предано, продано...» (1921)», в которых «выражено и признание исторической неизбежности революции, и сознание краха тех надежд, которые в 1917-1918 годах связывали с нею Блок, Мандельштам, Волошин и многие другие современники Ахматовой. Ахматова признает, что в драматических коллизиях революции XX век «к самой черной прикоснулся язве», то есть пытался исцелить, самую страшную вековую болезнь человечества — историческую несправедливость старого уклада жизни. Но эта попытка закончилась крахом — и в этом причина трагедии послереволюционной России. Ибо произошло прямо противоположное тому, что ожидали славянофилы, Герцен, Достоевский и Блок...» (Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 468–469). Суждению Г.М. Фридлендера противоречит то обстоятельство, что Ахматова не испытывала никаких иллюзий относительно октябрьских событий. Она была очень умной.

¹⁶⁵⁶ Прочитав стихотворение «Когда в тоске самоубийства...», Блок сказал К.И. Чуковскому: «Ахматова права — это недостойная речь. Бежать от русской революции — позор» (Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. — в кн.: А. Блок. Стихи. — Пг., 1925. — С. 34–35). Ближе знавший Ахматову и Пастернака английский дипломат Исайя Берлин писал: «Оба они были настоящими патриотами, но при этом в них не было ни капли национализма. Сама мысль об эмиграции была ненавистна обоим. Пастернак мечтал о поездке на Запад, но ни в коем случае он бы не хотел остаться там навсегда и не иметь возможности вернуться на родину. Ахматова же сказала мне, что она не сдвинется с места: она была готова умереть на родине, какие бы ужасы ни ожидали ее в будущем. Она никогда не покинет свою страну. Оба при-

Бескомпромиссная позиция, выраженная Ахматовой в целом ряде стихотворений, побудила русских эмигрантов к полемике с ней. Они услышали в стихотворениях Ахматовой вызов и укор в стихах: «Никто нам не хотел помочь За то, что мы остались дома, За то, что, город свой любя, а не крылатую свободу, Мы сохранили для себя Его дворцы, огонь и воду» («Петроград, 1919») и в особенности в строках:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

надлежали к тем, кто лелеял несбыточные иллюзии относительно богатой художественной и интеллектуальной культуры Запада, о золотом мире, полном творческой жизни, и оба мечтали и стремились увидеть его и войти с ним в общение» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 523–524). И в другом месте: «Пастернак был русским патриотом. Чувство исторической связи с родиной было у него чрезвычайно глубоким. Он снова и снова рассказывал мне о том, как он счастлив, что может проводить каждое лето в поселке писателей в Переделкине, поскольку оно когда-то было частью имения великого славянофила Юрия Самарина: ведь цепь этой традиции вела от легендарного Садко к Строгановым и Кочубеям, к Державину, Жуковскому, Тютчеву, Пушкину, Баратынскому, Лермонтову, к Аксаковым, Толстому, Фету, Анненскому, Бунину — в особенности к славянофилам, а не к либеральной интеллигенции, которая, по выражению Толстого, не знала, чем люди живы. Особенно явно проявлялось это страстное, почти одержимое стремление Пастернака прослыть русским писателем, чьи корни глубоко уходят в русскую почву... Он говорил со мной как верующий — хотя каким-то своим самобытным образом — Христианин. <...> Пастернак любил все русское и был готов простить своей стране все ее недостатки — все, за исключением варварства сталинского периода. Но даже это казалось ему в 1945 году тьмой, предвещавшей наступление рассвета; и он изо всей силы напрягал свой взор, стремясь различить его лучи. Эта надежда нашла свое выражение в последних главах «Доктора Живаго». Пастернак верил в то, что он был непосредственно причастен к внутренней жизни русского народа, и разделял его надежды, страхи и мечты. Пастернак считал себя голосом русского народа... <...> он постоянно возвращался к одной и той же теме — он был убежден, что он был близок к самому сердцу России». В отличие от Ахматовой, «Пастернак чувствовал, что у него есть нечто, что он должен сказать властителям России, — нечто бесконечно важное, что может сказать лишь он и он один, хотя, что именно... оставалось для меня темным и невнятным... впрочем, Анна Ахматова как-то сказала мне, что она тоже не понимала Пастернака, когда на него находил этот пророческий порыв» (там же. — С. 503–505).

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Насильственно выдворенные из России и добровольно покинувшие ее сразу почувствовали адресованный им упрек. Впоследствии Р.Гуль и Г. Адамович возразили Ахматовой, не считая ее выбор единственно возможным и правильным¹⁶⁵⁷. Сейчас мы можем сказать, что оба выбора

¹⁶⁵⁷ Р. Гуль писал: «Это — тема выбора. Выбора родины или свободы. Мы давно знаем..., что Ахматова подчеркнуто, решительно, демонстративно сделала свой выбор между родиной и свободой: родина! и от этого выбора она явно не отрекается, даже говоря о всероссийском терроре. Что ж, осознанный выбор родины, не свободы, сделанный еще в 1917 году, в момент предельной осатанелости родины, надо признать героическим. Хотя я думаю, не менее, а может быть и более героичен (хотя бы уж потому, что более активен!) был выбор другой большой русской поэтессы — Зинаиды Гиппиус. Гиппиус тогда же выбрала: разрыв с родиной во имя свободы. <...> ... Гиппиус столь же осознанно ушла от родины. И это был героизм еще потому, что уходившие от родины твердо знали, что без родины они встретят только чужие пороги и горечь хлеба изгнания. Я думаю, нехорошо, что Ахматова в свое время писала об ушедших довольно-таки надменно... Эта надменность была нехороша хотя бы уж потому, что для изгнанников Ахматова-поэт всегда была дорога и кроме любви и чувства восхищения они ей ничем не платили, хотя Ахматова писала и об этом: «их грубой лести я не внемлю — им песен я своих не дам». Ждановщина, принуждение восхвалять «отца народов», аресты и расстрелы близких — все это было там, «где мой народ, к несчастью, был». То, что жизнь без родины всем трагически тяжела, не должно бы было быть темой надменных стихосложений. Об этой тяжести прекрасно сказала та же Зинаида Гиппиус, будучи уже за границей, в стихах «Там и здесь». <...> ... Гиппиус умерла на свободе, но вне родины. Приблизительно в то же время, когда Гиппиус умерла, Ахматова на родине написала страшные стихи, призывая смерть (имеется в виду стихотворение «К смерти») ... Как великий вой, как всероссийский вопль русских женщин в годы построения так называемого коммунизма останутся в русской литературе и в истории революции стихи Анны Ахматовой о терроре» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 223). Примерно с тех же позиций подошел к острой нравственной проблеме и Г. Адамович: «Во вступительном четверостишии к сборнику Ахматова с удовлетворением и, по-видимому, даже не без гордости говорит о том, что народа своего в несчастье она не бросила... Больше сорока лет тому назад, в самом начале революции, Ахматова писала о «голосе», который звал ее «оставить Россию навсегда», и о том, что этой «речи недостойной» она не стала и слушать. С тех пор, значит, она своего убеждения и своих антиэмигрантских настроений не изменила. Ни возражать Ахматовой, ни спорить с ней я не буду. Единственное, что представляется мне необходимым сказать, это, что в исторической драме, участниками или свидетелями которой нам довелось быть, каждый вправе был истолковать свой долг по-своему, а суд над всеми нами принадлежит будущему. Едва ли среди эмигрантов было много людей, ни разу не задумавшихся о правильности, о моральной оправданности сделанного выбора. Однако и среди оставшихся в России должны были возникнуть сомнения. В самом деле, столько тут есть доводов «за» и «против», притом таких доводов, к которым забота о личном благополучии не имеет ни малейшего отношения! Нельзя в вопросе настолько сложном и внутренне противоречивом рубить сплеча, и если ни у кого из нас, надеюсь, нет склонности кичиться тем, что мы — эмигранты, то нет и стыда, этим положением вызванного. Эмиграция кончается, доживает свой век — нечего закрывать себе на

— свобода без родины и родина без свободы — достойны уважения и законной гордости, тем более, что и эмигранты-изгнанники прославили Россию, духовно не изменив ей. Обе позиции достаточно сильны, но каждая сторона в тех реальных условиях находила свой выбор единственно правильным. Эмигранты считали, что жить в условиях несвободы и быть «рабами», не имея возможности открыто выражать свои мысли, безнравственно и унижительно для человека, что лучше сохранить родину в душе и в сердце, чем пребывать в неволе, обслуживая тиранию. Не будем забывать, что каждому из них грозило физическое уничтожение. Гражданское поведение Ахматовой они оценивали в духе Достоевского: как желание пострадать за дорогие ей ценности, как добровольное мученичество, а не в качестве нравственной силы, удерживающей ее в России ради исполнения своего предназначения.

Ахматова, в отличие от изгнанников, держалась другого взгляда: нравственное могущество, была убеждена она, заключается не в бегстве от страданий («Но вечно жалок мне изгнанник...»), а в мужественном и стойком принятии их. По мысли Ахматовой, такова роковая судьба поколения, такова его предначертанная свыше миссия, и она, как человек и поэт неотделима от ее многострадальной родины. Эта миссия предопределена не людьми — людям следует исполнить вышнюю волю, но не с рабьей покорностью, а с гордым стоическим признанием хода истории. В сознании и в жизненном поведении Ахматовой укрепляется мысль о необходимости ответственного выбора в период социальных потрясений. Согласно этому выбору, Ахматова осознала себя голосом современников, в котором должны зазвучать их голоса. И за него она готова была платить — и заплатила — дорогую цену. По убеждению Ахматовой, история России может начаться заново, как бы с чистого листа. Уверенность в этом придавала силы и воскрешала мечты о новой России. Для Ахматовой этот момент в жизни России вписывается в христианскую историю мира: вслед за падением наступит спасение и возрождение. И это, была она уверена, тоже объективный закон истории.

Если перед эмигрантами стояла дилемма — родина или свобода, то для Ахматовой нравственный выбор находился в несколько иной плоскости: родина или чужая земля, чужая вера, чужая культура (при всей близости русской и европейской культур), чужой язык (при отличном

это глаза. В целом она оказалась достойна своего назначения, своего имени, своей культуры, своей страны, своего народа, и теми русскими поколениями, которые придут после нас, это, наверно, будет признано. Россия — понятие не географическое, и уж никак не политическое: эмиграция в прошедшие сорок пять лет была неотъемлемой частью России и напомнила, сказала многое, о чем сказать было необходимо и что в московских условиях замалчивалось, отрицалось или осмеивалось. Мы совсем не оттого прожили свою жизнь и, конечно, умрем на чужой земле, что предпочли быть «под защитой чуждых крыл». Не оттого и не для того. Я уверен, что Ахматова это понимает. Если она утверждает, что выбор ее был продиктован ей совестью, то должна бы признать, что без всяких сделок с совестью можно было счесть единственно верным и другое решение» (*Адамович Г.* *Одиночество и свобода.* — М., 1996. — С. 364). см. также более позднее сетование Е.Грота: «В этих строках звучит как будто упрек нам, эмигрантам, которые во дни великой скорби не были со своим народом» (*Новое русское слово.* 1965. 6 июня).

владении английским и французским). Ахматова не была столь наивна, чтобы полагать, будто революционная власть обеспечит гражданам политическую свободу и политические права. Она знала, что большевики непременно покусятся и на духовную свободу людей в том числе, конечно, литераторов, введя жестокую цензуру. Если для эмигрантов главным была личная и творческая свобода, то для Ахматовой свобода не составляла основную ценность в сравнении с богоизбранностью России (отсюда сознание собственной избранности, дающее право не составлять землю и народ в грозные дни), православной верой и иконами. Свобода может быть сохранена внутри себя даже при внешней несвободе. В такое же положение было поставлено большинство народа. Поэтому для себя она решила эту непростую проблему и была готова к тому, что на ее сочинения наложат запрет, но все же не смогут сломить ее дух¹⁶⁵⁸.

В тогдашних исторических условиях обе позиции — эмигрантов и Ахматовой — выглядели если не враждебными, то не совпадающими, а это несовпадение порождало взаимные обиды и непонимание¹⁶⁵⁹. Каждая сторона правомерно гордилась своим выбором, но эта гордость смотрелась вызовом и укором. Если эмигранты, с чем можно согласиться, упрекали Ахматову в неуместной гордости и надменности (хотя надменность в ее стихах отнесена не к эмигрантам, а к властям, перед которыми поэт и граждане не клонят голов), то менее гордости и надменности содержалось и словах и поведении эмигрантов. Например, многие эмигранты, в частности З.Н. Гиппиус прямо заявляли, что на них пала священная миссия хранителей российской культуры и духовности. Тем самым они игнорируют тех, кто остался в России, в том числе и Ахматову, не признавая за ними этой миссии. Если это не гордость, сопряженная с вызовом, то что же?¹⁶⁶⁰ в доказательство можно привести также слу-

¹⁶⁵⁸ Конечно, Ахматовой приходилось идти на нежелательные компромиссы, в целом она не изменяла себе. Единственный случай — стихотворение о Сталине, написанное с надеждой освободить сына; Ахматова ничего не просила для себя, славословящим стихом она выполняла долг матери, обязанной жертвовать для сына и жизнью, и репутацией.

¹⁶⁵⁹ На одном из вечеров Пастернака, где присутствовала Ахматова, А.Н. Вертинский, недавно вернувшийся в Россию, «завел разговор об эмигрантских парижских поэтах — о Георгии Иванове, Георгии Адамовиче, Владиславе Ходасевиче, о Давиде Кнуде и других. Стал читать Георгия Адамовича. Читал Вертинский поэтов, произведения которых главным образом были на тему тоски по Родине. Но Ахматова стала резко осуждать эти стихотворения и с упорной горячностью настаивала, что в поэзии искусство должно быть только для искусства. Александр Николаевич был очень смущен и огорчен, он высоко ценил и любил поэзию Ахматовой, но ему было непонятно ее отрицательное отношение к поэтам Серебряного века, живущим вдали от своей Родины...» (Вертинская Л. «Он все терпел». — «Московские новости», 2004. 24 сентября).

¹⁶⁶⁰ Как справедливо заметила Л.Г. Кихней, слова Ахматовой «Нес теми я, кто бросил землю На растерзание врагам» сказаны летом 1922 года — «в самый разгар кампании по изъятию церковных ценностей: гонений на церковнослужителей и разорения православных храмов». Стало быть, «слова о «врагах» и о земле, брошенной им на «растерзание», нужно отнести «к ситуации кощунственного надругательства над православными и национальными святынями». Под врагами не подразумевались ни

чай с А.Н. Вертинским в 1946 году. По воспоминаниям очевидицы, «... Вертинский стал читать стихи Георгия Иванова о любви к России. Было ли это связано с тостом, хотел ли он заполнить возникшее напряженное молчание — не помню. Помню, что он стоя читал стихи и, закончив их, заговорил о том, что никто из нас здесь — в России — не мог любить Россию так, как любили они Россию *там...* <...> [Анна Андреевна] поднялась с дивана и, поправив шаль на плечах, сказала, что здесь, в этой комнате, присутствуют те, кто перенес блокаду Ленинграда и не покинули города, и в их присутствии говорить то, что сказал Вертинский, по меньшей мере бестактно и что, по ее мнению, любит Родину не тот, кто покидает ее в минуту тяжких испытаний, а тот, кто остается вместе со своим народом на своей земле»¹⁶⁶¹. Иначе говоря, Вертинский прямо бросил вызов всем, кто остался в России, умалив их любовь к родине. Стало быть, упреки были взаимными, и каждая сторона искала себе подходящее оправдание¹⁶⁶².

внешние враги, ни большевики, ни эмигранты. «Враг» в контексте ахматовского стихотворения — это те, кто, борясь с Православной Церковью как символом дореволюционной России, действуют по наущению сатаны, дьявола как «общего противника рода человеческого...» «Поэтому, — полагает автор, — хлеб, «пахнущий *полынью*», символизирует не только горечь изгнания, но и «греховность нечестия», поскольку Священное писание «представляет нечестие и пороки человеческие под видом полыни, как крайне горькие по их последствиям, и изображает тягость наказания Божия, которое постигает всякого человека грешного в следующем выражении: *«Говорит Господь: вот, Я накормлю их, этот народ, полынью»* (Иер., 9: 15). Вследствие такого толкования, можно согласиться с автором в том, что «Ахматова в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...» переворачивает библейскую ситуацию исхода из грешной земли праведников, перетолковывая ее в евангельском духе: *«Кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня, Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее»* (Мф., 10: 38-39). Вот почему «каждый час» оставшихся «в глухом чаду пожара» будет оправдан Высшим Судом» (Кихней Л.Г. Указ. соч. — С. 154–155).

¹⁶⁶¹ Белкина М. Скрещение судеб. — М., 1988. — С. 224–226. Этот же эпизод несколько иначе передавала О.Ф. Берггольц, рассказ которой записала Сильвия Гитович: «Когда очередь дошла до Вертинского, он встал, поднял бокал и, грассируя, сказал: «Я поднимаю этот бокал за Родину, потому что те, кто с нею не расставались, и понятия не имеют о том, как можно любить Родину!» и тут с бешеными глазами встал Пастернак и сказал Вертинскому: «Как вы смеете говорить о любви к Родине! Вы г...!» Растерянно Вертинский протянул руки в сторону Анны Андреевны и сказал: «Анна Андреевна, что же это?» “Да, да, — царственно наклоняя голову, произнесла она. — Да, да!”» (Об Анне Ахматовой. — С. 331–332). Среди эмигрантов, кстати, были и те, кто разделял выбор Ахматовой. Князь Дм. Святополк-Мирский в статье «О состоянии современной русской литературы» писал: «Ее <эмиграции> поэтическое бесплодие как бы карма, отделенная от родной почвы, вне которой поэзия — самый органический свет национальной культуры — существовать не может. Поэтому те поэты, которые чувствовали ответственность за национальное достоинство, к эмиграции не присоединились, как Анна Ахматова...» (см.: «Новый журнал», 1978. № 131. — С. 79–110). Автор этих строк, исполнив свое желание, вернулся в советскую Россию, но был репрессирован.

¹⁶⁶² В эмигрантской среде по поводу решения Ахматовой остаться на родине и стихотворений об этом не раз возникали острые публикации. Одна из последних случилась после выхода антологии русской поэзии, составленной Э. Триоле. В преамбуле

Между тем вскоре для большинства народа настали, как горько пошутила Ахматова, «вегетарианские времена». Г.Адамович вспоминал: «После революции все в нашем быту изменилось. Правда, не сразу. Сначала казалось, что политический переворот на частной жизни отразится не должен, но длились эти иллюзии недолго. ... Времена настали трудные, темные, голодные»¹⁶⁶³. В.Ф. Ходасевич рассказывал в «Некрополе» о посещении Гумилева: «В опустелом, холодном, пропахшем воблюю Петербурге, оба голодные, исхудалые, в истрепанных пиджаках и дырявых штиблетах, среди нетопленного и неубранного кабинета, сидели мы и беседовали с высокомерной важностью...»

После Октября 1917 года Ахматова работала в библиотеке Агрономического института. Ее семейная жизнь дала трещину: семейный союз с Гумилевым распался (брак был расторгнут 5 августа 1918). В том же году она вышла замуж за талантливого ученого ассириолога-востоковеда и поэта¹⁶⁶⁴ Владимира (Вольдемара) Казимировича Шилейко (брак с ним

к подборке ахматовских стихов она писала: «Не затронутая вдохновением революционной идеологии, Ахматова, тем не менее, отказалась следовать за большинством писателей своего направления в эмиграцию или оппозицию. В сборниках, опубликованных сразу же после окончания гражданской войны («Подорожник», «Anno Domini MCMXXI»), выражено трагическое ощущение рухнувшего мира и вместе с тем упрямая вера в судьбы новой России» (La Poesie russe. Edition bilingue. Anthologie reunie et publiee sous la direction de Elsa Triolet. Paris, 1965. P. 282). Слова «новой России» вызвали возмущение у эмигрантов, которые полагали, что коммунистка Э. Триоле подразумевает подними «советскую Россию». «Ко всем бедам, пертерпенным Ахматовой под сенью «родной» партии, — писалось в отклике, — г-жа Триоле и К° прибавили еще одно издевательство. Насчет же того, что Ахматова не ушла в изгнание, тоже дело, для партии, не обстоит без конфуза. Все знают одно из лучших ее стихотворений, первая строфа которого *никогда* не перепечатывается в СССР: «Когда в тоске самоубийства...». Затем там весьма охотно печатают — и нами в этой антологии оно приведено в таком обезглавленном виде — дальнейшее. Только коммунисты не заметили, что без первой строфы остальные три теряют всякий смысл: становится непонятным *почему* Ахматова «замкнула слух», что побудило ее к столь резкому жесту? Не для того ведь, чтоб сделать приятное Косыгину или Семичастному. Объяснение отказа поэтессы от ухода в изгнание — в первой строфе, — в верности ее «суровому духу византийства» русской Церкви, т. е. В готовности принять страдание ради укрепления силы своего духа, из аскетизма. Т. е. не только по соображениям, для партии уж никак неприемлемым, но и ни в малейшей мере не извиняющим гнусное поведение большевиков. Ахматова. их нисколько не оправдывает. Она только принимает их за данное, за трамплин для подъема сильных духом на высоты, которые космонавтам и не снились. Потому что высоты эти не материального порядка. Иская тексты, можно вообще доказать все, что угодно, даже сочувствие А. палачам и мучителям ее родных. Но... не станем и мы бередить душевные раны величайшей из русских женщин, не сломленной никакими испытаниями» (Возрождение. 1966. № 171).

¹⁶⁶³ Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 257.

¹⁶⁶⁴ Его стихи опубликованы. Например:

Живу мучительно и трудно,
и устаю, и пью вино;
но, посещен судьбиной чудной,
люблю, — сурово и давно.

был оформлен в Петрограде в декабре 1918 года). По мнению Э. Файнштейн, брак с Шилейко — очищение от скверны, нечто вроде монашеского послушания и самопожертвование, которое позднее превратилось в «мрачное недоразумение»¹⁶⁶⁵.

Через три года, в 1921, Ахматова и Шилейко расстались (развод оформлен в июне 1926 года) и с сентября 1922 года начался страстный роман с Пуниным (видный искусствовед), не принесший, однако, Ахма-

И мнится мне — что, однодумный,
в подстерегающую тень
я унесу июльский день
и память женщины безумной.

(Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1. — С. 820).

¹⁶⁶⁵Файнштейн Э. Указ. соч. — С. 105–109. О быте, царившем в доме Ахматовой и Шилейко, можно судить по записям К.И. Чуковского. Вот, например запись от 19 января 1920 года: «Вчера — у Анны Ахматовой. Она и Шилейко в одной большой комнате, — за ширмами кровать. В комнате сыровато, холодновато, книги на полу. У Ахматовой крикливый, резкий голос, как будто она говорит со мною по телефону. Глаза иногда кажутся слепыми. К Шилейке ласково — иногда подходит и ото лба отмечает волосы. Он зовет ее Аничка. Она его Володя. С гордостью рассказывала, как он переводит стихами — *a livre ouverte* (с листа. — В.К.) — целую балладу, — диктует ей прямо набело! “А потом впадает в лунатизм”». (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 57). Впоследствии Ахматова рассказывала И.С. Эвентову: «Летом 1918 года, когда с моим первым замужеством было покончено, мы сблизились, и он стал моим вторым мужем. Сперва мы жили с ним в Москве, на Пречистенке, а к зиме вернулись в Питер. КУБУЧ, который организовал тогда Горький, — комитет по улучшению быта ученых — позаботился о нашем жилье. В боковом корпусе Мраморного дворца, — продолжала Анна Андреевна, — было устроено общежитие для ученых, и Шилейко, как работник Академии материальной культуры — ее возглавлял академик Марр, — получил две комнаты. Они оказались просторными, но холодными, угловыми: окна выходили на памятник Суворову и на Павловские казармы. Дров для них всегда не хватало. А Шилейко был человек совершенно не приспособленный к жизни, к хозяйственным нуждам. Мне самой приходилось и топить печи, и стоять в очередях за провизией, которую выдавали на Миллионной улице, в Доме ученых. Одно время я получала обеды в театральной столовой Суворинского театра, но туда надо было ходить пешком несколько верст. Горячей пищи у нас дома не было, если не считать чая, который мы прилаживали сахаринном. Шилейко много работал, много курил и всегда требовал горячего чаю. Курила и я. Деньги, которые он получал (а они все время падали в цене — фунт хлеба стоил пятьдесят рублей), вещи, которые оставались для обмена, — все это уходило на табак и чай. Жили впроголодь, без радостей, в непокое. <...> — Как работалось в этом дворце? — поинтересовался я. — Совсем не работалось. Впрочем, два стихотворения, сколько помню, было написано там — «Петроград, 1919» и «Зажженных рано фонарей...». От всей той скудости и мерзлоты, которая окружала нас в Мраморном, я отдыхала лишь в летние месяцы, когда уезжала к друзьям в Царское Село. Многие из того, что мною сделано в те годы, было набросано или написано в Царском. Хорошо писалось в 1921-м и тоже, пожалуй, преимущественно летом» (Об Анне Ахматовой. — С. 376–377). В разговоре с Л.К. Чуковской, Ахматова вспоминала о совместной жизни с Шилейко: «Три года голода... Владимир Казимирович был болен. Он безо всего мог обходиться, но только не без чая и не без курева. Еду мы варили редко — нечего было и не в чем... Если бы я дольше прожила с Владимиром Казимировичем, я тоже научилась бы писать стихи...» Он «просто человек был невозможный для совместного обитания».

товой счастья и закончившийся разрывом в сентябре 1938 года¹⁶⁶⁶. Ахматова рассказывала Е.К. Гальпериной-Осмеркиной: «... когда мы окончательно расстались с Пуниным и я уходила навсегда из его комнаты, Николай Николаевич сказал мне вслед: «Едет царевич задумчиво прочь, Будет он помнить про царскую дочь». Она сказала это с усмешкой, усмешкой презрительной и горькой. И тут же без перехода сообщила: «А вы знаете, я выхожу замуж за профессора медицины Владимира Георгиевича Гаршина»¹⁶⁶⁷.

Нет сомнений, что Ахматова и Пунин горячо любили друг друга, но их характеры и все обстоятельства были против них. Еще в начале 1920-х годов Пунин хотел освободиться от Ахматовой, чувствуя, что не в его человеческих силах быть равным своей избраннице. Всеволод Петров, например, полагал: «Классически ясному сознанию Ахматовой противостояли романтический хаос и пронзительная интуиция Пунина»¹⁶⁶⁸. Отдавая себе отчет в своем чувстве он записал в дневнике: «Наша любовь была трудной, оттого она преждевременно и погибла: ни я, ни она не смели ее обнаружить, сказать о ней, освободить для нее свои жизни... Я еще умел ее веселить, но она никогда не могла меня утешить. Мне часто было горько и душно с ней, как будто меня обнимала, целовала смерть. Но до сих пор еще я люблю ее гибкие и резкие движения, строй ее тела и особенно — люблю ее лицо — рот и горькую складку улыбки, зубы со скважинками, овал ее крупного подбородка, большой лоб, и особенно — ее мягкие черно-коричневые волосы... Мне казалось, что моя мать такое же имела лицо... Милое лицо»¹⁶⁶⁹.

У Э.Г. Герштейн однажды состоялся разговор с Н.А. Ольшевской: «А как вы думаете, Нина, кого она (Ахматова — В.К.) любила больше всех? — Я так и спросила ее однажды. Она после долгой паузы сказала как бы самой себе: “Вот прожила с Пуниным лишних два года”. Это и был ответ. — Что же он означал? “Что с Пуниным надо было уже расходиться, а она еще два лишних года с ним прожила. Значит, любила”». Нина продолжает: «Пунин очень любил Анну Андреевну. Я не говорю уже об его письме из Самарканда, которым Анна Андреевна гордилась

¹⁶⁶⁶ Забегая несколько впереди и завершая этим семейную тему Ахматовой, остановимся на ее жизни с Пуниным. Особенно неблагоприятно для них сложились 1930 годы. Всеволод Петров в статье «Фонтанный Дом» писал о «ложном положении, в каком оказалась Анна Андреевна по отношению к семье Пунина. Он жил в одной квартире с первой женой. Тут же жила их маленькая дочь. Когда мы вечером пили чай, обе дамы сидели за столом вместе. Со стороны могло показаться, что они дружны между собой. Но так ли оно было на самом деле, я не знаю. Атмосфера неблагоприятная, глубоко свойственная всей эпохе... может быть, нигде не чувствовалась так остро, как в Фонтанном Доме. Над его садовым флигелем бродили грозные тучи и несли несчастья, которые падали на голову Пунина и Ахматовой. Жизнь привела их в конце концов к тяжелому разрыву» (Воспоминания об Анне Ахматовой, — С. 224–226). Возможно, на судьбу Ахматовой и Пунина повлияло явно несправедливое отношение Пунина к сыну Ахматовой, Л.Н. Гумилеву.

¹⁶⁶⁷ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 243. Брак с В.Г. Гаршиным не состоялся.

¹⁶⁶⁸ Воспоминания об Анне Ахматовой, — С. 223.

¹⁶⁶⁹ Цит. по изданию: *Файнштейн Э.* Указ. соч. — С.139.

и многим показывала. Но куда они дели его записку из лагеря? Я сама ее видела, Анна Андреевна мне показывала. На клочке какой-то оберточной бумаги. Он писал, что она была его главной любовью, помню хорошо фразу: «Мы с Вами одинаково думали обо всем». Он был двойственный, Пунин. То элегантный, в черном костюме, с галстуком (иногда «бабочкой»); таким его знали студенты на лекциях. Одна из слушательниц говорила мне, что более интересных и остроумных лекторов она не слышала. Дома, если он был в форме, был так же обаятелен, любезничал. В другой раз сидит в халате, в тапочках, раскладывает пасьянс, еле кивает и не разговаривает»¹⁶⁷⁰. Пунин, конечно, хорошо понимал, насколько значителен талант Ахматовой. Вместе с тем мелкие и обидные уколы сопровождали их жизнь. Э.Г. Герштейн вспоминала: «В тридцатых годах все было устроено так, чтобы навсегда забыть и литературную славу Ахматовой и те времена, когда одна ее внешность служила моделью для элегантных женщин артистической среды. Николай Николаевич при малейшем намеке на величие Ахматовой сбивал тон нарочито будничными фразами: «Анечка, почистите селедку»... Один эпизод мне с горечью описала сама Анна Ахматова. В 1936–1937 гг. она специально пригласила Л.Я. Гинзбург и Б.Я. Бухштаба послушать ее новые стихи. Когда они пришли и Ахматова уже начала читать, в комнату влетел Николай Николаевич с криком: «Анна Андреевна, вы — поэт местного царскосельского значения»... Если у Пунина это была хорошо продуманная поза (надо полагать, он прекрасно понимал значение Ахматовой), то у его бывшей жены и дочери-подростка пренебрежение к литературному имени Анны Ахматовой было вполне искренним»¹⁶⁷¹.

Из Фонтанного дома, бывшего дворца графа Шереметева, Ахматова вместе с семьей Пунина, вспоминала Сильва Гитович, «переехала на улицу Красной Конницы, 4, где когда-то, в незапамятные времена, по ее словам, помещался постоялый двор, а весь второй этаж занимал ямщицкий трактир. Тогда двор дома был застроен конюшнями, где отдыхали извозчичьи тройки, пока их хозяева грелись с морозца. Сейчас ничто не напоминало о былых временах. Квартира как квартира, из пяти комнат. В двух комнатах жили Пунины, проходная — столовая — была общей. Из нее вела дверь в комнату Анны Андреевны, вдвое меньшую, чем ее комната в Фонтанном Доме, а в угловой жила чужая старушка, которая, как тень, в мягких шлепанцах мелькала в коридоре. Здесь как-то заметнее стало, что вся мебель в квартире ломаная. Диван вместо ножки подпирался гигантской катушкой, такой, на которую наматывают пря-

¹⁶⁷⁰Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 263. Л.К. Чуковской Ахматова говорила: «Я подружилась с Пуниным и провела с ним 16 лет, когда он политически был уже никем и ждал гибели, которая и воспоследовала» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 370*).

¹⁶⁷¹Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 252. Однажды Пунин отказал Ахматовой «в возможности пользоваться сараем для дров — там, мол, все заложено его дровами... Это он дразнил Анну Андреевну. Она слушала его с улыбкой. А на другой день все было распилено и уложено. Это было, когда они уже разошлись. Пунин часто забегал тогда к ней в комнату. Называл “Анна Андреевна”» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 263–264).

жу на ниточной фабрике. В комоде разошедшиеся ящики плотно не задвигались, а кровать давно потемнела и облупилась. Но, как всегда, в углу висели иконки и над изголовьем знаменитый рисунок Модильяни. У окна стоял низкий резной ларь, «сундук Флорентийской невесты», как его называла Анна Андреевна, где лежали папки и рукописи»¹⁶⁷². Впоследствии Ахматова рассказывала Л.К. Чуковской: «Мне было очень плохо, ведь я тринадцать лет не писала стихов, вы подумайте: тринадцать лет!» — говорила мне Ахматова в августе 1940 года, рассказывая о своей трудной жизни с Н.Н. Пуниным». И в другой раз: «Шесть лет я не могла писать. — Меня так тяготила вся обстановка — больше, чем горе», — говорит она мне в марте 40-го о том же тяжком периоде своей жизни»¹⁶⁷³. «Одиночеством вдвоем» — остро-ироничной горько назвала Ахматова свою жизнь с Пуниным¹⁶⁷⁴.

В конце жизни Пунин повинился перед Ахматовой, и его письмо, посланное из Самаркандской больницы в 1942 году, полно искреннего чувства и скорби¹⁶⁷⁵. З.Б. Томашевская по поводу этих признаний Пунина пи-

¹⁶⁷² Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 505.

¹⁶⁷³ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 566.

¹⁶⁷⁴ Мандельштам Надежда. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 157.

¹⁶⁷⁵ Приведу его в выдержках: «Мне кажется, я в первый раз так всеобъемлюще и широко понял Вас — именно потому, что это было совершенно бескорыстно, т. е. увидеть Вас когда-нибудь я, конечно, не рассчитывал, это было действительно предсмертное с Вами свидание и прощание. И мне показалось тогда, что нет другого человека, жизнь которого была бы так цельна и поэтому так совершенна, как Ваша; от первых детских стихов (перчатка с левой руки) до пророческого бормотания и вместе с тем гула поэмы. Я тогда думал, что эта жизнь цельна не волей — и это мне казалось особенно ценным — а той органичностью, т. е. неизбежностью, которая от Вас как будто совсем не зависит. Теперь этого не написать, т. е. всего того, что я тогда думал, но многое из того, что я не оправдывал в Вас, встало передо мной не только оправданным, но и, пожалуй, наиболее прекрасным. Вы знаете, многие осуждают Вас за Леву, но тогда мне было так ясно, что Вы сделали мудро и, безусловно, лучшее из того, что могли выбрать (я говорю о Бежецке), и Лева не был бы тем, что он есть, не будь у него бежецкого детства. Я и о Леве тогда много думал, но об этом как-нибудь в другой раз — я виноват перед ним. В Вашей жизни есть крепость, как будто она высечена в камне и одним приемом очень опытной руки. Все это — я помню — наполнило меня тогда радостью и каким-то совсем не обычным, не сентиментальным умилением, а созерцательным, словно я стоял перед входом в Рай (вообще тогда много было от «Божественной Комедии»). И радовался я не столько за Вас, сколько за мироздание, потому что от всего этого я почувствовал, что нет личного бессмертия, а есть бессмертное. Это чувство было особенно сильным. Умирать было не страшно, т. е. я не имел никаких претензий персонально жить или сохраниться после смерти. Почему-то я совсем не был в этом заинтересован, но что есть Бессмертное и я в нем окажусь — это было так прекрасно и так торжественно. Вы казались мне тогда — и сейчас тоже — высшим выражением Бессмертного, какое я только встречал в жизни. В больнице мне удалось перечитать «Бесов». Достоевский, как всегда, мне тяжел и совсем не для меня, но в конце романа, как золотая заря, среди страшного и неправдоподобного мрака, такие слова: «Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением — и славой — о, кто бы я ни был, что бы ни сделал! Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение

сала: «Лучшее и главное, что сказано об Ахматовой, содержится в письме Николая Николаевича Пунина... Это Пунин при последнем своем аресте произнес то великое прощальное слово, которое любила повторять Ахматова: “Главное, не теряйте отчаяния”»¹⁶⁷⁶.

Так или иначе, и Ахматовой было трудно с ее мужьями, и всем мужьям было трудно с Ахматовой, причем она нисколько не снимала с себя вины¹⁶⁷⁷. Подводя итог замужествам и влюбленностям, Ахматова в последствии назвала так: «Чужих мужей нежнейшая подруга и многих безутешная вдова» и писала:

... и умирать в сознаньи горделивом,
Что жертв своих не ведаешь числа,
Что никого не сделала счастливым,
Но незабвенною для всех была.

Объясняя свои любовно-семейные неудачи, она любила повторять: «Ромео не было, Эней, конечно, был...»¹⁶⁷⁸. Ахматова несколько переосмыслила миф и придала ему современную окраску: «Вот, пока женщина молода и в цвету, Эней оставляет ее, а потом вдруг оказывается, что все сплошь были Ромео. Нет уж: Ромео не было, Эней, конечно, был...» Иначе говоря, возлюбленный будто бы из-за мнимого долга покидает свою

веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье для всех и для всего...» и т. д. Эти слова почти совершенное выражение того, что я тогда чувствовал. Именно — «и славой» — именно, «спокойное счастье». Вы и были тогда выражением «спокойного счастья славы». Умирая, я к нему приближался. Но я остался жить и сохранил и само это чувство и память о нем. Я так боюсь теперь его потерять и забыть и делаю усилия, чтобы этого не случилось, чтобы не случилось того, что там много раз случилось со мной в жизни: Вы знаете, как я легкомысленно, не делая никаких усилий, даже скорее с вызовом судьбе, терял лучшее, что она, судьба, мне давала...» (Об Анне Ахматовой. — С. 531–533).

¹⁶⁷⁶ Об Анне Ахматовой. — С. 438.

¹⁶⁷⁷ «Все мужья, кроме Гумилева, — заметила Н. Мандельштам, — чувствовали рядом с ней свою неполноценность и проявляли это в достаточно диких поступках» (Мандельштам Надежда. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 158). А сама Ахматова говорила своей собеседнице: «Должно быть, это только я жила с ними, не живя...» и потом: «Может, так и нужно было, чтобы я их всех так топтала, чтобы сделать то, что я сделала...» (Там же. — С. 159).

¹⁶⁷⁸ *Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 526. Э.Г. Герштейн свидетельствовала, что стих «Ромео не было, Эней, конечно, был» — это «строка из... неизвестного стихотворения» Ахматовой. Одно время она служила эпиграфом к 11-му стихотворению из цикла «Шиповник цветет» (*Ахматова Анна*. Сочинения. Т. 2. — С. 459). Эней — герой греч.-рим. мифологии. Во время путешествия в страну предков Энея настигла посланная Эолом буря и прибила его корабли к берегам Карфагена. Его встретила карфагенская царица Дидона и влюбилась в него. Она пыталась задержать Энея у себя, но Эней покинул Карфаген. Дидона не вынесла разлуки и лишила себя жизни. В любовной истории Энея и Дидоны видели одну из причин вражды между Римом и Карфагеном. Сюжет о любви Энея и Дидоны отражен, помимо других живописцев, в полотне Рубенса, письма которого переводила Ахматова. В литературных произведениях после античной эпохи образ Энея отходит на второй план, уступая центральное место Дидоне.

любимую, когда она молода и красива, а потом, спустя много лет выясняется, что он и все остальные поклонники готовы были любить ее до гроба и даже жертвовать своими жизнями наподобие Ромео, тогда как на самом деле жертвой, Дидоной, всегда оказывалась женщина, а мужчина, вопреки поздним заверениям, — Энеем. Миф об Энее и Дидоне в комментариях Ахматовой проливает свет на ее отношения с мужьями и поклонниками. Почти все они, как впоследствии Пунин, искренно клялись в верности и любви. И тогда становилось непонятно, почему же они покидали свою столь любимую ими женщину и что же заставляло их бросать ее.

А жизнь после революции и гражданской войны становилась все беднее, голоднее, неуютнее... Особенно трудно Ахматовой пришлось в 1920-е годы. Г.И. Чулков сообщает своей жене 12 августа 1920 года: «Ахматова превратилась в ужасный скелет, одетый в лохмотья»¹⁶⁷⁹. Круг близких, друзей и знакомых редел. Один за другим уходят из юдольного мира Недоброво, Блок, Гумилев¹⁶⁸⁰, уехал в Англию Анреп, эмигрировали Артур Лурье, Ольга Глебова-Судейкина и многие другие, в 1921 году арестовывают Пунину, но вскоре отпускают благодаря вмешательству Луначарского. Начало 1920-х годов не предвещало ничего хорошего. На какое-то время у Ахматовой появились средства в связи с изданием «Четок», «Подорожника» и «Anno Domini»¹⁶⁸¹, но она чувствовала себя одинокой, но в этом же одиночестве находит силы, чтобы преодолеть невзгоды. «Последние месяцы, — говорила она о 1921 годе, — я жила среди смертей. Погиб Коля, умер мой брат и, наконец, Блок! Не знаю, как я смогла все это пережить!..

— Говорят, вы хотите ехать за границу?

— Зачем? Что я там буду делать? Они там все сошли с ума и ничего не хотят понимать»¹⁶⁸².

По словам Надежды Мандельштам, Ахматова вела себя в это необычайно трудное время героически. В воспоминаниях современников содержится множество фактов о ее человеколюбивых поступках. Надежда Павлович воспроизвела такой эпизод: «Однажды летним утром 1920 года я пришла к Анне Андреевне. Огромный шереметевский двор был залит солнцем. Вдруг я увидела, что она почти бежит по двору в платочке, в туфлях на босу ногу, с каким-то свертком в руках.

¹⁶⁷⁹ Цит. по изд.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. — М., 2008. — С. 136.

¹⁶⁸⁰ На похоронах Блока Ахматова узнала об аресте Николая Степановича Гумилева, расстрелянного 25 августа 1921 года.

¹⁶⁸¹ К.И. Чуковский, часто посещавший Ахматову в 1920–1924 годы однажды застал ее веселой, помолодевшей и потолстевшей. В другой раз она дала ему взаймы миллион, но надо учитывать, что инфляция в те времена была бешеной. Когда Ахматова получила гонорар за книги стихов, между нею и Чуковским произошел следующий разговор: «“Ну что, у вас теперь много денег?” — спросил я. «Да, да, много. За «Белую стаю» я получила сразу 150 000 000, могла платье сшить себе, Левушке послала, вот хочу послать маме, в Крым... Я знаю, что они очень нуждаются, и никак не могу послать. Мама пишет: “По почте не посылай!”...»

¹⁶⁸² Файнштейн Элен. Указ.соч. — С. 92.

— Куда вы?

— К нашему дворнику. У него воспаление легких. Ставлю компрессы»¹⁶⁸³.

¹⁶⁸³ Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невольской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

И товарищем она была верным в беде, делилась последним. Так за равнодушной величавостью, за некоторым высокомерием всегда оставалась живой ее простая доброта». К.И. Чуковский в своем дневнике от 3 февраля 1921 года записал слова Ахматовой: «Приходите ко мне сегодня, я вам дам бутылку молока — для вашей девочки». Вечером забежал к ней — и дала! Чтобы в феврале 1921 года один человек предложил другому — бутылку молока!» в другой раз «она порывисто схватила со шкафа жестянку с молоком и дала: “Это для маленькой”». Чуковский оставил подробные описания быта Ахматовой на разных квартирах в те времена: «Комнатка маленькая, большая кровать не застлана. На шкафу — на левой дверке — прибита икона Божьей Матери в серебряной ризе. Возле кровати столик, на столике масло, черный хлеб... у Ахматовой на ногах плед. «Я простудилась, кашляю». Мы беседовали долго...» а вот запись от 14 февраля 1922 года: «Был вчера у Ахматовой. На лестнице темно. Подошел к двери, стукнул — дверь сразу открыли: открыла Ахматова... «Садитесь! Это единственная теплая комната...»...» 24 марта того же года: «Ахматова ждала меня. На кухне все убрано, на плите сидит старуха..., штопает для Ахматовой черный чулок белыми нитками. «Бабушка, затопите печку!» — распорядилась Ахматова, и мы вошли в ее узкую комнату, три четверти которой занимает двуспальная кровать, сплошь закрытая большим одеялом. Холод ужасный». <...> «Мне стало страшно жалю эту трудно живущую женщину...» 15 декабря: «Вчера забрел к Анне Ахматовой. Описать разве этот визит? Лестница темная, пыльная, типический черный ход. Стучусь в дверь. Оттуда кричат: не заперто! Открываю: кухонька, на плите какое-то скудное варево... Мы пошли в гостиную бывшую Судейкиных с иконами на стенах и завели разговор. Но уже не светский, а домашний... Я видел ее в виде голодной и отрешившей от всего земного монашенки..., видел светской дамой (месяца три назад) — и вот теперь она просто... девушка из мещанской семьи. Тесные комнаты, ход через кухню, маманька, кухарка «за все», — кто бы сказал, что это та самая Анна Ахматова..., о которой пишутся десятки статей и книг, которую знает наизусть вся провинция... Я ушел, унося впечатление светлое. За всеми этими вздорами все же чувствуешь подлинную Анну Ахматову, которой как бы неловко быть на людях подлинной, и она поневоле, из какой-то застенчивости, принимает самые тривиальные облики... А между тем это только щит, чтобы оставить в неприкосновенности свое, дорогое». 14 ноября 1923 года: «Был вчера у Ахматовой... Теплого пальто у нее нет: она надевает какую-то фуфайку «под низ», а сверху легонькую кофточку». 14 января 1924: «Дней десять назад Ахматова, встретив меня во Всемирной (издательство «Всемирная литература» — В.К.), сказала, что хочет со мной «посекретничать». Мы уселись на особом диванчике, и она, конфузясь, сообщила мне, что проф. Шилейке нужны брюки: «Его брюки порвались, он простудился, лежит». Я... порылся в том хламе, который прислан американскими студентами для русских студентов, и выбрал порядочную пару брюк, пальто — с меховым воротником, шарф и пиджак — и отнес все это к Анне Ахматовой. Она была искренне рада». 6 мая того же года: «Ахматова переехала на новую квартиру — на Фонтанку. Я пришел к ней недели три назад... Она сидит перед камином, на камине горит свеча — днем. «Почему?» — «Нет спичек. Нужно будет затопить плиту — нечем». Я потушил свечу, побежал к малярам, работавшим в соседней квартире, и купил для Ахматовой спичек» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 58–64).

Несмотря на голодную, холодную и бедную жизнь, Ахматова держалась стойко и мужественно, с достоинством переносила тяготы и невзгоды, хотя временами, как свидетельствовала Л.К. Чуковская, остро переживала нищету. Тем не менее, часто видевший ее в 1920-е годы К.И. Чуковский писал: «Прошло два-три года, и в ее глазах, и в осанке, и в ее обращении с людьми наметилась одна главнейшая черта ее личности: величавость. Не спесивость, не надменность, не заносчивость, а именно величавость: «царственная», монументально важная поступь, нерушимое чувство уважения к себе, к своей высокой писательской миссии.

С каждым годом она становилась величественнее. Нисколько не заботилась об этом, это выходило у нее само собой. За все полвека, что мы были знакомы, я не помню у нее на лице ни одной просительной, заискивающей, мелкой или жалкой улыбки... . Даже в позднейшие годы, в очереди за керосином, селедками, хлебом, даже в переполненном жестком вагоне, даже в ташкентском трамвае, даже в больничной палате, набитой десятком больных, всякий, не знавший ее, чувствовал ее «спокойную важность» и относился к ней с особым уважением, хотя держалась она со всеми очень просто и дружественно, на равной ноге.

Замечательна в ее характере и другая черта. Она была совершенно лишена чувства собственности. Не любила и не хранила вещей, расставалась с ними удивительно легко. Подобно Гоголю, Аполлону Григорьеву, Кольриджу и другу своему Мандельштаму, она была бездомной кочевницей и до такой степени не ценила имущества, что охотно освобождалась от него, как от тяготы. Близкие друзья ее знали, что стоит подарить ей какую-нибудь, скажем, редкую гравюру или брошь, как через день или два она раздаст эти подарки другим. Даже в юные годы, в годы краткого своего «процветания», жила без громоздких шкафов и комодов, зачастую даже без письменного стола. Вокруг нее не было никакого комфорта, и я не помню в ее жизни такого периода, когда окружавшая ее обстановка могла бы назваться уютной.

Самые эти слова «обстановка», «уют», «комфорт» были ей органически чужды — и в жизни и в созданной ею поэзии. И в жизни и в поэзии Ахматова была чаще всего бесприютна. Конечно, она очень ценила красивые вещи и понимала в них толк. Старинные подсвечники, восточные ткани, гравюры, ларцы, иконы древнего письма и т. д. то и дело появлялись в ее скромном жилье, но через несколько дней исчезали. Не расставалась она только с такими вещами, в которых была запечатлена для нее память сердца. То были ее «вечные спутники»: шаль, подаренная ей Мариной Цветаевой, рисунок ее друга Модильяни, перстень, полученный ею от покойного мужа, — все эти «предметы роскоши» только сильнее подчеркивали убожество ее повседневного быта, обстановки: ветхое одеяло, дырявый диван, изношенный узорчатый халат, который в течение долгого времени был ее единственной домашней одеждой. То была привычная бедность, от которой она даже не пыталась избавиться»¹⁶⁸⁴.

¹⁶⁸⁴ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 48–49. Такие же впечатления уже в другое время остались у Д.Е. Максимова: «Фон, на котором выступает образ Ахматовой, — строжайший минимум бытового реквизита. Не просто безбытность, а вели-

Голос Ахматовой, однако, оставался мужественным, с отчетливыми ораторскими интонациями, торжественно-скорбным, но бесслезным. Ни надрыва, ни стенаний в поэтической речи нет в первые послереволюционные годы. Даже в стихотворении «А Смоленская нынче именинница...», посвященном смерти А.А. Блока, скорбь светла («И струится пенье панихидное, Не печальное нынче, а светлое»; «А кладбище — роща соловьиная, От сияния солнечного замерло»).

Надо сказать, что в первые годы после октябрьского переворота большевики еще допускали некоторую свободу в области литературы и искусства. И. Берлин восторженно позднее писал, что «великолепное цветение русской поэзии», как и русского искусства, начавшееся в девятые годы прошлого века, «смелые, исполненные творческого духа,

колепное, хотя и совсем не подчеркнутое, не «поданное», но осуществленное на деле презрение к быту. Скучный, пунктирный интерьер дома Анны Андреевны, если позволено употребить это слово, не имел ничего общего с палатцами писателей-натурщиков, владельцев двухэтажных дач, автомобилей и гарнитуров красного дерева. Бывая у Ахматовой везде, где она жила за последние 30 лет в Ленинграде, я всегда сталкивался с редчайшей, «студенческой» скромностью или даже, называя вещи своими именами, бедностью. Маленький, еле существующий письменный столик, кровать, шкаф (?), книжная полочка (?), «укладка» или чехол для рукописей, кресло, стул или стулья — все это, с некоторыми вариантами, можно было встретить во всех жилищах Анны Андреевны. И с этим связывалось впечатление неухоженности, жизненного неустройства, наводящее на вопрос, не то реальный, не то риторический: обедала ли Анна Андреевна сегодня или ограничилась чаем и яичницей? Так думалось об Ахматовой даже в самые последние годы ее жизни, когда она стала получать приличные гонорары и, казалось, могла обновить свою обстановку и изменить образ своей жизни. <...> в комнатной беспредметности и щемящей бесприютности перед нами возникала, встречая и провожая нас до передней, повелительница мощной державы — поэтической или иной — не в этом суть. Да, где бы Ахматова ни находилась — дома, на прогулке, на эстраде, в гостях, ее сопровождал ореол значимости и значительности. Я видел ее оживленно разговаривающей, больной, даже плачущей, но всегда она оставалась человеком необычайно сильным («всех сильнее на свете»). С болью, порожденной не только жизнью, но и самим устройством ее души, ее «изначальным замыслом», она мужественно несла посланный ей судьбой «дополнительный» тяжелейший груз бед, который для других был бы непосильным. Не будучи аристократкой по рождению, она была аристократически простой, естественной в обращении, слегка торжественной, но без чопорности и надменности. Это был аристократизм человеческого достоинства, ума и таланта» (*там же*. — С. 108). Бедность быта и одежды Ахматовой, по словам ее биографа, уже не могли оставаться незамеченными... в любую погоду она носила старую шляпу и легкое пальто. ...Очень худая, все с той же знаменитой челкой, она умела произвести впечатление, как бы бедны ни были ее одежды...» (*Хейт* А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 103). Эта сторона быта Ахматовой претерпела изменения лишь в самые последние годы. В 1930-е годы скудость ее существования, по воспоминаниям Н. Роскиной, чувствовалась во всем: «Жила Ахматова тогда — даже не скажешь: бедно. Бедность — это мало чего-то, то есть что-то, у нее же не было ничего. В пустой комнате стояло небольшое старое бюро и железная кровать, покрытая плохим одеялом. Видно было, что кровать жесткая, одеяло холодное. Готовность любить, с которой я переступила этот порог, смешалась у меня с безумной тоской, с ощущением близости катастрофы... Ахматова предложила мне сесть на единственный стул, сама легла на кровать...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 520).

многочисленные, оказавшие огромное влияние художественные эксперименты начала двадцатого века, главные течения внутри новых движений — символизм, постимпрессионизм, кубизм, беспредметность, экспрессионизм, футуризм, супрематизм и конструктивизм в живописи и скульптуре, их всевозможные разветвления и слияния в области литературы, равно как и акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм и «заумь» в поэзии, реализм и антиреализм в театре и балете — вся эта гигантская амальгама не только не потускнела за годы войны и революции, но продолжала черпать жизненные силы и вдохновение в видениях нового мира»¹⁶⁸⁵. Все это «цветение» допускалось большевиками лишь потому, что пока им не было дела до искусства сначала из-за внутренних и внешних обстоятельств, потом из-за гражданской войны, а затем из-за голода, волнений и пр. Другим обстоятельством была вражда к так называемому буржуазному искусству. И тут И. Берлин прав: «вначале все, что могло быть истолковано как «пощечина общественному вкусу» буржуазии, в принципе одобрялось и поощрялось. Это открыло дорогу потоку взволнованных манифестов и вызвало к жизни множество дерзких, спорных и часто очень талантливых экспериментов во всех областях искусства и критики, что впоследствии оказало мощное воздействие на Запад... в 10-е годы в России шло настоящее художественное возрождение, отличное по своей сути от всего, что было в художественной жизни других стран. Происходил интенсивный духовный обмен между прозаиками, поэтами, художниками, литературоведами, историками, учеными. В результате была создана необыкновенно живая и плодотворная культура — необычайный взлет европейской цивилизации»¹⁶⁸⁶. О том же писала и А. Хейт: «Но в начале 20-х годов еще возможно было существование немарксистских школ литературной критики, таких, как формализм, и пока марксистская критика не превратилась в догму, внутри этой школы существовало широкое разнообразие суждений. Крайнее различие отношений к современной литературе находило место и обсуждалось на страницах газет и журналов...»¹⁶⁸⁷

Некоторые интеллигенты после революции все еще пребывали в эйфории, надеясь, что большевики сохранят хотя бы минимум творческой свободы и даже впоследствии, словно очарованные, вспоминали это славное время. Но Ахматова была не из их числа. Она очень хорошо понимала, к чему клониться режим и что от него нужно ждать¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸⁵ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — С. 479.

¹⁶⁸⁶ Там же.

¹⁶⁸⁷ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 88.

¹⁶⁸⁸ Однажды Ахматова рассказала И. Берлину об очень интересном разговоре с К.И. Чуковским. Было это во время второй мировой войны, когда Ахматова и Чуковский «ехали в эвакуацию в разные города в Узбекистане». Ахматова уважала в Чуковском умного и талантливого критика и литератора, хотя не понимала его пристрастий «к русским народническим романам и «передовой» литературе девятнадцатого века, а в особенности к гражданской поэзии...» Водились за Чуковским и другие проступки, по мнению Ахматовой. Но сейчас «она уже готова была царственно отпустить ему все грехи, как вдруг он воскликнул: «Ах, Анна Андреевна! Какое это было время — двадцатые годы! Какой замечательный период русской куль-

Как только обстановка позволила, большевики тут же обратились к литературе, искусству и критике, к общественной жизни и стали действовать в том же духе, что и раньше (запрет газет и журналов, аресты, высылка философов, писателей, ученых и пр.). Был установлен

туры — Горький, Маяковский, молодой Алеша Толстой. Хорошо было жить тогда!» Она немедленно отступилась от своего намерения простить Чуковского» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 456). Чуковский, конечно, допустил оплошность: как он мог забыть, что именно в начале 1920-х годов умер Блок, которому не разрешили выехать на лечение, расстрелян Гумилев, пусть ненадолго, но арестован Пунин и что тысячи русских людей вынуждены были покинуть отечество?! Но, справедливости ради, надо учесть, что мнение Чуковского разделяли и другие деятели русской культуры. И. Берлин передал свой разговор с С.М. Эйзенштейном: «Я спросил его, какие годы в своей жизни он больше всего любит вспоминать. Он ответил, что, без сомнения, в его жизни как художника, и в жизни многих других, самым лучшим временем были первые послереволюционные годы. То было время, — сказал он с легким оттенком грусти, — когда можно было безнаказанно творить вещи чудесно-дикие. <...> «Это было именно то, — рассказывал Эйзенштейн, — чего требовал наш сюрреалистический спектакль. Большинство из нас, кто работал в те годы, были счастливы, что мы живем и работаем именно тогда. Мы были молоды, дерзки и полны идей; неважно было, кто ты — марксист, формалист, футурист, писатель, живописец, музыкант, — все мы сходились и расходились, иногда очень резко, и стимулировали друг друга; мы в самом деле дико забавлялись и к тому же кое-что создавали». Таиров говорил то же самое. И он с ностальгией рассказывал об экспериментальном театре двадцатых годов, о том, какими гениями были и Вахтангов, и Мейерхольд, каким смелым и ярким было рано оборвавшееся русское модернистское движение, которое, на его взгляд, было гораздо интереснее всего достигнутого на сцене Пискарем, Брехтом и Гордоном Крэгом. Я спросил его, почему движение прекратилось. «Все меняется, — сказал он, — но это было замечательное время; не по вкусу Станиславскому или Немировичу, но совершенно замечательное». Он считал, что теперешним артистам МХАТа не хватает образованности, чтобы понять, какими должны быть на самом деле чеховские персонажи: их общественное положение, отношение к вещам, манеры, произношение, вся их культура, взгляды, привычки — все это закрытая книга для подрастающих сегодня молодых актеров. Никто не понимал этого лучше вдовы Чехова, Ольги Книппер, и, конечно, самого Станиславского. Крупнейший актер, оставшийся от той эпохи и доживший до наших дней — это несравненный, но быстро стареющий Качалов. Скоро он уйдет со сцены — что будет тогда, возможно ли, чтоб появилось нечто новое — сейчас, когда модернизма больше не существует, а натурализм разлагается? Он сомневался. «Несколько минут назад я сказал вам: «Все меняется», но в то же время все остается по-старому, а это еще хуже», — и он впал в мрачное молчание. Таиров оказался прав в обоих случаях. Качалов действительно был лучшим актером, какого я видел в своей жизни. Когда он выходил на сцену в роли Гаева в чеховской пьесе «Вишневый сад» (в первоначальной постановке он играл студента), то буквально зачаровывал публику, да и другие актеры глаз не могли от него отвести; красота его голоса, обаяние и выразительность движений были таковы, что хотелось смотреть на него и слушать его без конца; это, может быть, нарушало равновесие спектакля, но игра Качалова в тот вечер — как танец Улановой в «Золушке» Прокофьева, которую я смотрел месяц спустя, как за много лет до того пение Шалапина в «Борисе Годунове», — остались у меня в памяти как предел совершенства, как мерка, которой я мерил все виденное с тех пор. Мне и сейчас кажется, что по силе сценической выразительности эти русские артисты не имели себе равных в двадцатом веке» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 2. — С. 485–487).

полный и абсолютный государственный контроль на все издания и запрет на печать без цензуры. В 1930-е годы начались массовые репрессии. В результате принятых мер, приведших к изоляции России, уже в 1920-е годы начал создаваться такой общественный климат, в котором творческая свобода была уничтожена.

Ахматова не питала никаких иллюзий и тогда же почувствовала на себе свинцовую тяжесть несправедливой и, главное, плохо понимающей в поэзии критики. Первые «звоночки» прозвенели тогда же, в начале и в середине 1920-х годов.

В 1921 году вышел новый сборник стихотворений Ахматовой «Подорожник», а следом за ним еще один — «Anno Domini MCMXXI». В них закрепились те поэтические принципы, которые оформились в «Белой стае» и ими же закончился второй период творчества Ахматовой.

В обеих книгах по-прежнему сильна любовная тема, в которой любовь предстает то могучим, ни с чем не сравнимым свободным и возвышающим чувством¹⁶⁸⁹, то вселяющим страх одиночества, безысходность тоски, грозящим вечной разлукой и напрасным ожиданием¹⁶⁹⁰. Но столь же значительно число стихотворений, в которых любовь предстает в двойственном свете, в которых героиня как будто героиня еще не сделала выбор, а размышляет о своем состоянии. С этим связано преобладание в таких стихотворениях элегического медитативного тона. Ахматова склоняется в новых сборниках к раздумьям над любовью и к рациональному познанию чувства. Подобные лирические пьесы предваряют последующие философические стихи¹⁶⁹¹. Значительно увеличилось количество стихотворений, отразивших душевную атмосферу, вызванную памятными историческими, мифологическими или современными социальными событиями¹⁶⁹². В этих произведениях наблюдается совершенно

¹⁶⁸⁹ «Просыпаться на рассвете...», «И в тайную дружбу с высоким...», «Словно ангел, возмутивший воду...», «А ты теперь тяжелый и унылый...», «Это просто, это ясно...», «О нет, я не тебя любила...», «Я слышу иволги печальный голос...», «По твердому гребню сугроба...», «Ждала его напрасно много лет», «Ангел, три года хранивший меня...», «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...», «Небывалая осень построила купол высокий...», «Сослужу тебе верную службу...», «На пороге белом рая...», «Долгим взглядом твоим истомленная...», «Почернел, искривился бревенчатый мост...».

¹⁶⁹⁰ «Сразу стало тихо в доме...», «Когда о горькой гибели моей...», «Вкаждых сутках есть такой...», «Как страшно изменилось тело...», «Эта встреча никем не воспета...», «И вот одна осталась я...», «Прощай теперь, столица...», «На шее мелких четок ряд...», «Черный сон» (1. «Косноязычно славивший меня...»; 2. «Ты всегда таинственный и новый»; 3. «От любви твоей загадочной...»; 4. «Проплывают льдины, звеня...»; 5. «Третий Зачатьевский»; 6. «Тебе покорной? Ты сошел с ума!»), «Сказка о черном кольце», «Ты мне не обещан ни жизнью, ни Богом...», «О, жизнь без заглавного дня!»

¹⁶⁹¹ «Пленник чужой! Мне чужого не надо...», «По неделе ни слова ни с кем не скажу...», «Я окошко не завесила...», «Ты мог бы мне снится и реже...» «Сказал, что у меня соперниц нет», «Что ты бродишь неприкаянный...», «Веет ветер лебединый...», «Шепчет: “Я не пожалею...”», «Кое-как удалось разлучиться...», «А, ты думал я тоже такая...», «Пусть голоса органа снова грянут...», «Чугунная ограда...».

¹⁶⁹² «Ты — отступник: за остров зеленый...», «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», «Теперь никто не станет слушать песен», «Ночью», «Течет река неспешно

иной — высокий, торжественный, патетический или летописный стиль с опорой на славянизмы, архаизмы, библеизмы, лексику церковных служб, отчасти на одическую, декламационную, ораторскую интонацию. К общим особенностям новых книг нужно отнести довольно широкое обращение к фантастическим образам разного — народного, мифологического, книжного происхождения. Конечно, это деление по понятным причинам условно, но оно свидетельствует о реальных переменах в поэтике Ахматовой.

Как поэт, автор «Подорожника» и «Anno Domini», по-прежнему остался мастером детали («А к колосу прижатый тесно колос с *змеиным свистом срезывает серп*», «И слаще всех песен пропетых Мне этот исполненный сон, Качание веток задетых и *шпор твоих легонький звон*», «В белом пламени клонится куст *Ледяных ослепительных роз*», «Запах тленья оборочено сладкий *Веет от прохладной простыни*», «И говорят — нельзя теснее слиться, *Нельзя неоправимее любить...*») и острой, точной, объемной и противоречивой характеристики («Как счастливая любовь, *Рассудительна и зла*», «И на груди моей дрожат Цветы *небывшего свиданья*», «Заплаканная осень, как вдова в одеждах черных, все сердца туманит...»)¹⁶⁹³. Подобных примеров можно привести много.

По сравнению со сборниками «Вечер» и «Четки» в «Подорожнике» и «Anno Domini» меньше «психологических этюдов», психологических сцен, эпизодов и фрагментов. Кроме того, лирическая героиня часто смотрит на себя как бы со стороны, словно глядится в зеркало, делаясь объектом наблюдения и изучения: «Как страшно изменилось тело, Как рот измученный поблек!»; «На шее мелких четок ряд, в широкой муфте руки прячу, Глаза рассеянно глядят и больше никогда не плачут». Ее внимание часто перемещается к лирическому персонажу, причем возлюбленная женщина пытается понять, что чувствует и думает поклонник, вспоминая о ней, говоря «другим», его голосом: «Я с тобой, мой ангел, не лукавил, Как же вышло, что тебя оставил За себя заложницей

по долине...», «И целый день, своих пугаясь стонов...», «Когда в тоске самоубийства...», «Петроград, 1919» («Согражданам»), «Бежецк», «Предсказание», «Другой голос» (1. «Я с тобой, мой ангел, не лукавил...»; 2. «В тот давний год, когда зажглась любовь...»), «Земной отрадой сердца не томи...», «Не с теми я, кто бросил землю...», «Слух чудовищный бродит по городу...», «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...», «За озером луна остановилась...», «Ка мог ты, сильный и свободный...», «Библейские стихи» (1. «Рахиль»; 2. «Лотова жена»; 3. «Мелхола»), «Причитание», «Вот и берег северного моря...», «Всё расхищено, предано, продано...», «Путник милый, ты далеке...», «Нам встречи нет. Мы в разных станах...», «Страх, во тьме перебирая вещи...», «А Смоленская нынче именинница...», «Пророчишь, горькая, и руки уронила...», «Не бывать тебе в живых...», «Пока не свалюсь под забором...», «Я гибель накликала милым...», «Клевета», «Широко распахнуты ворота...», «Тот август как желтое пламя...», «Призрак», «Три стихотворения» (1. «Да, я любила их, те сборища ночные...»; 2. «Соблазна не было. Соблазн в тиши живет...»; 3. «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...»), «Колыбельная», «Заплаканная осень, как вдова...», «Буду черные грядки холить...», «Новогодняя баллада», «О, знала ль я, когда в одежде белой...», «Многим».

¹⁶⁹³ Курсив мой. — В.К.

в неволе Всей земной непоправимой боли?»; «Видел я тот венец златокованный... Не завидуй такому венцу!»

Значительно больше стало зарисовок объективного свойства, в которых непосредственная эмоция содержится в самих описаниях и редко выступает отдельно наружу в эпитете или сравнении:

Стоит на небе месяц, чуть живой,
Средь облаков струящихся и мелких,
И у дворца угрюмый часовой
Глядит, сердясь, на башенные стрелки.

Идет домой неверная жена,
Ее лицо задумчиво и строго,
А верную в тугих объятьях сна
Сжигает негасимая тревога.
Что мне до них? Семь дней тому назад,
Вздыхнувши, я прости сказала миру,
Но душно там, и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру («Ночью»)¹⁶⁹⁴.

Нередко, однако, эпическая картина завершается эмоционально-личным финалом¹⁶⁹⁵.

¹⁶⁹⁴ См. также:

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом.
А мы живем как при Екатерине:
Молебны служим, урожая ждем.
Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиную руку
И губы мне на лестнице крутой.

Бежецк

Там белые церкви и звонкий, светящийся лед,
Там милого сына цветут васильковые очи.
Над городом древним алмазные русские ночи
И серп поднебесный желтее, чем липовый мед.
Там строгая память, такая скупая теперь,
Свои терема мне открыла с глубоким поклоном;
Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь...
И город был полон веселым рождественским звоном.

¹⁶⁹⁵

Хорошо здесь: и шелест, и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

Своеобразие новых сборников, особенно «Anno Domini MCMXXI» проявляется, пожалуй, в том, что героиня осознала трагическую сущность присущей ей любви, отраженной в эпиграфе: «Так не в силах я жить ни с тобой, ни в разлуке с тобою»¹⁶⁹⁶. Отсюда возникает истинно трагический пафос, предельно напряженное переживание любви, сопряженной с ненавистью и носящей порой иступленный характер, как, например, в следующем сонете:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!
Покорна я одной Господней воле.
Я не хочу ни трепета, ни боли,
Мне муж — палач, а дом его — тюрьма.

Но видишь ли! Ведь я пришла сама...
Декабрь рождался, ветры выли в поле,
И было так светло в твоей неволе,
А за окошком сторожила тьма.
Так птица о прозрачное стекло
Всем телом бьется в зимнее ненастье,
И кровь пятнает белое крыло.

Теперь во мне спокойствие и счастье.
Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил.

В заключительных строках героиня не без иронии принимает вид смиренницы и называет себя «странницей», ибо ее свободная и вольная душа не может жить ни с любимым, ни без него, ни без любви, ни в любви. Безлюбное существование обрекает героиню на тоску, и она призывает великую любовь, но жизнь в любви с возлюбленным оборачивается скукой и мятежом¹⁶⁹⁷. «Сказка о черном кольце кончается стихами:

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивились люди, проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студёные, влажные дни?
Изумрудною стала вода замутнённых каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильнее,
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомнили все мы до конца наших дней.
Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось — сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

¹⁶⁹⁶ Перевод латинской фразы, помещенной в книге: *Nee sine te, nec tecum vivere possum.*

¹⁶⁹⁷ Ср. также:

Сразу стало тихо в доме,
Облетел последний мак,
Замерла я в долгой дреме

Эта встреча никем не воспета,
И без песни печаль улеглась.
Наступило прохладное лето,

И, придя в свою светлицу,
 Застонала хищной птицей,
 Повалилась на кровать
 Сотый раз припоминать:
 Как за ужином сидела,
 В очи темные глядела,
 Как не ела, не пила
 У дубового стола,
 Как под скатертью узорной
 Протянула перстень черный,
 Как взглянул в мое лицо,
 Встал и вышел на крыльцо.

.....
 Не придут ко мне с находкой!
 Далеко над быстрой лодкой
 Заалели небеса,

И встречаю ранний мрак.	Словно новая жизнь началась.
Плотно заперты ворота, Вечер черен, ветер тих. Где веселье, где забота, Где ты, ласковый жених?	Сводом каменным кажется небо, Уязвленное желтым огнем, И нужнее насущного хлеба Мне единое слово о нем.
Не нашелся тайный перстень, Прождала я много дней, Нежной пленницею песня Умерла в груди моей.	Ты, росой окропляющий травы, Вестью душу мою оживи, — Не для страсти, не для забавы, Для великой земной любви.

От любви твоей загадочной, Как от боли, в крик кричу,	Стала желтой и припадочной, Еле ноги волочу.
Новых песен не насвистывай, Песней долго ль обмануть, Но когти, когти неистовей Мне чахоточную грудь,	Чтобы кровь из горла хлынула Поскорее на постель, Чтобы смерть из сердца вынула Навсегда проклятый хмель («Черный сон»)

Что ты бродишь неприкаянный, Что глядишь ты не дыша? Верно, понял: крепко спаяна На двоих одна душа.	Будешь, будешь мной утешенным, Как не снилось никому, А обидишь словом бешеным — Станет больно самому.

О, жизнь без завтрашнего дня! Ловлю измену в каждом слове, И убывающей любви Звезда восходит для меня.	Тебе я милой не была, Ты мне постыл. А пытка длилась, И, как преступница, томилась Любовь, исполненная зла.
Так незаметно отлетать, Почти не узнавать при встрече. Но снова ночь. И снова плечи В истоме влажной целовать.	То словно брат. Молчишь, сердит. Но если встретимся глазами — Тебе клянусь я небесами, В огне расплавится гранит.

Забелели паруса.
Но героиня даже жаждет разлуки:
Как подарок, приму я разлуку
И забвение, как благодать.
Но, скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать?

С какой-то неистовостью отрицает прежнюю любовь:

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня
И что брошусь, моля и рыдая,
Под копыта гнедого коня.
Или стану просить у знахарок
В наговорной воде корешок
И пришлю тебе страшный подарок —
Мой заветный душистый платок.

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Сила ее прошедшей любви была, однако, такова, что ее любовный «бред», адресованный когда-то ее бывшему любовнику, способен пронизать «жгучим ядом» новый брак покинутого возлюбленного, который никогда не сможет забыть прежнюю подругу:

Пусть голоса органа снова грянут,
Как первая весенняя гроза:
Из-за плеча твоей невесты глянут
Мои полузакрытые глаза.

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред, —

Затем что он пронизет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз.
А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

И в то же время она продолжает любить, уже расставшись, и, проклиная, не снимает с себя вины:

Чугунная ограда,
Сосновая кровать.
Как сладко, что не надо
Мне больше ревновать.

Постель мне стелют эту
С рыданьем и мольбой;
Теперь гуляй по свету,
Где хочешь, Бог с тобой!
Теперь твой слух не ранит
Неистовая речь,
Теперь никто не станет
Свечу до утра жечь.
Добились мы покою
И непорочных дней...
Ты плачешь — я не стою
Одной слезы твоей.

Удивительно, что все эти стихотворения относятся, судя по содержанию и по датам (июль-август 1921 года), к одному и тому же лицу — Владимиру Казимировичу Шилейко. Стало быть, Ахматова расставалась любя и ненавидя, и это смешанное, неразъемное в своих взаимоисключающих эмоциях душевное состояние вылилось в трагическую лирику о страданиях женщины, способной к великой любви, почему-то пораженной губительным недугом — «исполненной зла». Критики обычно настаивали на господстве стихотворений о безрадостной любви в творчестве Ахматовой. Это неверно. Ахматова всюду дает понять, что ей знакомы и радость, и счастье любви на всех ее этапах — от встречи до разлуки. Но любовь для нее изначально добра и зла, светла и темна. В ней заключены и жизнь, и смерть. Причем с тем же могуществом, с каким она одаряет жизнью, она убивает. И эту особенность своей любви Ахматова знала:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

С тобою мне сладко и знойно,
Ты близок, как сердце в груди.
Дай руки мне, слушай спокойно.
Тебя заклинаю: уйди.
И пусть не узнаю я, где ты.
О Муза, его не зови,
Да будет живым, невоспетым
Моей не узнавший любви.

Стихотворение это примечательно: героиня просит любимого уйти, чтобы он остался живым, она не отказывается от своей любви, но умоляет возлюбленного во имя его жизни покинуть ее. Так велика сила ее чувства, что она жертвует им ради этого же чувства, пока еще не ставшего губительным.

Трагические любовные коллизии свойственны и библейским сюжетам. «Библейские стихи» сопряжены с живой современностью и, может быть, даже более откровенны, чем сдержанно отражающие живые отношения¹⁶⁹⁸. В ориентации на библейские сюжеты и библейскую образность сказалось изменение стиля поэзии Ахматовой в сторону «высокой» лирики, которое стало заметно в «Белой стае» и продолжилось в «Подорожнике» и «Anno Domini». Здесь можно говорить также об эпической основе лирики поэта, когда эпический рассказ излагается в лирическом ключе. То же относится и к стихотворению «Причитание», в котором использован старинный лирический жанр, заключающий в себе летописный рассказ.

Трактовке библейских сюжетов Ахматова придала современное звучание. Цикл «Библейские стихи»¹⁶⁹⁹ состоит из трех стихотворений: «Ра-

¹⁶⁹⁸ Л. Я. Гинзбург сослалась на Г. А. Гуковского, который «говорил как-то, что стихи об Иакове и Рахили (третий «Стрелец») он считает, в биографическом плане, предельно эмоциональными для Ахматовой. Эти фабульные, библейские стихи гораздо интимнее сероглазого короля и проч. Они относятся к Артуру Лурье» (Гинзбург *Лидия*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб., 2002. — С. 45).

¹⁶⁹⁹

Рахиль

И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему
за несколько дней, потому что он любил ее.

Книга Бытия.

И встретил Иаков в долине Рахиль,
Он ей поклонился, как странник бездомный.
Стада подымали горячую пыль,
Источник был камнем завален огромным.
Он камень своею рукой отвалил
И чистой водою овец напоил.

Но стало в груди его сердце грустить,
Болезнь, как открытая рана,
И он согласился за деву служить
Семь лет пастухом у Лавана.
Рахиль! Для того, кто во власти твоей,
Семь лет словно семь ослепительных дней.

Но много премудр сребролюбец Лаван,
И жалость ему незнакома.
Он думает: каждый простится обман
Во славу Лаванова дома.
И Лию незрячую твердой рукой
Приводит к Иакову в брачный покой.

Течет над пустыней высокая ночь,
Роняет прохладные росы,

И стонет Лаванова младшая дочь,
Терзая пушистые косы,
Сестру проклинает и Бога хулит,
И ангелу смерти явиться велит.

И снится Иакову сладостный час:
Прозрачный источник долины,
Веселые взоры Рахилиных глаз
И голос ее голубиный:
Иаков, не ты ли меня целовал
И черной голубкой своей называл?

Лотова жена

Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом.

Книга Бытия

И праведник шел за посланником Бога,
Огромный и светлый, по черной горе,
Но громко жене говорила тревога:
Не поздно, ты можешь еще посмотреть

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.

Взглянула, и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет,
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Мелхола

Но Давида полюбила... дочь Саула, Мелхола.

Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью.

Первая книга Царств

И отрок играет безумцу царю,
И ночь беспощадную рушит,
И властно победную кличет зарю,
И призраки ужаса душит.
И царь благосклонно ему говорит:
«Огонь в тебе, юноша, дивный горит,
И я за такое лекарство
Отдам тебе дочку и царство».
А царская дочка глядит на певца,
Ей песен не нужно, не нужно венца,
В душе ее скорбь и обида,
Но хочет Мелхола Давида.
Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат;
В зеленых глазах иступление;

хиль», «Лотова жена» и «Мелхола», снабженных эпиграфами из Библии и написанных октавами («Рахиль»), катренами («Лотова жена») и одной строфой («Мелхола»). Во всех трех сюжетах речь идет о любви, но любви разной.

В обработке ветхозаветного предания Рахили¹⁷⁰⁰ Ахматова точно следует тексту Библии, стремясь сохранить в своем лирическом рассказе выражения, встречающиеся в библейском тексте, например: «Он камень своею рукой отвалил и чистой водою овец напоил». Поэт не подделывается под Библию, но соблюдает старинный дух предания. При этом некоторые «сентиментальные» места предания опущены. Ахматова не воспроизвела тот момент, когда Иаков после того, как помог Рахили, поцеловал ее и *заплакал в знак любви к ней и желания взять ее в жены*; ничего не сказано о том, что Лаван привел Лию в брачный покой *после состоявшейся свадьбы Иакова и Рахили, которую только что отпраздновали*. Сюжетом избрана сцена ревности и страдания Рахили вследствие обмана «сребролюбца» Лавана в то время, когда спящему с Лией Иакову снится «сладостный час» встречи с Рахилью, ее «веселые взоры», поцелуи и «голос ее голубиный», ныне упрекающий возлюбленного в измене. Острота ситуации заключается в разлуке героев, обреченных на одиночество: Рахиль в пустыне скорбит о своей доле, Иакову на брачном ложе снится Рахиль, но их встречи нет. Ахматова нарочито придала сюжету трагический характер, тогда как в Библии он заканчивается счастливо. Эта трагическая концовка рассказа явно перекликается с настроениями Ахматовой начала 1920-х годов.

Сияют одежды, и стройно звенят
Запястья при каждом движенье.
Как тайна, как сон, как праматерь Лилит...
Не волей своею она говорит:
«Наверно, с отравой мне дали питье,
И мой помрачится дух.
Бесстыдство мое! Унижение мое!
Бродяга! Разбойник! Пастух!
Зачем же никто из придворных вельмож,
Увы, на него непохож?
А солнца лучи... А звезды в ночи...
А эта холодная дрожь...»

¹⁷⁰⁰ В ветхозаветном предании рассказывается о том, как в младшую дочь Лавана Арамеянина Рахиль (евр., «овца») влюбился ее двоюродный брат Иаков. Когда Рахиль пасла скот и остановилась у колодца, Иаков помог ей: отвалил камень от его устья, напоил скот. Потом он поцеловал Рахиль и заплакал (полагают (в связи с мотивом колодца с его символикой плодородия и возрождения), что он подумал о браке и новой жизни. Чтобы получить в жены Рахиль, красивую станом и лицом, Иаков был обязан служить Лавану в течение семи лет. Но Лавану показалось этого мало, и вот во время свадьбы он ввел к Иакову старшую дочь, некрасивую Лию. После традиционных семидневных празднеств Лаван отдал Иакову и Рахиль, обязав того снова служить семь лет. Тогда Рахиль вместе с Иаковом тайно покинула дом отца. Рахиль и Лия выступают как праматери всего дома Израилева, прародительницами царей, пророков, судей и героев.

В такой же мере заметно усложнена и история Лотовой жены¹⁷⁰¹. Тут тоже речь идет о любви, только о любви к «родному пепелищу». Тема в данном случае чрезвычайно интимна и животрепещуща для Ахматовой, причем настолько, что предлагает она свое, оригинальное толкование библейского сюжета.

Согласно интерпретаторам Библии, Бог, уничтожая грешный город, спасает праведников Содома — Лота и его семью, но запрещает им созерцать сакральное, священное деяние. Жена Лота нарушает запрет и превращается в соляной столп. Но почему она это сделала? Л.Г. Кихней считает, что оглядка жены Лота «символизирует пристрастие к греховному миру», за что она наказана. Но в толковании этого места Библии решающее значение имеет не «пристрастие к греховному миру», а созерцание божественного таинства. По мысли же Ахматовой, жена Лота привязана к грешному городу, который был дорог ей всей предыдущей жизнью, а потому не могла не обернуться, не посмотреть на него в последний раз и не проститься с ним, принеся себя в жертву своей любви. И вот она оглядывается

На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где пряла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.

Вся стилистика этой строфы передает любовь к грешному городу (*красные башни родного Содома, окна пустые высокого дома, милому мужу*). Ахматова как бы ставила на место Лотовой жены и понимала ее поступок. В отличие от Лотовой жены Ахматова не нарушала никакого запрета. Она предпочла добровольно разделить с грешным и великим городом свою судьбу, потому что слышала в этом решении голос Бога, которому и следовала. Не оправдывая Лотову жену за ее самочинную оглядку и не споря с Библией, Ахматова переключает всю ситуацию в лирический план. Ее личность прямо вторгается в библейскую историю:

¹⁷⁰¹ Согласно ветхозаветному преданию, однажды Лот, племянник родоначальника евреев и арабов Авраама, переселившись в плодородную местность, обосновался в Содоме. Однако за неправедность жителей Содома и Гоморры они обречены богом на истребление. Авраам умолил бога пощадить город, если в нём найдётся хотя бы десять праведников. Лот гостеприимно приглашает ангелов в свой дом, но жители Содома окружают дом Лота и требуют вывести пришельцев, чтобы «познать их». Лот просит их не делать пришельцам зла и даже предлагает взамен двух своих дочерей, не познавших мужа. Но ангелы, убедившись, что жители Содома неисправимы, поражают осаждающих дом слепотой, а Лота с женой и дочерьми выводят из обречённого города, запретив кому-либо из них оглядываться. Бог пролил на Содом и Гоморру дождём серу и огонь с неба и ниспроверг эти города, все их окрестности и всё живое вокруг. Но когда Лот и его семья уходили из Содома, жена Лотова, нарушила запрет и оглянулась. Она немедленно в наказание заслушание превратилась в соляной столп (нельзя созерцать сакральное действие). Толкование предания содержало много версий, но главным вопросом был один: почему, несмотря на запрет, оглянулась жена Лота? Это вопрос интересует и Ахматову.

Кто женщину эту оплакивать будет,
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд¹⁷⁰².

Наконец, в третьем библейском сюжете — «Мелхола»¹⁷⁰³ — в героине борются скорбь, обида и любовь. Здесь Ахматова в наибольшей степени соблюдает библейский стиль, повторяя характерный для библейских текстов зачин:

*И отрок играет безумцу-царю,
И ночь беспробудную рушит...*

Сюжет основан на том, что дочь царя полюбила человека низкого происхождения:

Бесстыдство мое! Унижение мое!
Бродяга! Разбойник! Пастух!

Но справиться со своей иступленной страстью Мелхола не может, и свое несчастье — любовь к пастуху Давиду — объясняет наваждением, приворотом:

Наверно, с отравой мне дали питье,
И мой помрачается дух.

Однако власть любви побеждает все рациональные соображения:

А солнца лучи... а звезды в ночи...
А эта холодная дрожь...¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰² Курсив мой. — В.К.

¹⁷⁰³ В ветхозаветном повествовании Мелхола — царевна, дочь царя Саула, который приблизил к себе юного пастуха Давида (евр.; возможно, «любимец»), умевшего играть, храбреца, воинственного человека, разумного в речах, и видного собою. Давид пользовался покровительством бога Яхве. Появление Давида при дворе израильско-иудейского царя Саула объясняется двояко: по одной версии, он должен был успокаивать царя своей игрой, когда того тревожил злой дух, а по другой, снискал расположение Саула, одержав победу в поединке с Голиафом. За свои подвиги Давид был пожалован в царские оруженосцы, стал любимцем народа и добился руки царевны Мелхола (Михали). Однако Саул был очень завистлив к успехам Давида и начал преследовать его. И тогда Давид сбежал от Саула. Он скрывался то в пустыне, то в пещере, то в лесу.

¹⁷⁰⁴ Несколько иной взгляд на «библейские стихи» высказан А.Хейт, хотя многое в передаче библейских событий, выглядит не совсем убедительным: «В третьем библейском стихотворении «Мелхола»... Ахматова изображает героиню, в которой представление о том, что быть женою простого пастуха позорно, борется с физическим влечением к Давиду. Героини этих трех стихотворений, в отличие от женских образов ее ранней поэзии, наделены особым историческим и символическим значением — им, вопреки их воле отведена особая роль в формировании нации. Их страда-

К библейским стихотворениям примыкает и «Причитание»¹⁷⁰⁵, основанное отчасти на русских преданиях о чудесных знамениях, запечатленных в «Чюде новейшем...», на библейских плачах, на фольклорных и книжных причитаниях, на переложении псалма XXVIII («поклонитесь Господеви во дворе святем Его...»¹⁷⁰⁶). В основу сюжета, звучащего очень современно, послужило следующее историческое событие.

Стихотворение Ахматовой было опубликовано во втором издании «Anno Domini» в 1923 году. Оно датируется 24 мая 1922 года. Однако, это вероятная дата его написания, но посвящено оно событию, которое

происходит от неполноты веры в конечную целесообразность жизни, от недоверия к Богу; и они борются со своими желаниями, которые влекут их, неосознанно для них самих, к исполнению Божественного предначертания. Страсть Мелхолы к Давиду не дала потомства, но Мелхола спасает ему жизнь, и благодаря ей он становится царем. Рахили пришлось ждать Иакова четырнадцать лет, и дети, родившиеся тем временем у Лии, сыграли важную роль в истории Израиля, но Рахиль вознаграждена тем, что она стала матерью Иосифа, которому суждено было спасти народы во время семилетнего голода. Судьбы героинь Ахматовой, ослепленных и раздираемых страстями и чувством покинутости Богом, неотделимы от судеб мира.

Теснейшим образом связаны эти три женщины и с тем, что представлялось в свое время сугубо личным эмоциональным опытом поэтессы. Благочестивая паломница из ранних стихов Ахматовой, с помощью которой она пыталась вписать свой личный опыт в широкий строй исконной крестьянской веры, по сути своей очень далека от сжигаемой страстями женщины, готовой пожертвовать всем ради счастья быть со своим любимым, далека от Ахматовой периода вечеров в «Бродячей собаке». Пропасть, пролегшую между монахиней и блудницей, между Леной и ее язычницей-сестрой, не преодолеть благочестивой страннице. Но теперь Ахматова смогла показать, что и ветхозаветная женщина, обуреваемая страстью, осенена Божественной любовью и Божественным предначертанием (даже если сама она считает себя обделенной этим) и что, вопреки ей самой, ее страсть, хочет она того или нет, служит во исполнение этого предначертания. Ахматова указывает на близость к Богу даже тех, кто считает себя проклятым им.

Эти женщины становятся героинями Ахматовой не случайно. Ахматова описывает Рахиль, Лотову жену и Мелхолу не отстраненно, а как бы смотрит на события их глазами. И их взгляд на мир, вероятно, поможет ей разгадать загадку собственной жизни. Если Ахматова сумела найти героиню, соединившую в себе, казалось, несовместимые стороны ее характера, то лишь потому, что в ней самой совершилась или совершалась такая же перемена» (*Хейт* А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991. — С. 102–103).

¹⁷⁰⁵ В.А. Щеголевой

Господеви поклонитесь
Во Святем Дворе Его.
Спит юродивый на паперти,
На него глядит звезда.
И, крылом задетый ангельским,
Колокол заговорил
Не набатным, грозным голосом,
А прощаясь навсегда.
И выходят из обители,
Ризы древние отдав,

Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим — в леса Саровские
Стадо сельское пасти,
Анна — в Кашин, уж не княжити,
Лен колючий теревить.
Провожает Богородица,
Сына кутает в платок,
Старой нищенкой обрonnenный
У Господнего крыльца.

¹⁷⁰⁶ Этот стих был начертан на фронтоне Владимирского собора в Петербурге, о чем упоминала Ахматова.

Ахматова праздновала вместе со всем православным народом и Русской Православной Церковью на три дня раньше — 21 мая 1922 года. Именно эту дату Ахматова проставила в машинописном оглавлении двухтомного собрания своих сочинений, подготовленного в 1927 году для издательства «Петроград», с тем, чтобы был ясен исторический и современный смысл «Причитания».

21 мая старого стиля Русская Православная Церковь торжественно отмечает праздник Владимирской иконы Божией Матери, установленный в XVI веке в память избавления Москвы от нашествия крымских татар в 1521 году¹⁷⁰⁷. По мнению В.Г. Морова, «Чудо новейшее...», изборающее события, празднуемые Церковью 21 мая, задает религиозный, исторический и литературный фон ахматовского «Причитания»...» Автор приходит к выводу, что «Вместе с тем ахматовское обращение с летописным свидетельством чуждо попыткам перепева старинного предания, романтическому (балладному) переложению чудес и знамений 1521 года. Ахматова никуда не «переносится» и ни во что не вживается — она сохраняет верность своему времени и своей судьбе. Подспудное сопряжение святительских исходов, разделенных несколькими веками (1521-1922), достигается в «Причитании» средствами, роднящими ахматовский стихотворный опыт с приемами средневековых книжников: поэт заимствует сюжетный каркас летописного повествования (точнее, его фрагмент) и раскрывает в его формах провиденциальное событие своей эпохи. Источниками обязывающих символических зависимостей становятся не только совпадения и параллели «Чюда...» и «Причитания», но также их оппозиции, сюжетные «повороты», разводящие повествования, — в ахматовском знаменнии сонм святителей и чудотворцев не возвращается в покидаемую обитель, в которой остается Богородица с предвечным Младенцем. Кроме первого плана — «безыскусного» плача на стогнах осиротевшего града, ахматовское стихотворение включает второй, символический план, прикровенно свидетельствующий о трагическом надломе русской жизни. В конечном итоге, затерянное на страницах «Anno Domini» «Причитание» оказывается

¹⁷⁰⁷ Исторические события, совершившиеся в то время, подробно изложены в обширной и чрезвычайно ценной статье Н.Н. (В.Г. Морова) «Петербургский исход («Причитание» Ахматовой и традиции древнерусской литературы)». — Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — СПб., 2005. — С. 721–745). Опустошение Руси (Магмет-Гирей не взял Москвы, но увел с собой множество пленников), писал В.Г. Моров, восприняли на Руси «в свете апокалиптических знамений. После заключения греками Флорентийской унии и падения Константинополя... Русь считала себя последним царством, хранящим верность Православию. По мысли русских книжников, столица православного мира, некогда утвержденная св. Константином на берегах Босфора, сместилась на северо-восток и расположилась в среднем течении Москвы-реки... Для русских книжников происходившие в Москве события обретали сугубо провиденциальное значение — в них прочитывалось Божие произволение о мире... Естественно, что современники набега увидели в татарском нашествии казнь за грехи, отвести которую смогли лишь покаяние и молитва — бранные успехи русского оружия были следствиями прощения, дарованного на небесах. Эту истину подтверждали многочисленные знамения и чудеса, случившиеся в Москве в 1521 году».

удивительно злободневным¹⁷⁰⁸ — повествование о знамении 1922 года Ахматова укореняет в четырехвековой толще русской истории. Сугубая принадлежность ахматовского видения XX веку недвусмысленно подчеркнута и жанровым определением стихотворения — «...причитание не только ведется в художественном настоящем времени, но и отражает настоящее время действительности. Это настоящее время не условно-художественное, а реальное. Это не иллюзия настоящего времени, а действительность»», ссылается автор на слова Д.С. Лихачева.

В «Причитании» описан исход «чудотворцев и святителей» из греховного града. Ахматова ставит здесь сюжетную точку. Но в источнике — «Чюде новейшем...» — св. Сергей и св. Варлаам умоляют исходящих возвратиться в покидаемый город. Видя в оставлении города знамение гибели Московской Руси, они обращаются ликами к городу и служат литию, прося Господа о великой милости — снять свой Гнев с грешного города. И тогда скорбь «сменяется торжественным возвращением в вымоленный и спасенный город». Ахматова отступает здесь от сюжета «Лотовой жены», не ввергая читателя в пучину страданий, но и самый исход, по мнению В.Г. Морова, мыслится ею более условным, нежели реальным: святители и небесные покровители России получают наказания, но пока еще не исполняют их. При этом эти наказания — «Серафим — в леса Саровские... Анна — в Кашин...» — побуждают не к личному укрытию, а к высокой миссии — спасению России, ибо провожает Серафима и Анну Богородица. Так плач по России сочетается с надеждой на ее возрождение. Русским людям Ахматова дает утешение.

Сохраняя генетическую связь с фольклорными, библейскими, книжными, житийными и летописными плачами, с погребальной причетью, «Причитание» Ахматовой «пробуждает покаянные чувства, вызывает слезы раскаяния в собственных грехах» и одновременно осмысливает исторические события в «вечных измерениях», включая в них прошлое, настоящее и будущее, не предоставляя России целиком ее роковой судь-

¹⁷⁰⁸ К современным историческим событиям, находимся в ползрения Ахматовой и так или иначе нашедшим воплощение в «Причитании», В.Г. Моров относит: упоминание преподобного Серафима Саровского, причтенного к лику святых в 1903 году, восстановление в 1909 году церковного почитания св. Анны Кашинской, день рождения которой (11 июля ст. ст.) почти совпадает с днем рождения Ахматовой (12 июля по ст. ст.), общность жизненного удела св. Анны Кашинской, потерявшей в Золотой Орде мужа и двух сыновей, и Ахматовой (расстрел бывшего мужа, Н.С. Гумилева), гонения на Русскую Православную Церковь (насильственное изъятие церковных ценностей: «И выходят из Обители, Ризы древние отдав, чудотворцы и святители, Опираясь на клюки»). Воспользовавшись страшным голодом в Поволжье, советская власть решила ограбить Церковь (например, вскрыв мощи св. князя Александра Невского, большевики изъяли серебряную раку святого) и якобы направить вырученные средства в помощь голодающим, а на самом деле для удовлетворения своих хозяйственных нужд, для ведения переговоров с позиции силы в Генуе. Соппротивление Церкви было сломлено, последовали аресты Патриарха Тихона, петроградского митрополита Вениамина, расстреляны и репрессированы тысячи священнослужителей и монахов. К таким же важным историческим событиям автор относит обретение чудотворного образа Божией Матери Державной, которое, по его мнению, оправдывает сюжетную метаморфозу в «Причитании».

бе. Это очень характерно для Ахматовой, которая не замыкает читателя в кругу безысходности, а приоткрывает ему выход. Воспоминание о чуде, некогда спасшем Россию, по мысли В.Г. Морова, превращается в источник осмысления постигшей ее революционной катастрофы. Внутренними нитями оно связано с другими произведениями Ахматовой этих лет, в частности, с разделами «Голос памяти» и «МСМХХI».

Раздел «МСМХХI» помещен в центре сборника и составляет его вторую часть из трех. Он, как видно из заглавия, непосредственно относится к 1921 году. Этот же год присутствует и в заглавии книги «Anno Domini МСМХХI» («В лето Господне 1921»). Стало быть, 1921 год Ахматова воспринимала временем особым, предопределенным свыше, годом, когда грехи России превысят всякий мыслимый предел и исчерпают чашу терпения Господа. 1921 год — год наказания, «день мщения Бога нашего». С таким пониманием событий связан особый историзм Ахматовой, опирающийся не только на реальные события, но и на их религиозное истолкование с опорой на религиозные тексты. Ахматова с ее редким чувством истории начинает превращаться в «лирического летописца», создавая, как точно заметил В.Г. Моров, «собрание лирических стихотворений в летописный свод, сочетающий события земной жизни со знамениями горнего мира». Отсюда происходит своеобразное сцепление лирических «откровений» с эпической объективностью летописца, которое породило особую поэтику: в героине Ахматовой различимы черты обыкновенной грешной женщины, талантливого поэта и схимницы, а ее лирике придан отчетливый исторический подтекст.

Уже первое стихотворение («Все расхищено, предано, продано...») раздела «МСМХХI» обращает читателя к трагической современности. Итог революции ясен: уничтожено все, что можно уничтожить. Но за этим уничтожением стоит нечто иное: «Отчего же нам стало светло?», почему веет «дыханьями вишневыми» «небывалый лес»? что за «новыми созвездьями» «блещет» «Глубь прозрачных июльских небес» и что за «чудесное», «никому неизвестное», «Но от века желанное нам»?¹⁷⁰⁹

Русские эмигранты почему-то увидели, по словам Г. Иванова, в стихотворении приятие большевизма и сделали вывод, что от Ахматовой больше ждать нечего. Признававшие талант Ахматовой большевики, например, Осинский, утверждали, что в этом стихотворении воспета рево-

¹⁷⁰⁹ Всё расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Всё голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес, —

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.

люция, воспето то прекрасное, что родилось с ней и это прекрасное становится все ближе и есть мол, надежда, что это прекрасное мы завоюем, вырвавшись уз голода и нужды. Другие, враждебно настроенные к Ахматовой большевики, вроде Г. Горбачева, напротив, заявляли, что в ее новых стихах нет ничего нового, кроме пессимистической оценки современности. Критики старого закала (Г. Чулков, А. Сумский и др.) восприняли стихотворение в свете «вечного измерения»: не принимая революции, Ахматова, однако, склоняется к тому, что тяжкие испытания, принесшие страшнее и мучительнее страдания, приближают нас к странному свету, к чуду преображения. Некоторые критики сопоставляли стихотворение Ахматовой со статьями А. Ремизова и А. Белого, в которых в весне 1920 года авторы предчувствовали духовный подъем. Ахматова действительно прямо сопоставила стихи об ужасах советского быта, где «черной смерти мелькало крыло», с чудесным пробуждением нового. Но это новое не вытекает из безобразий советской действительности, а приходит свыше. О нем дано знать природе, а через нее поэту и человеку, причем это чувство общее («нам»). Частное, субъективное ощущение всеобщего разрушения и тоски сменяется всеобщим и объективным. Не в последнюю очередь ожидание благодати и чуда («И так близко подходит чудесное...»), которых жаждет лирическая душа поэта и всего народа, объясняется полным бескорыстием, ибо у народа ничего нет, он гол как сокол, нищ и голоден. В таком состоянии, когда народ подвергся жестоким испытаниям, он достоин милости: искупления грехов и чудесного преображения¹⁷¹⁰.

¹⁷¹⁰ Вряд ли можно согласиться с Г.М. Фридлендером, будто Ахматова, понимая язвы старого мира, возлагает надежды на новый советский строй. Пожалуй, ближе к истине А. Хейт, которая, возможно, обсуждала стихотворение с Ахматовой. По ее мнению, Ахматова отдавала себе ясный отчет, что «растили детей для плахи, для застенка и для тюрьмы» («Поэма без героя»). И в то же время ей казалось, что «появилось что-то новое и необычное». Ее ощущения, полагала А. Хейт, ближе «символическому предчувствию новой эры, чем марксистским предначертаниям...». Иначе говоря, «чудесное» нарождалось среди грязи, голода и смерти (см.: *Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие*. — М., 1991. — С. 77). С религиозных позиций объяснял это стихотворение Б.Филиппов: Ахматова, по его мнению, «отвечала так, как надлежит отвечать поэту и христианке: потому что нищета, потеря близких, голод и холод, внешняя несвобода, даже рабство — для сильных духом лишь обостряют внутреннюю свободу, духовное освобождение от погрузившегося в дрязг обыденности нормально обеспеченного материального бытия. О, нет! — Это не оправдание насилия и рабства, террора и угнетения. Это — признание их за ниспосланное нам Промыслом испытание... Это — не вульгарное «принятие Октября», приводящее к новому религиозному сознанию — наукообразному и антинаучному коммунистическому хилиазму: все мировое развитие заканчивается неподвижной и не подлежащей дальнейшему развитию вечностью: райским состоянием достигнутого наконец-таки коммунизма. Дальше — стоп, дальше запрещено всяческое движение, всяческое качественное изменение, всяческое развитие: куда теперь изменяться? — ведь цель всего исторического развития человечества достигнута и стала всемирной явью; *чему* развиваться: развитие — изменение, «переход (диалектический) в свою противоположность», а, следовательно, уход от коммунизма. Но для Ахматовой все в мире — внешнем и внутреннем — в движении, в «беге времени» — для нее, как для всякого живого человека, а тем более творца, неподвижность — смерть» (Анна

О неисчезающей вере в спасение от Бога в прощение любимого человека Ахматова написала и в стихотворении «Пока не свалюсь под забором...». Эта мысль преследует поэта «как проклятие». Она жаждет спасения души столь же простого и не торжественного, прощения любовника («Ни роз, ни архангельских сил»), но чтобы оно непременно было:

Затем, что в беспамятстве смуты
Я сердце мое берегу,
Что смерти без этой минуты
Представить себе не могу.

Однако, как бы ни была светла надежда, связываемая Ахматовой, конечно, не с властью большевиков, а с высшими силами, личная судьба и судьба всех не перестает быть трагичной. В стихотворении «Путник милы, ты далеко...» Ахматова, прибегая к сказочно-фантастической аллегории, описывает свое настроение в царстве лукавого властителя-дракона:

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.
И дракон крылатый мучит,
Он меня смиренью учит,
Чтоб забыла дерзкий смех,
Чтобы стала лучше всех.

Ахматова же вовсе не желает быть «лучше всех», она хочет остаться тем, какова она есть («Какая есть. Желая вам другую...» — скажет она впоследствии), но для этого она должна обладать волей, свободой выбо-

Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 451). Кроме того, нужно отметить и присущую Ахматовой черту характера, отразившуюся в ее сочинениях. Ахматовой пришлось по душе мысль Л.К. Чуковской: «У вашей героини существуют разные способы превращать в праздник любую беду, оскорбление, обиду. Ей есть куда отступать. Изменил ей возлюбленный, она отвечает: «А я иду владеть чудесным садом, Где шелест трав и восклицанья муз». Оклеветали? Забросали камнями? Из этих камней воздвиглась для нее прекрасная башня, «высокая, среди высоких башен». «Отсюда раньше вижу я зарю, Здесь солнца луч последний торжествует». Вот и выходит, что ее побили камнями, а на ее улице опять праздник... Кто-то сказал ей: «Ну что ж, иди в монастырь Или замуж за дурака...» Но и эта речь — эта обида — превращена ею в торжество.

Принцы только такое всегда говорят,
Но я эту запомнила речь.
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч.

С плеч струится горностаевая мантия! Снова героиня торжествует... Смерть Александра Блока? Горе? Потоки торжества: «А Смоленская нынче именинница...» «А кладбище — роща соловьиная, От сиянья солнечного замерло...» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 157).

ра¹⁷¹¹. И потому она не терпит принуждения, а описывает то, видится ее духовному взору, обобщая свои жестокие, но верные наблюдения:

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

И пусть жизнь проходит «без завтрашнего дня», поэт все-таки остается в своей греховной стране, в нищете, в бедствиях, чтобы вместе со всеми искупить грех и дожидаться «от века желанного нам»:

Нам встречи нет. Мы в разных станах,
Туда ль зовешь меня, наглец,
Где брат поник в кровавых ранах,
Принявши ангельский венец?¹⁷¹²

Если у Ахматовой отняли «завтрашний день», то все-таки не лишили прошлого, воспоминаний. И она обращается памятью к войне 1914 года («Колыбельная»), воспроизводя свое предсказание:

Было горе, будет горе,
Горю нет конца...
Тут же пророчит свое будущее:
Буду черные грядки холить,

¹⁷¹¹ Я-то вольная. Все мне забава —
Ночью Муза слетит утешать,
А на утро притащится Слава
Погремушкой над ухом трещать.

¹⁷¹² О второй строфе этого стихотворения Г. Струве писал: «В стихотворении «Нам встречи нет. Мы в разных станах» исключительная сила впечатления достигается благодаря особому искусному приему. Вся вторая строфа представляет одно предложение, в котором глагол с отрицанием отнесен в последнюю строку. Получается эффект быстрого нарастания, как бы восхождения по лестнице, с верха которой открывается провал:

И ни молящие улыбки,
Ни клятвы дикие твои,
Ни призрак млеющий и зыбкий
Моей счастливейшей любви
Не обольстят...

(Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 397).

Важное содержательное значение ритма в стихотворении отметил и К.В. Мочульский: «Раскаленные страстью строки внезапно резко обрываются. Ускорение ритма непосредственно передает взволнованность души...» (Мочульский Константин. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С. 174).

Ключевой водой поливать;
Полевые цветы на воле,
Их не надо трогать и рвать.
Пусть их больше, чем звезд зажженных
В сентябрьских небесах, —
Для детей, для бродяг, для влюбленных
Вырастают цветы на полях.

А мои — для святой Софии
В тот единственный светлый день,
Когда возгласы литургии
Возлетят под дивную сень.
И, как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную душу
И цветы из Русской земли.

В стихотворении она намечает свой жизненный путь, подобный св. Анны Кашинской: если та шла в Кашин «Лён колючий теребить» и привести народ к спасению, то лирическая героиня Ахматовой также намерена заниматься физической работой, чтобы возложить на алтарь светлого дня торжественной литургии, возвещающей о милости Господа, выращенные в трудах цветы своей души.

Раздумывая о своей поэтической молодости времен «Бродячей собаки» («Три стихотворения»), Ахматова признается:

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Тогда ей, ведущей легкую, веселую и праздную жизнь, еще только открывалась будущая судьба. Молодые люди еще ведали страшных соблазнов и тягостных искушений, насылаемых врагом человечества, чтобы погубить его. Они еще были наивны и, если можно так сказать, невинны в своих грешных желаниях и мечтаниях:

Соблазна не было. Соблазн в тиши живет,
Он постника томит, святителя гнетет
И в полночь майскую над молодой черницей

1

В тени елизаветинских боскетов
Гуляют пушкинских красавиц внучки,
Все в скромных канотье, в тугих корсетах,
И держат зонтик сморщенные ручки.
Мопс на цепочке, в сумочке драже,
И компаньонка с Жип или Бурже.

2

Как я люблю пологий склон зимы,
Ее огни, и мраки, и истому,
Сухого снега круглые холмы
И чувство, что вовек не будешь дома.
Черна вдали рождественская ель,
Кричит ворона, кончилась метель.

3

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл,
Кричит истомно раненой орлицей.
А сим распутникам, сим грешницам любезным
Неведомо объятье рук железных.

И память невольно тянется к временам молодости, которая теперь, с высоты прожитых лет, осознается не такой уж и безгрешной, как казалось, и за которую надо отвечать всей оставшейся жизнью:

Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой,
Смотрю взволнованно на темные палаты?
Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам,
Я, как преступница, еще влекусь туда,
На место казни долгой и стыда.
И вижу дивный град, и слышу голос милый,
Как будто нет еще таинственной могилы,
Где, день и ночь, склонясь, в жары и холода,
Должна я ожидать последнего суда.

Мысль о смерти, к которой надо долго готовиться, чтобы предстать духовно и душевно очищенной, звучит даже в «Новогодней балладе», то есть в день празднования Нового года. По своему содержанию баллада необычна: сначала кажется, что за шестью приборами, один из которых пуст, сидят пятеро — «муж мой, и я, и друзья мои...», но потом выясняется, что все — мертвецы, кроме хозяйки. Хозяин произносит тост: «Я пью за землю родных полей, в которой мы все лежим!», друг вспоминает о чем-то давно прошедшем: «А я за песни ее, в которых мы все живем!» (то есть они живы только в песнях, а на самом деле давно умерли). Наконец, «третий, не знавший ничего, когда он покинул свет, Мыслям моим в ответ Промолвил: “Мы выпить должны за того, Кого еще с нами нет”», иначе говоря, — за хозяйку дома, за героиню. И тут становится ясно, что героиня мысленно перенесла себя к мертвецам, что она с ними, несмотря на то, что она еще жива. Она ощутила себя живым мертвецом. Именно в потустороннем мире накрыты на столе шесть приборов, но так как она жива, то за одним прибором никто не сидит. Героиня одновременно живет в двух мирах — живом и смертном: она празднует Новый год одна и вместе с ними, потому что они живут в ее памяти, а пятеро празднуют без нее, но вместе с ней, потому что они помнят о них, и ожидают, когда она окажется среди них. Стихотворение построено

так, что героиня, как в зеркалах, созерцает и свое одиночество в земном мире, и свое присутствие в загробном. Она вездесуща, она знает, что они вспоминают *ней там*, как она вспоминает *них здесь*¹⁷¹³. И это дает ей право говорить от лица всех:

Я — голос ваш, жар вашего дыхания,
Я — отражение вашего лица,
Напрасных крыл напрасны трепетанья,
Ведь всё равно я с вами до конца.

Она даже мечтает о том, чтобы тень отделилась от тела, чтобы плоть разлучилась с душой, — тогда она потеряет индивидуальность и ее дух станет всеобщим, а голос, утратив личностный признак, сольется с голосом каждого¹⁷¹⁴. В этом, кстати, проявляется и поэтическая миссия, как ее поняла Ахматова, — говорить от имени высших сил, так их голос

¹⁷¹³ Ср. также анализ И.Л. Альми: «Одна из обрядовых форм ритуала поминовения — поминальная трапеза — стала сюжетной основой стихотворения «Новогодняя баллада» (1923). В нем разворачивается особое обрядово-мифологическое пространство, связанное с поминальной трапезой, на что указывают строки: «Там шесть приборов стоят на стопе, и один только пуст прибор». Во время поминок существует обычай оставлять за столом во имя умершего место, тарелку, обеденный прибор, часть блюд, что воплощает в себе христианскую традицию... Но за поминальным столом оказываются «отошедшие в мир иной» гости, что переводит стихотворение в иной смысловой и жанровый регистр — баллады, впрочем, заявленной в названии. Жанровому канону баллады соответствует «и месяц, романтический свидетель чудес, и героини-мертвецы (что становится ясным не сразу — эффект, типичный для баллады), троичность событий и главное — атмосфера все пронизывающей роковой тайны» (Ахматовские чтения. — М., 1992. Вып. 2 Тайны ремесла. — С. 13). Л.Г. Кихней отметила: «Примечательно, что вместе с мертвыми за столом оказывается и лирическая героиня, которая единственная из сотрапезников еще жива, что вызывает в памяти топику народно-фольклорных преданий и гадательных обрядов (с мертвецами, пришедшими на ужин), что подтверждается названием стихотворения, указывающим на канун Нового года — ритуальное в народных поверьях время гаданий. Таким образом, смысл стихотворения оказывается карнавально перевернутым: не живые поминают умерших, а покойники пьют «...за того, / Кого еще с нами нет» (Кихней Л.Г. Указ. соч. — С. 163).

¹⁷¹⁴ Л.Г. Кихней полагает, что «Лирическое «я», подключаясь к народно-национальному, «соборному» сознанию, становится проводником «высшей воли» и «тонет» в хоровом многоголосии. «Хоровая» тенденция поэзии была настолько значима для Ахматовой, что она оформилась в стихотворение-манифест «Я — голос ваш, жар вашего дыхания...».

Поэтическое слово сближается со словом сакральным: пророческим, молитвенным, заклинательным — в зависимости от того, какие черты приписывает себе героиня. Но в любом случае в творчестве Ахматовой, как в архаических мифологических системах, актуализируется установка на сокращение дистанции между «словом» и «плотью»... Слово как бы обретает самостоятельную энергетическую сущность, обретает особую действенную силу, но в то же время становится подверженным энтропии, ибо частое повторение, «трата» приводит к его истощению (ср.: «О, есть неповторимые слова...»). — Кихней Л.Г. Указ. соч. — С. 155.

и есть голос всех и для всех¹⁷¹⁵.

Критика на сей раз встретила сборники «Подорожник» и в особенности «Anno Domini» не с прежним безоговорочным восторгом, какого удостоились «Четки» и «Белая стая». Хотя большинство критиков одобрительно отнеслись к новым поэтическим книгам Ахматовой, раздались и скептические голоса, неудовлетворенные появившимися стихами. В частности, В.Я. Брюсов полагал, что Ахматова повторяет свои прежние мотивы и эти повторения выглядят бледнее ранних стихов. Р.В. Иванов-Разумнику не понравился весь сборник «Anno Domini MCMXXI», начиная с его названия. Он упрекнул Ахматову в нескромности: слишком часто она говорит о славе и о Музе («музой и славой до сих пор переполнены стихи Анны Ахматовой»). По-прежнему, по его мнению, главной темой остается тема невоплощенной любви, а стихотворения, в которых звучит современная тема, критика «не жгут». Свою статью Иванов-Разумник заключал новым укором: духовный мир Ахматовой очень узок. Не отрицая дарования поэта, но и не замечая ни новых тем, ни нового стиля ахматовской лирики, он писал: «Нельзя от поэта требовать, чтобы он откликался душою на то, чего не чувствует. И не надо требовать от Анны Ахматовой откликов на мировые потрясения. Надо просто принять личную, острую, глубокую ее поэзию, вышедшую из малого круга жизни — хотя и не на широкий жизненный простор»¹⁷¹⁶.

По мнению М.С. Шагинян, в «Anno Domini» «появились реминисценции, повторения, отзвуки, даже варианты», бесспорные «формальные достижения прикрывают недостаток лиризма», обнажают ахматов-

¹⁷¹⁵ Пророческий голос Ахматовой заметили многие критики. Д.С. Мирский, называя Ахматову Кассандрой, писал: «Легкая и грациозная метрика ранних стихов сменяется суровой и торжественной героической строфой и другими подобными размерами нового ритма. Иногда ее голос достигает грубого и мрачного величия, которое вставляет вспомнить о Данте.... Этот новый стиль постепенно вытеснил раннюю манеру, а в *Anno Domini* овладел даже любовной лирикой и стал доминантой ее творчества. Ее «гражданскую» поэзию нельзя назвать политической. Она надпартийна; скорее она религиозная и пророческая. В ее голосе слышится авторитет того, кто имеет право судить, и сердце, чувствующее с необычной силой». В качестве примера критик приводил в пример стихотворение «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...» «Ахматова, — продолжал Мирский, — ...ушла в строгий и аскетический «высокий стиль», который вряд ли многим придется по вкусу (Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. — Лондон, 1992. — С. 755–756). Почти в тех же словах выразил свою мысль Г.Чулков: «Совершенно разителен тон Ахматовой, когда она решается говорить о судьбе родной земли. Она говорит, как сибилла, как власть имеющая...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 407). С.Рафалович писал об иератических, жреческих движениях торжественных служений в сборнике «Anno Domini» (там же. — С. 184). С. Сумский также заметил: «... строгость стала еще более строгой. Стало меньше личного, лирики, больше — пиэтизма и почти монашеского отношения к миру» (там же. — С. 399). В связи с пророческим стилем К. Мочульский обратил внимание на пафос аскетизма, достигающий иступленного напряжения в страшном стихотворении «Земной отрадой сердца не томи...» (См.: Мочульский Константин. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С.203).

¹⁷¹⁶ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 341.

ский «штамп» и, стало быть, деланность. Однако эти «симптомы» не являются большими недостатками. Главное противоречие состоит в споре манеры и стиля — «симптома возрастающей манерности и симптома самого подлинного стиля». В этом споре между манерой и стилем и заключается главная опасность: если победит манерность, то Ахматова как поэт исчерпает себя, если же победит стиль, то она будет развиваться дальше. Автор рецензии полагает, что есть все предпосылки утверждать, что у Ахматовой начинает преобладать манерность: у нее повторяется «субъективный образ», не имеющий всеобщего содержания. Самое радикальное средство для преодоления этого недостатка, который М.С. Шагинян назвала «неорганическим эстетизмом», — народность. Она указывает Ахматовой этот путь, ведущий к «недостижимой простоте, к... неразрывному единству, ...к стилю»¹⁷¹⁷. В рецензии Шагинян повторены и «развиты» замечания Брюсова с явным дидактическим напором. Очевидно, этот «учительный» тон вызвал раздражение Ахматовой, как и полное непонимание того, на какую поэтическую дорожку она вышла в последних трех сборниках. Мнение Шагинян совпало с суждениями Э. Голербаха, сначала расточавшим похвалы поэту, а затем неожиданно для Ахматовой заявившим, что «при всей симпатии к удивительной задушевности и тонкой архитектонике ее стихов, нельзя не сказать, что дарование ее совершенно «стоячее», статическое, однообразное до боли, до пресыщения». <...> Стихи... Ахматовой дают отчетливое ощущение того, как произволен, как предопределен круг ее переживаний. В последних книгах ее («Подорожник», «Anno Domini MCMXXI») все чаще — варианты и реминисценции. Ее субъективизм становится манерностью. Она зашла в какой-то тупик, загнипнотизированная незамысловатыми тревогами собственного «я», и ничего не ищет, не хочет восхождения, не хочет духовного роста. Если бы не чарующая прелесть простых и чистых словосочетаний, лирика Ахматовой омертвела бы в своем тупике»¹⁷¹⁸. Несправедливость этих слов была очевидной и очень обидела Ахматову. Читая эти и подобные им рецензии, можно смело сказать, что их авторам осталась неведома ни новизна «Белой стаи», ни новый стиль, победивший в «Подорожнике» и в «Anno Domini».

Ахматовой, однако, пришлось столкнуться с совершенно неизвестной ей ранее критикой, рожденной советской действительностью и ставившей во главу угла классовую принадлежность анализируемого автора, т.е. судивших о художественных произведениях, применяя, как позднее его нарекли, вульгарно-социологический метод. Но прежде необходимо сделать короткое отступление.

По рассказу Л.К. Чуковской, 20 сентября 1921 года К.И. Чуковский прочел в Петрограде в Доме искусств лекцию под названием «Две России». Его выступление вскоре было опубликовано под заголовком «Ахматова и Маяковский»¹⁷¹⁹. Помимо верных и глубоких наблюдений суж-

¹⁷¹⁷ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — С. 413.

¹⁷¹⁸ Там же. — С. 331.

¹⁷¹⁹ Дом искусств. 1921. № 1. С. 23–42. См. также: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 211–235.

дений, в статье содержалось сравнение обоих поэтов, перешедшее в их противопоставление. И вот здесь Чуковский допустил, к его великому сожалению, оплошность: он прямо соотнес Ахматову с прошлым России, а Маяковского — с ее будущим. Он увидел в Ахматовой монахиню, одновременно целующую возлюбленного и осеняющую себя крестным знамением, дабы ей простились грешные мысли и поступки. Перед ним явился образ последнего и единственного поэта православия и новгородской средневековой женщины. У Ахматовой христианское, евангельское, аскетическое настроение души, которое «предуказывало ее будущий путь». Для нее, писал он, «обаятелен вечный русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности». Ахматова — поэт безнадежной любви, поэт тихий, камерный, утонченный. Маяковский — ее полная противоположность: «Похоже, что вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских... Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их. Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Баратынский, и Анненский. В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных традиций. А Маяковский в каждой своей строке, в каждой букве есть зарождение нынешней революционной эпохи, в нем ее верования, крики, провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем и силен, то потомками. За нею многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее. У нее издревле сбереженная старорусская вера в Бога. Он, как и подобает революционному барду, богохул и кощунник. Для нее высшая святость — Россия, родина, «наша земля». Он, как и подобает революционному барду, интернационалист, гражданин всей вселенной... Она — уединенная молчаливица, вечно в затворе, в тиши... Он — площадной, митинговый, весь в толпе, сам — толпа». Словом, «Ахматова — благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее Ангелы, Богородица, Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом:

Я тебя пропахшего ладаном раскрою
Отсюда до Аляски».

Тут, заключает Чуковский, «две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил, — и пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить». Чуковскому были дороги оба: и Ахматова, и Маяковский. Он наивно призывал, питая искренние иллюзии, к единению «Руси Ахматовой» с «Русью Маяковского». «Мне, — продолжает Чуковский, — мила и та культурная, тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, буйная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский». Синтез двух стихий, продолжал Чуковский, «давно предуказан историей, и, чем скорее он осуществится, тем лучше... Вся Россия стосковалась по нем. Порознь этим стихиям уже не быть, они не-

удержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет»¹⁷²⁰.

На последние фразы Чуковского в тех исторических условиях власти и новоявленные советские критики не обратили никакого внимания, как и на то, что если поэзию Ахматовой читают, значит, русским людям нужна и она, и культура старой России. Чуковский был явно неосторожен и не предвидел, какие последствия ожидают 32-летнюю Ахматову. Случилось так, что статья Чуковского надолго определила господствующее отношение к поэзии Ахматовой: принадлежать к прошлому России и открыто заявлять о вере в Бога в те годы означало одно — не принимать новый, советский режим с его воинственным атеизмом. Чуковский, сам того не желая, прочно связал Ахматову с прошлым, более того, с противниками власти, которая тут же отказала Ахматовой, как верно писала Л.К. Чуковская, в каком-либо участии в литературной жизни послереволюционной России. Его неосторожная статья сослужила хорошую службу литературным и иным недругам Ахматовой.

Полемика, касавшаяся творчества Ахматовой и ее личности, развернулась вскоре после публикации статьи Чуковского. В ней приняли участие и власти, и писатели, и критики, которые принялись рьяно «оберегать», как иронически выразилась Л.К. Чуковская, от заведомо «устаревшей» Ахматовой народ Советской России. Нарком А.В. Луначарский Нарком просвещения А.Луначарский тотчас откликнулся на статью Чуковского в публикации «Дом искусств»¹⁷²¹. Он согласился с Чуковским в том, что тот избрал в качестве образца поэта старого мира Ахматову, но отказался счесть Маяковского поэтом, представляющим новый мир¹⁷²². Несколько позже, в 1922 году в «Правде» выступил Л.Д. Троцкий с осуждением Ахматовой и других поэтесс¹⁷²³.

¹⁷²⁰ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 211–235.

¹⁷²¹ Печать и революция. 1921. № 2. С. 225–227.

¹⁷²² «Пожалуй, — писал он, — затворницу Ахматову можно считать типичнейшей представительницей старого мира. Да и охватил ее, при малом объеме ее мирка, Чуковский всю. Я протестую против того, чтобы старой России, с ее символической представительницей, тихой и изящной Ахматовой, противопоставили новую Россию под именем маяковщины».

¹⁷²³ «Лирический круг Ахматовой, Цветаевой, Радловой и иных действительных и приблизительных поэтесс очень мал. Он охватывает самое поэтессу, неизвестного в котелке или со шпорами и непременно Бога — без особых примет. Это очень удобное и портативное третье лицо, вполне комнатного воспитания, друг дома, выполняющий время от времени обязанности врача по женским недомоганиям. Как этот не молодой уже персонаж, обремененный личными, нередко весьма хлопотливыми поручениями Ахматовой, Цветаевой и других, умудряется еще в свободные часы заведовать судьбами вселенной — это просто уму непостижимо». Этот фрагмент из статьи Троцкого, осудившего малость ахматовского мира и «ахматовского Бога», вошел затем в его известную книгу (Троцкий Л. Литература и революция. — М., 1923. — С. 30). Л.Д. Троцкого, лукаво позволявшего писать все, что считают нужным авторы, особенно возмутила религиозность Ахматовой, получившая художественно-эстетическую трактовку: «Самый малый круг личной лирики имеет неоспоримейшее право на существование в рамках нового искусства. Более того, новый человек не сформируется без новой лирики. Но чтобы создать ее, поэт сам должен почувствовать

Предотвратить кампанию против Ахматовой не было никакой возможности.

Справедливости ради, надо сказать, что в самой власти нашлись большевики Н. Осинский и А. Коллонтай, которые выступили в защиту поэзии Ахматовой, но их мнение вскоре было подавлено¹⁷²⁴.

мир по-новому. Если над его объяснением склоняется непременно Христос или сам Саватиф (как у Ахматовой, Цветаевой, Шкапской и др.), то уж один этот признак свидетельствует о ветхости такой лирики, об ее общественной, а следовательно, и эстетической непригодности для нового человека. Даже там, где эта терминология не столько в переживаниях, сколько в словесных пережитках, она свидетельствует, по меньшей мере, о косности психики и уже этим вступает в противоречие с сознанием нового человека. Никто не ставит и не собирается ставить поэтам тематических заданий. Благоволите писать о чем вздумается! Но позвольте новому классу, считающему себя — с некоторым основанием — призванным строить новый мир, сказать вам в том или другом случае: если вы мироощущение Домостроя переводите на язык акмеизма, то это не делает вас новыми поэтами» («Правда». 1923. 26 июля). Вскоре писатели узнали, что на самом деле понимается под дозволением писать о чем вздумается. За Ахматову — «самого оригинального поэта одного из предшествующих поколений» — с возражениями Троцкому вступился Н.Н. Пунин, но его статья не была опубликована.

¹⁷²⁴Первым в защиту поэзии Ахматовой выступил в «Правде» (1922) видный член партии Н. Осинский (бывш. князь Оболенский), который в статье «Побеги травы» отдал ей первое место среди русских поэтов после смерти Блока (Правда. 1922. №148. 4 июля). Осинский писал: «Особенно сильна она в изображении неудавшейся отвергнутой любви». Это верно, но не полно и не точно. Любовь Ахматовой проникнута болью и страданием не только и не столько потому, что она не встречает взаимности, сколько потому, что она насквозь пропитана надломом и неврастечией, — свойствами утонченной аристократки «конца века». Осинский признавал, «что Ахматова и новые читатели стоят на разных полюсах, и что общественная ориентация у ней, несомненно, старой буржуазной закваски. Но Анна Ахматова поняла, что революция есть коренной, внутренний сдвиг всей нашей жизни, что сделал ее... русский народ, а не «самозванцы и насильники», и что этот перелом уже не повернуть вспять. Она чувствует также, что какая-то новая, свежая жизнь (пусть критики извоят и нас за штампованные слова) возникает из потрясений революции». Касаясь стихотворения «Все расхищено, предано, продано...», Осинский утверждал, что в нем Ахматова воспела революцию. Сначала статья Осинского прошла почти не замеченной в советских кругах и не вызвала каких-либо возражений. Р.Д. Тименчик отметил статью В.Н. Тукалевского в эмигрантском журнале, где тот с удивлением писал, что в большевистской газете «признается не только прошлое русской литературы, но даже “не пролетарское настоящее”» (Новости литературы. Берлин. 1922. № 2. С. 96). Однако о статье Н.Осинского сразу же вспомнили, когда в феврале 1923 года появилась статья А.Коллонтай. Эта фигура была крупнее Осинского и принадлежала к ближайшему окружению Ленина. Коллонтай занималась «женским вопросом» и была убеждена, что социализм принесет равноправие женщинам и разрешит их проблемы. В своей статье «О “Драcone” и “Белой птице”» (Молодая гвардия. 1923. № 2. С. 162–174; редакция оговорила, что она не разделяет мнения автора), написанной в виде обращения «к трудящейся молодежи», Коллонтай пробует разъяснить молодым работницам, почему, несмотря на то, что Ахматова не коммунистка, ее поэзия им нравится. Как и Осинский, Коллонтай не свободна от упрощенного и даже вульгарного подхода к искусству, но все же она пытается вникнуть в сущность лирики Ахматовой. Согласно ее точке зрения, в творчестве Ахматовой выражены страдания женщины, которую подавляет мужчина. Он не любит в ней личность, равнодушен к ее

Едва ли не первыми на Ахматову обрушились поэты, а вслед за ними критики, одновременно всячески обругивая Н. Осинского и А. Коллонтай. Понятно, что в передовых рядах оказались футуристы. Несмотря на то, что Маяковский любил поэзию Ахматовой, хотя и пародировал ее¹⁷²⁵, он высказался в том духе, что Ахматова в нынешних условиях ему неинтересна и что для новой литературы Ахматова несколько не нужна. Выступая в январе 1922 года на вечере «Чистка современной поэзии», он заявил: «Комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинские мотивы — что они значат для суровой, железной нашей поры?» Сам себя Маяковский спросил: «Но как же это так: счесть вдруг нулями таких писателей, как Иванов и Ахматова?» и ответил: «Разумеется, как литературные вехи, как последние рухнувшего строя они найдут свое место на страницах литературной истории, но для нас, для нашей эпохи — это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы»¹⁷²⁶.

неповторимым чертам, а нуждается и только в ее плоти, т.е. В общем признаке, присущем всем женщинам. Иначе говоря, мужчина стремится подавить женскую индивидуальность. Стало быть, женщина не равноправна с мужчиной и лишена подлинной свободы. Первая задача женщины состоит в том, чтобы отстоять личное своеобразие. Для иллюстрации этой мысли Коллонтай рассматривает образы из стихотворений Ахматовой: «белую птицу», которую убивает возлюбленный, чтобы не дать ей петь о прежних днях, и «дракона», стремящегося лишить женщину свободы и личной значительности. «Передо мной, — писала А. Коллонтай, — лежат три белых томика Анны Ахматовой: “Четки”, “Белая стая” и “Anno Domini 21”». Почему же Ахматова оказалась близка женщинам новой эпохи? с точки зрения Коллонтай, Ахматова — поэт разлома, крушения старого мира и рождения нового, поэт переходной эпохи. «Перелистав эти томики, прежде всего отвечаю вам: Ахматова вовсе не такая нам «чужая», как это кажется с первого взгляда. В ее трех белых томиках трепет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины современной переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской, Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а создающейся идеологии» (Молодая гвардия. — 1923. — № 2 (9). — С. 167). Так Коллонтай объясняет причину популярности Ахматовой и внимание к ее поэзии со стороны молодых работников.

¹⁷²⁵ По воспоминаниям Л. Брик и В. Шкловского (см.: *Брик Л.* Маяковский и чужие стихи. — Знамя. 1940. № 3. — С. 166–167; *Шкловский В.* О Маяковском. — М., 1940. — С. 28–29, 69, 93), Маяковский часто читал вслух стихи Ахматовой и, конечно, понимал, что Ахматова обладает большим поэтическим талантом, а ее лирика, близкая чувствам большей части человечества, несколько не устарела. По его словам, «Стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины».

¹⁷²⁶ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. — М., 1959. Т. 2. — С. 460–461. Ср. впечатление об Ахматовой тогдашнего студента Ф. Левина, слушавшего выступление Ахматовой в университетском клубе: «Так же чопорно сжаты губы, так же певуче дрожит голос, так же исходят от нее духи французские, не то шипр Коти, не то Убиган. И льются, льются бесконечные вариации на все ту же изжеванную тему будуарной поэзии: любовь, ревность и тоска, тоска. Пять с лишним лет революции прошли над Ахматовой, не задев даже ее великолепной прически» (Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990. — С. 556).

Ему в том же году вторил Н. Асеев¹⁷²⁷: «[П]родолжает «красиво тосковать» Анна Ахматова («У самого моря», «Лето господне»), но если это и нравится т. Осинскому, то, думаем, только потому, что в его-то характере тоскливость отсутствует совершенно: нравится в порядке контраста»¹⁷²⁸.

Особенно ожесточенной была атака критики и «общественности», возмущенными статья Н. Осинского и А. Коллонтай. Полемика развернулась на страницах журналов «Молодая гвардия», «Красная новь» и «На посту». От лица общественности выступила П. Виноградская. «О женщине, которая трудится, — писала она, — Ахматова ничего не знает, и не о ней слагает она свои песни. Женщины Ахматовой — это капризные, изменчивые, игрушечно-будуарные существа, пришедшие в этот мир лишь затем, чтобы быть забавой для мужчин». Коллонтай, предположила Виноградская, видимо, сошла с ума, если побуждает молодых работников обращаться за психологической помощью в их любовно-семейных и производственных делах к Ахматовой: «Ведь кроме любви у ней ничего нет: ничего о труде, о коллективе... Любовь у нее переплетается лишь с мыслями о Боге и с жаждой жизни не от мира сего. Не к активному участию в строительстве может она звать наших женщин, а к Богу, Боженьке и ангелам его. Кроме любви и Бога, она ничего “не ощутила концами своих пальцев”»¹⁷²⁹.

Редакция журнала «На посту» резко осудила разногласия в стане большевиков и призвала к установлению единообразной общей позиции: «Одному коммунисту понравится келейно-монастырская Ахматова, другому порнографически-славянофильствующий Пильняк, третьему — «свободная от идеологии» Серапионова братия, — и готовы гении, революция спасена, найдены варяги, которые призваны управлять нашей революционной литературой»¹⁷³⁰.

При таком подходе к литературным явлениям авторы уже не останавливались перед прямыми подтасовками, граничившими с доносами, обвинявшими Ахматову во враждебном отношении к советскому строю,

¹⁷²⁷ Он тоже писал, что Ахматова ему не враг.

¹⁷²⁸ Асеев Н. Поэзия наших дней. — Авангард. 1922. № 1. — С. 14.

¹⁷²⁹ Виноградская П. Вопросы морали, пола, быта и т. Коллонтай. — Красная новь. 1923. № 6. — С. 204–214. С решительным требованием пересмотреть отношение к Ахматовой со стороны власти обратилось Общество старых большевиков в письме «Онашей литературной политике»: «Основным кадром литературно-художественных сотрудников наших партийно-советских журналов и издательств является либо чуждые нам осколки буржуазно-дворянской культуры типа Ходасевичей, Волошиных, Бальмонтов и К', либо неустойчивые мелкобуржуазные писатели, так называемые попутчики <...> Эти писатели иногда даже выдаются за поэтов революции (статьи тт. Осинского и Коллонтай об А.) <...> с точки зрения общества старых большевиков такое положение недопустимо. Необходим решительный пересмотр проводящейся до сих пор литературной политики» (Пламя. Царицын. 1924. № 3). Общество старых большевиков вынесло порицание А. Коллонтай и Н. Осинскому за оценку Анны Ахматовой после доклада генсека РАППа Г. Лелевича 28 октября 1923 г. (Вопросы истории КПСС. 1989. № 11. С. 56). Цит. по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — Москва; Toronto, 2005. — С. 500.

¹⁷³⁰ От редакции. — На посту. 1923. № 1. — С. 5.

и откровенной грубостью. Так, московский критик Г. Горбачев¹⁷³¹ писал, что в «Anno Domini» не содержится «ничего нового ни в сюжетах, ни в их разработке, кроме враждебной или пессимистической оценки современности». Приведя первую строку стихотворения «Все расхищено, предано, продано...» и на этом закончив цитату, он пришел к выводу, что стихотворение направлено против революции.

Эта мысль была поддержана и развита в публикациях Б. Арватова, Г. Лелевича, В. Перцова, Л. Авербаха и др.

Б. Арватов, назвав поэзию Ахматовой «узкой, уютной, будуарной, семейно-домашней: любовь от спальни до крокетной лужайки», подверг критике статью А. Коллонтай: «стихи Ахматовой могут в молодых работницах воспитать лишь невротические, покорно-страдальческие эмоции, эстетизируя их, снабжая их привлекательной рамкой рифм, ритмов и пр.»¹⁷³². Подсчитав, какие слова преимущественно употребляет Ахматова, автор пришел к выводу, что для Ахматовой приведенный им словарный материал составляет ее «поэтическую особенность, свойство ее всегдашних и независимых от отдельных действительных фактов стихотворных приемов». Поэтому ее сюжеты свидетельствуют лишь «о психических тенденциях автора, а никак о его реальных действиях», а их трактовки «носят отчетливый, упадочный характер». Кроме того, уменьшительные суффиксы превращают поэзию Ахматовой в нечто «сюсюкающее, томное, инфантильное», никак не связанное с новой культурой. По мнению Б. Арватова, «вся поэзия Ахматовой носит резко выраженный, встречающийся в каждом ее стихотворении и сознательно подчеркнутый страдальчески-надрывной, смакующе-болезненный характер»¹⁷³³.

Классовую оценку на поэзию Ахматовой «с успехом» распространил на страницах журнала «На посту» Г. Лелевич. Он использовал цифровые выкладки Арватова, упреки Иванова-Разумника в узости душевного и духовного мира. Возражая Н. Осинскому, Г. Лелевич писал, что Ахматова уже потому не может быть «величайшим поэтом современности», что она — «выходец из «дворянского гнезда» и, не имея сил вырваться из «дворянского склепа», «ищет спасения в мистицизме». Воспеваемая ею любовь «проникнута болью и страданием не только и не столько потому, что она не встречает взаимности, сколько потому, что она насквозь пропитана надломом и неврастением — свойствами утонченной аристократки “конца века”». И тут Лелевич использовал, опередив на несколько десятилетий своего последователя А.А. Жданова, неудачную формулу Б.М. Эйхенбаума, придав ей искаженный смысл¹⁷³⁴. По его словам, Ах-

¹⁷³¹ Горбачев Г. Письма из Петербурга. — Горн. 1922. № 2. — С. 130–133.

¹⁷³² Арватов Б. Гражданка Ахматова и товарищ Коллонтай. — Молодая гвардия. 1923. № 4–5. — С. 147–151.

¹⁷³³ Там же. См.: также: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 421–423.

¹⁷³⁴ Речь идет о следующей фразе Б.М. Эйхенбаума: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощение» (Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. — Пг., 1923. —

матова, не «то “блудница” с бурными страстями, не то нищая монахиня, которая может вымолить у Бога прощение». Иначе говоря, Г.Лелевич приписал поэзии Ахматовой прочную связь мистики¹⁷³⁵ и эротики. Однако, уже до него В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов и другие доказали, что у Ахматовой нет ни мистики, ни эротики, что ее поэзия земная и целомудренная. Лелевичу же это заведомо ложное утверждение понадобилось для того, чтобы еще раз провозгласить свой тезис: «Поэзия Ахматовой — небольшой красивый осколок дворянской культуры... Круг эмоций, доступных поэтессе, чрезвычайно невелик. Общественные сдвиги, представляющие основное, важнейшее явление нашей эпохи, нашли в ее поэзии крайне слабый и к тому же враждебный отклик. Ни широты размаха, ни глубины захвата в творчестве Ахматовой нет»¹⁷³⁶. Итак, поэзию

С. 114). У Эйхенбаума сказано о лирической героине Ахматовой, тогда как Г.Лелевич и А.Жданов переносили характеристику с героини на Ахматову — автора и человека. Недобросовестные критики, как прекрасно понимал Н.Н. Пунин, считая цитату из книги Эйхенбаума «бесстыдной и наглой», не преминули употребить ее во враждебных Ахматовой целях, что и случилось. Смешение героини и реального автора вызвало едкую иронию поэта. Однажды, в 1923 году К. Чуковский и А. Ахматова поехали на заседание Союза писателей. Чуковский купил яблок и предложил своей спутнице, но Ахматова сказала: «На улице я есть не буду, все же у меня — гайдуки (...критики стали писать... что Ахматова сама ездит с гайдуками...)». Ахматова имела в виду статью Г.Лелевича, о которой идет речь и в которой тот писал: «...поэзия Ахматовой представляет из себя как бы сплошную автобиографию, как бы сплошной дневник... литературные журфиксы у камина с шампанским и черным кофе, прогулки на рысаках с раззолоченным гайдуком. Перед нами — тепличное растение, взращенное помещицкой усадьбой»...» (указ. соч. — С. 62).

¹⁷³⁵ После статьи Г. Лелевича это утверждение стало «общим местом». Например, А.А. Волков в статье «Социалистический реализм и поэзия буржуазного декаданса» сообщал читателям: «На примере творчества Гумилева и Ахматовой мы видим, что мистицизм был неотъемлемой частью их метода» (Литературная газета. 1934. 16 июля).

¹⁷³⁶ Лелевич Г. Анна Ахматова. — На посту. 1923. № 2–3. — С. 178–202. В том же духе выдержаны и другие пассажи: «Я полагаю, что социальная среда, вскормившая творчество Ахматовой, выяснена достаточно. Это — *среда помещицкого гнезда и барского особняка*»; «Узость... интересов Ахматовой отзывается форменным соллипсизмом. В этом отношении Ахматова только следует традиции символистов, лишняя раз подтверждая ничтожность разногласий между символизмом и акмеизмом. Но у символистов замыкание в собственном «я» неизменно сопровождалось мистицизмом, религиозностью, порывами в потусторонний мир. То же самое мы находим и в поэзии Ахматовой. *Мистика и религия пронизывают самый быт поэтессы*. Мы уже видели в комнате Ахматовой «протертый коврик под иконой» и слышали, как «трещит лампадка, чуть горя». В той же книге мы находим целое стихотворение «Исповедь», целиком посвященное одному из религиозных обрядов... Не только быт, но и вся *психика Ахматовой пронизана* насквозь *мистикой* и религиозностью»; «Единственной эмоцией, которая появляется в первых двух книгах Ахматовой наряду с молитвенным настроением, является эмоция эротическая в различных проявлениях... *разделение* своего времени между молитвой в любовным увлечением, разве это не типично для представительницы «благородного дворянского сословия» вообще и в период упадка этого класса в особенности»; «Жажда любовных увлечений рождается «в пестрой сетке гамака» во время сладостного безделья. Только на почве полного отрыва от производительного труда и общественной работы может

Ахматовой Лелевич объясняет ее неисправимым прегрешением, из которого вытекают особенности ее творчества. Ахматову подвело дворянское, аристократическое происхождение, и эта классовая неполноценность происхождения породила все остальное: узость лирического мира¹⁷³⁷, смешение мистики с эротикой, болезненность любви, мистический национализм, антиреволюционность и даже «нутряная» ненависть к революции, закономерно сделавшие Ахматову внутренней эмигранткой.

Статья Г. Лелевича граничила с откровенным доносом, поскольку обвинить во всеуслышание поэта в антиреволюционности, в мистиче-

возникнуть это сосредоточие всех своих чувств и помыслов на эротике. Любовь для Ахматовой все. Она — ее безраздельный господин, она застилает все остальное. Об этом свидетельствует множество стихов нашей поэтессы...»; «Для Ахматовой характерна не только надрывность и неврастеничность любви, поэтесса не только подчеркивает болезненный страдальческий оттенок своих любовных эмоций, но и смакует эти страдания, упивается ими, славит их: Слава тебе, безысходная боль!»; «Корни болезненности ахматовской эротике надо искать в аристократической изломанности, интеллигентском надрыве и в обычных любовных передерягах, объясняющихся такими моментами, как «измены», отсутствие взаимности и т. д.»; «к двум основным *мотивам творчества* Ахматовой — *эротике и мистике, война присоединила третий мотив — мистический национализм*»; «... Потрясенная громовым крушением всего привычного мира, Ахматова с неверием и *ненавистью смотрит на революцию*, которая ей представляется в виде какого-то чудовищного *danse macabre* (танца смерти; пляски смерти. — В.К.). Вот замечательное стихотворение, написанное в 1919 г. И являющееся наиболее сжатой и четкой формулой ахматовского восприятия революции: Чем хуже этот век предшествующих? Разве... Естественно, что носители «смуты» вызывают у Ахматовой чувство острой классовой вражды»; о стихотворении «Лотова жена»: «Можно ли желать более откровенного и недвусмысленного признания в органической связанности с погибшим старым миром? Можно ли желать еще более отчетливого доказательства глубочайшей нутряной *антиреволюционности* Ахматовой? Ахматова — несомненная литературная внутренняя эмигрантка. И подумать только, что высокопросвещенному коммеченату Н.Осинскому два года назад упорно хотелось разглядеть у этой последовательной и последней поэтессы дворянства какие-то проблески революционности!»

¹⁷³⁷Насколько широко были распространены такого рода несправедливые взгляды, свидетельствует признание Д.Е. Максимова. Вспоминая о своих молодых годах и тогдашних друзьях, он писал: «Тогда нам были еще неведомы ее трагические, суровые, граждански направленные стихи поздних лет — этих стихов еще не было. Мы не предчувствовали, что Ахматова, сохранив и преобразовав свои прежние темы, станет в свой час замечательным гражданским поэтом, умеющим с необычайной силой выражения приобщаться к исторической судьбе своей родины. ...Ахматова не стала для нас тогда источником исключительного притяжения, «магнитным полем», равным по силе воздействия Мандельштаму и Пастернаку... Одна из причин этого явления, бесспорно, заключалась в том, что Ахматова писала в то время мало и почти не печаталась. Но главное основание известной сдержанности в нашем отношении к ней следует искать в самом содержании ее творчества, в объеме и характере явленного в ее стихах мира, в ее сравнительной отдаленности от того, что притягивало нас в общей жизни, в жгуче переживаемом нами моменте истории. И, кроме того, сыграла роль целомудренная осторожность, даже приглушенность ее исканий — духовных, существенных для одних, для меньшинства, и эстетических, важных для других — для тех, кто в 20-х и в начале 30-х годов рвался к демонстративной новизне и остроте» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 100–103).

ском национализме и назвать его внутренним эмигрантом¹⁷³⁸ означало либо послать его на смерть или на каторгу, либо заставить надолго замолчать. Г. Лелевич, вероятно, и преследовал цель вырвать Ахматову из современной поэзии как ненужную ветошь, как исторический хлам и навек отвести ей место в литературе дореволюционного периода. Он нашел поддержку среди других советских критиков, жаждавших введения единомыслия в стране¹⁷³⁹.

¹⁷³⁸ Конечно, Ахматова не была пламенной революционеркой наподобие Клары Цеткин или Александры Коллонтай; конечно, она не приняла октябрьской смуты. Все это Г. Лелевич почувствовал верно, но она ни словом, ни делом не выступала против революции и, стало быть, не была контрреволюционеркой; она также не боролась ни словом, ни делом с советской властью и, стало быть, не была внутренней эмигранткой.

¹⁷³⁹ «Т. Осинский, — писал, например, Л. Авербах, — навсегда прославил себя статьей об Ахматовой, где он, — пытаясь найти у Ахматовой, — сверхиндивидуалистски мистического толка, — нечто созвучное с эпохой, — одновременно ударял по рабочим писателям... Объективный смысл выступлений Осинского заключался в расширении и углублении возможности выступлений и проявления не нашей идеологии» (На посту. 1925. № 1. — С. 53). Показательны, например, весьма противоречивые высказывания А.А. Фадеева. В официальном и конфиденциальном письме А.Я. Вышинскому 17 января 1940 Фадеев благосклонно отзывался об Ахматовой: «... При всем несоответствии ее поэтического дарования нашему времени, тем не менее была и остается крупнейшим поэтом предреволюционного времени» (Бабиченко Д. Писатели и цензоры. — М., 1994. — С. 48). Однако его публичное высказывание и, вероятно, отражающее внутреннее убеждение было иным: «В дореволюционный период развития Ахматова была довольно заурядным представителем того течения «искусства для искусства», с которым большевизм и литература, выражающая идеи большевизма, всегда боролись» (цит. по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 361). Мысль о том, что творчество Ахматовой (даже только что созданные сочинения) всецело относится лишь к первой четверти XX века, прочно овладела умами большинства критиков и литературоведов. В тогдашних справочных и учебных книгах писали об этом, не смущаясь. В энциклопедической статье В. Совсуна и С. Малахова было написано: «О сложившейся веками дворянско-поместной культуре, в обстановке которой выросло творчество Ахматовой, говорят чрезвычайно выразительным языком многие из ее стихотворений. Это — дворянские усадьбы с вековыми аллеями и парками, под сводами которых белют фигуры полуразрушенных статуй у каменных арок семейного склепа, куда приносят оранжерейные розы вымирающие потомки тех, чьи портреты застыли в парадных залах, сохраняя на пышных мундирах жалованные регалии российских императоров. Если какаду, виола и клавишины... без труда находятся на страницах сборника «Вечер», то застывшие в парадных залах портреты с жалованными российскими императорами регалиями во всем корпусе сочинений Ахматовой не обнаруживаются, оставаясь видением, или, как говорила Ахматова, «народными чаяниями» читателя» (цит. по изданию: Тименчик Роман. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. — Иерусалим-М., 2009. — С. 572). Б.В. Михайловский в своей книге «Русская литература XX века» писал, что Ахматова «отгородилась» от революции: «Лирика Ахматовой ограничивается, собственно, поэтизацией повседневной интимной жизни, душно-узкого круга чувств, случайных и мелких переживаний. Чуть ли не единственная тема Ахматовой — это довольно однообразные любовные переживания, перипетии все того же романа; причем тема эта остается в пределах узколичных обстоятельств и настроений, она не ширится (как у Блока), не связывается с философскими, социальными проблемами» (Михайловский Б. Рус-

Еще один критик, В.О. Перцов, пошел еще дальше Г. Лелевича. Сначала он посетовал на то, что «За бортом эпохи оказалась и такая старшая фаланга поэтов, как Анна Ахматова, Федор Сологуб, Михаил Кузмин». Затем он поразился тому, что скоро у Ахматовой не будет читателей, ибо «с ходом революции... социальный тип «советских барышень» «намечен был к сокращению». И, наконец, злорадно посмеялся над тем, что Ахматова напрасно утончала свое искусство, которое ныне никому не нужно: «Все изощренное качество Ахматовской лирики явилось как результат долговременного, кропотливого приспособления любовно-романтической темы к привередливому спросу социально-обесплощенной части дореволюционной интеллигенции. Такие социальные кастраты с неразвившимся или выхолощенным чувством современности населяют еще и наши дни, и это они упоенно перебирают Ахматовские «Четки», окружая писательницу сектантским поклонением». Однако ему показалось мало отказать Ахматовой-поэту во внимании потомков. Он с удивлением заметил, что не только Ахматова-поэт еще читается, но почему-то живет Ахматова-человек: «Все изощренное качество Ахматовской лирики явилось как результат долговременного, кропотливого приспособления любовно-романтической темы к привередливому спросу социально-обесплощенной части дореволюционной интеллигенции. Такие социальные кастраты с неразвившимся или выхолощенным чувством современности населяют еще и наши дни, и это они упоенно перебирают Ахматовские «Четки», окружая писательницу сектантским поклонением. Но у языка современности нет общих корней с тем, на котором говорит Ахматова, новые живые люди остаются и останутся холодными и бессердечными к стенаниям женщины, *запоздавшей родиться или не сумевшей вовремя умереть, да и самое горькое ее страдание сочтут непонятной прихотью. Таков закон живой истории*»¹⁷⁴⁰.

ская литература XX века. — М., 1939. — С. 348). Критик С. Трегуб без тени смущения наставлял читателей: «Творчество Ахматовой типично для старой, буржуазно-аристократической салонной поэзии, той поэзии, которая всегда далека была от жизни, проповедовала теорию «искусство для искусства». Она писала глубоко пессимистические и упаднические стихи. Их постоянные мотивы: разочарование, безнадежность, безысходность. Их основная тема: смерть — сон сладчайший, смерть — избавительница». И добавлял: «... пустые, аполитичные стихи Ахматовой». Противопоставляя поэзии Ахматовой поэзию Маяковского, С. Трегуб предлагал прочитать статью «Поэты на фугасах» (1914), где сказано: «Конечно, каждому приятно в розовенькой квартирке пудрой Бальмонта надушить дочку, иметь жену с подведенными глазами, светящимися грустью Ахматовой», и утверждал, что Ахматова находилась по ту сторону баррикад (см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 664). Впоследствии поэтесса Вера Инбер прямо заявила, что Ахматова раз и навсегда давно завершила свое творческое развитие (Цит. по изданию: Кралин М. «Победившее смерть слово...». — Томск, 2000. — С. 154–174).)

¹⁷⁴⁰ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 695–696. Курсив мой. — В.К. Справедливости ради, надо добавить, что в отклике на сборник Ахматовой «Из шести книг» (1940) В. Перцов заметно смягчился: «Ахматова 1940 года пишет по-прежнему хорошо. И даже лучше, чем раньше. Такая же, как и прежде, ясность высказывания поэта, хотя речь идет о вещах, по самому своему существу неясных, не-

Читая подобные статьи, Ахматова не могла не придти в отчаяние.

четких, дрожащих и туманных. Ни малейшей претенциозности в слове, несмотря на излом в чувстве. Никакого перемигивания с искусством «полутонов» и намеков, в котором зачастую, под видом ложной значительности, скрывается отсутствие точной лирической мысли. Такая же, как и раньше, железная логика в развертывании лирической мысли, в расположении «доказательств», в смыкании «посылок» и «выводов». И наряду с изысканным ажурным словом — верное чутье народных форм родного языка. Мастер не устал, не состарился, не растерял и себя, несмотря на столько лет уединенной жизни. И, напротив, кое в чем утвердился на позициях своей молодости и стал писать лучше. Разговор с Музой, которая в стихах Анны Ахматовой представляет собой вполне реальный персонаж и даже характер, в 1940 году ведется еще более серьезно (и я бы сказал — решаяще) по сравнению с прежними книгами. <...> Если после новых стихов Ахматовой восстановить в памяти весь ее прежний творческий путь по сборнику «Из шести книг» и опять вернуться к новым стихам, то можно заметить в них и одну новую особенность. Нельзя еще считать поворотом к большой эпической форме такие новые произведения, как «Клевета» и «Лотова жена». Но, во всяком случае, в них чувствуется стремление выйти из круга субъективных переживаний к объективной теме. Такое же значение имеют стихи «Данте» и «Клеопатра». Ахматова умеет изображать в своих новых «повествовательных» стихах большие душевные движения, безоглядную трагическую страсть. Особую славу, как известно, стяжали себе стихи Ахматовой о любви. Постоянная тема Ахматовой — странная, трагическая любовь — кара и мука, на которую женщина — героиня ее поэзии — сама обрекает себя...» и дальше: «Ахматова создала в своей поэзии образ женщины, пожертвовавшей собой для любви. Этот образ возник в поэзии Ахматовой на фоне разнузданной, упадочной литературы, которая пользовалась особенным успехом у революционного обывателя в годы литературного дебюта автора «Четок» и «Белой стаи». Перечитывая сейчас стихи Ахматовой 1911–12 годов, понимаешь ее поэтическую заслугу, которая выражается в том, что в самом близком соседстве с модной темой и на том же материале Ахматова сумела в этих давних стихах силой личного своеобразия, искусства и вкуса создать женский образ, не лишенный обаяния и для нас». Казалось бы, критик потерпел поражение и признает, что стихи Ахматовой по-прежнему читаются. Но относительно узости духовного мира Ахматовой и несоответствия ее идеалов «нашим идеалам», ее поэзии — «нашему времени» он остался при своем — увы! — ложном мнении: «Стихи Ахматовой написаны давно, в трудное время буржуазного распада семьи. Есть другой признак, относящийся уже не столько к качеству этих старых стихов, сколько к современному их восприятию. Об этом признаке нужно сказать, чтобы понять место Ахматовой в нашем культурном сознании и в нашей поэзии. Очень неширок круг явлений жизни, освещенный в творчестве этого незаурядного мастера. Сквозь шесть ее книг идешь, как между стен ущелья. Отношения любящих людей Ахматова изображает всегда в одном и том же разрезе — любовного самораспятия женщины. Когда читаешь подряд много замечательных ахматовских стихов, — не хватает воздуха. Ведь отношения любви в реальной жизни настолько богаче и содержательнее того, о чем пишет Ахматова, и складываются в таких разных плоскостях, что для деятельного человека нашего времени эта мастерская поэзия становится просто монотонной. Подразумеваю при этом, что сей деятельный человек влюблен и отвергнут, т. е. по отношению к восприятию стихов Ахматовой находится в самом лучшем положении. На восприятии этих стихов как бы проверяется качество нашей новой жизненной установки, ее многопланность и направленность к общему, а не к частному, к судьбам человечества. И качество любви нашей другое... Героиня Ахматовой и мы — люди слишком разные. Это и не может не сказаться, несмотря на былое и настоящее мастерство поэта» (там же, — С. 731–732).

Она сочла, что нормальная критика в новом поколении литераторов для нее прекратилась. Оставалось надеяться на читателей, у которых она по-прежнему пользовалась популярностью, и на критиков старшего поколения, начавших писать еще до переворота в октябре 1917 года. Часть их эмигрировала. Другая осталась в России и занялась литературно-лингвистическим изучением творчества Ахматовой на материале ее вышедших до 1925 года пяти книг. Этим ученым — В.М. Жирмунскому, В.В. Виноградову, Б.М. Эйхенбауму, независимо друг от друга, отчасти в полемике и несогласиях между ними и в спорах с другими крупными русскими филологами, подробно и независимо друг от друга исследовавших первые книги Ахматовой, принадлежит честь защиты ее имени, таланта и репутации большого русского поэта. Творчество Ахматовой для всех троих послужило образцом новых тенденций развития современной поэзии в области поэтики, поэтического языка и стиха. Это было тем более важно и своевременно, что и в общественной жизни России, и в творческой жизни Ахматовой завершился большой период и наступали тяжелые времена. Вышедшие пять сборников Ахматовой требовали умного научного слова. Выводы, к которым пришли ученые, не устарели до сих пор. Самые существенные из них сводятся к следующему.

Первые исследователи, обратившиеся к ранним книгам Ахматовой¹⁷⁴¹, воспринимали их, как и акмеизм в целом, на фоне символизма, с одной стороны, и футуризма, с другой. Тем более что одни акмеисты тяготели к классической поэзии и наследовали символизму, а другие порывали с классикой и сочувствовали исканиям футуристов. Это обстоятельство побуждало понять, какие сдвиги происходили в русской поэзии и в каких направлениях станет она развиваться. Ахматова в этом смысле была фигурой значимой и очень существенной, потому что ее творчество давало реальную возможность оценить обретения и потери в качестве последствий отхода от символизма и одновременно отталкивания от футуризма. Именно с такой точки зрения подошел к ее творчеству В.М. Жирмунский, первым остро почувствовавший проблему в ее теоретических практических значениях. Его статья «Преодолевшие символизм»¹⁷⁴² продолжала знаменитую статью Н.В. Недоброво и полемизировала с ней. Он подошел к разрешению проблемы с точки зрения судеб русской поэзии, а не индивидуального голоса Ахматовой, как это сделал Недоброво. Для Жирмунского на первом плане стояло не своеобразие лирики Ахматовой, а своеобразие того поэтического этапа, в который вступала русская поэзия. Творчество Ахматовой служило для Жирмунского ярким образцом новых тенденций в поэзии, и с такой методологической позиции оно прежде всего интересовало исследователя. Жирмунскому было совершенно ясно, что Ахматова не пошла в своем творчестве по пути футуристов и ориентирующихся на них поэтов (например, Б. Пастернак или М. Цветаева). Для того чтобы понять, в какую сторону станет развиваться русская поэзия, не находившаяся под влиянием и воз-

¹⁷⁴¹ Имеется в виду «пятикнижие»: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini MCMXXI».

¹⁷⁴² Русская мысль, 1916. № 12. — С. 32–41.

действием футуристов, нужно было рассмотреть творчество Ахматовой. Поэтому Жирмунский сразу предупредил читателей: «Ахматова — не только самый яркий представитель молодого поколения поэтов: в ней есть черты вечные и черты индивидуальные, не укладывающиеся до конца во временные и исторические особенности поэзии сегодняшнего дня... Нас, однако, интересует сейчас не вечное и не глубоко индивидуальное в лирике автора «Четок»..., а именно те особенности времени, которые ставят стихи Ахматовой в период иных художественных стремлений и иных душевных настроений, чем те, которые господствовали в литературе последней четверти века. Эти черты, принципиально новые, принципиально отличные от лирики русских символистов, заставляют нас видеть в Ахматовой лучшую и самую типичную представительницу молодой поэзии».

Итак, творчество Ахматовой необходимо Жирмунскому не во всем его объеме и своеобразии, а в качестве образца поэзии, порывающей с символизмом. Стало быть, индивидуальные особенности творчества Ахматовой интересуют исследователя лишь в той мере, в какой они противоположны поэзии символизма.

Таких, отличающих лирику Ахматовой от лирики символистов, черт несколько.

«... лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности... В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. <...> Поэтому у Ахматовой так редки аллитерации и внутренние рифмы; даже обычные рифмы в конце слова не назойливы, не преувеличенно богаты, а по возможности затушеваны. Ахматова любит пользоваться неполными рифмами или «рифмоидами»: «учтивость-лениво», «лучи-приручить», «встретить-свете», «губ-берегу», «пламя-память». В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса; вместе с тем становятся возможными в рифме сочетания слов, хотя и не преувеличенно звучные, но все же новые и неожиданные. Ахматова любит также enjambement, т. е. несоответствие смысловых единиц (предложения) с метрической единицей (строкой), переходы предложений из одной строки в другую; и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической, музыкальной структуры стихотворения, и рифма делается менее заметной...»¹⁷⁴³

¹⁷⁴³ Для удобства читателей характеристики символизма снабжены курсивом, а характеристики поэзии Ахматовой выделены нами полужирным шрифтом. — В.К. Мысль В.М. Жирмунского о разговорности, а не мелодичности, не напевности поэзии Ахматовой, поддержанная впоследствии Б.М. Эйхенбаумом и др., встретила возражение Г.М. Фридендера, который писал: «Первые исследователи творчества Ах-

матовой (в том числе В.М. Жирмунский и Б.М. Эйхенбаум) считали, что в стихах Ахматовой, вошедших в ее первые сборники, господствует разговорная, а не музыкальная, мелодическая интонация. В соответствии с этим В.М. Жирмунский приписывал ранним стихам Ахматовой новеллистический характер. Однако подобное восприятие, запечатленное в первых историко-литературных работах об Ахматовой, было основано на недоразумении. Как верно понял В.В. Виноградов, стихи Ахматовой с самого начала творческого ее пути отличались глубокой эмоциональностью. Предметы внешнего мира входили в них в определенной эмоциональной атмосфере, которая окутывала их поэзией и вместе с тем способствовала ощущению скрытой глубины каждого слова и его особой весомости. За текстом стихотворения Ахматовой читателю открывался глубоко-эмоциональный подтекст; ее привлекали «странные» люди, минуты особо напряженного любовного чувства, встреч и разлук, переломных моментов в развитии личностных, межчеловеческих отношений. Когда она писала, что «на правую руку надела перчатку с левой руки», то она вовсе не стремилась, как это ошибочно представлялось современникам «Четок», к внешнему изображению деталей поведения своей лирической героини, а выражала свою внутреннюю боль, испытанное ею потрясение, стремилась через внешние детали передать силу ее беды и душевных страданий. А отсюда проистекает глубокая музыкальность ее поэзии. Стихи ее не столько «лирический дневник», сколько — каждый раз — исповедь души высоко развитого и вместе с тем глубоко страдающего человека. Так, когда Ахматова пишет, что она «надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней», то это отнюдь не констатация факта, а крик души израненного жизнью человеческого существа, которое не удовлетворено и своей собственной жизнью, и окружающим ее миром. Лишь редко уже в ранние годы жизни в сердце ее царят покой и гармония. Все ее «романы» кончаются трагически. И это предчувствие конечно мучит ее всякий раз уже в момент зарождения любовного чувства, придавая ему особую интенсивность и в то же время пронизывая ее лирику внутренней горечью, предчувствием неизбежной разлуки. Можно было бы сказать, что в ее стихах — и это одинаково относится как к ранней, так и к поздней поэзии Ахматовой — ощущение царственного величия и гармонии неразрывно связано с ощущением дисгармонии и дискомфорта. Слитность этих двух противоположных начал определяет собою своеобразие поэзии Ахматовой, особое место ее творчества в кругу ее поэтов-современников» (Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 461–462). Станным образом Г.М. Фридлендер путает понятия эмоциональности и напевности, мелодичности и музыкальности. Никто из исследователей эмоциональности стихов Ахматовой не отрицал, как и особой музыкальности ее лирики. И все, конечно, понимали, что за внешним образом, за внешней деталью скрыта трагическая душа поэта, его боль и его страдания. Но это не значит, что ранняя поэзия Ахматовой мелодична и напевна, потому что напевность и мелодичность явления иного — интонационно-стихового — порядка. Г.М. Фридлендер повел запоздалую полемику и по поводу символизма Ахматовой, возразив не только Жирмунскому и Эйхенбауму, но В.В. Виноградову: «Критика нередко упрекала ранние стихи Ахматовой за ее кажущуюся глухоту к «большим» событиям окружающего мира. Между тем, вопреки акмеистическим манифестам и программе того поэтического движения, в числе участников которого выступала молодая Ахматова, стихи ее, оставаясь вполне точными и конкретными по рисуемым им деталям и ситуациям, были *символичны*: за каждым событием и переживанием, которое она изображала, ощущалось обширное пространство. Не случайно Ахматова (так же, как Блок) считала, что будущие стихи рождаются в ее голове в виде некоего музыкального начала, своего рода «гула». Таким образом, принцип преобладания музыкального звучания над разговорной интонацией, провозглашенный в свое время немецкими романтиками и Верленом и ставший господствующим в России в поэзии И.Ф. Анненского

Поясняя эти наблюдения, Жирмунский пришел к выводу: «Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивает мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы; соединяя в различном чередовании двудольные и трехдольные стопы в одной строфе или строке и руководствуясь при этом не столько свободным песенным ладом, сколько соответствием психологическому содержанию поэтических строк, она приближает стихотворную речь к речи разговорной. Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора...»

и Блока, был сохранен и развит Ахматовой, несмотря на ее принадлежность к поколению «преодолевших символизм». Не принял Фридендер и мысли о так называемом «вещизме» и «лирическом дневнике» Ахматовой: «Дневник по самому своему названию — фиксация событий день за днем. Совершающиеся события воссоздаются в нем в хронологической последовательности. Причем так как дневник рассчитан на то, чтобы сохранить события для последующего припоминания, в нем непременно присутствуют не только точные даты зафиксированных в нем событий, но и имена их участников, конкретные приметы окружающей обстановки и т. д. Ничего подобного мы не видим в стихотворениях Ахматовой. Каждое из них посвящено определенному «мигу» (или воспоминанию о нем), причем миг этот вырван из общей цепи событий. Никакой хронологической связи между событиями здесь нет. Между одним мигом, вырванным из тьмы и ярко освещенным субъективным лирическим чувством героини и другим (которому посвящено следующее стихотворение) может пройти любое количество времени. Как правило, в каждом стихотворении налицо два (или более) участника. Но они почти никогда не носят конкретных имен. Имена их замещаются местоимениями «я», «он», «она», «мы» и т. д. Лирическая героиня Ахматовой то обращается к лирическому герою со своим монологом, то вступает с ним в диалог, то вспоминает об определенном моменте их отношений, то сравнивает сегодняшний день этих отношений со вчерашним, то, наконец, пишет ему своего рода «балладу-послание»... Но при этом лицо, которое она вспоминает, и ее друг, собеседник или адресат остаются безымянными. Все, что мы узнаем о них — это то, что один из них — «сероглазый король», другой — «мальчик странный», третий просто «ты», «милый», «гость», «серый лебеденок» ставший «надменным лебедем», «ревнивый, тревожный и нежный», убивший «белую птицу», а вместе с нею и радость героини. Вчера «влюбленный отрок», ее друг сегодня стал «мужем дерзостным, суровым, непреклонным», любовь и судьбу которого предала героиня. И точно так же те окружающие ее лица, в которых воплощена окружающая ее народная Россия, — это «рыбак», «цыганка», «загорелые бабы», молодой русский воин, погибший в «объятых пожарами скорбной Польше». Иногда поэт прямо обращается к своим читателям, и тогда лирическое «я» расширяется до общего «голоса» — не только ее, но и других людей. В иных случаях первое лицо множественного числа («мы») означает все поколение артистической богемы 10-х годов («Все мы бражники здесь, блудницы»). Все это свидетельствует, что та «вещность» (или «вещизм»), которые отмечали в 10-е годы первые из критиков, писавших о стихах Ахматовой, иллюзорны. При необычайной остроте зрения, ей свойственной, и обилии конкретных деталей в ее стихах, поражающих современников («на блюде устрицы во льду»), стихи ее, в отличие от стихотворений Гумилева, Зенкевича или Нарбута, характеризует необычайная интенсивность чувства и музыкальность, свойственная — из числа поэтов-акмеистов — только наиболее близкому ей Мандельштаму, особенно в его поздних стихах» (Фридендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 463–465).

В основе многих стихотворений Ахматовой, утверждает Жирмунский, «лежит точное и тонкое наблюдение едва заметных внешних признаков душевного состояния и четкая, эпиграмматически строгая¹⁷⁴⁴, похожая на формулу, передача в словах той мысли, в которой выразилось настроение по поводу воспринятого».

Далее. Словарь Ахматовой «обличает сознательное стремление к простоте разговорной речи...»; <...> в строении фраз есть тяготение к синтаксической свободе живого, не писанного слова». Такие слова, фразы и обороты речи «кажутся... отрывками живого разговора. Но этот разговорный стиль нигде не впадает в прозаизм, везде остается художественно действенным...» в этом отношении к слову исследователю видится «стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов, ясность и сознательную точность выражения».

Что же означает «отсутствие напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой»? Этому, отвечает Жирмунский, «соответствует в плане психологического рассмотрения затуханность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемены настроения передаются ею не непосредственно лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное

¹⁷⁴⁴ Тут же Жирмунский замечает, что «эпиграмма не может быть певучей: ей соответствует логически четкая и намеренно простая разговорная речь». «Эпиграмматичность словесной формы» составляет, по мнению Жирмунского, своеобразие Ахматовой. «В этом — ее сходство с французскими поэтами XVIII века, вообще — с поэтикой французского классицизма, и глубокое отличие от музыкальной и эмоциональной лирики романтиков и символистов. Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля. Но есть при этом глубокое различие между Ахматовой и французами: там, где у последних — только общее суждение, антитетически заостренное и выраженное в форме афоризма, применимого всегда и ко всякому поводу, независимо от условий, его породивших, у Ахматовой даже в наиболее обобщенных сентенциях слышен личный голос и личное настроение». «Еще обычнее, — продолжает Жирмунский, — в основе ахматовской эпиграмматической формулы лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже — только остро и тонко переданное непосредственное ощущение, как выражение стоящего за ним психического факта. Эти строки в стихах Ахматовой запоминаются отдельно и составляют подлинные, ей лично принадлежащие достижения...» Особенно характерно для Ахматовой употребление таких эпиграмматических строк в качестве окончаний стихотворений. Часто такое окончание является ироническим завершением лирического настроения, которым проникнуто стихотворение, как у поздних романтиков и Гейне...» «Иногда вместо такого контраста мы имеем дело с эпиграммой, которая завершает и выражает формулой настроение стихотворения...»

настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова». Но такой поэтический принцип не мешает тому, что «в рассказе о явлениях внешнего мира передана большая душевная повесть, причем не только повествовательное ее содержание, а также и эмоциональные обертоны, личное настроение стихотворения». Обычно настроения и душевные переживания передаются Ахматовой в тех или иных многозначных деталях. Но детали в стихах Ахматовой **«Нельзя назвать... и символами. Здесь не мистические переживания вкладываются в образы и слова, как было в эпоху символизма, а переживания простые, конкретные, строго раздельные и очерченные. Нельзя также говорить и о лирическом, эмоциональном вчувствовании в предметы внешнего мира, при котором внешний мир живет одною жизнью с душой; такое вчувствование всего обычнее в романтической лирике природы... у Ахматовой явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира; переживания и внешние факты развиваются параллельно друг другу и независимо друг от друга, причем иногда даже в противоположных направлениях».** «Тем самым, — писал Жирмунский, — становится понятной особенность тех душевных переживаний, о которых рассказывается в стихах Ахматовой. Эти переживания — всегда определенные и отчетливые, ясно очерченные, раздельные, отграниченные друг от друга. У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются раздельностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением; тем более, что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно-музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни. Именно эти внешние факты, определенные и графичные, позволяют проводить такие же деления в обычно сливающейся и бесформенной массе душевных переживаний. В особенности это ясно по отношению к религиозному чувству, которое играет такую большую роль в лирике поэтов-символистов. Там это — мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда беспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетов и падений. Напротив, у Ахматовой — не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования...»

Для проявления таких свойств, как раздельность, четкость, конкретизация душевных переживаний нужен «фактический повод», который «вводит в лирическое произведение совершенно новый для него повествовательный элемент». Отсюда понятно, что «Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее те-

чение фактов». Как правило, повествования о случившемся, «стихотворные новеллы начинаются эпически», с рассказа о факте в прошедшем времени.

Причина всех этих новшеств заключается в том, что «самые чувства, о которых говорит Ахматова», отличны от чувств, которые «влекут нас к лирике поэтов-символистов»: *«Там мы имели дело с признаниями последней глубины, с обнаружением неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами и падениями. Так бывает, например, у Ал. Блока, для которого и юношеская светлая любовь к Прекрасной Даме, и полные отчаяния стихотворения последних лет, написанные «на краю», являются этапами одной мистической трагедии»* <...>

Все сказанное позволяет Жирмунскому сделать следующий вывод: **«Таким образом, муза Ахматовой — уже не муза символизма. Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне отдельных, конкретных, простых и земных... Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление»**¹⁷⁴⁵.

¹⁷⁴⁵ Через несколько лет в статье «Два направления современной лирики» (Жизнь искусства. 1920. 10–11 янв. № 339–340. — С. 1–2. См. также: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. — Л., 1928. — С. 182–189), повторив основные тезисы статьи «Преодолевшие символизм», В.М. Жирмунский для наглядности дал блестящий сравнительный анализ стихотворений Блока «В ресторане» и Ахматовой «Вечером» (см. также главы «Акмеизм», «А.А. Блок» в настоящем издании). «Оба стихотворения, — констатировал автор, — написаны на сходную тему: загородный сад, ресторан, музыка, встреча с любимым повторяются и там и тут. <...> Но за сходством темы — глубочайшее различие. Блок изображает событие мистического содержания, полное бесконечного значения; у Ахматовой — простая, обычная жизненная встреча, хотя и субъективно значительная. Какими приемами создается это различие впечатления? Блок начинает словами: «Никогда не забуду (он был или не был этот вечер)». Он сразу создает тем самым впечатление единственности, необычайности, исключительности этой любовной встречи. И все же — рассказывает ли он видение сна, или это было на самом деле? То же сомнение в реальности чудесного образа звучит в «Незнакомке»... и то же сознание необычайности чудесного явления и сомнение в его реальности повторяются ниже: «Ты прошла, словно сон мой, легка». Ахматова, напротив того, наверно знает, что это было не во сне, а в живой действительности, так точно запомнившейся во всех своих мелочах: «Свежо и остро пахли морем на блюде устрицы во льду». Блок обрамляет свое стихотворение употреблением символического образа «зари», который мы знаем из большинства его стихотворений как сопутствующий чудесному явлению Незнакомки. Только теперь это — не светлая заря его юношеских стихов о Прекрасной Даме — розы и золото в светлой небесной лазури — это «большая» заря его «цыганских» стихов, желтая, дымная, пожарная... Метафорические глаголы: «сожжено» и «раздвинуто» придают грандиозные, мифологические очертания этой картине желтого, больного неба. То же в последних стихах: «А монисто брэнчалю, цыганка плясала и визжала заре о любви». У Ахматовой это обрамление символическим образом, повторяющимся в начале и в конце, конечно, отсутствует. В композиции ее стихотворения такую же роль играет музыка, «звнящая в саду» — «скорбные голоса скрипок». Эти скрипки присутствуют, как было сказано, у обоих поэтов. Но у Блока они — в неведомой, неопределенной дали: «Где-то пели смычки о любви»; и содержание песни так же неведомо и непонятно поэту: «И сейчас же в ответ что-то грянули струны»... «Где-то» и «что-то» — показа-

тельные слова для поэта-романтика. У Ахматовой сказано точно: «звенела музыка в саду», «поют за стелющимся дымом». Точной локализации звуков соответствует точное обозначение их эмоционального содержания: горестные, скорбные звуки. «Звенела музыка в саду таким невыразимым горем». Словами обычной, простой человеческой речи звучит это лирическое вчувствование в настроение песни. И вместе с тем, как всегда у Ахматовой, — удивительная точность, индивидуальность в выборе эпитета и соединении его (синтетической связью) с соответствующим словом: «А скорбных скрипок голоса...». Оба поэта описывают предмет своей любви. Блок говорит о возлюбленной: «Ты рванулась движеньем испуганной птицы, ты прошла, словно сон мой, легка... И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка...». Перед нами опять проходит образ Незнакомки: «Дыша духами и туманами, она садится у окна. И веют древними поверьями ее упругие шелка». Теми же приемами поэт достигает превращения образа возлюбленной в чудесное и таинственное явление иного мира, вступившего в этот мир. Ряд одушевляющих метафор и сравнений: «духи дышат», «ресницы дремлют», «шелка шепчутся тревожно»; она срывается с места «движеньем испуганной птицы». Притом сравнение, на которое уже было указано, выводит нас за грани мира внешней действительности: Незнакомка похожа на «сон». Не так описание возлюбленного у Ахматовой. Оно передает интимное и тонкое чувственное наблюдение в эпиграмматически точной словесной формуле: «Как не похожи на объятья прикосновенья этих рук». «Лишь смех в глазах его спокойных под легким золотом ресниц». Здесь опять искусство Ахматовой проявляется прежде всего в новом и творческом сочетании простых слов со стороны их логического и вещественного значения, так что связь между словами — незаменимая, индивидуальная, синтетическая. Напротив того, метафорические образы Блока вырастают из лирической, музыкальной напевности. Отсюда — повторения частей слов и целых слов, гласных и согласных, синтаксический параллелизм, даже — внутренние рифмы: «И вздохнули духи, задремали ресницы, зашептались тревожно шелка», и особенно — в последней строфе. Что же составляет фактическое содержание того и другого стихотворения? Рассказанное «своими словами», в прозаическом изложении, стихотворение Блока как бы разоблачается, теряет свой поэтический смысл. Встреча с незнакомой женщиной в ресторане, обращение к ней поэта, ее «надменный» и презрительный ответ, — и вдруг при звуках музыки, когда в зеркале их взгляды встретились, — внезапное чувство близости, охватившее обоих. Только в поэтической обработке мы поймем мистическую значительность этого события для поэта («Никогда не забуду!») — явления Незнакомки, единственной и настоящей Возлюбленной, в земном образе незнакомой красавицы. И потому звучат так романтически-торжественно первые слова, обозначающие эту исключительную встречу: «Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, Аи». — у Ахматовой содержание просто и легко определимо; и внешний смысл рассказа полностью совпадает с его внутренним значением. Это — первое свидание с любимым. Она узнает, что он ее не любит и никогда не будет любить; он только — «верный друг». «Он мне сказал: — Я верный друг! и моего коснулся платья. Как непохожи на объятья прикосновенья этих рук». Жирмунский в заключение сформулировал глубокие различия между лирикой символистов и лирикой «преодолевших символизм»: у символистов — мистика, присутствие бесконечного, «переживание как бы рождается из самой глубины души, еще целостной, неразделенной, нередко — хаотической»; у Ахматовой и поэтов ее круга чувству возвращен конечный, человеческий масштаб, оно «закончено в себе самом, как бы очерчено и ограничено со всех сторон», раздельно и четко зафиксировано, в «душевной хозяйстве» наведен «стройный и строгий порядок». Далее: у символистов — «религиозная трагедия», исключительная самоуглубленность, погруженность в себя и внутренняя связанность своим переживанием; у Ахматовой — «простая, скромная, интимная жизненная

Полагая, что на смену романтической традиции приходит традиция классицизма, под которой Жирмунский разумеет классическую поэзию Пушкина, он детально отрецензировал третий сборник Ахматовой «Белая стая»¹⁷⁴⁶. По мнению Жирмунского, в отличие от «Четок» «в «Белой Стае» искусство Ахматовой развивается в направлении идеализующей классической строгости. Преобладают простые, точные рифмы и правильные ямбические строки. Особенно замечательно появление шести-стопных ямбов с парными рифмами «александрийского стиха», венчающего лирику Пушкина». Еще один признак классической поэзии состоит в том, что «Словарь «Белой Стаи» поражает обилием славянизмов, обороты речи поднимаются в область возвышенного стиля». В «Белой стае» Ахматовой продемонстрировано «Очищение, освобождение души, высокое сознание духовной свободы, торжествующей над суетой и связанностью смутной и противоречивой жизни... Это освобождение от власти минутного, от смутной и связанной данности жизни открывается Ахматовой в творческом созерцании поэта, для которого душевные переживания — только материал, служащий строительству прекрасного, созданию чистых художественных ценностей, освобождающих от власти переживания». Наконец, «Духовное освобождение от жизненной суеты, творческая победа над властью жизни находит завершение в классическом образе Музы, вдохновительницы и подруги поэта». Итог анализа, проведенного Жирмунским, таков: если «для поэта-романтика и для лириков недавнего прошлого стихотворение есть поэтическая исповедь и человеческий документ», то «Ахматова возвращается в «Белой Стае» к классическому взгляду на искусство, как на строительство объективно прекрасных творений».

повесть», «возникновение интереса к внешнему миру, его чувственным, реальным, зрительным мелочам, умение точно наблюдать внешние признаки переживания: каждое переживание привязано к какому-нибудь внешнему факту, как своему поводу или ощутимому признаку». С этими особенностями поэтического чувства автор связывает особенности поэтики: у символистов «слова становятся метафорическими иносказаниями, намеками на иные значения; их логический и вещественный смысл затемнен, но тем сильнее их эмоционально-лирическая действенность»; у нового поколения поэтов отсутствует эмоциональный элемент в непосредственном, песенном выражении и вместе с этим исчезают особенности напевного, лирически-музыкального стиля. Зато поэтические образы приобретают графичность и четкость; логический и вещественный смысл слов восстановлен в своих правах; соединение слов определяется прежде всего смыслом и закрепляется точной и строгой эпиграмматической формулой; расчлененность и законченность выражается и в синтаксическом построении, и в самой композиции стихотворения. В поэтике новой школы совершается поворот к классическому искусству Пушкина». Таким образом, делает вывод Жирмунский, господство романтической традиции, в русле которой творили символисты, исчезает, и в русской поэзии наблюдается «возвращение к классицизму». «Вот почему, завершает статью Жирмунский, — мы утверждаем, что в поэтическом вкусе и поэтическом творчестве... последних лет намечается новое поэтическое искусство, глубоко отличное от лирики поэтов-символистов».

¹⁷⁴⁶ Наш век. — Пг., 1918. 28 янв. № 21. См. также: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. — Л., 1928. — С. 322–326.

В дальнейшем В.М. Жирмунский значительно расширил свою характеристику поэзии Ахматовой, стихи которой лишены поверхностного и модного «модернизма». Им присущи следующие черты: простота, прозрачность, подлинность чувства, объективность художественного метода, личное своеобразие, традиции искусства XIX века, «осложненные всем богатством душевных и художественных открытий нашего времени, но лишённые всякого показного новаторства». Вместо классицизма Жирмунский применил к творчеству Ахматовой термины «неореализм», «новый реализм»¹⁷⁴⁷: по его мнению, она «пошла по пути открытого ею нового художественного реализма, связанного с традициями русской классической поэзии и все более глубокого по силе творческого обобщения»¹⁷⁴⁸. Глубже была разработана автором и поэтика Ахматовой. В частности, особенного внимания удостоились стиль и стих поэта¹⁷⁴⁹.

¹⁷⁴⁷ Жирмунский понимал «под художественным реализмом точную, мало искажённую субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны». Однако автор, по всей видимости, не хотел отказываться и от употребленных им ранее терминов «классицизм», «классическая поэзия», испытывая колебания. Так, в той же книге, в которой он оперировал термином «новый реализм», Жирмунский с сочувствием привел слова женевского профессора Окутюрье (*Michel Aucouturier*. Anna Akhmatova. — *Le Journal des poètes*, Bruxelles, 1966, № 4. — С. 12): «классицизм для Ахматовой был не только эстетической, но и этической нормой, и в этом она напоминает Пушкина» (*Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 81).

¹⁷⁴⁸ Там же. — С. 24–25, 36.

¹⁷⁴⁹ Так, проблема «разговорности» поэтического языка развита с точки зрения интонации (разговор интимный, не требует декламационности, выпренности и повышения голоса) и употребления поэтических средств (в отличие от символизма нет мелодических повторений, анафорического параллелизма, рассчитанного на музыкальное воздействие, отсутствие «напевного стиля»; повторения становятся способами эмоционально-логического усиления; Ахматова, по мнению Жирмунского, пользуется не метафорами, а сравнениями, она не отождествляет поэтические образы, а сопоставляет их; слова, которыми вводятся сравнения, обозначают не смутность восприятия (символизм), не колебания чувства реальности, а подчеркивают самый акт сравнения как результат художественной рефлексии; существенное значение приобретают качественные слова (прилагательные и наречия); повторяясь, они создают общий эмоциональный тон ахматовской лирики; качественные наречия как определения прилагательных создают эквивалент сложного слова, сохраняя, однако, случайность и самостоятельность по существу разнородных значений: непоправимо милый, (промолвил) благостно звонко, (луг) так сладостно покат, (степь) трогательно зелена, просветленно-злое (лицо) и др.; «внутреннее противоречие между определениями создает (как в последнем примере) так называемый оксюморон... Оксюморонные сочетания возникают в более повседневной и рациональной психологической сфере противоречивых и контрастирующих переживаний и отражающих их поэтических образов, которые Т. Цивьян (*Цивьян Т.В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Труды по знаковым системам, 1967, III. — С. 203.) обозначила термином «антонимы» («лохмотья сиротства... как брачные ризы»; сладостный укор, светлая пытка, горькая слава, веселье горькое, печально благодарная и др.); в качестве классического примера приведены стихи из «Царскосельской статуи»: «Смотри, ей весело грустить, Такой нарядно обнаженной»; далее отмечены

Со многими теоретическими выводами и наблюдениями В.М. Жирмунского были согласны сама Ахматова, ее товарищу по поэтическому цеху и тогдашние критики. Так, утверждение Жирмунского о новизне

тонкость наблюдения и точность взгляда, эпиграмматическая законичность словесного выражения, любовь «замыкать эмоциональные переживания в обобщающие формулы, в которых сквозь сентенцию общего характера звучит неповторимо личный взволнованный голос лирической героини...»; «еще чаще, замечает Жирмунский, в основе ахматовских формул лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже остро и точно переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психического факта», подобно Пушкину, «всякое душевное состояние обозначается внешним признаком...»). Из других особенностей поэтики Ахматовой отмечены: «ассоциативное сходство между природными явлениями и душевными переживаниями», обрисовка Петербурга «вне гротеска, но монументально», новеллистичность («столкновение персонажей в психологически острой сюжетной ситуации, бросающей отраженный свет на их характеры и исчерпывающей сюжет до развязки без раскрытия их биографии предшествующей или последующей судьбы», своеобразие повествовательного сюжета, который «намечен только пунктиром» и представляет собой «новеллу в извлечении», новеллу редуцированную, «но нужную только для художественной цели автора», появление протагониста («А ко мне приходил человек», кульминацию («прорыв чувства героини»), иногда полное сокрытие повествовательного сюжета за «психологической стороной вызванного им душевного конфликта». Е.Добин писал: В.М. Жирмунский очень точно подметил, что в стихах Ахматовой берется обычно «самый острый момент» в развитии отношений, «откуда открывается возможность обозреть все предшествующее течение фактов». Из поля зрения Жирмунского не исчезла и композиция стихотворений Ахматовой: «стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству и связанном с индивидуальной ситуацией, но выраженным в форме сентенции. Затем следует рассказ — точное и тонкое наблюдение за поведением партнера, которое воспроизводит по внешним признакам его душевное состояние и, можно сказать, душевный строй и встречает ироническое недоверие и моральное осуждение героини. В конце подводится разоблачающий итог в форме эмоционального возгласа, смыкающегося по своему смыслу с сентенциозным зачином». Автор усматривает в таких стихотворениях «элементы повествования, но снятые лирической формой его воплощения». Как правило, «сюжет развивается логически, но со смысловыми разрывами». Этим Ахматова достигает экономии при максимальной выразительности, многозначительной недосказанности. Стих поэта отличается простой строфикой, использованием дольников (не урегулировано число слогов между ударными), которые звучат не напевно, а прозаически разговорно (синкопированные ритмы). «Нарушения метрической регулярности связаны с несовпадением метрического членения стихов со смысловым и синтаксическим (анжамбеман, перенос)», а «музыкальность связана с синкопированными ритмами и диссонансами» (там же. — С. 85–110). Кроме того, в ранней лирике сюжет (повествовательное начало, эпический элемент) воплощались в малом полужанровом, лироэпическом жанре — балладе преимущественно английского фольклорного образца (трехсложные стопы в двустопициях с парными мужскими рифмами и романтическими образами короля, королевы, охоты, как романтического события, во время которого произошло убийство, романтика тайной, незаконной любви. Известна, однако, только развязка трагедии, но нет «эпического толкования». Смысл воссоздается не в прямом изложении, а намеками... в исторических картинах существует скрытый подтекст, «который связывает прошлое с современностью, с личным переживанием, воплощенным в объективную, классическую форму» (там же. — С. 120–123).

лирики Ахматовой разделило большинство литературно-критического сообщества. Эта новизна заключалась не в том, что «уста́ми Ахматовой заговори́ла женщина», а в том, что «из объекта поэтического чувства женщ́ина стала в поэзии лирическим героем». Ахматова согласилась с Жирмунским и относительно символизма: «Разве мои «Четки», — говори́ла она Латманизову, — имеют что-нибудь общее с символизмом? Где тут символизм?»¹⁷⁵⁰ Верно было сказано Жирмунским и о повествовательном начале в лирике Ахматовой, о новеллистичности и сюжетности ее стихотворений. Уже после Жирмунского О.Э. Мандельштам писал: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX в. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она разви́ла с оглядкой на психологическую прозу»¹⁷⁵¹.

Именно с жанрами новеллы и повести сопоставил Жирмунский сюжетные стихотворения ранней Ахматовой, о чем с таким жаром писал Чуковский в статье «Ахматова и Маяковский»: «Кроме дара музыкально-лирического у Ахматовой редкостный дар беллетриста. Ее стихи не только песни, но и повести. Возьмите рассказ Мопассана, сожмите его до предельной сгущенности, и вы получите стихотворение Ахматовой. Ее стихи о канатной плясунье, которую покинул любовник, о женщине, бросившейся в замерзающий пруд, о студенте, повесившемся от безнадежной любви, о рыбаке, в которого влюблена продавщица камсы, — все это новеллы Мопассана, сгущенные в тысячу раз и каким-то чудом преображенные в песню»¹⁷⁵². Суждения Жирмунского о значении детали в стихах Ахматовой, о сжатости, эпиграмматичности ее лирики стали общезначимыми, и их развивали впоследствии Г. Струве, Е. Зноско-Боровский¹⁷⁵³ и многие другие. Своеобразие поэтического воплощения переживаний также нашло полное понимание у современников Жирмунского, его последователей и ученых новых поколений¹⁷⁵⁴.

¹⁷⁵⁰ Об Анне Ахматовой. — С. 517. Эту мысль Ахматова высказывала не раз в доверительных письмах («... по своим поэтическим приемам Анна Ахматова принадлежит к после символистскому поколению» — Ахматова о себе в письме Н.А. Даддингтон от 1926 года) и в частном разговоре с Л.К. Чуковской («А я акмеистка, не символистка. Я за ясность. Тайна поэзии в окрыленности и глубине, а не в том, чтобы читатель не понимал действия») (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2.* — С. 523).

¹⁷⁵¹ Мандельштам О. Проза. — Ann Arbor, Michigan, 1983. — С. 101–102.

¹⁷⁵² Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 214.

¹⁷⁵³ «Искусство Анны Ахматовой выбрать нужную деталь изумительно и может сравниться только с ее умением сжать целую картину, дать отчетливую характеристику, подвести итог или блеснуть ярким началом в одной-двух строчках, которые звучат, как умышленные афоризмы» (*Зноско-Боровский Е. Творческий путь Ахматовой.* — Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 427).

¹⁷⁵⁴ Ср. например, высказывания К.В. Мочульского: «Творчество Ахматовой, в отличие от поэзии символистов, основано на разработке интонаций живой речи. У символистов ритм, синтаксис и оркестровка подчинены музыкальному принципу, у Ахматовой — принципу интонационному. Их стихи — поются, ее — говорятся. И в этом динамика ее поэтической «дикции» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том

Итак, искусство символизма было усвоено Ахматовой, но она двинулась «к выражению новых переживаний» «вполне отдельных, конкретных, простых и земных». Переживания символистов исходили из неразделенной душевной глубины, из целостного единства творческого духа. Каждое чувство у Ахматовой не изливается непосредственно, оно проходит через фильтр мысли, становится результатом самонаблюдения и рефлексии, которые связывают отдельное переживание с отдельным фактом внешней жизни. Раздельность и конкретность переживания предстают в лирике Ахматовой конструктивным принципом поэтической системы, определяющим своеобразие ахматовского психологизма. У символистов тоска по запредельному в известном смысле «обесценивала все обычное, простое и земное». Ахматова возвращает ценность земному, простому, обыденному. Это стремление к простоте чувств объясняет целомудренную простоту слова, боязнь громких выкриков и вскриков, немотивированно выпсрненной речи, «не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов», необычного языка, отличающегося от общелитературного применением словообразовательных и иных эффектов. Ахматова избегает многоречивой описательности, ее лирика эпиграмматична, стихотворения умещаются в короткую словесную форму. Поскольку объектом речи становится внешняя обстановка, окружающая душевное состояние, то есть резон говорить о намеренной объективированности лирического переживания, которое прикрывается внешними явлениями, не выражаясь непосредственно. Ахматова «не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не

1. — СПб., 2001. — С. 175). Или: «Ахматова никогда не повествует о своих переживаниях и настроениях: она острым штрихом закрепляет их пластическое выражение, — и ритм душевной жизни непосредственно передается воспринимающему (*Мочульский Константин*. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. — Томск, 1999. — С. 78). См. также общие у критиков Ахматовой и Жирмунского наблюдения о языке поэта. «Дар обновления стертости слова, — фиксировала Е.В. Ермилова, — единодушно отмечали как особое свойство стиха Ахматовой и ее современники, и позднейшие исследователи: «Окоченелые слова становятся опять живыми», — писал В. Шилейко. В рецензии на «Четки» Л. Каннегисер заметил: «Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 2. — М., 2001. — С. 452). В.Ф. Ходасевич еще в 1914 году писал о многозначительной недоговоренности Ахматовой. В том же году Л.К. утверждала: «Почти избегая словообразование, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» («Северные Записки». 1914, № 5). Не без влияния Жирмунского выдвинула свое понимание эволюции поэтического языка Ахматовой Л.Я. Гинзбург: «Для первого периода характерна предметность, слово, не перестроенное метафорой, но резко преобразованное контекстом. Вещь в стихе остается вещью, конкретностью, но получает обобщенный, расширенный смысл. В поэзии Ахматовой это — своеобразное преломление великих открытий позднего Пушкина» (Гинзбург Лидия. Зписные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб., 2002. — С. 468–469). И дальше: «Поэзия Ахматовой — сочетание предметности слова с резко преобразующим поэтическим контекстом, с динамикой неназванного и напряженностью смысловых столкновений (*там же*. — С. 471). Замечательный анализ статьи Жирмунского дал Э.Г. Эткинд в статье «Память и верность (Вместо предисловия)», помещенной в книге В.М. Жирмунского «Творчество Анны Ахматовой».

объясняет от своего имени». Однако целью Ахматовой всегда остается намерение выразить и воплотить чувство, хотя бы через события внешней жизни, через отбор предметов внешнего мира и их восприятие, сопровождаемое особым душевным настроением, передаваемым словами. Стало быть, объективированность речи, ее предметность — способ, инструмент словесного воплощения душевного содержания, эпический, повествовательный, новеллистичный компонент лирики.

Надо сказать, что Ахматова, сидя в первом ряду, слушала Жирмунского, который еще до опубликования статьи прочел ее в качестве доклада в Петроградском университете¹⁷⁵⁵. После окончания доклада Ахматова воскликнула: «Он прав!»¹⁷⁵⁶ За этими словами скрывалось многое и прежде всего коренная слабость акмеистов, в том числе и Ахматовой. Жирмунский, ободряя и приветствуя акмеистов-«гипреборейцев», которые, по его мнению, создают замечательное искусство, достигают формальной законченности, завершенности и художественного равновесия. Это так, но при этом делают несколько существенных уступок, облегчая себе решение трудной и сложной художественной задачи. Они добровольно ограничивают эти задачи искусства тем, что отказываются от победы формы над хаосом, сознательно изгоняя хаос. Иначе говоря, высшая цель искусства состоит, как это признавали все великие писатели (Пушкин, Шекспир, Гете, Блок и др.), в том, чтобы «внести гармонию в мир», обеспечить форме победу над хаосом. Акмеисты, в том числе и молодая Ахматова, словно бы не замечают мирового хаоса, или хаоса бытия, игнорируют его и тем самым суживают свои художественные задачи. В этом случае достижение прекрасной гармонии становится, поскольку исключен хаос, почти чисто техническим делом, и формальная завершенность (в отличие от художественного совершенства) уже не есть победа формы над хаосом и эстетическое торжество над ним. «Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого, — писал Жирмунский. — Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую целостную и хаотическую глубину души».

Жирмунский поставил принципиальный вопрос о хаосе бытия и космосе, о хаосе бытия и его «преобразовании в художественно-гармоническую форму. Критерием поэтического искусства является метод переработки в слове изначального хаоса и степень этой переработки» (Эткинд). Стало быть, Жирмунский бросил акмеистам и молодой Ахматовой замечательный по своей философско-эстетической глубине упрек в упрощении художественных задач искусства вследствие сужения мира, игнорирования его хаотических бездн. А как быть в таком случае

¹⁷⁵⁵ Е.Г. Эткинд рассказал об этом, сославшись на свидетельство профессора кафедры западноевропейских литератур Ленинградского университета М.Л. Тронской.

¹⁷⁵⁶ См. также главу «Акмеизм».

с художественной завершенностью, формальной законченностью? Жирмунский отличает художественное совершенство от завершенности и законченности. По его словам, «одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценность поэтического произведения», потому что поэзия «живет не только своей художественной действительностью, а целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим», и «эстетические образы... подлежат оценке по своему смыслу, как ценности иного, внеэстетического порядка — философские, моральные, религиозные или индивидуально-жизненные». И тут надо вспомнить знаменитое суждение ученого о том, что если бы Блок владел формой поэзии менее совершенно, чем акмеисты, он, как поэт, был бы значительнее их, потому что в его поэзии есть предчувствие «до конца не воплощенных и невоплотимых душевных мировогромной напряженности неизмеримого протяжения»¹⁷⁵⁷. Именно на эту мысль мгновенно отреагировала Ахматова своим восклицанием: «Он прав!».

Итак, молодая Ахматова признала, что она, как и другие акмеисты «не побеждают хаос формой, а изгоняют, игнорируют его; выражают все до конца, потому что отказываются от невыразимого; сужают мир, рационалистически его обедняя и превращая в сумму «ясных, отдельных и по необходимости периферических переживаний»; отказываются от внеэстетических оценок и вместе с тем от целостного мироощущения и мировоззрения»¹⁷⁵⁸.

Своим пафосом статья Жирмунского была отчасти противоположна статье Недоброво. Жирмунский разошелся с Недоброво не в оценке ранней поэзии Ахматовой, а в прогнозе будущего развития поэта. Недоброво, как известно, желал, чтобы Ахматова осталась в русле любовной лирики, вбирающей в себя вовсе не узкое, а огромное всечеловеческое содержание. Жирмунский предполагал, что Ахматова не останется не только в кругу любовной лирики, но в пределах лирики вообще и превратится в большого гражданского, философского и эпического поэта. И он оказался прав. Решающее значение для последующего творчества Ахматовой имело освоение духа народной поэзии, «широкое использование языка и стиля народной поэзии, а тем самым народного восприятия действительности». Став голосом народа «во дни торжеств и бед народных», Ахматова в своих стихах предвоенного времени, военных лет и послевоенного периода «поднялась до лирики высокого, общенационального звучания, до трагизма огромной напряженности...» Предвестием того, что Ахматова стала поистине народным поэтом, в творчестве которого гражданская, историческая, философическая темы заняли равное место с темой интимно-лирической, часто сплетаясь с ней, были «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini». Личное переживание теперь вмещает историю и современность, культуру разных стран и эпох. Личность поэта входит в круг элегических раздумий «над своим про-

¹⁷⁵⁷ См. главу «Акмеизм».

¹⁷⁵⁸ Эткинд Е. Память и верность (Вместо предисловия). — в кн.: Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 11–12.

шлым, над судьбой своего поколения и своего народа, размышления об искусстве, о его задачах и судьбах в современности, о своем поэтическом мастерстве...» Творчество Ахматовой органично вошло в состав тех великих произведений русской литературы XX века, которые «вскормлены всей Россией, ее историческими преданиями и идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а дружном соединении друг с другом и с родной землей». Сбылись мечты Жирмунского и о том, чтобы «новый реализм», реализм XX века, «основывался на твердом и незыблемом религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собой век жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении». Вернув права религии, в частности, православия, в жизни народа, в его культуре, общество сделало попытку связать воедино, соединить¹⁷⁵⁹ народ, вновь обретший веру.

Ахматова стала для Жирмунского одним из символов словесного искусства новой эпохи, потому что она не отринула классическую традицию русской литературы, не разделяла кощунственных призывов сбросить Пушкина с Парохода Современности, она отстояла и укрепила позиции классики, попираемой модернистским «авангардом» и воспрепятствовала «разрушить фундамент гармонического искусства, противостоящего антиэстетическому хаосу». Поэзия Ахматовой прочно связана с народной и книжной культурой всего человечества. Жирмунский, как писал Е.Эткинд, «особенно высоко ценил в поэзии соединение лирики с высоким достоинством объективированной эпичности». В этом отношении Ахматова была ему ближе и ставилась им «выше летучего, зыбкого лиризма Верлена или песенно-импровизационной манеры, скажем, Есенина».

Со времени первых пяти книги и до «Поэмы без героя» она прошла огромный жизненный и творческий путь. Ее, по собственному признанию, «перевернула» эпоха, но она устояла в грозные и трагические дни, выпавшие на ее долю, сохранив с молодости замеченную Недоброво твердость характера. И при этом осталась верной и преданной своей поэтической молодости.

Б.М. Эйхенбаум обратился к исследованию творчества Ахматовой в рецензии «Роман-лирика»¹⁷⁶⁰ на сборник «Белая стая», в которой обнаружили как его особый подход к оценке ахматовской поэзии, так и черты, близкие, с одной стороны, В.М. Жирмунскому, а с другой — Н.В. Недоброву. Эйхенбаум, как и другие критики и ученые, считал, что «Ахматова — одно из достижений русской лирики»¹⁷⁶¹, но в отличие от них полагал, что в сравнении со сборником «Четки» Ахматова в последующих трех книгах нисколько не изменилась («Тот же голос — то

¹⁷⁵⁹ Religio, religare (лат.) — вновь связывать, вновь соединять.

¹⁷⁶⁰ Вестник литературы, 1921, № 6–7. — С. 8–9. Несколько иную, но сходную мысль высказал в 1918 году В.В. Гиппиус: «Я вижу разгадку успеха и влияния Ахматовой... И вместе с тем объективное значение ее лирики в том, что эта лирика пришла на смену умершей или задремавшей форме романа» (Куранты, 1918, № 2. — С. 7; см. также: «Литературная учеба», 1989, № 3).

¹⁷⁶¹ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 236.

молитвенный и строгий, то частушечный и надрывный») и словно застыла («Искать новых путей ей уже не надо...»). Перспектива ее дальнейшего поэтического пути такова: «она может и должна развивать и укреплять то, что ею найдено»¹⁷⁶². И далее Эйхенбаум согласился с Жирмунским в опосредованном характере лирики Ахматовой, в существовании в ней сюжета и повествовательного, эпического начала¹⁷⁶³ и даже пошел дальше, объявив: «Поэзия Ахматовой — сложный лирический роман. Мы можем проследить разработку образующих его повествовательных линий, можем говорить об его композиции, вплоть до соотношения отдельных персонажей. При переходе от одного сборника к другому мы испытывали характерное чувство интереса к сюжету — к тому, как разовьется этот роман. В «Четках» можно видеть обдуманное расположение материала как бы по главам. То же в «Белой стае». Как в настоящем романе — сопоставлены контрастные эмоции, как бы нейтрализующие друг друга и создающие впечатление своеобразного эпического лиризма. «Подорожник» — если не новая часть, то новая глава этого романа. Это чрезвычайно важно. Это — совсем новое и очень серьезное явление. Тут — не просто собрание лирических новелл, а именно роман, с параллелизмом и переплетением линий, с перебоями и отступлениями, с постоянством и определенностью действующих в нем лиц. Образование такой сюжетной лирики — последнее слово современного лирического искусства и, думается мне, зарождение тех элементов, из которых должен возникнуть новый эпос, новый роман. Традиционная лирика отдельных, замкнутых в себе «настроений» временно исчерпана и падает — ей суждено остаться на вторых путях, чтобы когда-нибудь в будущем возродиться в новых формах. В пределах самого лиризма Ахматова преодолевает традицию, насыщая лирику сюжетной конкретностью»¹⁷⁶⁴. Фольклорные жанры, в частности, частушка, в качестве истоков творчества также принимаются Эйхенбаумом: «Очень точно, почти неуловимо, но через все творчество Ах-

¹⁷⁶² Там же.

¹⁷⁶³ «Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа... Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к «нему» («ты»), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога, или форму письма. Повествование, особенно развитое в «Четках», имеет всегда сжатую, энергичную форму. Начало его обычно внезапно — дается сразу какая-нибудь деталь. Преобладает прошедшее время («Высоко в небе облачко серело», «Так беспомощно грудь холодела», «После ветра и мороза было», «В последний раз мы встретились тогда», «Я пришла к поэту в гости», «Был он ревнивым», «Муза ушла по дороге» и т. д.), но характерно, что иногда мы имеем своего рода временные сдвиги, так что рассказ о прошлом внезапно принимает форму непосредственной передачи мгновения — новелла превращается в лирику: «Было душно... Я только вздрогнула... Наклонился... Он что-то скажет... Пусть камнем надгробным ляжет»...» (*Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. — Пб., 1923. — С. 121); «Ахматова никогда не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жестом или движения, т. е. именно так, как это делается в новеллах и романах» (там же. — С. 127).

¹⁷⁶⁴ Там же. — С. 236–237.

матовой проходит усвоение и канонизация частушки — в словах, в синтаксисе, в интонации более всего. Это одна из характернейших особенностей ее стиля»¹⁷⁶⁵. Принимает Эйхенбаум и утверждение Жирмунского об ослаблении и упадке песенной стихии в лирике Ахматовой.

Поскольку он настаивает на романских мотивах, то сборники Ахматовой, начиная с «Четок» и кончая «Белой стаей», рассматривает как концентрацию этих мотивов вокруг сюжетного ядра, благодаря чему сгущается лирическое напряжение сборника. Герой каждый раз обретает новые черты, но в своей сущности остается неизменным, а лирическая героиня принимает облики суровой современной молодой светской дамы (широкая муфта, пушистый мех, лиловеющий шелк, доходящая до бровей челка; этот лирический портрет осложнен русалочьими мотивами) и монахини, порывающей с юдольным миром и готовой к уходу из земной жизни. Преобладающие словесные формы воплощения этих лирических ликов — частушечные стихи и торжественные стихи, написанные в высоком стиле. Этот контраст становится особенно впечатляющим¹⁷⁶⁶.

Следующим этапом для Эйхенбаума в осмыслении творчества Ахматовой стала его небольшая книга «Анна Ахматова. Опыт анализа»¹⁷⁶⁷.

Эйхенбаум начинает свое исследование с полемики с Жирмунским: акмеистов нельзя назвать «преодолевшими символизм», потому что они — непосредственные и законные наследники символизма, которые вернулись в начальному этапу символизма, когда символизм мыслился исключительно явлением искусство и не претендовал на религиозно-философское обоснование своих художественных тенденций¹⁷⁶⁸. Отсюда в поэзии Ахматовой наблюдается «равновесие между стихом и словом, стихией ритма и стихией слова. Поэзия ощущается уже законченной, воспринимается как канон»¹⁷⁶⁹. Здесь Эйхенбаум повторяет основные особенности поэтики Ахматовой, которые были уже перечислены Жирмунским: «скупость, сжатость, лаконизм, сократился даже объем эмоций, нет эмоционально-мистического размаха», ограниченность духовного кругозора не ведет к бедности содержания, лирика не становится исповедью и по внешности напоминает «сплошную автобиографию, сплошной дневник, записи изodia в день, слово живого человека»¹⁷⁷⁰. В области стиля экстенсивная энергия слова заменяется интенсивной. Это означает, что словесно-поэтические усилия Ахматовой связаны не с внутренними напряжениями, с качественными, а не количественными накоплениями содержательной энергии, т.е. Ахматова обходится устойчивым

¹⁷⁶⁵ Там же. — С. 237.

¹⁷⁶⁶ С мнением Эйхенбаума согласился Ю.Н. Тынянов: он также полагал, что Ахматова — поэт интимной темы, что к началу 1920-х годов «стихи выровнялись, исчезла угловатость; стих стал «красивее», обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов» (Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 551).

¹⁷⁶⁷ Пб., 1923.

¹⁷⁶⁸ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. — Пб., 1923. — С. 25. Подробнее о точках зрения Эйхенбаума и Жирмунского — в главе «Акмеизм».

¹⁷⁶⁹ Там же. — С. 27. В этом пункте Эйхенбаум солидарен с Жирмунским.

¹⁷⁷⁰ Там же. — С. 30.

словарем, не расширяя его и не изобретая новых слов, но сдвигая слова в контексте таким образом, что они обрстают новыми смыслами. «Слова, — писал Эйхенбаум, — получают особую смысловую вескость, фразы — новую энергию выражения... Становится ощутимым самое движение речи — речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена, ритм вошел в самое построение фразы. Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет»¹⁷⁷¹. Эта особенность породила лаконизм, энергию выражения и ощущение равновесия между стихом и словом¹⁷⁷².

¹⁷⁷¹ Там же. — С. 31.

¹⁷⁷² В этом месте Эйхенбаум развивает идеи Жирмунского: «Для символистов стих был по преимуществу явлением «музыкального» звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона речи естественно не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. Фразы как таковой, слова как такового в их стихе не было. Этим преодолели период после-Некрасовской поэзии, когда стих считался тем удачнее, чем менее ощущалась в нем стиховая природа, но вместе с тем обеднили поэтическую речь, лишили ее выразительности, сделали ее однообразно тягучей, оторвали ее от связи с живым языком с живыми интонациями, с произнесением. Естественно было ожидать, что на смену символистам с их музыкальным, акустическим принципом стихосложения придут поэты, которые направят свои усилия на восстановление слова, ориентируя стих на живую речь и подчиняя принципу динамическому, моторному (*там же*. — С. 63–64). И далее: «Акмеисты считали своей основной задачей — сохранение стиха как такового: равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказались от музыкально-акустической точки зрения, традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали. Ими — и больше всего Ахматовой — окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, к которому давно, но осторожно и робко, стремились русские поэты, начиная с Жуковского — стих, в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов. Классическая теория русского стихосложения препятствовала этому. Сильный толчок развитию нового стиха был дан Лермонтовым, образцом для которого служила английская поэзия с ее разнообразием анакруз и стоп. Теперь этот процесс можно считать законченным. Принцип равносложности стоп и единообразия анакруз перестал быть незыблемой основой для русского стиха. Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными. Тем самым реальный ритм стихотворения обнаружил свое несовпадение с отвлеченным метром. Стало ясно, что, деля на стопы и изучая только ударения, мы вовсе не изучаем ритм, а лишь отсчитываем метрические деления. Возник вопрос об учете слово-разделов, о различной силе акцентов, об отношении между строкой и фразой, между интонацией и ритмом и т. д. Ритм стал понятием сложным, объемлющим собой целый ряд фактов стихового звучания или произнесения» (*там же*. — С. 66). А затем, касаясь стиха Ахматовой: «В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символическими — особенно Блоком, первых ее сборниках преобладает так называемый «паузник», особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными. Характерно, что в следующих

В качестве основного принципа построения стиха у Ахматовой является установка на интонацию, которая выступает «не как случайное вторжение прозаической речи», а как осознанный «стиховой прием». Так возникает поэтическая манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», — сочетание разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. Эти вскрикивания либо заключают собой стихотворение, образуя патетическую концовку, либо являются в середине, а иногда и начинают собой движение интонации. Во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что служат композиционным центром, влияя на все окружающее»¹⁷⁷³. В качестве примера, в числе других, приведено стихотворение «Настоящую нежность не спутаешь...», в котором, по мнению Эйхенбаума, наблюдается «постепенное и непрерывное нарастание интонации — ощущение одной, энергично сказанной фразы...» Автор, впрочем, как и другие критики и ученые, заметил, что «Для интонационных приемов Ахматовой характерно здесь использование enjambement (не спутаешь — ни с чем)...»¹⁷⁷⁴ Эйхенбаум указал также на интонационную роль восклицательных частиц в поэзии Ахматовой, которые «выделяются как особо сильные»¹⁷⁷⁵.

Стих Ахматовой с точки зрения жанра и ритма располагается «между частушкой и причетью». От Эйхенбаума не укрылась и торжественная, витийственная интонация, «которая особенно развита в «Белой стае» и в последующих сборниках — вместе с возрождением строгих метров. Эта интонация иногда соединяется с разговорной, иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль торжественной декламации теперь становится основным»¹⁷⁷⁶. Появляются своеобразные архаические обороты, напоминающие, как утверждает Эйхенбаум, Хомякова или Тютчева. «В этой эволюции, — считал автор, — сказывается, по-видимому, общий отход современной русской поэзии от интимно-лирического стиля: возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой — оды и баллады»¹⁷⁷⁷.

В результате своего обследования Эйхенбаум пришел к выводу, что «Акустический принцип не характерен для стиха Ахматовой», что

сборниках она, как и Мандельштам, возвращает нас к строгим метрам — в частности к пятистопному ямбу. Своеобразие ее стиха — не в самом метре, пользовании им, т.е. В ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, строящие интонацию и ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи — разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, ошутимость произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена — стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов (*там же*. — С. 68).

¹⁷⁷³ Там же. — С. 71.

¹⁷⁷⁴ Там же. — С. 72.

¹⁷⁷⁵ Там же. — С. 73–74.

¹⁷⁷⁶ Там же. — С. 82.

¹⁷⁷⁷ Там же. — С. 83.

«В стихах Ахматовой мы имеем дело с «речевой мимикой»¹⁷⁷⁸.

Что же касается поэтического словаря Ахматовой, то сборниках «Вечер» и «Четки» отсутствовали «специально-поэтических слов и словосочетаний», то, что теперь называют «поэтизмами», широко употребительными в поэзии того или иного периодами словами, ставшими «штампами», «клише». «Словарь ее, — совершенно верно замечал Эйхенбаум, — казался совсем простым, обыденным. На фоне поэтически-приподнятого языка символистов язык Ахматовой казался прозаическим, тем более, что она намеренно вводила в стихи словесные и синтаксические прозаизмы: «Этот может меня приручить», «О, я была уверена», «О, как ты красив, проклятый», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем», «Быть поэтом женщине — нелепость», «И мальчика очень жаль», «Я думала: ты нарочно» и т.д.»¹⁷⁷⁹ Эта прозаическая лексика и разговорная интонация часто сочетаются «с торжественными оборотами речи», и «с патетической интонацией... Вместе с развитием торжественного стиля это контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами становится одним из языковых приемов Ахматовой»¹⁷⁸⁰.

Далее Эйхенбаум анализирует своеобразное для Ахматовой явление стиля, которое привлекло внимание и других ученых, в особенности В.В. Виноградова и Л.Я. Гинзбург: «Характерно, что некоторые обыкновенные слова и обороты, взятые из обыденной речи, войдя в стих Ахматовой, стали как бы ее собственностью — кажутся новыми, выдуманными ею словами: бездельница, бездельник, лесопильня, учтивость — этих слов после Ахматовой нельзя употребить в стихотворении, так же, как оборотов с союзами «только» или «затем что». Тут обнаруживается специфическая замкнутость художественной речи (особенно стихотворной, где слова укреплены ритмом). Попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной. Центральное, основное значение слова, с каким оно существует в обычном словаре, ослабляется, а вместо него являются новые б о к о в ы е смыслы, которые и придают слову особые смысловые оттенки»¹⁷⁸¹. Эта мысль

¹⁷⁷⁸ Там же. — С. 85–86.

¹⁷⁷⁹ Там же. — С. 104. По поводу стихотворения «Настоящую нежность не спутаешь...» убедительно писал Е. Зноско-Боровский в статье «Творческий путь Анны Ахматовой». По его мнению, в этом стихотворении «Острота параллелизма подчеркивается тем, что героиня так же мучит того, кто ее любит, как мучит ее тот, кого любит она. Можно подумать, что Анна Ахматова здесь вымещает все то страдание, которое причинено ей самой. <...> в поэтическом вымысле своем Анна Ахматова, нося в душе собственную смерть, казнила ею другого, и эта смерть новым, еще более тяжким грузом пала на ее дух» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 1. — С. 434). В то же время он подчеркивал, что героиня, конечно, жалеет неопытного мальчика.

¹⁷⁸⁰ Там же. — С. 105. Эйхенбаум считал, как и Жирмунский, что разговорная интонация Ахматовой противопоставлена музыкальности символистов, а высокая, церковно-библейская лексика раздвигала ограниченные пределы разговорной речи. Именно в этой связи появилась фраза, использованная против Ахматовой, о лирической героине — не то «блуднице», не то монахине, которая вымалывает у Бога прощение» (Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. — Пб., 1923. — С. 114).

¹⁷⁸¹ Там же. — С. 106. В качестве примера Эйхенбаум привел стихотворение «Зве-

Эйхенбаума была поддержана и развита Л.Я. Гинзбург, которая не однажды утверждала: «Поэзия Ахматовой — сочетание предметности слова с резко преобразующим поэтическим контекстом, с динамикой неназванного и напряженностью смысловых столкновений»¹⁷⁸². Поясняя свое суждение, Эйхенбаум писал: «Образование и игра боковыми смыслами, нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет собой главную особенность стиховой семантики... Рифма принимает вид каламбура. Слово становится возбудителем внеязыкового представления (метафора)», но Ахматова избегает метафор по причине того, что они уведут от слова к представлению и тем самым нарушают равновесие...», но при этом добавляет, расходясь с Жирмунским и Виноградовым: «Ахматова изредка употребляет метафоры, но не в форме сочетания двух слов, взятых из разных смысловых рядов, а в виде перифраз...» Гораздо чаще мы имеем сравнение, выраженное или в обычной форме («словно тушью нарисован», «как соломинкой пьешь мою душу»)»¹⁷⁸³. Однако у него есть

нела музыка в саду...»: «Слово «устрицы» насыщается здесь боковыми смыслами, благодаря, с одной стороны, словам «пахли морем», которые выделяют особый признак, особое качество и порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции «остро — устрицы». Точно так же корреспонденция «на блюде — во льду» взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные» (*там же*. — С. 107). См. также об этом стихотворении: *Тименчик Р.Д.* Устрицы Ахматовой и Анненского. — в кн.: *Иннокентий Анненский и русская культура XX века*. — Л., 1966. — С. 50–54; *Кац Б.А.* О пушкинском подтексте двух «ресторанных вечеров», описанных Блоком и Ахматовой. — <http://www.ruthenia.ru/document/530594.html> — С. 1–4. «Дар обновления стертого слова, — фиксировала Е.В. Ермилова, — единодушно отмечали как особое свойство стиха Ахматовой и ее современники, и позднейшие исследователи: «Окоченелые слова становятся опять живыми», — писал В.Шилейко. В рецензии на «Четки» Л.Каннегисер заметил: «Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 2. — М., 2000. — С. 452).

¹⁷⁸² См., например: *Гинзбург Лидия*. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. — СПб., 2002. — С. 471. И в другом месте: «Сугубая вещьность поэтического мира, интеллигентски-разговорный язык в качестве основного материала лирической речи (нередко в сочетании с языком торжественным), новеллистичность сюжета, связь с традицией психологической прозы, наследие русской классической лирики, точность слова, сдержанность интонации, напряженный лаконизм — об этих чертах раннего творчества Ахматовой, разительно новых в атмосфере еще существующего символизма, — сказано много в посвященных ей работах В.М. Жирмунского («Преодолевшие символизм»), Б.М. Эйхенбаума («Анна Ахматова»), В.В. Виноградова («О поэзии А. Ахматовой») и других исследователей и критиков. Писавшие о ранней Ахматовой отмечали предметность в качестве господствующего принципа ее поэзии. Отсюда неметафоричность ахматовского стиля. Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов. В основном у нее значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом, сложным и смелым отбором, выделением, соотношением неожиданных признаков. <...> у Ахматовой вуаль, перчатки, муфта — отнюдь не символы, но ведь это и не только вещи. Вещи у Ахматовой — *представители* ее лирической стихии» (*Гинзбург Лидия*. О лирике. — Л., 1974. — С. 344–345).

¹⁷⁸³ *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. — Пб., 1923. — С. 108–109.

и общее с Жирмунским и Виноградовым: «... классическая Муза явилась в ее интерпретации остранным рядом деталей — вплоть до «дырявого платка», покрытая которым она «протяжно поет и уныло». Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудливость, «оксюморность», неожиданность сочетаний»¹⁷⁸⁴. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете.

После «Четок» лирическая героиня Ахматовой, писал Эйхенбаум, уже не остается неизменной, устойчивой, неподвижной. «Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остранивается невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящим — двойится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстью и ревностью...»¹⁷⁸⁵ Эти стилистические парадоксы, придающие поэзии Ахматовой особую остроту, непосредственно вызваны парадоксами психологическими и сюжетными: «В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличностью сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно-биографический и сюжетный характер — это художественный прием... Лицо поэта в поэзии — маска»¹⁷⁸⁶. И тут Эйхенбаум делает вывод, который противоречил выводу Жирмунского и за который его потом упрекали, в том числе и Ахматова: «Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм...» Правда, он сделал существенную оговорку: «Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре»¹⁷⁸⁷.

¹⁷⁸⁴ Там же. — С. 120.

¹⁷⁸⁵ Там же. — С. 131.

¹⁷⁸⁶ Там же. — С. 131–132.

¹⁷⁸⁷ Там же. — С. 132. Это утверждение Б.М. Эйхенбаума, как и отказ признать пушкинскую традицию в творчестве Ахматовой встретило отпор со стороны почти всех литературоведов. Так, Л.Я. Гинзбург писала: «Вопрос о традиции для творчества Ахматовой в высшей степени важен. Традиции есть у каждого поэта, но значение их разное в разных поэтических системах. Есть поэты скрытых традиций, даже декларативно отрицаемых. Подобно Пушкину, подобно Блоку, Ахматова — поэт традиций проявленных, неким конструктивным элементом входящих в ее собственную лирическую систему. В литературе об Ахматовой много указаний на ее традиции; русская классика (Пушкин, Тютчев, Баратынский, Некрасов), русская «новая поэ-

В итоге Эйхенбаум пришел к заключению, что на стиль Ахматовой повлияло сочетание трех стилей — Тютчева, Баратынского и Ан-

зия», особенно Анненский, фольклор, даже русская психологическая проза XIX века. По-видимому, именно с уроками психологической прозы связано неоднократно отмечавшееся влечение Ахматовой к противоречивым словосочетаниям (оксюморонам): «Слагаю я веселые стихи о жизни тленной, *тленной и прекрасной*», «Помолись о нищей, о *потерянной*, о моей *живой* душе», «Ни один не двинулся мускул *Просветленно-злого* лица», «Как *светло* здесь и как *бесприютно*». Исследование противоречий душевной жизни — неотъемлемая черта психологического метода. В острых оксюморонах Ахматовой — кратчайшее лирическое выражение диалектики души. Творчество Анны Ахматовой свидетельствует о том, что сознательно, открыто утверждаемая традиция не только не противопоказана новизне, но, напротив того, делает новизну особенно ощутимой. Героиня ранних стихов Ахматовой — женщина десятых годов, современная женщина, в лирике впервые изображенная в конкретности своего бытия и своего душевного опыта. Это было поэтическим открытием еще неисследованной страны, где вещи стали аксессуарами разворачивающейся драмы, а интеллигентски-разговорный язык с необычайной смелостью превращен был в язык любовной лирики. Но открытый Ахматовой душевный мир не стал в ее лирике единственным источником поэтичности. Она испытывала потребность подтвердить значение этого мира, сомкнув его с другими поэтическими сферами; она расширила, углубила опыт современной души темой русской природы и ценностями погруженного в традицию народного сознания. Психологические драмы героини разыгрываются одновременно на двух сценах. Одна из них — город, с конкретными чертами быта, со спецификой Петербурга, другая — природа, сельская жизнь. Ахматовская лирика природы, даже самая ранняя, открыто и твердо занимает место в ряду, означенном традицией Пушкина, Тютчева, Фета. В своей лирике природы Ахматова сочетает классическое наследие с удивительной неожиданностью точных деталей». <...> в сфере природы дублируется душевный опыт героини — как бы освобождаясь от замкнутости, от «эгоизма» городского мира, приобщаясь к переживанию всегда прекрасного. Но городской мир Ахматовой имеет еще одного двойника, возникающего из песни, из русского фольклора. У петербургской драмы есть фольклорное отражение, неизменно идущее рядом». <...> «Психологические процессы, протекающие в специфике городского уклада, протекают одновременно и в формах народного сознания, как бы исконных, общечеловеческих. Так подтверждает Ахматова общезначимость того индивидуального и конкретного, что стало предметом ее лирики» (*Гинзбург Лидия*. О лирике. — Л., 1974. — С. 346–348). Г.М. Фридлендер также не принял основных тезисов Эйхенбаума, возразив против следующего утверждения: «Популярность Ахматовой не знаменует собой начала новых больших достижений, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии <...> и независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне». «Установленный Эйхенбаумом, — писал Фридлендер, — период в «десять лет» оказался смехотворно мал для суждения о мере поэтических возможностей Ахматовой и Мандельштама и не давал никаких реальных оснований для того, чтобы утверждать, что их поэзия отныне будет ощущаться современниками как «законченный стиль», раз навсегда отлившийся в определенный готовый «канон», которому можно «подражать», но который не способен к дальнейшему, развитию и трансформации. Ошибочным было и суждение Эйхенбаума о том, что, несмотря на «тяготение к сюжету», Ахматова до 1922–1923 годов не вышла за пределы «малых форм»» (*Фридлендер Г.М.* Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 465–466).

ненского. Тут исследователь не был согласен ни с Жирмунским, ни с Виноградовым, ни с другими учеными, полагая, что Пушкин не оказал на стиль Ахматовой серьезного воздействия, которое всеми изучавшими это воздействие было сильно упрощено и схематизировано¹⁷⁸⁸.

Книга Эйхенбаума обидела Ахматову. К.И. Чуковский записал в дневнике 1923 года ее слова: «После его книжки обо мне мы раззнакомились». Впоследствии Б.М. Эйхенбаум изменил свое мнение о творчестве и главным образом о перспективах развития Ахматовой. Это, а также выход книги Эйхенбаума о Лермонтове (1924) примирил поэта и его исследователя¹⁷⁸⁹.

Эта новая позиция Эйхенбаума нашла выражение в его выступлениях в Доме ученых в январе-марте 1946 года, объединенных заглавием «Об Ахматовой»¹⁷⁹⁰.

Ученый по-прежнему рассматривал раннее творчество Ахматовой на фоне кризиса символизма и развития футуризма, по-прежнему выделял такие черты, как резкая конкретность, вещественность, точность, лаконизм, сжатость, энергия языка, скупость слов, отсутствие метафор, строгий отбор эпитетов, разговорность стиля, автобиографичность (дневник, роман с повествованием, диалогом, в центре которого — образ героини), речевая мимика, артикуляционно-мимический стих, переходы от интимной, домашней интонации к торжественной, ораторской. Обыденные, нарочито простые и прозаические фразы сменяются торжественными славянизмами... И вместе с тем — узость тем, домашность, тихость,

¹⁷⁸⁸ Там же. — С. 119.

¹⁷⁸⁹ Следует, однако, учесть, что при своем появлении книга Б.М. Эйхенбаума была встречена сочувственно и до сих пор не устарела. Критика ее отдельных положений раздалась значительно позже, кроме вскоре сделанных замечаний В.В. Виноградова. В частности, вполне хвалебной была оценка К.В. Мочульского, который писал: «Небольшая книга Эйхенбаума — законченная, образцовая монография. Построена она отчетливо, выполнена с простым мастерством, тонкостью и вкусом... По-новому излагается распад символизма, литературная смута, породившая современные литературные направления. Дальнейшее развитие русской поэзии пошло двумя путями: мирная эволюция — акмеизм; и революция — футуризм. Расширяя понятие символизма включением в него и эстетической школы Брюсова и «прекрасной ясности» Кузмина, Эйхенбаум протестует против установившегося в критике взгляда на акмеизм, как на «преодоление» символизма. Акмеисты — не начинатели, а завершители движения. Они возвращаются к той эстетической позиции, на которой стоял и Анненский и от которой впоследствии сами символисты уклонились. Ахматова знаменует собой конечное, достижение «модернизма». Ее стиль ощущается как канон, дальнейшее развитие которого невозможно». Оценивая проделанный Эйхенбаумом анализ творчества Ахматовой, Мочульский во всем соглашается с автором книги и приходит к выводу: «Исследование Эйхенбаума, не претендующее на полноту — одно из лучших достижений нового литературного метода. Тонкое чувство формы, оригинальность сопоставлений и острота анализа сочетаются с большим личным вкусом. «Скромная роль» критика сыграна превосходно» (См.: *Мочульский Константин. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты.* — Томск, 1999. — С. 330–331).

¹⁷⁹⁰ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — СПб., 2005. — С. 47–51.

шепотность, тяготение к классичности, к равновесию, сосредоточенность на теме любви, на интимной жизни и психологии¹⁷⁹¹. В этом месте Эйхенбаум замечает, что критикой, в том числе и им, не было замечено несколько важных обстоятельств: «интимная жизнь рисовалась на фоне не только многозначительных связей с вещами, природой, но с *городом, с жизнью людей, иногда с историей*». Ахматовские города — Петербург (Нева, Петропавловская крепость, Летний сад), Царское Село, Павловск — «все это свидетели и участники того, что переживает героиня ахматовской лирики — не как пейзаж, а как неразрывное целое»; Ахматовой уже в раннем творчестве присуще двойное восприятие: личная судьба воспринимается «с оглядкой на какую-то другую, простую жизнь — вроде: «Лучше б мне частушки задорно выкликать, /А тебе на хриплой гармонике играть»... Этот частушечный, народный, фольклорный тон проходит через все — в виде выкликаный, причитаний... Это не только русская женщина — это русская баба. Героиня ахматовской лирики воспринимается как женщина из народа — и судьба ее как судьба *русской женщины*». Из новых черт Эйхенбаум отмечает также усиливающуюся тему памяти (в этой связи Эйхенбаум теперь не отменяет традицию Пушкина в творчестве Ахматовой), истории и глубину мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом. «Все это, — утверждает он, — дает ощущение личной жизни как жизни национальной, исторической¹⁷⁹², как миссия избранничества, как «бремя», наложенное судьбой...» и поясняет: «Вот откуда и сила памяти, и страшная борьба с нею (потому что «Надо снова научиться жить»), и чувство истории, и силы для нового пути, трагическое (не личное) *мужество*, в жертву которому отдается творческая жизнь...» Эйхенбаум особенно настаивает на новом понимании творчества Ахматовой, явно изменившемся вопреки его прогнозам. Раньше он прошел мимо историзма Ахматовой, теперь он особенно ценит чувство истории, увиденное в ее поэзии. Рядом с историзмом он ставит мифологизм¹⁷⁹³.

Вместе с тем он не отказывается от своих старых суждений, согласно которым Ахматова помещается им среди тех, кого породил символизм — между Блоком и Маяковским. Стало быть, Ахматова не «преодолела», а завершила его в отличие от Маяковского. После Блока осталось, по мысли Эйхенбаума два национальных поэта, обладающих разными головами: крик Маяковского и шепот Ахматовой¹⁷⁹⁴.

¹⁷⁹¹ См.: там же. — С. 47.

¹⁷⁹² В другом месте: «жизни национальной, народной, в которой всезначительно и общезначимо. Отсюда — выход в историю, в жизнь народа, отсюда — особого рода мужество, связанное с ощущением избранничества, миссии, великого, важного дела».

¹⁷⁹³ «...Как много и часто говорит она о Музе! и она сумела сделать так, что это звучит не как стилизация. «Ты ль Данту диктовала страницы Ада? — Отвечает: Я». Это придает всей ее лирике мифологическую основу — ту, которая нужна для подлинной, высокой лирики».

¹⁷⁹⁴ Здесь Эйхенбаум опять неосторожно преувеличил или, может быть, точнее — преуменьшил силу голоса Ахматовой: во-первых, в лирике 1925–1940 и 1941–1966 годов она вовсе не говорит шепотом, а произносит обыкновенным голосом, не

«Поэзия Ахматовой, — продолжал далее Эйхенбаум, — одно из тех больших явлений, которое связано с историей целого поколения, прошедшего весь путь от первой русской революции до Второй мировой войны...» Ахматова, говорил ученый, пережила эпоху молчания и уединения (1925–1935) и нашла силы для нового пути, для нового творчества. Эйхенбаум понял эти силы не только как личные, но и как исторические. Мужество Ахматовой дала ей историческая, национальная миссия. Из этого зерна выросли новые стихи Ахматовой. И естественно обнаружились новые качества ее таланта: «голос стал торжественнее, история вошла в поэзию», которая теперь характеризуется словом классичность и составляющими ее признаками — величавостью, равновесием и амплирностью. Они определяют индивидуальность Ахматовой.

Следовательно, перемены, произошедшие в творчестве Ахматовой значительны: «Ахматова сохранила и углубила прежнее свое мастерство, отказавшись от той часто парадоксальной психологической остроты, которой была окрашена ее лирика прежних лет. Ее язык стал строже и торжественнее». И тут Эйхенбаум опять не удержался от преувеличения. Он назвал центральным стихотворением среди новых созданий — «Маяковский в 1913 году»: «Это стихотворение — замечательный документ, бросающий свет на весь творческий путь Ахматовой и свидетельствующий о глубоком понимании ею исторической роли поэзии Маяковского... Это преклонение перед Маяковским многозначительно: им объясняется многолетнее молчание Ахматовой-поэта. Она как бы уступила слово Маяковскому. В этом сказались и серьезность, и благородство ее литературной позиции, и понимание новой эпохи».

Да, стихотворение «Маяковский в 1913 году» в своем роде замечательно и действительно многое говорит об обоих поэтах. Но никакого преклонения перед Маяковским у Ахматовой, конечно, не было¹⁷⁹⁵. Стран-

повышая и не понижая его; во-вторых, некоторые произведения звучат особенно громко, например, «Реквием», по силе напряжения голоса не уступая ни Цветаевой, ни Маяковскому, который, кстати, к закату жизни перестал кричать во многих стихотворениях и поэмах.

¹⁷⁹⁵ Ахматова ценила Маяковского, о чем есть множество свидетельств. Например, она говорила: «А второй поэт — Маяковский. Ну, это мой современник. Это — новый голос. Это настоящий поэт» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 264). Но, во-первых, очень избирательно и, прежде всего, раннего Маяковского. Л.К. Чуковская записала 21 сентября 1959 слова Ахматовой о Маяковском: «Он писал хорошо до революции и плохо — после. От Демьяна не отличить». И добавила: «Во весь голос», конечно, великая вещь... Но это уже предсмертное. А вообще Маяковский силен и велик только до революции. Божественный юноша, явившийся неизвестно откуда» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 381*). Когда в Англии она получала докторские трофеи, она получила поздравление от какого-то известного советского поэта и была страшно раздражена: «Они все бандитики, prostituteующие свой талант и эксплуатирующие вкусы публики. Маяковский оказал на них всех пагубное влияние». «По ее мнению, — комментировал слова Ахматовой присутствующий при этой сцене сэр Исая Берлин, — Маяковский был, конечно, гением, не великим поэтом, а великим литературным новатором, террористом, подкладывавшим бомбы под старинные строения. Он был крупной фигурой, у которого темперамент был больше таланта. Он хотел все разрушить, все взорвать. Конечно, это разру-

но даже читать у такого исследователя, как Б.М. Эйхенбаум, будто преклонением перед Маяковским объясняется многолетнее молчание Ахматовой, которому она якобы уступила слово. Непонятно, почему Ахматова раньше печаталась в одно время с Маяковским, теперь вдруг решила умолкнуть и уступить ему поэтическую сцену. Все это неверно ни психологически, ни по существу. Эйхенбаум даже не сделал намека на то, что причины долгого молчания были совсем другие: власть наложила запрет на поэзию Ахматовой, и это запрет длился целых пятнадцать лет.

Таким образом, позиция одного из самых блестящих исследователей творчества Ахматовой не была безупречной, хотя многие его идеи и наблюдения выдержали испытание временем.

Виноградов

В.В. Виноградов начал изучать творчество Ахматовой в начале 1920-х годов¹⁷⁹⁶. В статье «О символике А. Ахматовой» автор поставил следующую задачу: «на анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы». Материалом послужили три семантические сферы, ядром которых являются слова «песня», «молитва», «любовь». Индивидуальный стиль «рассматривается как языковой микрокосм». «Скрепление символов по разным направлениям» основано, по утверждению Виноградова, на «объективных указаниях повторяемости известных словесных сплетений в ее стихах и порядка их появления». По словам Т.В. Цивьян, в статье Виноградова «анализируется соответствие плана выражения и плана содержания в стихотворениях Ахматовой, или соответствие словесных образов семантическим сферам»¹⁷⁹⁷.

шение было вполне заслуженным. Маяковский кричал во весь голос, потому что для него это было естественным, он не мог иначе, а его эпигоны — здесь она назвала несколько имен еще здравствующих поэтов — восприняли его личную манеру как литературный жанр и превратились в вульгарных декламаторов. Ни в ком из них нет поэтической искры. Это краснобай, и их талант — театральный. Русская публика постепенно привыкла, чтобы на нее орала всевозможные «мастера художественного слова», как их теперь называют» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 452).

¹⁷⁹⁶ Сначала он прочел (1922–1923) в историко-литературном кружке им. Пушкина (бывшее Пушкинское общество при Петроградском университете) два доклада: «О поэзии Анны Ахматовой» и «Семантические наброски (о поэзии А. Ахматовой)» («Атеней. Историко-литературный временник», кн. 1–2. — Л., 1924. — С. 182). В конце 1922 года он опубликовал статью «О символике А. Ахматовой. Отрывки из работы по символике поэтической речи» («Литературная мысль». Альманах 1. — Пг., 1922. — С. 91–138). Осенью 1923 года он выступил с докладом «Семантические наброски. Язык А. Ахматовой» («Поэтика», I. — Л., 1926. — С. 157). Труд В.В. Виноградова «О символике А. Ахматовой» был закончен 25 июля 1923 года и опубликован отдельным изданием в Трудах Фонетического института практического изучения языков (Л., 1925). Это была первое крупное сочинение академика о поэзии Ахматовой.

¹⁷⁹⁷ Цивьян Т.В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — в кн.: «Труды по знаковым системам», III. — Тарту, 1967. — С. 181.

Приступая к исследованию, В.В. Виноградов писал: «Бывают истинные поэты, у которых объем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно». Такие поэты используют немногие образы и воплощающие их словесные формулы. Они находятся в узком кругу привычных символов, в которых вынуждены «объективировать все содержание своего поэтического сознания». Вследствие этого такие поэты особенно ценят «очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном». На этой почве они трогательно привязываются к самым простым из этих слов, которые становятся «центрами семантических сфер и на которые, как на психический фон, наслаиваются тогда ряды символов, связанных крепко один с другим нитями ассоциаций». Такие центры семантических сфер образуют вокруг себя многочисленную группу символов, которые «бросают отблески друг на друга. Получается так, что незаметные слова, «отсветами свиты своей озаренные, приобретают в поэзии, их возлюбившей, эмоциональный вес и значительность необыкновенную».

Из этого рассуждения следует, что любая поэзия, в том числе и Ахматовой символична, поскольку она эстетически знаковая¹⁷⁹⁸. Но это совсем не значит, что Ахматова принадлежит к символистам, к символизму. Напротив, как поэт, который ограничивается скудным объемом языковых средств, она противостоит словесной роскоши символистов и «преодолевают» ее¹⁷⁹⁹. Такого рода символика, которая довольствуется

¹⁷⁹⁸ Понятие «символ» Виноградов употребляет не в философском, не в теоретико-литературоведческом, а в чисто лингвистическом смысле («“Символ”, — писал Виноградов в другой работе, — понимаю в обычном лингвистическом смысле»): «Символ — это эстетически оформленная и художественно локализованная единица речи в составе художественного произведения (Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски). — в кн.: В.В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 373–374). Поскольку любая эстетически самостоятельная единица речи в художественном произведении есть символ (например, слова любовь, встреча, смерть и т.д.), то он обусловлен всей композицией произведения как эстетического феномена и получает свою подлинную многозначную жизнь во всем контексте эстетического творения. С точки зрения Виноградова, символ подлежит изучению символика, первого раздела стилистики (второй раздел стилистики — композиция). «Символика — та глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность: определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эвфонической точек зрения» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 260). Теория «символа» предложенная В.В. Виноградовым, несмотря на очевидную оригинальность, не прижилась в науке. В.М. Жирмунский полагал, что, «называя «словесные темы» символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом «символ» особый поэтический троп». На ту же причину «омонимичности с традиционным употреблением этого слова в поэтике» указывал и В.П. Григорьев в статье «О единицах художественной речи» («Поэтика и стилистика русской литературы». — Л., 1971. — С. 384). До сих пор словом «символ» обозначают разные понятия и явления. См. работы Ш. Балли, А. Сеше, Ф. Сосюра, А. Лосева.

¹⁷⁹⁹ Тут надо учесть, что, говоря о скудости и бедности лексики, Виноградов несколько не обижает Ахматову как поэта. Он лишь свидетельствует, что Ахматова не

относительно ограниченным словесным арсеналом, может поразить «языковое чутье... читателя», который, который, воспринимая стихотворение, переживает иллюзию, будто на его глазах творится чудо: «происходит воскресение из мертвых старых его знакомых», т.е. кажется, что слова те же самые, а звучат и значат по-иному. «Но для того, — писал Виноградов, — чтобы это обаяние не померкло под влиянием однообразия объектов созерцания, необходимо, чтобы символы воскресающие являлись все в новых позах и в неожиданном расположении». И ученый заключает: в этом — глубокий трагизм, но и своеобразие поэтов, которым «хорошо в затворе тесном». Запертые в «затворе тесном» слов простых, обыденных и их первичных сцеплений в рамках (синтаксических) привычных, эти поэты все свои творческие силы принуждаются отдать созданию новых или преобразованию старых схем, которыми определяется композиция знакомых словосочетаний. В «горнице» скромной они неустанно переставляют одни и те же вещи и достигают в этом виртуозности необычайной. Новыми формами композиции они обостряют «свежесть слов» и преодолевают их однообразное мелькание (в эмоциональном ореоле слов из «лохмотьев сиротства» шьют «брачные ризы»). Это — обобщенная характеристика стиля Анны Ахматовой.

Для того чтобы конкретно рассмотреть и проанализировать, каким образом происходит преобразование словесного материала, Виноградов выбрал три семантические сферы: песня, молитва и любовь.

Семантическая сфера «Песня». «Поэтическому сознанию Ахматовой, — утверждает Виноградов, — мир открывается поющим». Но это не значит, что ее поэзия напевна, мелодична¹⁸⁰⁰. По мнению Виноградова, «Явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой». Отсюда следует вывод: «Ахматова, хотя и воспроизводит мир как бы в моменты пения, но самое музыку звуков воспринимает смутно: она проецирует в них кружащиеся рои своих из-

выходит за пределы общезначимого литературного языка и не изобретает «новый», «свой» язык, что она сосредоточена на излюбленных словах и выражениях, которыми искусно играет. В результате такой игры обычные слова начинают звучать каждый раз иначе, открывая в себе новые значения и оттенки. Виноградову, пожалуй, ближе, роднее и дороже трудная языковая работа поэта с ограниченным словесным запасом, чем безмерное расширение этого запаса, облегчающее задачи поэта. Так что слова о скудости и бедности лексики звучат в его устах как похвала, а не хула. Не лишним будет и упомянуть, что в отношении к символизму Виноградов решительно разошелся с Эйхенбаумом.

¹⁸⁰⁰ Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб, 2001. — С. 262. Виноградов не предполагал также, что «в процессе художественного оформления созерцания мира ей прежде всего, как, напр., Андрею Белому или Бальмонту, чудятся волны определенных звуков, состав которых варьируется в зависимости от эмоциональных predispositions». Но здесь Ахматова как раз близка Бальмонту и Блоку, она также при приближении Музы слышала гул, подобно Блоку. Но «гул» мог разродиться и в напев, как у Блока, и в разговор, как у Ахматовой. Так что ощущение наступающего шума, гула — не индивидуальное, а общее для поэтов свойство.

менчивых эмоций». Лирические персонажи и явления в мире поэтических грез Ахматовой становятся в позу поющих, а сама она либо находится в предпесенном состоянии, либо слагает стихи и при этом поет. Оказывается, что лица и явления «аккомпанируют внутренней речи героини». Она же непременно поет наедине, поет себе самой. Песней она откликается на все явления, песня сопровождает все ее переживания. При этом бывают случаи, когда она «метонимически скрывается за лирой, как бы растворяется в ней, и эту лиру то трогает возлюбленный,... то струны ее «терзает без цели восковая, сухая рука» самой поэтессы»¹⁸⁰¹. «Таинственный песенный дар» — главное достояние поэта, его запрещенное равносильно крайнему лишению, но он же предлагается в качестве «вышей жертвы за Россию». Это высокая ценность способности петь сравнивается с радостью любовных свиданий, а от горечи разлуки тоже остается лишь песня. Далее Виноградов анализирует те времена, когда героине поется и не поется, и эти времена характеризуются в зависимости от возможности петь и содержания песен. Вследствие такого отношения к песне она выступает «главным орудием любовного обольщения» и главным утешением, если надежды оказываются обманутыми.

Нередко сама героиня стихов Ахматовой «целиком превращается в песню», и это означает, что исполнена любовной радости, духовного подъема («Я к нему влетаю только песней...»)

При таком отношении к песне главным глаголом становится глагол «петь» в его различных формах, а к нему в качестве эмоционально оттеняющих и уточняющих присоединяются глаголы-вассалы («Вот для чего я пела и мечтала...», «Тяжела ты, любовная память! Мне в дыму твоём петь и гореть»¹⁸⁰²).

Итак, Любовь опирается на песню как на главное орудие своей власти, и «героям любовной лирики Ахматовой поневоле приходится часто застывать в позе прислушивающихся к переливам голоса «милого» или похожего на милый, описывать волнения, им пробуждаемые...» о милом голосе героиня упоминает и в тех случаях, когда из другой земли или с высоты потустороннего бытия «влечется (метафорически, конечно)... на место казни долгой и стыда».

В поэзии Ахматовой поет не только героиня и лирические персонажи, но и «весь мир явлений» (сон мне пел; пела кровь; струи вольные поют; ветры пели; поет, поет... Бубенец нижегородский; грустные птицы о бывшей поют любви и т.д.). В этих песнях и явлениях реализуется внутренняя речь героини, в которую включаются голоса «всевозможных певцов ее фантазии»¹⁸⁰³.

При рассмотрении семантической сферы «Песня» становится ясно, что Ахматова чрезвычайно близка народным, фольклорным установкам. А.А. Потебня когда-то установил формулу для народной поэзии: «Если я печален и пою, то не я пою, горе поет». Та же формула, утверждает Ви-

¹⁸⁰¹ Там же. — С. 266–267.

¹⁸⁰² Ср. также следующие примеры, приводимые Виноградовым: петь и вспоминать умею, петь и улыбаться, пела и ждала, поет и плачет.

¹⁸⁰³ Там же. — С. 271.

ноградов, «царит и над творчеством Ахматовой». В соответствии с таким восприятием песни она сочетается с различными образами, бытующими в народной поэзии, откуда они перекочевали в поэзию книжную. Так, например, песня связана с образами птиц и с их помощью передаются различные эмоциональные состояния и переживания героини.

Столь же многообразны образы явлений внешней природы, которые словесно оформляются в виде своеобразного «ландшафта души». Такова роль пейзажа, сопровождающего любовные томления и другие переживания.

Круг эмоциональных восприятий природы постоянно расширяется и захватывает природы с ее разнообразными голосами. «Именно на этой почве уясняется та обостренная чуткость, с которой героиня стихотворений Ахматовой прислушивается... ко всем вообще *голосам природы*: шорохам, шелестам, шопотам, шуршаниям. Она улавливает смутные звуки и отголоски томительных дум. Но самое существенное заключается в том, что «не только звуки, чудящиеся в природе, фиксирует Ахматова, находя в них своеобразное отражение психической жизни героев своих, но — как бы со слухом, устремленным внутрь сознания, она ловит там, в глубине души, мелодии, созвучные чувствам. «Слышно», «слышать» и им подобные термины слухового восприятия служат для передачи внутренних (сердечных) волнений»¹⁸⁰⁴ («А в груди моей уже не слышно Трепетания стрекоз», «Томное сердце слышит»¹⁸⁰⁵ Тайную весть о дальнем»). Так появляется в лирике Ахматовой «зрительный и слуховой» параллелизм («При виде каждого случайного письма, При звуке голоса за приоткрытой дверью...», «Ни стоном, ни взглядом окаянной души не коснусь», «Вижу, вижу лунный лук... Слышу, слышу ровный стук»)¹⁸⁰⁶.

¹⁸⁰⁴ Там же. — С. 279.

¹⁸⁰⁵ Почти все исследователи, писавшие о ранней Ахматовой, утверждали, что ее слово предметно, т.е. соответствует его прямому словарному значению, но это не всегда так: сердце, в отличие от уха, не может слышать, стало быть, Ахматова не пренебрегает переносными и иными (метафорическими, метонимическими) значениями.

¹⁸⁰⁶ «Особенно ярко, — замечает Виноградов, — этот стилистический прием выделяется при рисовке картин на широком фоне, напр., несчастий, связанных с войной: зрительные образы стремительно восполняются слуховыми представлениями и от них получают эмоциональное освещение». Он приводит следующие примеры: «Дымилось тело вспаханных равнин. Вдруг запестрела тихая дорога. Плач полетел, серебряно звеня», «Можжевелика запах сладкий От горящих лесов летит. Над ребятами стонут солдатки, Вдовый плач по деревне звенит». В эпитетах, определяющих характер этого мирового звучания, раскрываются эмоциональные ореолы соответствующего ряда символов, и различаются очертания новых сфер образов, сюда притягиваемых. В «звонкие» голоса Ахматова вкладывает горестные эмоции. Эпитет — «звонкий» ассоциирован в ее сознании с символами «плачей», «стонов», «воплей». В соответствии с этим и глагольная форма — «звенеть» пронизана чувственным тоном скорбным: «И звенит, звенит мой голос ломкий, Звонкий голос не узнавших счастья», «Страшно мне от звонких воплей Голоса беды», «Как мне скрыть вас, стоны звонкие?», «Звенела музыка в саду Таким невыразимым горем». При этом отдельные образы резко индивидуализированы: например, «символ «звон» — в противоречии с скорбями «звонкими» — проникнут эмоциональным тоном «утешенья вещего». Объясняется это тем, что он

«При этой эмоциональной остроте звуковых образов в мире поэтических видений Ахматовой, — продолжает Виноградов, — понятно, что и завершающая трагедию героини церемония представляется ей, как погребение не только тела, но и голоса — источника звучания: «А люди придут, заруют Мое тело и голос мой».

В результате исследования семантической сферы «Песня» Виноградов пришел к выводу, что образы, группирующиеся вокруг символа, «образуют как бы наиболее легкий и подвижной фонд, к которому охотнее всего прибегает поэтесса в поисках орудий и форм для словесной объективации смутных видений и мелодий. Вследствие этого неизбежно создаются не только близкие вариации словесных формул, которыми фиксируются отрывки кружащихся видений и возбужденных ими эмоций, но и устанавливаются общие принципы поэтического оформления субъективного созерцания мира»¹⁸⁰⁷.

Из символа «песня», поскольку виды песен различны, выделяются чапушка и молитва. Виноградов считает, что «самая форма молитвы была чужда поэзии Ахматовой. Стихотворений с обращением к Богу первоначально было немного, хотя образы с религиозным значением встречались (рай, ад и т.д.). Такое отношение к библейской образности и символике резко меняется со сборника «Белая стая»: в стиль этой книги «широкою волной вливается церковно-библейская символика», а «ветхие книги» «становятся источником вдохновения: из них почерпаются символы, которые выдвигаются как один из основных факторов художественной организации...» Понятно, что стихотворения с обращениями к Богу «нередко переходят в молитву»¹⁸⁰⁸. При этом «сама жизнь рисуется поэтессе теперь, как молитва: «Юность была, как молитва воскресная». Отныне и «весь мир явлений, как «обстановка», фон действий героини... преобразуется в «храм», «церковь», среди которой происходят моления «простертой ниц» молитвенницы среди ее «пути жертвенного и славного»: “Как дым от жертвы, что не мог Взлететь к престолу Сил и Славы, а только стелется у ног, Молитвенно целуя травы — Так я, Господь, простерта ниц”». Так в лирику Ахматовой вошли новые представления, с которыми связано в ее сознании переживание свободы — взлет на горы: «Высоко небо, горный ветер веет... Освобождение близко...» в поэтическом словаре Ахматовой оживает образ рая, райского сада, а образ ада исчезает и появляется лишь при возникновении представления о «смертном часе», о «последнем суде» как опять-таки преддверии рая («А я иду владеть чудесным садом, Где шелест трав и восклица-

вырвался из своей семантической сферы и, сопровождаясь в сознании Ахматовой представлением о «звуках важных» церковных колоколен, ассоциировался с образом храма — как земного, так и особенно того, который воздвигла Ахматова на небе. Поэтому и слово «звон» в подвиге ее становится действенным и напряженным лишь тогда, когда религиозно-церковная символика покорила поэтессу» (там же. — С. 282). Точно также индивидуализированы символы «тихий» и «немой». Символ «немой» «в сознании Ахматовой включает в себе лишь указание на крайнюю степень эмоционального угнетения, как бы освобождаясь от своего обыденно-понятийного содержания...» (там же).

¹⁸⁰⁷ Там же. — С. 284.

¹⁸⁰⁸ Там же. — С. 287.

нья муз», «Черных ангелов крылья остры, Скоро будет последний суд, и малиновые костры, Словно розы, в снегу цветут». По мнению Виноградова, остро индивидуально воплощен переход в новую жизнь: за «последним судом» при посредстве образа ангелов начинается освобождение от земной жизни — сначала смерть, а потом чудесное преображение: «Венцом червонным заплетутся розы, и голоса незримых прозвучат».

Символ «последнего суда» и символы смерти сплетаются с любовной символикой. Здесь появляется образ «любви-преступницы», и это видение очень тревожит лирическую героиню Ахматовой. Однако обычно воображение посылает ей в помощь ангелов, которые не только участвуют во всех любовных эпизодах жизни героини, но и принимают ее кончину, после смерти сходя к ней («Так ангел смерти ждет у рокового ложа», «И голос радости могучей, Как ангелы, сойдут ко мне», «Божий ангел, зимним утром Тайно обручивший нас, с нашей жизни беспечальной Глаз не сводит потемневших»). «В образе ангела, — замечает Виноградов, — теперь ей рисуется «милый», причем эта метаморфоза мотивируется христианским поведением героини: “За то, что всем я все простила, Ты будешь ангелом моим”»¹⁸⁰⁹. В стихотворениях о первой мировой войне всем убитым приписываются ангельские черты или они зачисляются в ангельскую рать, становясь Божиим воинством и одновременно ангелом-хранителем «любимой». Всех их Ахматова наделяет ангельскими венцами: «Брат поник в кровавых ранах, Принявши ангельский венец», «Передо мною на колени Ты стал, как будто ждал венца, и смертные коснулись тени Спокойно-юного лица». Но при этом сладость любви оказывается сильнее ангельской похвалы: «И слаще хвалы серафима Мне губ твоих милая лость». В этом свете «Петербург — место любовной мистерии, — созерцается, как «торжественная брачная постель, над которой держали венки молодые серафимы».

Легко убедиться, что, когда Ахматова имеет дело с метафизическими сущностями или с отвлеченными понятиями, то она обычно овеществляет их. Виноградов считает, что это обусловлено стремлением к конкретизации. Так, душа сначала рисовалась в виде горького и пьянящего напитка: «Как соломинкой, пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен». Тем же пьянящим свойством наделено и сердце, в которое одолевает «темныйдушныйхмель»¹⁸¹⁰. Если отвлеченные сущности овеществляются, то, словно вещь, может быть принесена в дар, а может быть бережно, по-хозяйски хранима («Только душу мне оставил и сказал: “побереги”»)¹⁸¹¹.

Анализ употребления христианской религиозно-книжной символики, внедрившись в языковое сознание Ахматовой со сборника «Белая стая», что, как помним было отмечено почти всеми писавшими о лирике поэта, привел Виноградова к очень конкретным выводам: христианская религиозно-книжная символика «видоизменила существенно прежние

¹⁸⁰⁹ Там же. — С. 293.

¹⁸¹⁰ Там же. — С. 295.

¹⁸¹¹ То же самое может случиться и с чувствами радости и печали: «И брат мне сказал: настали Для меня великие дни. Теперь ты наши печали и радость одна храни. Как будто ключи оставил Хозяйке усадьбы своей»

формы ее стиля, но не затушевала их совсем, органически слившись с излюбленными образами прошлого». При этом «новая сфера представлений», вводя иные ряды образов и слов и преобразуя старые «в новых метафорах»¹⁸¹², придает прежним символам новый тон, меняя их роль «в общей концепции художественного мирооформления»¹⁸¹³. Но если расширяется сфера церковно-библейских символов, то «суживается употребление образов, которые некогда неотвязно волновали. И, наоборот, как бы случайно всплывавшие, единичные метафоры, теперь получая твердое обоснование в изменившемся окружении» и становятся стимулом для «преобразования бывшей прежде системы стилистических соотношений».

Так в поэзии Ахматовой наступают существенные сдвиги. Их можно наблюдать при анализе других символов (например, героев, которых она называла путниками с дорожными котомками; в эти котомки они складывают любовные письма). Итак, появляются символы пути, дороги. Это не просто конкретные пути и дороги из одного места в другое, а земные пути-судьбы человеческие, дороги-мистерии, страданные пути человечества в рай или ад («Зачем ты принял обеты Страдальческого пути», «На яву — и во сне: Ты шел, не зная пути...», «В то время я гостила на земле», «Я гощу у смерти белой По дороге в тьму»). Если героиня поднимается на гору, то этот путь символизирует душевный подъем, «высокое счастье» (т.е. человек совершает какое-нибудь праведное деяние и становится ближе к Богу). Иногда трудный путь становится осиянным, освещенным высоким костром. Порою же костер связан с темой любви. Рядом с символом «путь» появляется символ «вода» и связанные с ним, например, «ива». Здесь же возникает и образ нищенки-странницы, возвращающий к символу «души» («Помолись о нищей, о потерянной о моей живой душе Ты, в своих путях всегда уверенный...»). Можно сказать, что образы прошлого, сближенные с традиционной церковно-христианской символикой, «приобретает великую силу эмоционального притяжения», требуя преобразования всей символики, связанной со словом «путь». Например, образ странницы-нищенки настолько овладевает сознанием Ахматовой, «что вместе с героиней и муза ее, и песня становятся нищенками...». Больше того: «... все в мире принимает нищенский облик...» При этом «Образ нищей странницы, сталкиваясь в сознании Ахматовой с видением героини, угасшей сном последним, направляется по новому пути». И это понятно: умерло тело (Как странно изменилось тело, Как рот измученный поблек. Я смерти не такой хотела...) , но душа осталась жива («Знаешь, я читала, Что бессмертны души») а раз душ и бессмер-

¹⁸¹² Как видим, Виноградов, в противовес Жирмунскому и Эйхенбауму, снова повторяет свою мысль о том, что Ахматова не отказалась от метафор и дает такое определение: «Метафора — это принцип необычайного словоупотребления, называния «предмета», «смысла», имеющего уже «имя», новым словом, которое может утвердиться за ним *навсегда*». Виноградов предлагал различать собственно метафору и «превращения», воспринимаемые героиней как происходящие на ее глазах.

¹⁸¹³ Тут имеется в виду, что Ахматова, как и всякий поэт, создает свой художественный мир, свой миропорядок, который, естественно, нуждается в словесном, языковом оформлении.

тны, то они могут воплощаться в разные формы: («А теперь, усопших бестелесней, в неутешном странствии моем Я к нему влетаю только песней и ласкаюсь утренняя лучом»). Понятно, что и странствие («Посмертное блуждание души») совершается не по земным дорогам. Так, замечает Виноградов, появляется возможность, поскольку и тело, и душа могут быть синекдохически обозначены общим именем «я», разрушить грани между мертвым и живым и «построить эффекты на игре возникающими так двумя смыслами слова “я”»: одно «я», обозначая душу блуждающую, получает разные воплощения, другое «я» изображается мертвым. На этой почве возникает образ поэта-пророка: «Так я, Господь, простерта ниц: Коснется ли огонь небесный Моих сомкнувшихся ресниц и немоты моей чудесной». Поэт-пророк обречен на подвиг духовный, на пророческое служение, которое состоит не в том, чтобы копить дарованное небесами, а на то, чтобы расточать, неся свет людям и не требуя награды и славы: «Иди один и исцеляй других, Чтобы узнать в тяжелый час сомненья Учеников злорадное глумленье и безразличие толпы»¹⁸¹⁴.

Таким образом, одно и тоже явление может подвергаться разному эмоциональному освещению и, стало быть, контрастировать друг с другом по содержанию и эмоциональному тону, но все-таки принадлежать к одной семантической сфере — религиозной. Например, любовь рисуется то как таинство причащения («Для того ль причастилась любви?»), то как любовная мука, «мука крестная» («Но скажи мне, на крестную муку Ты другую посмеешь послать?»). Этот путь приводит Ахматову другим религиозным символам, включающимся в художественную ткань ее произведений. Вследствие этого чувства и настроения передаются через внешние движения, связанные с обрядами и обращениями с предметами религиозно-обыденного обихода («Прижимаю к сердцу крестик гладкий», «Я руками обеими сжала На груди цепочку креста»). По примеру героини и другие лирические персонажи, даже фантастические, выражают свои чувства, обращаясь к религиозным предметам: «Болотная русалка, Хозяйка этих мест, Глядит, вздыхая жалко, На колокольный крест».

Здесь Виноградов замечает, что «метафорическая пестрота» первых двух книг вытесняется религиозной символикой, придающей лирике торжественный и несколько архаизирующий характер¹⁸¹⁵.

¹⁸¹⁴ См.: там же. — С. 301–302. Далее Виноградов обратил внимание на то, что из того же семантического гнезда, что и «душа», родились контрастные символы контрастные, которые раньше, т.е. до «Белой стаи», у Ахматовой не встречались. Символы эти «дух» и «плоть» («В недуге горестном моя томится плоть, а вольный дух уже почивает безмятежно»). Кроме того, наделив героиню пророческим даром, Ахматова тут награждает им и других: «Пророчишь, горькая, и руки уронила, Прилипла прядь волос к бескровному челу». Если образ пророчицы попадает в любовную сферу, то преобразуется в образ кликуши. Это же относится и к самой лирической героине: «Не подумай, что в бреду и замучена тоскою, Громко кличу я беду: Ремесло мое такое», «Я гибель накликала милым, и гибли один за другим». Образ кликуши в свою очередь тоже двойится: у нее два лика — кликуши-предсказательницы и кликуши деревенских частушек (см. там же. — С. 304).

¹⁸¹⁵ Там же. — С. 307.

По мнению ученого, оба ряда символов, относящихся к сфере «Песня» и к сфере «Молитва», «борясь и вступая в компромиссы, ... являются функциями третьего, от слова — любовь идущего. «Символ — «любовь», — утверждал Виноградов, — является центральным во всем поэтическом языковом сознании Ахматовой. И поэтому к нему притягиваются разнообразные семантические ряды». Любовь в сознании Ахматовой — смутно ощутимая чувственная субстанция и вместе с тем она «пантеистически разлита во всех явлениях мира Ахматовой» («То в инее ярком блеснет, Почудится в дреме левкоя»). Голоса любви звучат всюду. Тогда же она и олицетворяется в разные женские и иные лики, но всегда «Верно и тайно ведет От радости и от покоя». Лишь когда любовь проходит, героиня обретает покой: «Как сладко, что не надо Мне больше ревновать... Добились мы покою и непорочных дней»¹⁸¹⁶.

Лирическая героиня уверяет, что ее любовь так горяча, что от нее «расплавится гранит», но сама героиня может растаять. Однако по контрасту от отсутствия любви ей холодно и ее кровь и все тело похолодели («Так беспомощно грудь холодела»).

С символом «любовь», а также «любить», неразрывно сочетаются символы «печаль», «грусть», «горе» (сюда надо отнести и символы «боль» и «недуг») и даже замещают их. Поэтому путь любви всегда страдальческий, несмотря на мгновения счастья и радости. Отсюда понятно возникновение символа «больная» в значении существительного — «влюбленная» (ср. также: «высокая болезнь», «Мама, ваш сын прекрасно болен» и пр.) — «Я знаю, чем так *тяжко болен* ты...». Тайна любви чревата болезнью («Но иным открывается тайна, и почиет на них тишина... Я на это наткнулась случайно

И с тех пор все как будто больна»). Во всех этих символах запечатлены внешние признаки влюбленности. Когда героиня просит любви, она обращается к Богу с молитвой: «Дай мне горькие годы недуга, Задыхання, бессонницу, жар...» Естественно, что сюда присоединяются символы «стон», «бред» и др. Переживание любви вызывает и другие симптомы болезни — учащенное биение сердца, его удары, разрывы, жар всего тела («И страшно мне, что сердце разорвется», «И сердце рвется от любви на части», «Вот для чего я пела и мечтала, Мне сердце разорвали пополам»¹⁸¹⁷.

Вместе с тем символ «боль» входит в круг ассоциаций, связанных со словом «мука» («Я знаю, что в тебе такая мука, Что ты не можешь слова произнести», «Но скажи мне, на крестную муку Ты другую посмеешь послать?» к символу «мука» примыкают символы «пытка», «испытание» («Я пытку мольбой не нарушу», «Должен на этой земле испытать Каждый любовную пытку», «...Любовь твоя о, друг суровый, Испытание железом и огнем»), «колесо» («Лучше погибну на колесе, Только не эти оковы»), «кольцо», «укол», «игла» и т.д. Около тех же символов кружится и символ «отрава» («Он предал тебя тоске и удушью Отравительницы-любви», «Был

¹⁸¹⁶ Ср.: «Я вошла вчера в зеленый рай, Где покой для тела и души Под шатром тенистых тополей», «Испелил мне душу Царь небесный Ледяным покоем нелюбви». — Там же. — С. 310.

¹⁸¹⁷ Там же. — С. 313.

светел ты, взятый ею и пивший ее отравы», «Дай мне выпить такой отравы...». Отрава может быть и метафорической, и метонимической («Смертный час, наклонясь, напоит Прозрачною сулемой»)¹⁸¹⁸.

В результате такой символики в лирике создается тесная связь двух символов — «любви» и «смерти», восходящая к незапамятным временам и вновь утверждающая их роковую зависимость. Но вместе с тем в лирике Ахматовой воскресает и другая древняя связь — «любовь» и «жизнь», в которой любовь выступает источником жизни («Живы мы любовью одною»). Однако этот ряд символов не получает развития в отличие от ряда символов, обозначающих смерть. Завершением этого ряда становится настраивание смертницы-героини, для которой все явления мира оказываются «смертельными» («И башенных часов кривая стрелка Смертельной мне не кажется иглой», «И мнится мне, что уцелела, Под этим небом я одна, — За то, что первая хотела Испить смертельного вина»). «Образ смерти белой, — заключает Виноградов, — постоянно витает над героиней, ее просящей и о ней молящей, и над ее «милыми», из которых одни из плена любовницы *уходят* к белой смерти, а другим она сама ее *приносит*»: «Не целуй меня усталую, Смерть придет поцеловать», «И сердце только скорой смерти просит, Кляня медлительность судьбы»¹⁸¹⁹.

Для обозначения гибели своей и близких ей людей Ахматова обычно выбирает «образы умирания в мире внешнем, которые, как «двойники», метафорически изображали судьбу героини и ее милых» («А там мой мраморный двойник, Поверженный под старым кленом... Холодный, белый, подожди, Я тоже мраморною стану»). Сама героиня тоже предстает заживо погребенной, а в образе надгробного камня рисуется Любовь: «Пусть камнем надгробным ляжет На жизни моей любовь».

«Таковы, завершает свой анализ Виноградов, — в схематическом виде очертания той семантической сферы, которую влечет за собою символ — «любовь» в поэзии Ахматовой». Он приходит к неожиданному выводу, «что, даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве»¹⁸²⁰. И далее: «общий характер символики любви в поэзии Ахматовой обна-

¹⁸¹⁸ В эту сферу представлений Виноградов вносит целую группу образом, связанных с образами смерти, пыток и пр.: задыханье, удушье (как одна из пыток), петля, казнь, палач («Мне муж — палач, а дом его — тюрьма»), темница, колокол, который «все грозней бушует, непреклонный, Словно здесь еретиков казнят»), узница, дуло винтовок («Лучше бы поблескиванье дул в грудь мою направленных винтовок»), преступница («Я, как *преступница*, еще влекусь туда, На место казни долгой и стыда — с преступницей сравнивается и любовь: «И, как преступница, томилась Любовь, исполненная зла»), убийство («Если надо — меня убей...»), причем убийство самой любви («Случилось, как хотели Вы, Вы, приказавший мне: «довольно! Поди убей свою любовь!»), которую, однако, нельзя убить («Ты угадал: моя любовь такая, Что даже ты ее не мог убить»), лезвие («В душный мрак Месяц бросил лезвие»). Все эти трагедии разыгрываются на фоне состояний «томленья и тоски, причем героиня сама превращается в тоску («Я была твоей бессонницей, Я тоской твоей была»). Вместе с героиней томиться и тоскует весь мир явлений («На стенах цветы и птицы Томятся по облакам»; «О дожде тосковала земля»).

¹⁸¹⁹ Там же. — С. 321.

¹⁸²⁰ Там же. — С. 324.

руживает тесную связь с основными формами композиции ее стихотворений. Образы мучительных болей, белой смерти, выступающие на психическом фоне страха, тоски и смертного томления, требуют соответствующих композиционных форм “неистой речи”»¹⁸²¹.

В заключении ученый пришел к выводу, что «в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую вершину. Остальной языковой материал лишь служит способом синтаксического оформления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато интенсивным использованием их. Узость объема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться, — вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто. При интенсивном вычерпывании одной сферы символы лишь тянут друг друга, так сказать, по смежности. Это заключение, а priori явное, подтверждается и конкретно общим суждением критики об отсутствии в стиле Ахматовой неожиданных небогатых метафор. <...> Однако было бы грубым недоразумением смешивать эти два типа языкового сознания с существующей в истории литературы характеристикой двух стилей — классического и романтического»¹⁸²².

Таким образом, Виноградов конкретно доказал, что тезис об отсутствии метафор в поэтическом языке Ахматовой страдает преувеличением, но в целом стиль поэта не метафорический. Причину этой особенности он усмотрел в интенсивности (узости и плотности), а не экстенсивности поэтического словаря. Тем самым он подтвердил непосредственные наблюдения Жирмунского, Эйхенбаума и других ученых и критиков, но решительно не согласился с Жирмунским в его делении поэзии на классическую и романтическую по таким основаниям.

Дальнейшее исследование стиля поэта В.В. Виноградов продолжил в труде «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)»¹⁸²³.

¹⁸²¹ В таком освещении жизни лирической героини Виноградов не без оснований усмотрел стилизацию под героиню во вкусе Гамсуновской Эдуарды Макк из романа «Роза» (там же. — С. 325).

¹⁸²² Там же. — С. 328–329.

¹⁸²³ Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976. —

В этой фундаментальной работе исследователь снова обратился к лингвистической теории символов. Он задался целью рассмотреть три типа символов и раскрыть систему их преобразований¹⁸²⁴.

Исходным пунктом исследования послужил для Виноградова интонационная сторона поэтической речи Ахматовой и ее фон. Поскольку поэтическая речь Ахматовой носит разговорный характер, то он мотивирует использование форм: интимного письма, дневника и его обрывков, короткой новеллы, как бы вырванной из дружеского рассказа. Так обнаруживаются три типа символов.

Первый из них — символ-фраза (группа слов, соответствующая одному сложному нерасчлененному представлению).

Сюда относятся неделимые семантические единицы. Все изменения смысла происходят благодаря союзам и частицам или присоединению другого символа, «обычно контрастного по целому ряду признаков» («Я сошла с ума, о мальчик странный, в среду, в три часа»). В этом случае сталкиваются отвлеченные имена и названия реальных вещей. Благодаря такому приему оживают умершие смыслы и их оттенки.

Ко второму типу причисляются многочисленные символы-фразы, обнимающие целые предложения. Найденные поэтом сцепления создают впечатление загадочной неожиданности и эмоциональной переполненности ахматовской речи¹⁸²⁵. Так выясняется главный принцип. К которому

С. 369–508.

¹⁸²⁴ Труд В.В. Виноградова состоит из 10 разделов: I. Метод и задача работы; II. О символике и о символе; III. О трех типах символов в поэзии Ахматовой и системе их преобразований; IV. О символах-словах. Стилистическая роль «открытых структур»; V. О приеме о веществе; VI. Сопоставления, сравнения и метафоры; VII. Игра времен; VIII. Смена «эмоциональной окраски» фраз, как семантический фактор; IX. Намеки, недомолвки, эвфемизмы; X. Гримасы диалога.

¹⁸²⁵ В этом месте Виноградов вступил в полемику с Жирмунским, который, по его мнению, ошибочно назвал назвал синтаксис Ахматовой «логическим». Виноградов же полагал, что этот термин «применим к внешней синтаксической связи». Тогда как «логическая связь осложнена созданием новых семантических феноменов» (там же. — С. 378). В. Жирмунский ответил Виноградову в статье «К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой (см.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — СПб., 2001. — С. 716–719). В ней он писал: «Поскольку синтаксические формы определяют собой характер композиции лирических стихотворений, они нередко являются особенно показательным признаком стиля». Касаясь стиля Ахматовой, он утверждал: «Анафора и синтаксические повторения не играют существенной роли в построении ее стихотворений. Напротив, Ахматова охотно прибегает к логическим формам сочинения и подчинения: к противопоставлению (союзы «а», «но»), ограничению («лишь», «только»), к установлению отношений логической зависимости, выражаемых предложениями условными («если»), причинными («оттого»), целевыми («чтобы») и т. д. <...> Следует отметить, что указанные формы подчинения в лирической поэзии вообще не очень обычны и воспринимаются как признак речи прозаической, разговорной, а между тем в стиле Ахматовой они играют существенную роль». <...> Ряд примеров, характеризующих «логический синтаксис» Ахматовой, был указан мною в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина»... Б.М. Эйхенбаум... подхватил и дополнил мои наблюдения над этими синтаксическими формами, но ограничился при этом простым перечислением соответствующих союзов. Между тем для анализа поэтического стиля недостаточно простого описания тех граммати-

му ведут сцепления — семантические метаморфозы («Ты пришел меня утешить, милый, Самый нежный, самый кроткий... От подушки приподнялся нету силы, а на окнах частые решетки»). «Между двумя символами одинакового эмоционально-угнетенного тона, — комментирует этот пример Виноградов, — нет прямой связи или контраста, но скорбные интонации и ассоциации получают новые импульсы». В другом случае «деловой, сжатый стиль эпического рассказа неожиданно обрывается на смешкой, иронией: Двадцать первое. Ночь. Понедельник. Очертанья столицы во мгле. Сочинил же какой-то бездельник, Что бывает любовь на земле».

«Ахматова, — приходит к выводу Виноградов, — работает не столько со словами, сколько с фразами. Ее семантика не словесная, а фразовая (не смысл слов изменяется, а смысл фраз). Основные формы: сопоставление, противопоставление, сравнение (рядоположение). Действие не движется в его прямом, логизированном течении. Символы-предложения связаны между собой эмоционально, а не предметно или зрительно. Символы-предложения то соединяются, то переплетаются, то разрываются. Слияние двух планов создает метафорическое образование, которое из застывшего вдруг превращается в живое»¹⁸²⁶.

Следующий вывод состоит в том, что «взаимоотношения символов-предложений определяется не непосредственным смыслом слов, а эле-

ческих форм, которые встречаются у данного поэта, хотя бы более часто, чем у других. Для стилистики существенно не столько перечисление языковых категорий, сколько выяснение их художественной функции в определенной системе стиливого единства... Говоря о «логическом синтаксисе» Ахматовой, противоположном эмоциональному», «романтическому» синтаксису символистов, я именно имел в виду эти вопросы стиля. В.В. Виноградов... возражает против применения к Ахматовой термина «логический синтаксис, усматривая за формами «логизованной речи» — «необычность смысловой связи», «семантические несоответствия и скачки». И я, с своей стороны, отмечая неожиданное для эпохи символизма проникновение в творчество Ахматовой рациональной стихии, логических формул и отношений, не отрицаю того, что за ними нередко скрывается «эмоциональный парадокс» (термин К.В. Мочульского). <...> «Логическая» композиция стихотворения определяется причинно-следственным отношением между двумя строфами («оттого»): установление этой связи является главной темой стихотворения... Но за «логическим» отношением скрывается эмоциональный парадокс: причина указывается мнимая с точки зрения объективной связи вещей, она существует только для любящей женщины... При этом, благодаря эмфатическому повторению слова «оттого» и синтаксическому параллелизму, утверждение, заключающееся в последней строфе, приобретает особую эмоциональную выразительность: формы логические вступают в своеобразное сочетание с формами эмоциональными. Точно так же употребление союза «а» в случаях мнимого логического противопоставления выражает неожиданный, капризный поворот мысли. <...> Тем не менее, логические формы синтаксической связи, как основа композиционного оформления, свидетельствуют о проникновении в поэзию Ахматовой чуждой эпохе символизма рациональной стихии. Определяя собой композиционную схему лирического стихотворения, они нередко придают его движению характер развертывания мысли, а не нарастания и падения эмоционального напряжения, как в романтическую эпоху... в этом смысле позволительно говорить о «логическом синтаксисе» Ахматовой, несмотря на возражения В.В. Виноградова.

¹⁸²⁶ Там же. — С. 377–380.

ментами, оттенками их смыслов, лежащими за пределами зримого словесного ряда». Здесь особую роль играют тональность, произношение, внешняя обстановка.

Символы-предложения преобразуются, по наблюдению Виноградова, не только средствами сцепления, но и внедрением новых слов, неожиданных по конкретному смыслу или эмоциональному тону. Так появляется третий тип символов — символов-слов. В этом случае Ахматова, преобразая словосочетания разговорной речи и мысля их нераздельной данностью, дает свободу индивидуальным формам выражения. Главные средства в этом процессе — наречия и прилагательные, определения и атрибутивные конструкции. Именно с их помощью разрушается спрощенное единство словосочетания («Вечерние часы перед столом. *Неоправимо белая страница*»). Такую же роль выполняют эмоциональные диссонансы («И мою *бесславную славу*, Румяная улыбка соблазнила»). Определения сцепляются прихотливо, капризно, произвольно, не мотивированно, по каким-то случайным, но эмоционально значительным признакам, — подводит итог наблюдениям Виноградов¹⁸²⁷.

В дальнейшем ученый посвящает свое исследование словам-символам, которые он называет «открытыми структурами», и их стилистической роли. Речь идет о наречиях, глаголах, определениях разного типа (зрительного, слухового и эмоционального), эпитетах из разных семантических сфер. Виноградов обращает внимание на то обстоятельство, что «свойства, приписываемые «милым» или «друзьям», не являются признаками, вытекающими из их существа, а закреплены за ними изначально и навсегда («Все равно, что ты — *наглый и злой*»). Иначе говоря, «Ахматова воспроизводит не лица и вещи в их объективном созерцании, а их отражения в зеркале изменчивых эмоций героини»¹⁸²⁸. Это чрезвычайно важное соображение, по существу подрывающее заключение Жирмунского и Эйхенбаума об объективной природе ахматовской лирики. На самом деле объективируется субъективное восприятие поэта и не преследуется цель передать объективные свойства лица, предмета или явления.

После такого вывода Виноградов естественно переходит к проблеме «овеществления» в лирике Ахматовой. «Все критики говорили, — свидетельствует он, — что поэзия Ахматовой переполнена вещными именами»¹⁸²⁹. И никто, — сетует исследователь, — не попытался разобраться в стилистической роли этих вещных символов». И дальше он поясняет: «Своеобразие этого мира вещных символов, который заливают поэзию

¹⁸²⁷ Там же. — С. 381–383. В связи с темой мотивированности и немотивированности образов у Ахматовой см. работу В.М. Живова «Сакральные образы в русской поэзии (К постановке проблемы)». — «Сб. статей по вторичным моделирующим системам». — Тарту, 1973. — С. 77.

¹⁸²⁸ Там же. — С. 391.

¹⁸²⁹ Виноградов сослался на известные слова К.И. Чуковского в его статье «Ахматова и Маяковский». Он мог бы назвать имена М.Кузмина, В.Жирмунского, Б.Эйхенбаума и многих других. Но были и критики, которые скептически относились к таким утверждениям (Г. Адамович, А. Слонимский и С. Рафалович). Высказывания обеих групп критиков приводятся в настоящей главе.

Ахматовой, заключается в том, что он существует не сам по себе как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освещающий в переживаниях изменчивых скачки настроений героини. Кажется, что здесь тот же «страшный контрданс соответствий»¹⁸³⁰, что и у символистов. Однако надо помнить, что функциональная его роль, а вместе с тем и манера его композиционного разрешения у Ахматовой отличны». В чем же состоит это отличие? Виноградов поясняет: «Прежде всего «вещи» «кивают» у нее не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи условно-символистически прикреплены к воспроизводимому мигу. Поэтому часть вещных символов в поэзии Ахматовой глубоко индивидуальна, т. е. неповторима... Их функция — подчеркивать неповторимость разорванных мигот, из которых каждый запечатлен в отдельном художественном произведении. Именно эти символы двигают течение «романа», как бы дифференцируя сходные темы в пределах одного и того же цикла стихов. И вместе с тем именно единичность функционирования этих слов ослабляет их условно-символическую значимость. Их семантический облик двойится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда *выбор* их рисуется полным глубоким значением для истинного, адекватного постижения чувств героини»¹⁸³¹.

Иначе говоря, вещи в лирике Ахматовой не имеют самостоятельного значения, они присутствуют в ее поэзии вовсе не для того, чтобы любоваться ими, а с целью характеризовать героиню и передавать ее внутренний, эмоциональный мир, но вместе и не перестают быть именно вещами. Они даны одновременно в своем субъективно-объективном качестве и в своей субъективно-объективной функции. Именно с этой целью использует Ахматова различные приемы овеяния (Виноградов называет четыре), результатом которых являются семантические «сдвиги» — передвижение символов с отвлеченными в категорию вещи. Стало быть, Ахматова материализует духовные сущности и эмоциональные переживания, но таким образом, что не теряются оба плана — духовный и вещественный. Тот же принцип действует и при привлечении «религиозной символики как материала, из которого создаются новые формы выражения эротических переживаний, «новый стиль» любовной лирики». Это принцип может быть обозначен и по-другому: «Ахматова обостряет восприятие... разрыва грамматической формы и «предметного» значения» с тем, чтобы вывести «из бессознательной сферы те элементы значения слова», которые еще не вошли в повседневный язык и внедрить их в языковое общение.

Важной частью поэтического языка Ахматовой выступают сопоставления, сравнения, метафоры. Как известно, Виноградов отчасти разошелся с теми учеными, которые не усматривали метафор в стиле Ахма-

¹⁸³⁰ Цитата из статьи О.Э. Мандельштама (см. раздел «Акмеизм»).

¹⁸³¹ Там же. — С. 400.

товой. Для того чтобы проследить жизнь тропов в ее поэзии, Виноградов выдвинул проблему «фразовой» семантики. Для разрешения ее он использовал принцип «нарушенного» параллелизма как основной фактор композиции стихотворений. Он толковал его следующим образом: «Вереницы слов не бегут, цепляясь друг за другом, по одной плоскости, а сталкиваются группами, то заключенными в обособленное кольцо предложения, то сцепившись в более сложное объединение — символы из разных, чаще двух планов». В результате столкновений и взаимоотражений фраз происходят семантические изменения и привычные сравнения и метафоры обретают новые смыслы и их оттенки.

Фразы могут не сцепляться между собой, а располагаться рядом. Они могут соединяться друг с другом либо в сочинительном, либо в подчинительном отношениях, но и то, и другое отношение выступать логически не мотивированно, т.е. их сочинительная и подчинительная связи не объяснимы, потому что формы их связи внешне не выражены. Так, в лирике Ахматовой сопоставляются два ряда фраз: один из них «рисует эмоционально-обстановочный фон или последовательность внешних, чувственно воспринимаемых явлений, а другой — выражение эмоций в форме непосредственных обращений к собеседнику». При их восприятии кажется, что между ними существует тесная эмоциональная связь, и поэтому «описания внешнего мира воспринимаются не сами по себе, как вещные отражения, а как своеобразный прием выражений чувств героини, как косвенная символика ее эмоций». Именно такая рядоположенность открывает путь к смысловым преобразованиям: «Словесные выражения явлений внешней природы вовлекаются в речь героини для того, чтобы эмоциональными впечатлениями от их подбора, смутными предчувствиями их намеков *восполнить* восприятие внутренней трагедии рассказчицы. Таким образом, в сущности все эти фразы следует понимать как своеобразные «эмоциональные метафоры»...»¹⁸³²

¹⁸³² Там же. — С. 405–406. В качестве примера обнажения такой «метафоричности» Виноградов привел следующее стихотворение: «Память о солнце в сердце слабеет, Желтой трава. Ветер снежинками ранними веет Едва, едва. Ива на небе пустом распластала Веер сквозной. Может быть, лучше, что я не стала Вашей женой. Память о солнце в сердце слабеет, Что это? Тьма? Может быть! За ночь прийти успеет Зима». Виноградов поясняет: «Первые строки лишь до тех пор могли быть недвусмысленно поняты как рассказ о поздней осени, о наступлении зимы, пока этот словесный ряд, органически развивающийся и лишь смутным намеком в упоминании о «сердце» («память о солнце в *сердце* слабеет») открывавший занавес метафорическому смыслу, не был пересечен с назойливой неожиданностью восклицанием, которое определяет все стихотворение как речь, обращенную к бывшему любовнику (к *бывшему* «солнцу»: «ты — солнце моих песнопений»): «Может быть, лучше, что я не стала Вашей женой». И после этих слов совсем иной свет излучает «солнце» заключительных строк, хотя и не все словесные элементы ранней ситуации метафоризованы». Но это случай частный: «Однако в большинстве случаев метафоризация не является данной: условно-символистические соответствия лишь ищутся, предчувствуются. Создается иногда иллюзия метафоричности. Ахматова как бы настраивает читателя на такое истолкование — при всей реальной невозможности его осуществить. И вместе с тем совершенно ясно, что направленность словесных ассоциаций — в их внешнем выражении — в этих случаях бывает обратной, по сравнению со структурой разо-

Столь же двойственно и своеобразно использованы Ахматовой, по словам Виноградова, сравнения. Привычные формулы разговорной речи, Ахматова стремится разрушить неожиданными сравнениями, создавая впечатление новизны и свежести. При этом заранее предполагает три пути, по которым пойдет поэт: либо сравнения утратят логический характер и станут алогически-изысканными, либо, напротив, «тавтологическими», либо попытается скрыть акт сравнения. Излюбленным средством для нового, непривычного сцепления «фраз» избирается сравнительная степень с существительным в родительном падеже: «И слаще хвалы серафима Мне губ твоих милая лесть»¹⁸³³. Другим средством для сравнения служит творительный падеж, употребляемый с глаголом («Я была твоей бессонницей, Я тоской твоей была»). Здесь Виноградов решительно не согласился с Эйхенбаумом, писавшим об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой.

Сравнение в лирике Ахматовой, по мысли Виноградова, создает иллюзию метафоричности, потому что в метафоре нет мысли о превращении предмета. В ней господствует двупланность словесного равенства одного предмета другому, резко от него отличному. В ахматовских сравнениях, создающих иллюзию метафоры, присутствует оправдание сближения разных предметов («Еще недавно ласточкой свободной Сверхшала ты свой утренний полет», «Я к нему влетаю только песней и ласкаюсь утренним лучом»). Во всех этих и подобных случаях, полагал Виноградов, глагол вовсе не ослаблен, как утверждал Эйхенбаум, а «является полновесным сказуемым», вследствие чего перед нами не чисто словесные метафоры, а отголоски «мифологического мышления». «Все эти «превращения» *созерцаются* героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира».

Далее Виноградов отмечает, что «совершенно исключительную роль в стиле Ахматовой играет прием преобразования *символов-предложений* путем включения в них сравнений». Обычно разнообразные типы сравнений, преобразующих символы-предложения, вводятся союзами «как» и «словно» («А теперь я игрушечной стала, Как мой розовый друг куда-ду...», «Высоко в небе облачко серело, Как беличья распластанная шкурка»). В последних сборниках Ахматовой, считает Виноградов, «получает широкое распространение тип сравнений, так сказать, «ирреальных», созерцаемых в чисто-словесном плане, вводимых посредством союза «словно» (и «как бы»)» («И мы, словно смертные люди, По свежему снегу

бранного выше стихотворения «Память о солнце». Там словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений. Здесь, наоборот: контекст влечет к поискам метафорических смыслов в фразах о внешних явлениях...» Но «метафорический смысл не раскрывается, не осуществляется...» <...> «Со стороны Ахматовой здесь — игра двойственностью возможных эмоциональных впечатлений у воспринимающего: то ли это — «метафорические загадки», то ли — просто словесные «прыжки», свидетельствующие о повышенной эмоциональности, о «нервности» речи поэтессы» (там же. — С. 406).

¹⁸³³ См. также: «И слаще всех песен пропетых Мне этот исполненный сон», «И нужнее насущного хлеба Мне единое слово о нем» и т.д.

идем...», «Словно звезды, глаза голубели, Освещая измученный лик»).

Часто сравнения «подбираются часто по мотивам эмоционально-смыслового контраста (сравнение-оксиморон) — «Мечта о спасении скором Меня, как проклятие, жжет...», «Оттого и лохмотья сиротства Я, как брачные ризы, ношу...». Если сравнения скапливаются вокруг одного символа, то определяют «способ его словесного развертывания» и, сталкиваясь, «сплетаются в причудливую арабеску» («Тот август, как желтое пламя, Пробившееся сквозь дым, Тот август поднялся над нами, Как огненный серафим»).

Сравнения в стиле Ахматовой способны разрастаться в крупные фразовые объединения. В этих случаях их предметная связь со сравниваемыми символами ослабляется.

Эмоциональная роль сравнений в стиле Ахматовой возрастет в тех формах, «которые вводятся частицей *«так»* (или прилагательным *«такой»*). Они в этих случаях прицепляются к описанию явления, уже законченному в своей сущности, но продолжающему волновать сознание своими эмоциональными отражениями»: «И моего коснулся платья, Как непохожи на объятья Прикосновенья этих рук! Так глядят кошек или птиц, Так на наездниц смотрят стройных...». При этом «здесь всегда нарушается смысловой параллелизм («Но видишь ли! Ведь я пришла сама. Декабрь рождался, ветры были в поле. И было так светло в твоей неволе, а за окошком сторожила тьма. Так птица о прозрачное стекло Всем телом бьется в зимнее ненастье, и кровь пятнает белое крыло»).

По мнению Виноградова, «еще ярче беспредметно-эмоциональный характер сравнения обнаруживается в словесно выраженном отказе от сравнения: «Я для сравнения слов не найду — Так твои губы нежны». Это объясняется тем, что, чем менее определена связь между предметными значениями сравниваемых символов, ... тем она эмоционально-впечатлительнее». Эмоциональный характер сравнений сильнее всего проявляется в таких формах, когда «сравниваемый образ словесно не *вполне* выражен, а намечены лишь его, так сказать, контуры». Здесь создается простор воображению и эмоциональным догадкам. Такова в особенности «оригинальная форма отрицательного сравнения с совершенно разрушенным параллелизмом частей» («Как странно изменилось тело. Как рот измученный поблек»).

Существенен также тип сравнения, примененный в стихотворении «...А там мой мраморный двойник...», который Виноградов называет эмоционально-*метафорическим применением*, так как сходство не нарушает индивидуально неповторимой раздельности двух словесных планов, поскольку они даны в различных временных аспектах и в различных формах речевого высказывания¹⁸³⁴.

Наконец, Виноградов полагает, что «сравнения и сопоставления, образующие форму фразового параллелизма, могут в динамическом течении речи слиться с основным словесным рядом и превратиться в метафоры». Особенность Ахматовой в том, что она «как бы *растворяет* один словесный ряд в другом, который сначала вбирает в себя смысловые от-

¹⁸³⁴ Там же. — С. 420.

ражения первого, но затем освобождается от них или, по крайней мере, ослабляет их. И вот тогда получается впечатление смысловой неопределенности, разрыва, иллюзия полуразрушенной метафоры («И в тайную дружбу с высоким, Как юный орел, темноглазым, Я, словно в цветник предосенний, Походкою легкой вошла»). Здесь два словесных ряда, искусственность сопоставления которых намеренно указана («словно...»), стягиваются в один: «Там были последние розы». «Метафорический смысл этого символа, — поясняет Виноградов, — непосредственно ощущим, самый способ объединения в нем двух семантических сфер очевиден. «Там» указывает на «место», куда «походкой легкой» вошла героиня, а «последние розы» продолжают раскрытие образа «предосеннего цветника». Но заключительные стихи — с чрезвычайно острой эмоциональной подобранностью символов — не поддаются метафоризации в том направлении, которое подсказывается предшествующей фразой. Они звучат загадкой и колеблют эмоциональное впечатление, нарушая ранее зримую ясность смысла того символа, с которым они соединены: “И месяц прозрачный качался На серых густых облаках...”. Стало быть, два плана то сливаются в один метафорический ряд, то разъединяются, и это «усиливает эмоциональную напряженность речи». При этом Ахматова намеренно скрывает рассудочный, логический характер связи между сравнением и его метафорическим использованием.

Так или иначе, но поэт «играет» созданием метафорических смыслов и их устранением, самой возможностью метафорического истолкования. Метафоричность в лирике Ахматовой постоянно мерцает, уходит в тень, и это возбуждает сильные эмоциональные впечатления. В этой «игре» «предметы» речи теряют ясные очертания и сливаются «в *один* гармонически целостный эмоционально-смысловой аккорд»¹⁸³⁵.

Заключительный вывод Виноградова сводится к тому, что метафора в поэзии Ахматовой «является не принципом необычайного словоупотребления, а способом художественного мирооформления», что она «отражает индивидуально-творческие особенности в субъективном созерцании мира поэтических видений».

Наряду с «игрой» сравнениями и метафорами (в смысле, приданном им Виноградовым) не менее важную функцию несет «игра времен». Она происходит тогда, когда связанные по смыслу предложения помещены в разные временные плоскости. У Ахматовой такие временные «прыжки» очень часты. Вследствие этого создается впечатление, что лирическая героиня в процессе течения речи меняет и обстановку, и план рассказа, и тон. Однако при этом никакого развития действия не происходит — лишь причудливо сменяется эмоциональное освещение. И все это совершается в остановленном миге. И тут Виноградов делает очень важный вывод: «большинство стихотворений Ахматовой — это лирические повести о застывшем миге»¹⁸³⁶.

Совершенно понятно, что, если перед читателем повесть о застывшем миге, то особое значение приобретают формы прошедшего времени.

¹⁸³⁵ Там же. — С. 422.

¹⁸³⁶ Там же. — С. 428.

Движения, позы, разговоры лирических персонажей «предстают сознанию как мимолетные метафоры прошлого, призрачные всплески воспоминаний о восприятиях мгновенных». То же самое относится и к обстановке рассказа, и к фону повествования. Цель поэта состоит в том, чтобы создать впечатление устойчивости эмоционального фона, который как будто лишен остроты, потому что уже пережит. Но как только эта цель достигнута, поэт тут же взрывает эпический тон: в контраст с ним в повествование хлынул поток воспоминаний. Прошедшее время уступает настоящему, потому что героиня мысленно уже перенеслась в центр событий прошлого и переживает их как совершающиеся сейчас и освещает его изнутри, воскрешая свои бывшие воспоминания, делая их сиюминутными и сопровождая эмоционально окрашенными деталями. Вот тут и вступает в силу игра двойственностью значений времени. В качестве примера Виноградов привел знаменитую строфу «Звенела музыка в саду Таким невыразимым горем. Свежо и остро пахли морем На блюде устрицы во льду». Здесь господствует прошедшее время. Затем речь идет о герое. Его речь и движения тоже уже завершены: «Он мне сказал: «Я верный друг» и моего коснулся платья». И вдруг врывается настоящее время, наступает эмоциональный взрыв, который уничтожает нынешнюю спокойную грусть и сообщает элегическому воспоминанию прежнюю, «тогдашнюю» живость и свежесть чувства: «Как непохожи на объятья Прикосновенья этих рук!» Этот же взрыв служит переходом «к эмоциональному *описанию* события, как бы вновь созерцаемого в настоящем, при посредстве сравнения: «Так глядят кошек или птиц, Так на наездниц смотрят стройных...».

Играя разными формами времени, Ахматова изображает последующие события «как длящееся в течение “сказа”», в котором совершается скачок от символа «“так на наездниц *смотрят*” к его *глазам*: «Лишь смех в глазах его спокойных Под легким золотом ресниц. А скорбных скрипок голоса Поют за стелющимся дымом: “Благослови же небеса, Ты первый раз одна с любимым”».

Игра семантическими вариациями форм настоящего времени определяет, по словам Виноградова, и композицию стихотворения из цикла «В Царском Селе»: «Смуглый отрок бродил по аллеям у озерных глухих берегов». Рассказ начат с объективной картины, развернутой в прошлом¹⁸³⁷. Но за эпическим зачином неожиданно следует эмоциональный отклик: «И столетие мы лелеем Еле слышный шелест шагов»¹⁸³⁸. А потом вся повесть преобразуется «в эмоциональное *воспоминание*, непосредственно навеянное *окружающей в настоящем* обстановкой: «Иглы сосен густо и колко Устилают низкие пни». Заключительные стихи за-

¹⁸³⁷ В.В. Виноградов почему-то считает, что обстановка находится вне поля зрения рассказчицы («у озерных глухих берегов»), но у Ахматовой нигде не сказано, что она не созерцает те же самые берега в настоящем времени, тем более, что дальше появляется слово «здесь». По-видимому, Ахматова как субъект речи присутствует сразу в двух временах — в прошлом и в настоящем, обнимая своим рассказом оба времени.

¹⁸³⁸ Этот «еле слышный шелест шагов» отчетливо слышен благодаря намеренной аллитерации.

крепляют превращение прошлого в настоящего, и кажется неоспоримым фактом, что именно здесь «Лежала его треуголка и растрепанный том Парни».

Другой случай предстает собой «столкновение двух планов «психологического времени». Очень часто лирическая героиня оказывается не рассказчицей, а участницей драмы, и тогда в игру вступают прошлое и будущее: «Было душно от жгучего света, а взгляды его, как лучи». Здесь наблюдается мгновенный, моментальный переход из одного времени в другое, завершенность настоящего и непрерываемость будущего: «Я только вздрогнула: этот Может меня приручить. Наклонился — он что-то скажет»¹⁸³⁹.

Наконец, Ахматова играет смысловыми оттенками прошедшего времени: «Бухты изрезали низкий берег, Все паруса убежали в море, а я сушила соленую косу За версту от земли на плоском камне»¹⁸⁴⁰.

Рассуждения о характере игры временами привели Виноградова к таким выводам: те значения глагольных форм, которые в обычном, повседневном языке играют существенную роль, так как от них зависит точное определение характера действия и его протекания во времени, в лирике Ахматовой преднамеренно затемняются, и это способствует появлению своеобразных семантических сдвигов, не претендующих, однако, на новые названия переживаниям, неповторимым видениям и невыраженным чувствам, которые рисуются воображением. По мнению Виноградова, это противоречит той характеристике стиля Ахматовой («логически-вещественный»), какая предложена Жирмунским¹⁸⁴¹.

В художественной эффективности стиля огромную роль играет смена эмоциональной окраски фраз, ведущая к смысловым изменениям. По мнению Виноградова, «Ахматова избегает таких форм эмоциональной речи, которые открыто и сразу подчеркивают разрушение логически организованных словесных соединений». Это значит, что Ахматова «не обнажает эмоциональную речь, не стремится увеличить напряженность ее наиболее ярких форм», избегает аффектированности речи. Самый распространенный прием — сочетание эпического тона (печально-сдержанного сказа) с эмоционально выраженными отрезками речи. При этом эмоциональность всячески маскируется и раскрывается лишь в самом финале стихотворения. Художественная цель здесь очевидна: «Вследствие... перебоев двух различных смысловых окрасок происходит постоянный перевод значений символов из одного плана в другой, создается острая двойственность восприятия»¹⁸⁴². В стихотворении «Как велит простая учтивость...» героиня как будто обращается к публике, но затем оказывается, что она направлена к любовнику. Иногда же лицо, к кото-

¹⁸³⁹ См.: там же. — С. 431.

¹⁸⁴⁰ Эта игра продолжается и дальше в тексте: «Бухты изрезали низкий берег, Дымное солнце упало в море, Вышла цыганка из пещеры... Дворик зарос лебедой и мятой, Ослик щипал траву у калитки, и на соломенном длинном кресле Лена лежала, раскинув руки. Солнце лежало на дне колодца, Грелись на камнях сколопендры, и убегало перекасти-поле, Словно паяц горбатый, кривляясь».

¹⁸⁴¹ См.: там же. — С. 434.

¹⁸⁴² Там же. — С. 435.

рому как будто обращена речь героини, обманчиво и оказывается не лицом, а «предметом», и тогда «воззвание к нему» воспринимается разрывающим одинокое лирическое раздумье эмоциональным порывом («По аллее проводят лошадок, Длинные волны расчесанных грив. О, пленительный город загадок, Я печальна, тебя полюбив»). Но затем появляется форма обращения к другому адресату, которым оказывается истинное лицо любовника («Если хочешь — в глаза погляди. Не люблю только час пред закатом, Ветер с моря и слово «уйди». Нетрудно догадаться, что обман здесь скрывает эмоциональное переживание. Кроме того, ни описание лошадок, ни обращение к городу, — все это «риторическое философствование», как выразился Виноградов, не носит всеобщего характера и получает значение лишь особого стилистического приема, посредством которого выражены лично переживаемые чувства.

Для эстетики Ахматовой, утверждает Виноградов, характерны не только обманная игра с лицом, к которому речь обращена, но и загадочность. Это может быть загадочность сюжета, загадочная недоговоренность, не полное раскрытие роли собеседника, смутные намеки на другие лица, загадочность общей эмоциональной окраски. Лишь в конце стихотворения поэт неожиданно раскрывает обстановку и обстоятельства, обусловившие ее речь. Но это бросает новый свет на все предыдущее содержание, и пережитое ранее меняет свой эмоциональный облик. В качестве примера Виноградов анализирует стихотворением «На шее мелких четок ряд...», где героиня ведет речь о себе и рисует свой портрет со знаменитой «незавитой челкой», с горечью замечая, что ее походка не похожа на крылатый и вольный полет. И неожиданно вводит новый эпизод: «Как будто под ногами плот, а не квадратики паркета...»¹⁸⁴³.

Недоговоренность, загадочность и в связи с этим сотворение новых смыслов и новых семантических оттенков создается в поэзии Ахматовой и с помощью намеков, недомолвок и эвфемизмов. Виноградов так и называет поэзию Ахматовой — поэзией намеков, смутных указаний. В этой особенности, по его мнению, скрываются две тенденции стиля, которые, обладая общим эмоциональным характером, могут и не сливаться воедино.

Речь идет о двух формах речи — о форме непосредственного обращения «к милому», к интимным друзьям, о личном дневнике и т.п.; эта речь обязывает к неопределенности сведений; «происходит, — писал Виноградов, — своеобразный эстетический «обман»: речь строится с установкой на одно восприятие, на восприятие «своих людей», которым многое понятно с полуслова, но с объективным расчетом — попасть в другое», в читательское восприятие, для которого нужно сохранить неопределенность и замкнутость интимного рассказа; в основе другой формы речи лежит принцип «своеобразного эмоционального эвфемизма», когда «словесные выражения подбираются таким образом, что в них заключены смутные предчувствия, трагические намеки...»; несмотря на то, сами символы не содержат грусти или печали, но потенциально они хранят эти чувства и, стало быть, могут выступить возбудителями

¹⁸⁴³ См.: там же. — С. 440.

«напряженно-скорбных эмоциональных впечатлений, ибо сближены с семантической сферой... трагических слов»¹⁸⁴⁴.

Последняя глава названа Виноградовым «Гримасы диалога». Большинство стихотворений Ахматовой — выдержки из монологов, передающих драму героини. Недостающие звенья этой драмы узнаются по намекам, рассеянным в речи. Если бы все стихотворения были выдержаны в монологической форме, то общий эмоциональный рисунок лирики мог бы показаться монотонным. Кстати, некоторые критики упрекали Ахматову именно за монотонность ее поэзии. Однако это было несправедливо, потому что у Ахматовой много произведений со сказовой формой речи. В частности, новеллы требовали от поэта разнообразия стилистических решений. В отдельно взятом стихотворении Ахматова всегда могла избежать однообразия путем смены тона и стиля. Но в общем корпусе стихотворений избежать однообразия было труднее, и здесь сохранялась опасность повторения одних и тех стилистических и интонационных приемов.

Для преодоления однообразия Ахматова обратилась к диалогу как особой разновидности речи, «внедрение которой в «повествование», в «монолог» могло пестро расцвечивать эмоциональную канву художественного произведения. Открылись возможности эмоциональных эффектов, которые обусловлены отношением стиля диалога к общему тону повествования и особенностям чередования реплик в диалоге, его строением»¹⁸⁴⁵.

Ахматова, естественно, использует диалог в нескольких аспектах.

Если диалог выдвигается на первый план, то он теснит «сказ», отступая на второй план. В этом случае диалогическая речь обычно переплетается с монологической: «Поэтесса одновременно может выступить и в качестве рассказчицы, ...и участницы диалога...». Иногда «воспроизводится только одна «беседа» в непосредственно драматической форме...».

В стихотворениях, где ядро составляет драматический диалог, участником бывает и природа. Это — своеобразный прием эмоционального напряжения: героиня вслушивается в голос природы, повествующий о ее личной драме и откликаться на него. Но Ахматова прибегает и к другому способу: собеседники неизвестны читателю; один из них обращается с вопросом или монологом, который вызывает ответную речь; вот этот вопрос или монолог сразу, но ничем не мотивированно, вводит *in medias res* (в суть вещи, в суть дела — В.К.). Вследствие этого вся ситуация становится загадочной и проясняется лишь по намекам в монологе главного героя (или героини) новеллы.

Другая группа стихотворений совсем не содержит «диалога». В ней царит «сказ» — «часто с обращениями и с лирическими воззваниями, но в него внедрены «чужие» слова» — или краткое замечание героя, или его же «речь», монолог, направленный к героине. В таких стихотворениях композиция усложняется, потому что пересекаются два речевых потока — сказ героини и взволновавший ее монолог. При этом «оба они

¹⁸⁴⁴ Там же. — С. 444.

¹⁸⁴⁵ Там же. — С. 451.

первоначально даны в искаженном, так сказать, или — лучше — «обманном» эмоциональном освещении, так как, вследствие загадочности «лица», речь которого о героине повествует, эмоциональные предчувствия уклоняются от разгадки, которая «принужденно «выбрасывается» в заключение»¹⁸⁴⁶. В этих случаях речь направлена на создание облика героини, которая не может говорить о себе непосредственно, а лишь рассеянными стилистическими деталями рисует свой неопределенно-загадочный образ. Иногда она предстает в образе, например, Сандрильоны, через который реализуется ее судьба.

Есть и еще одна группа стихотворений с прерывистым диалогом, с частым перебоем реплик. Художественная цель такого рода стихотворений — композиционно-смысловой сдвиг «сказа». В этих случаях диалог и сказ развиваются по своим законам. Но бывает иначе: «диалог *всем* своим содержанием и тоном решительно противоречит «сказу» героини...» в таком случае восприятие диалога противоречиво: новый смысл диалога входит в предшествующий рассказ героини, но сам он представляется не реальным, а стилизованным («Стали ночи теплее, подтаивал снег, Вышла я поглядеть на луну, и спросил меня тихо чужой человек, Между сосенок встретив одну: “Ты не та ли, кого я повсюду ищу, о которой с младенческих лет, Как о милой сестре, веселюсь и грущу?” Я чужому ответила: “Нет”»¹⁸⁴⁷.

В таких примерах, заключал Виноградов, «творчество» Ахматовой отдельные куски, как в мозаике, складываются в картину. Тот же принцип «еще рельефнее обнаруживается в перебое реплик».

Здесь диалог основывается на том, что реплики не попадают в тон друг другу, потому что непосредственная смысловая связь между ними разорвана. Взоры собеседников обращены в себя и не слышат друг друга. Поэтому разрыв реплик обостряет трагическое напряжение, которое рассказчица усиливает воспроизведением внешних эмоциональных проявлений, сопровождавших разговор («Задыхаясь, я крикнула: «Шутка Все, что было. Уйдешь, я умру». Улыбнулся спокойно и жутко и сказал мне: «Не стой на ветру»¹⁸⁴⁸.

Нередко тема диалога прерывается, и он переводится в новую трагическую плоскость, сопровождаемый подробными описаниями жестов, позы и мимики говорящего («Но, поднявши руку сухую, Он слегка потрогал цветы. «Расскажи, как тебя целуют, Расскажи, как целуешь ты». И глаза, глядящие тускло, Не сводил с моего кольца. Ни один не двинулся мускул Просветленно-злого лица»).

Совершенно очевидно, что В.В. Виноградова интересовали принципы словоупотребления у Ахматовой, связанные с перемещением «я» в иной эмоционально-сюжетный план, в иной строй речи, которое «ломает и изменяет всю семантику стиха (таково отношение лирики А. Ахматовой к поэтике символизма)»¹⁸⁴⁹. Этой же проблемой, как едва ли не

¹⁸⁴⁶ Там же. — С. 452–453.

¹⁸⁴⁷ См.: там же. — С. 456.

¹⁸⁴⁸ См.: там же. — С. 457.

¹⁸⁴⁹ Виноградов В.В. О художественной прозе. — М.-Л., 1930. — С. 43.

основной проблемой поэтики, занимались и другие филологи. А.П. Чудаков и Р.Д. Тименчик в своем замечательном комментарии к работам Виноградова о поэтике Ахматовой¹⁸⁵⁰ среди них назвали и труд Л.Я. Гинзбург «О лирике», в котором автор сослался на В.В. Виноградова. Идеи Л.Я. Гинзбург учтены и в настоящем учебнике¹⁸⁵¹.

В.В. Виноградов в своей работе пришел к иным выводам, нежели В.М. Жирмунский и Б.М. Эйхенбаум, которые настаивали на сюжетном характере поэзии Ахматовой. Эти выводы, писали А.П. Чудаков и Р.Д. Тименчик, «подробно рассмотрены в другой венгерской работе»¹⁸⁵²: «В.В. Виноградов указывает на ту отличительную черту композиции ранних стихотворений Ахматовой, что тектонически (здесь — структурно. — В.К.) они строятся из больших, поставленных в параллель, парных словесных единиц. Эти словесные единицы В.В. Виноградов называет символами-предложениями и символами-фразами, введением термина «символ» акцентируя тот факт, что эти словесные единицы являются «семантически неделимыми», соответствующими «одному сложному, нерасчлененному представлению <...> В.В. Виноградов опровергает не только теории о сюжетном характере отдельных стихотворных композиций, но и о существовании сюжетных линий, проходящих через отдельные стихотворные группы и даже через целые книги стихов, таким образом связывая их в целостный лирический роман. В.В. Виноградов доказывает, что за кажущимся разнообразием отдельных «повестей» стоит та же самая, повторяющаяся лирическая тема, а иллюзия существования сюжетных линий создается с помощью разнообразия предметных символов, которые дифференцируют разные варианты основной темы»¹⁸⁵³.

¹⁸⁵⁰ См.: Чудаков А.П. Ранние работы В.В. Виноградова по поэтике русской литературы. — в кн.: Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 465–481; он же. Комментарии. — Там же. — С. 482–501; Чудаков А.П., Тименчик Р.Д. Комментарии к работе В.В. Виноградова «О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски)». — Там же. — С. 501–508.

¹⁸⁵¹ Кроме уже приведенных высказываний Л.Я. Гинзбург, отметим и следующее: «Символический второй план отпал, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности (внушаемости — В.К.) слова» (Гинзбург Л.Я. «О лирике». — М.-Л., 1964. — С. 286). Авторы «Комментариев» цитируют также рецензию венгерского ученого М.Петера на переиздание обеих работ Виноградова («Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, 1971, t. XVII, fasc. 3–4. — С. 390–393), где их основная идея усматривается в том, что специфика поэтического языка состоит в преобладании синтагматических (сочетающихся) цельных синтаксических интонационно-смысловых единиц, обусловленных контекстом. — В.К.) отношений. Эта же мысль была высказана Р.Якобсоном и Ю.М. Лотманом («Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц». — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 251; — там же. — С. 502.

¹⁸⁵² Хан А. К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой. — «Acta universitatis Szegediensis de Attila Jozef nominatae. Dissertationes slavicae», IX–X. Szeged, 1975.

¹⁸⁵³ Там же. — С. 73, 76. См.: Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 502.

Иначе говоря, Виноградов отвергает сюжет в лирике Ахматовой и, стало быть, определение ее ранней лирики как «романа» с определенными сюжетными линиями, настаивая на том, что молодая Ахматова развивает одну лирическую тему, сопровождаемую разнообразными вещественными, предметными символами. Виноградов полагает также, что предметность слова в поэзии Ахматовой — иллюзия, поскольку вещи, предметы и явления внешней жизни двойственны: с одной стороны, они как будто изображают вещи, предметы и явления, а с другой — передают переживания героини. Однако доминирующим принципом поэтики Ахматовой остается все-таки выражение внутреннего мира лирической героини. Наконец, Виноградову принадлежит, как отметили А.П. Чудаков и Р.Д. Тименчик, «один из основополагающих принципов поэтики Ахматовой, в полной мере выразившийся в позднем ее творчестве: «адресаты» и «персонажи» ее поэзии приносят с собой в текст фрагменты и образцы различных стилистических систем, «сборные цитаты» из литературных и бытовых «стилей речи». Это введение различных видов «чужого слова» служит главным средством «полифонизации» ее лирики, придавая ей в целом диалогический характер»¹⁸⁵⁴.

Эти существенные выводы ученого внесли существенные коррективы в анализы, предложенные В.М. Жирмунским и Б.М. Эйхенбаумом. Но они не обесценили их трудов. Остается только добавить, что благодаря исследованиям Виноградова, Жирмунского и Эйхенбаума, а также некоторых других ученых и критиков, ранняя поэзия Ахматовой изучена значительно лучше, чем вся последующая, хотя в последние 30 лет появилось множество книг и статей, посвященных биографии и творчеству поэта.

Творчество Ахматовой в 1925–1940 годах. Отлучение от печати. Сборник «Тростник». «Реквием» (1935–1940). «Путем вся земля». Сборник «Из шести книг». Предвоенные стихотворения. Итак, со сборника «Белая стая» стилистика Ахматовой, не теряя связи с прежней, заметно меняется. В книгах «Подорожник» и «Anno Domini» рядом со стихотворениями, продолжающими темы лирики 10-х годов, появляются новые, откровенно гражданские мотивы, возрастает число стихотворений со скорбно-торжественной, ораторской интонацией, окрашивающей даже интимные переживания. Усиливается роль библейской и вообще высокой лексики, соседствующей с нарочито прозаическими и сниженными оборотами. Несмотря на мрачные предчувствия, ожидания «последнего суда» и мечты о забвении («Многим»), Ахматова осознает себя дочерью поколения, перешедшего революционный рубеж. С этими достижениями Ахматова вошла в новый период творчества. А впереди ее ждали грозные годы.

1925 год оказался переломным: в результате НЭПа власть оправилась от гражданской войны и стала прибирать к рукам духовную жизнь страны¹⁸⁵⁵. Уже отправился за границу «философский пароход» с филосо-

¹⁸⁵⁴ Там же. — С. 506.

¹⁸⁵⁵ В июле 1926 года пленум ЦК ВКП(б) зафиксировал этот перелом: на нем стало ясно, что сторонники относительной демократизации страны потерпели поражение.

фами, историками, писателями, уже была установлена более строгая цензура (вскоре образовался Главлит — главный орган цензуры, за которым бдительно следили партийные власти), уже создавались писательские организации и объединения, чтобы через них проводить нужную большевикам политику в области культуры, искусства, литературы и всей духовно-общественной жизни. В этих жутких условиях засилья марксистской ортодоксии, мертворожденных теорий пролетарского искусства и пролетарской культуры поэты и художники уже не могли творить свободно. Но партию не устраивала и распри внутри писательской среды, когда каждая группировка претендовала на истинное знание того, что необходимо власти. В начале 30-х годов Сталин решил покончить со всеми этими бесплодными политико-литературными спорами, потому что идеологии нужен был один хозяин, а не несколько хозяйчиков. В 1932 году было объявлено о создании Союза Советских писателей, а в 1934 году открылся его первый съезд. Отныне все управление литературой сосредоточилось в руках партии. Но даже в этих условиях официальной мертвечины литература и искусство не умерли: сталкивались художественно-эстетические позиции, выдвигались новые идеи, рождались новые художественные течения, намечались плодотворные стиливые искания. Словом, литература не представляла собой серого единого потока, именуемого направлением социалистического реализма, а включала несколько художественно-стилевых течений. Однако писателям, особенно талантливым, приходилось туго, потому что свобода творчества была заранее ограничена не только официальными установлениями, но и ретивыми исполнителями этих установлений, толковавшими их на свой лад¹⁸⁵⁶.

В 1932 году в общественной жизни ожидалось некоторое послабление, но надежды не осуществились. После же убийства Кирова в 1934 году начались жуткие репрессии, и «пресловутые показательные политические процессы возвестили о начале Великой Чистки». Ее кульминационный момент пришелся на годы ежовщины (террор 1937–1938 годов) в это время уничтожались не только отдельные граждане, но целые социальные слои, а потом и народы. Вакханалию кровопийства не мог сдержать даже Горький. В 1930 году ушел из жизни Маяковский. В последующее время погибли Мейерхольд, Мандельштам, Бабель, Пильняк, Клюев, критик Д. Святополк-Мирский, грузинские поэты Яшвили и Табидзе, а в 1941 году покончила самоубийством Марина Цветаева, которой не нашлось в России подходящего места. Мартиролог не имеет конца.

Развязанная партией война с народом привела к моральной деградации и и разложению общества: в невиданных ранее масштабах рас-

¹⁸⁵⁶О том, какие постановления и распоряжения издавались большевиками и какова была политика партии, красноречиво свидетельствовала статья Ан.Н. Чеботаревской «Вне культуры», где писательница, по словам Д.М. Сегал, «негодует по поводу только что изданного большевиками постановления об официальном запрещении держать дома в частном пользовании рояли и об обязательном реквизировании домашних библиотек» (цит. по изд.: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. — М., 2004. — С. 322).

пространились доносительство и лжесвидетельство. Общество сковало страх, а попытки избежать репрессий и сохранить жизнь породили невероятные самооговоры и чудовищные признания. Но ни сотрудничество с властью, ни лизоблюдство перед сильными ада сего не спасали от запланированных заранее несправедливых наказаний. Большинство, если не все, так или иначе страдали от попрания человеческого достоинства, от незаслуженных унижений. Страх, поселившийся в душах, переделал природу русских людей. В письмах Ахматовой, в воспоминаниях ее друзей и знакомых, он стал едва ли не главной темой размышлений и обсуждений¹⁸⁵⁷.

Первоначально всех причастных к художественной интеллигенции разделили на три категории, исходя из критерия классового происхождения — пролетариев умственного труда, т.е. писателей, вышедших из сознательного народа (из рабочих), затем так называемых попутчиков (среди них были попутчики близкие — из крестьян-бедняков, крестьян-середняков и далекие — из интеллигентов, мещан и пр.) и вражеских элементов (дворян, купцов, служителей культа, кулаков, богатых казаков и пр.), враждебно настроенных в отношении советской власти. Конечно, не обошлось без исключений: большевики щеголяли, например, именем графа А.Н. Толстого.

Ахматова, возможно, даже не знала, в какую группу ее зачислили, — то ли во вражеский элемент, то ли в попутчики. Но это было не так уж важно, потому что допускались перемещения: за то или иное произведение можно было в одно мгновение из попутчиков оказаться во вра-

¹⁸⁵⁷ Н.Я. Мандельштам вспоминала: «Больше всего Анна Андреевна боялась «непуганых». В наших условиях это самые опасные люди. «Непуганый» лишен сопротивляемости. Если «непуганый» попадает в их лапы, он по глупости может загубить всех родных, знакомых и незнакомых. Родители, охраняя детей, растили их в неведение, а потом могли сесть родители, оставив «непуганого» на произвол судьбы, или садился сам «непуганый», милый человек с открытой душой, или, наконец, — никто не садился — повезло ж людям! — и «непуганый» ходил по улицам и по домам, разговаривая по своему разумению, а иногда даже писал письма или вел дневник, а расплачиваться за его идиотизм приходилось другим. Для нас «непуганый» был хуже провокатора: с провокаторами хитришь, и он понимает, в чем дело, а «непуганый» смотрит голубыми глазами, и его не заткнешь. В наши дни только страх делал людей людьми, но только при условии, что он не влечет за собой низкой трусости. Страх был организующим началом, а трусость — жалкой сдачей позиций. Этого мы себе позволить не могли, да, правду сказать, такого искушения у нас не было» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 300). Так жизненный опыт, приобретенный в годы советской власти, изменил моральные ценности: страх из отрицательного качества превратился в положительное; тот, кто был испуган, старался быть осторожным, а, стало быть, заключал в себе менее опасности для других людей по сравнению с «непуганым». Ахматова, кстати, остерегалась писать письма и звонить по телефону. Однажды у Л.К. Чуковской и Ахматовой зашел разговор о П.Я. Чаадаеве, который выхода книги Герцена «О развитии революционных идей в России», назвал автора «беглецом, искажающим истину», «холопствовал перед графом Орловым, шепом жандармов и Николаем I, а втайне переправил Герцену благодарственное и даже благословляющее письмо. Испугался». Ахматова сказала: «В крови остается страх. Чаадаев испугался повторения» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 543*).

жеском стане, а из вражеского стана волей счастливого случая попасть в лагерь попутчиков. Но самое опасное — обратить на себя слишком большое внимание властей и их прихвостней.

Весной 1924 года в Москве состоялось несколько вечеров Ахматовой, на которых она читала свои произведения. Чтение стихов продолжилось и в 1925 году в Ленинграде. По предположению Ахматовой и ее друзей, стихотворения «Клевета» и «Новогодняя баллада» вызвали неудовольствие властей, и репрессии последовали незамедлительно¹⁸⁵⁸. А. Хейт передала слова Ахматовой: «После моих вечеров в Москве (весна 1924) состоялось постановление о прекращении моей лит<ературной> деятельности. Меня перестали печатать в журналах и альманахах, приглашать на лит<ературные> вечера. (Я встретила на Невском М. Шаг<инян>). Она сказала: «Вот вы какая важная особа: о вас было пост<ановле>ние» ЦК: не арестовывать, но и не печатать»¹⁸⁵⁹. Постановление было не-

¹⁸⁵⁸ Навопрос М. В. Латманизова («Анна Андреевна, скажите, пожалуйста, что произошло в 1924 году? Почему был наложен запрет на ваши стихи? Почему вас перестали печатать? Почему был уничтожен подготовленный двухтомник ваших стихов?») Ахматова ответила: «В 1924 году я получила приглашение из Москвы провести там Литературный вечер, выступить со своими новыми стихами. Я поехала в Москву и прочитала много стихотворений. Я прочитала «Клевету» и ряд стихотворений из последнего издания «Anno Domini», которые раньше не печатались. На вечере присутствовало какое-то высокопоставленное лицо, которому не понравились мои стихи. И вот, после этого вечера, я была запрещена. Меня перестали печатать. Подготовленный к выпуску, уже напечатанный, двухтомник моих стихов был уничтожен. Этот запрет был очень длительный. До 1939 года меня не печатали. Совсем ничего. Я переводила, занималась литературоведением, писала о Пушкине. Меня не печатали. Вот потому, вероятно, сложилась легенда, что я замолчала. Но я непрерывно работала, я не переставала писать стихи» (Об Анне Ахматовой. — С. 526–527). В апреле 1924 года журнал «Русский современник» устроил в Москве литературные вечера, на которых Ахматова читала «Новогоднюю балладу» (см. О стихотворении ранее; среди «мертвецов», пришедших к лирической героине, угадывался Гумилев). «До самой своей смерти А. Ахматова была уверена, что после публикации ее «Новогодней баллады» (тогда еще не обладавшей заглавием) в первом номере «Русского современника» последовало специальное постановление ЦК. Вяч. Вс. Иванов... также писал об этом без тени сомнения: «В сопротивлении режиму всего устойчивее были главные поэты акмеизма. Гумилеву это стоило жизни, Ахматовой — двух постановлений ЦК (первое из них, принятое после опубликования «Новогодней баллады», резко сократило ее возможности печататься)». Несмотря на предпринятые поиски, такое постановление обнаружено не было, но тем не менее судьба журнала была печальна: в конце 1924 года он был закрыт, а А. Н. Тихонов посажен. Одним словом, как говорит М. О. Чудакова, «“Новый мир” появился в 1925 году, когда игра во многом была уже сделана, а правила литературной работы уже определены» (Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. — М., 2004. — С. 263).

¹⁸⁵⁹ Хейт А. Указ. соч. — С. 239. Однако известна Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года: «Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков» сменевеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма» (О партийной и советской печати. — М., 1954. — С. 345).

гласным (его не опубликовали), но запрет продлился до 1940 года. Ахматову перестали печатать и приглашать выступать. Критика повела себя соответственно: Ахматова рассказывала Хейт, что ее «планомерно и последовательно начали уничтожать в текущей прессе...»¹⁸⁶⁰ «Это (1-е) По-

По предположению В.А. Черных, Ахматова была отнесена к «антиреволюционным элементам», подлежащим «отсеиванию». В.А. Черных полагает также, что «возможно, именно эту резолюцию имела в виду М.Шагинян, сообщая Ахматовой о постановлении ЦК (см.: *Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966.* — М., 2008. — С. 211).

¹⁸⁶⁰ Правоту слов Ахматовой доказывают следующие материалы. В 1931 году со статьей «Лирика как орудие классовой борьбы». (О крайних флангах и непролетарской поэзии Ленинграда)» выступил С.А. Малахов с обвинением в адрес Ахматовой — «безнадежно-отрицательное отношение к реальной действительности» и сочувственное воспроизведение усадебно-поместной культуры прошлого» («Звезда», №9). А.К. Тарасенков в статье «Полдень лирики» писал: «Гумилев, Ахматова, Андрей Белый не дали ничего существенного и принципиально нового за годы гражданской войны. Печать классовой злобы к пролетарской революции лежит на утонченных строчках “Огненного столпа” или “Подорожника”» («Литературная газета», 1934, 20 мая, № 63). А.А. Волков в книге «Поэзия русского империализма (М., 1935. Редактор А.К. Тарасенков) утверждал: «Характерные черты ахматовской поэзии — крайний индивидуализм, пессимизм, идейное мелководье и полуигрушечные переживания» (С.106). И дальше, возражая В.М. Жирмунскому: «Поэзия Анны Ахматовой... по своей основной идейно-художественной направленности прямо противоположна Пушкину». (С. 111–112). А.Селивановский в книге «Очерки по истории русской советской поэзии» (М., 1936. Редактор А. Волков) не сомневается, что «Анна Ахматова растерянность и отчаяние сделала стержнем своей поэзии», что эта поэзия до 1917 года «была изоцирено-интимной, домашне-кружевной», а в годы гражданской войны в любовной лирике Ахматовой появляется трагический акцент. В центре внимания — по-прежнему любовь, но так как рушится мир, в котором она возникла, то — проклятье этому миру!» Автор лицемерно заявляет: «Анна Ахматова перестала быть поэтом, перестала печататься, перестала писать», как будто «молчание» поэта зависело от ее личной воли (см.: С. 56–59). В том же году в «Литературной газете» (1936, 5 июня, № 32) появилась «в порядке обсуждения» статья Е. Мустанговой и А.Тарасенкова «В защиту поэзии». Авторы не удовлетворились слишком «мягкой» критикой Ахматовой и акмеизма в целом со стороны их единомышленника А. Селивановского и «поправили» его: «акмеизм, — действительно внушали они своему союзнику, — был наиболее поверхностно-эстетским течением буржуазного декаданса». В том же номере газеты опубликована статья В.Р. Щербини «Документ литературной безграмотности». Оказывается, составитель программы некто Лунин допустил грубые идеологические ошибки, мимо которых не прошел бдительный рецензент: «Вместо того, чтобы подчеркнуть эпигонство, антиреализм акмеистов, программа аттестует изысканный салонный язык Ахматовой — простым, классическим». Таковы же была критическая аттестация творчества Ахматовой и в энциклопедически-справочных изданиях. Например, в 1-м томе «Литературной энциклопедии», вышедшей в 1929 году, помещена статья об Ахматовой, в которой сказано: «А. — поэтесса дворянства, еще не получившего новых функций в капиталистическом обществе, но уже потерявшего старые, принесенные из общества феодального». Далее в статье сообщалось, что духовный мир Ахматовой связан лишь с эротическими переживаниями, что общественные мотивы начинают звучать лишь после 1914 года и что они представляют собой «причитания над убитыми и пробуждение общественного сознания по линии национализма, смыкающегося с империализмом отечественной буржуазии». Но это нисколько не мешает автором заявить: «в

становление, — говорила Ахматова А.Хейт, — не было, по-видимому, столь объемлющим, как знаменитое Пост<ановление> <19>46 г<ода>, потому что мне разрешили перевести «Письма Рубенса» для издательства «Academia» и были напечатаны две мои статьи о Пушкине, но стихи перестали просить»¹⁸⁶¹.

Положение Ахматовой во всех смыслах стало отчаянным¹⁸⁶². Она считала свое имя вычеркнутым из списка живых вплоть до 1940 года. За Ахматовой, как и за другими литераторами, установили слежку. Между тем ей не только надо было жить самой, но и воспитывать сына и помогать матери, которая жаловалась, что дочь не достаточно заботлива по отношению к ней. Писательский союз (еще не Союз писателей СССР) пытался помочь Ахматовой материально. К ней обращался Ф.К. Сологуб с просьбой сообщить о ее академическом обеспечении и о персональной пенсии. В декабре 1927 года Ахматова получила пенсию в 59 рублей, а 9 сентября 1937 года получила удостоверение пенсионера республиканского значения, но это не намного облегчило ее материальное положение. Лишь в 1939 году после вопроса Сталина об Ахматовой сочли, что Ахматова прощена, и писательские организации возобновили ходатайства о персональной пенсии союзного значения¹⁸⁶³, Ахматовой выдали пособие в размере 2000 рублей, а затем — в 3000 рублей, предложили Литфонду выплачивать ежемесячно 750 рублей. Однако попытки издать стихотворения оканчиваются провалом. В январе 1929 года Ахматову известили, что собрание ее стихотворений может быть разрешено Губли-том, если из первого тома она выкинет 18 стихотворений, а из второго — 40. Договор с издательством «Советский писатель» в 1935 году также не привел ни к чему: потребовали снять упоминание Бога и привести состав сборника в удовлетворяющий цензуру вид.

ее лице мы имеем поэта с чрезвычайно сильным дарованием».

¹⁸⁶¹ Хейт А. Указ. соч. — С. 240.

¹⁸⁶² «Можно представить себе, какую жизнь я вела в это время...» — рассказывала она А. Хейт (там же). Она назвала свою жизнь с 1925 года «тропинкой над пропастью», многолетним пребыванием «под крылом у гибели». М.И. Будыко записал со слов Ахматовой: «Конец 30-х годов — самое тяжелое время в жизни» (Об Анне Ахматовой. — С. 501). Современница, видевшая Ахматову в эти годы, вспоминала: «Шел 1933 год, с продовольствием было плохо, существовала еще карточная система. На Невском от Союза писателей была организована столовая, к которой «подкреплялись» писатели, поэты и их семьи. В столовой было всегда многолюдно и оживленно. Мне часто приходилось обедать в этой столовой, прикрепил меня к ней брат мой, поэт Всеволод Рождественский. Не забуду, как в один из праздничных дней в столовую пришла Ахматова. Как печальная тень, одиноко прошла между столиками и села в отдаленном углу. К ней кто-то подошел. Она была в простом черном платье, а голова повязана белой косынкой. Меня поразил ее болезненный и усталый вид. Говорила она мало и скоро ушла, так же тихо и одиноко. После этой встречи она осталась в моей памяти, как печальное видение, как тень Анны Ахматовой: от брата я узнала, что в те времена Ахматова очень болела и часто уезжала на юг, для поправки своего надорванного здоровья» (Об Анне Ахматовой. — С. 37).

¹⁸⁶³ В пенсии было отказано 5 апреля 1940 года. Не предоставили и квартиру, о чем просил Президиум ССП СССР.

Ахматову, хотя она и страдала от нищеты, мучило прежде всего вынужденное молчание, которое читатели в России и за рубежом могли принять за исчерпанность дарования¹⁸⁶⁴. И хотя ни русская, ни зарубежная публика не забыла поэзии Ахматовой и очень горячо принимала ее стихи, хранила их, любила, впоследствии почти так и случилось. Конечно, близкие Ахматовой люди хорошо знали, что она по-прежнему пишет стихи и полна поэтических замыслов, но отчасти в России и особенно за рубежом считали, что в творчестве поэта наступил кризис. Впоследствии, в 1960-е годы, Ахматова сурово выговаривала Г.П. И Н.А. Струве за их глубоко неверное представление о ее молчании, которое они представляли в своих статьях не вынужденным внешними обстоятельствами, а порожденным духовными, внутренними причинами¹⁸⁶⁵. «Иностранцам, — негодовала Ахматова, — почему-то хочется замуровать меня в десятки годы»¹⁸⁶⁶. Единственно, что оказалось возможным, — это переводы и литературоведческие исследования¹⁸⁶⁷.

В эти 15 лет «молчания» на долю Ахматову выпали новые драматические и трагические испытания. Если их перечислить кратко, то они таковы: в мае 1930 года умерла мать Ахматовой, в октябре умер В.К. Ши-

¹⁸⁶⁴ «В тридцатых годах, — писала Э.Г. Герштейн, — все было устроено так, чтобы навсегда забыть и литературную славу Ахматовой и те времена, когда одна ее внешность служила моделью для элегантных женщин артистической среды» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 252).

¹⁸⁶⁵ «Стр[уве] не подозревает, что после вечера Р[усского] Современника в Москве было первое постановление в 1925 г. Даже упоминание моего имени (без ругани) было запрещено. Оно выброшено из всех перечислений — просто не существует. Г-ну Струве кажется мало, что я тогда достойно всё вынесла, он, якобы занимаясь моей поэзией и издавая толстенный том моих стихов, предпочитает вещать. «Ее звезда закатилась», и бормочет что-то о новом рождении в 1940 г. Но почему же тогда «Четки» и «Белая Стая», кот[орые] переписывали от руки и искали у букинистов, находили себе издателя. Просто от того, что книги находились в index librorum prohibitorum (перечень книг, запрещенных духовной цензурой — В.К.). Двухтомник Гессена («Петроград», 1928) был запрещен — корректура есть у Лукницкого. <...> Затем как может не придти в голову г-ну Струве, что в то время я писала нечто, что не только печатать было нельзя, но даже читать т.н. «друзьям». (Таков был «Реквием»)). Далее Ахматова перечислила несколько стихотворений, которые были написаны, но не были опубликованы в 1930-е годы (См.: *Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3.* — С. 506).

¹⁸⁶⁶ В русском зарубежье вынужденная «немота» Ахматовой породила слухи о гибели таланта. Отмечая 25 лет со времени выхода «Четок», Г.В. Адамович поместил в «Последних новостях» (1934, 18 января) статью «Анна Ахматова»: «Я ловлю себя на том, что невольно пишу «было», в прошедшем времени. А ведь Ахматова еще не стара, — и если ничего не печатает, то, может быть, все-таки пишет». Критик убежденно утверждал, но ошибался: «Но связана она с той Россией, которая «была», а не «есть». Новая Россия ее не прочтет и не поймет...» Как оказалось, Ахматова нашла себя в новой России и новая Россия поняла и оценила Ахматову.

¹⁸⁶⁷ Из переводов отметим «Письма Рубенса». Пушкинские работы — «Последняя сказка Пушкина», «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина и комментарий к произведениям «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой...». К сожалению, нет возможности специально остановиться на литературоведческих штудиях А.А. Ахматовой.

лейко; 19 сентября 1938 года Ахматова и Н.Н. Пунин разорвали отношения¹⁸⁶⁸, прожив 16 лет, но Ахматова принуждена была жить рядом с новой семьей Пунина¹⁸⁶⁹. В эти же годы, за границу уехали Замятины, умер Ф.К. Сологуб, в стране начался «Большой террор». Но и до террора 13 мая 1934 года арестовали О.Э. Мандельштама и сослали в Воронеж. В 1936 году Ахматова навестила его в Воронеже и сразу по возвращении написала стихотворение «Воронеж», посвятив его «О.М.» — Осипу Мандельштаму, которое оканчивалось строками:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

2 мая 1937 года новый арест Мандельштама, после которого он уже не вышел на свободу и вскоре, 27 декабря 1938 года, умер.

Репрессии не прошли мимо Ахматовой и прямо затронули ее. Еще до разрыва отношений с Н.Н. Пуниным, 23 октября 1935 года арестовали его и сына Ахматовой — Л.Н. Гумилева, обвинив их в «создании контрреволюционной террористической организации»¹⁸⁷⁰.

¹⁸⁶⁸Весной и летом 1931 года начался роман Н.Н. Пунина с А.Н. Изергиной, а летом и осенью 1938 года Ахматова сблизилась с профессором медицины В.Г. Гаршиным.

¹⁸⁶⁹Е.К. Гальперина-Осеркина вспоминала слова Ахматовой: «Вот, когда мы окончательно расстались с Пуниным и я уходила навсегда из его комнаты, Николай Николаевич сказал мне вслед: «Едет царевич задумчиво прочь, Будет он помнить про царскую дочь». Она сказала это с усмешкой, усмешкой презрительной и горькой. И тут же без перехода сообщила: «А вы знаете, я выхожу замуж за профессора медицины Владимира Георгиевича Гаршина» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 243).

¹⁸⁷⁰Обстоятельства первого ареста и освобождения Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева таковы. Н.Н. Пунин и Л.Н. Гумилев были арестованы 22 октября 1935 года вместе с группой студентов. Несмотря на подавленное состояние, Ахматова приняла энергичные меры к спасению мужа и сына. Как вспоминают Л.К. Чуковская и Э.Г. Герштейн, Ахматова позвонила Л.Н. Сейфуллиной, у которой «были связи в ЦК». Та позвонила в ЦК, в НКВД, «и там ей сказали, чтобы я принесла письмо Сталину, в башню Кутафью, и Поскребышев передаст» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т.2. — С.417). Ахматова написала письмо Сталину и переписала его от руки: «Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович, зная Ваше внимательное отношение к культурным силам страны и, в частности, к писателям, я решаюсь обратиться к Вам с этим письмом. 23 октября в Ленинграде арестованы НКВД мой муж Николай Николаевич Пунин (проф<ессор> Академии художеств) и мой сын Лев Николаевич Гумилев (студент ЛГУ). Иосиф Виссарионович, я не знаю, в чем их обвиняют, но даю Вам честное слово, что они ни фашисты, ни шпионы, ни участники контрреволюционных обществ. Я живу в ССР с начала Революции, я никогда не хотела покинуть страну, с которой связана разумом и сердцем. Несмотря на то, что стихи мои не печа<та>ются и отзывы критики доставляют мне много горьких минут, я не падала духом; в очень тяжелых моральных и материальных условиях я продолжала работать и уже напечатала одну работу о Пушкине, вторая печатается. В Ленинграде я живу очень уединенно и часто подолгу болею. Арест двух единствен-

Не успел зарубцеваться душевные раны от первого ареста Л.Н. Гумилева, как грянула новая беда: 10 марта 1938 года сын Ахматовой был снова арестован как «руководящий участник» «контрреволюционной межвузовской молодежной организации»¹⁸⁷¹.

но близких мне людей наносит мне такой удар, который я уже не могу перенести. Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, вернуть мне мужа и сына, уверенная, что об этом никогда никто не пожалеет». Вместе с Ахматовой письмо повезли в Кремль Е.С. Булгакова и Б.А. Пильняк. Кроме Ахматовой, письмо Сталину написал и «сам опустил его в кремлевскую будку» Б.Л. Пастернак: «Дорогой Иосиф Виссарионович! <...> Помимо той ценности, какую имеет жизнь Ахматовой для нас всех и нашей культуры, она мне еще дорога и как моя собственная, по всему тому, что я о ней знаю. С начала моей литературной судьбы я свидетель ее честного, трудного и безропотного существования. Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, помочь Ахматовой и освободить ее мужа и сына, отношение к которым Ахматовой является для меня категорическим залогом их честности». В эти же дни на стол наркома внутренних дел Г.Г. Яголы легла докладная записка начальника УНКВД по Ленинградской области Л.М. Заковского с просьбой дать санкцию на арест самой Ахматовой. Однако она уже не имела силы, так как на копии письма Ахматовой к Сталину была наложена резолюция: «т. Ягода. Освободить из-под ареста и Пунина, и Гумилева и сообщить об исполнении. И. Сталин». Вслед за резолюцией последовало Постановление начальника 4-го отделения секретно-политического отдела Управления государственной безопасности УНКВД СССР по Ленинградской области: «Я начальник 4-го отд. СПО УГБ УНКВД ЛО — Штукатуров В. П., рассмотрев дело № 3764-35 по обвинению гр-н Пунина Н.Н., Гумилева Л.Н., Борова, Полякова и Махаева по ст. 58-10, 11 УК, руководствуясь директивой НКВД СССР от 3.XI.35 г., постановил: Пунина Н.Н. и Гумилева Л.Н. из-под стражи немедленно освободить». «Во исполнение указания Сталина, 3 ноября в 22 часа Пунин и Гумилев из-под стражи были освобождены, а дело прекращено». 4 ноября Ахматова получила телеграмму от Пунина и Гумилева об их освобождении (см.: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 288–290). Что стало с остальными арестованными по тому же делу осталось неизвестным. Быстрое освобождение Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева с очевидностью свидетельствует, во-первых, о том, что власти очень хорошо знали об арестах невинных людей, а во-вторых, что правовая система в стране соответствовала формам права, установленных в деспотических или тиранических государствах.

¹⁸⁷¹ 2 апреля Л.Н. Гумилеву предъявлено обвинение по статьям 58–10 и 58–11 (контрреволюционная пропаганда или агитация и организационная контрреволюционная деятельность). «Задача <следствия> состояла в том, чтобы получить признание Гумилева в намерении совершать террористические акты — по наущению матери, за расстрелянного отца. Использовались обычные методы: пугали, путали, заставляли не мытьем так битьем подписать заранее заготовленный протокол допроса» («Я всем прощение дарую...» Ахматовский сборник. — М.-СПб., 2006. — С. 282). 21 июня был оформлен протокол допросов Л. Н. Гумилева, из которого следовало, что арестованный «признался» в контрреволюционной деятельности, а также дал показания на мать Н.Н. Пунина, приписав им антисоветские высказывания. Согласно протоколу судебного заседания военного трибунала Ленинградского военного округа от 27 сентября 1938 года Л.Н. Гумилев отказался от своих показаний на следствии, данных под физическим воздействием, в частности, от показаний против матери и Н.Н. Пунина. Суд приговорил Гумилева к лишению свободы с содержанием в лагерях сроком на 10 лет, с поражением прав сроком на 4 года и конфискацией имущества. Излишне говорить, что приговор составлен заранее и его формулировки не претерпели изменений. Однако прокуратуре 10 лет заключения для Л.Н. Гумилева показалось мало и в октябре прокурор опротестовал приговор, потребовав смертной

Два события с 1938 по 1940 годы владели Ахматовой без остатка.

Первое понятно, было связано с судьбой сына. Ахматова предприняла колоссальные усилия, чтобы выволить Л.Н. Гумилева из заключения. Но все было напрасно: второе письмо Сталину, но оно не возымело никакого действия. Л.К. Чуковская, которой Ахматова прочитала письмо наизусть запомнила одну фразу: «Все мы живем для будущего, и я не хочу, чтобы на мне осталось такое грязное пятно». Ахматова рассказала Чуковской, что среди обвинений, предъявленных ее сыну, вменялась и подготовка покушения на Жданова, причем к этому его будто бы подговаривала мать, прося отомстить за расстрелянного отца¹⁸⁷². Стало быть, следователям очень хотелось отправить в заключение саму Ахматову¹⁸⁷³. По свидетельству Э.Г. Герштейн, Ахматова обращалась за помощью в освобождении сына к каким-то «влиятельным знакомым», но успеха не имела.

В октябре она получила разрешение на свидание с сыном и виделась с ним в московской тюрьме¹⁸⁷⁴, потом она получала от него письма и часто

казни. 17 ноября 1938 года Военная коллегия Верховного суда отменила приговор Л.Н. Гумилеву от 27 сентября 1938 года и направила дело на доследование». Однако 25 ноября Наркомом внутренних дел СССР вместо Н.И. Ежова был назначен Л.П. Берия, и, как известно, власти пошли на кратковременное послабление. Это, а также, возможно, хлопоты Ахматовой, спасли Л.Н. Гумилева от верной гибели. 3 декабря он был отправлен в Беломорско-Балтийский лагерь. А в июле 1939 года состоялось Постановление Особого совещания при НКВД СССР о заключении Л.Н. Гумилева в исправительно-трудовые лагеря на 5 лет «за участие в антисоветской организации и агитацию». Ахматова вместе с Л.К. Чуковской собирают вещи для Л.Н. Гумилева, которого переводят в пересыльную тюрьму, а затем отправляют по этапу в Норильский лагерь, как это становится известно 19 августа 1939 года.

¹⁸⁷² Л.В. Шапорина также записала со слов Ахматовой: «Сын Ахматовой обвиняется в покушении на Жданова» (Анна Ахматова в дневниках Л.В. Шапориной (1930–50-е годы). Публикация Валерия Сажина. — в кн.: Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 206).

¹⁸⁷³ Доказательством этого предположения служит то, что 5 мая в ленинградском УНКВД на Ахматову была заведена карточка «для учета лиц, проходящих по показаниям»: «По какому делу проходит — по делу к<онтр>-р<еволюционной> молодежной организации, существовавшей в ЛГУ. Кто дал показание: Гумелев <!>. <...> Суть показаний: Является враждебно настроенной к Сов. власти и ВКП(б)» (см.: Ахматовский сборник. — М.-СПб, 2006. — С. 300).

¹⁸⁷⁴ Л.В. Шапорина записала в дневнике от 17 июля 1939 года: «А.Ахматова рассказывала мне со слов сына, — что в прошлом июне 1938 г. были такие избиения, что людям переламывали ребра, ключицы» (Анна Ахматова в дневниках Л.В. Шапориной (1930–50-е годы). Публикация Валерия Сажина. — в кн.: Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 206). О том же свидетельствовала Н.Я. Мандельштам: «...В 38-м мы узнали, что «психологические методы допроса» отменены и «там» перешли на «упрощенный допрос», то есть просто пытаются и бьют. А.А. сказала: «Теперь ясно — шапочку-ушаночку и — шасть!» и мы почему-то решили: раз без психологии, больше бояться не надо — пусть ломают ребра... Но вскоре она передумала — как так не бояться? Бояться надо — мы же себя не знаем: а вдруг нас сломают, и мы черт знает чего наговорим, как такой-то и такой-то, и по нашим спискам будут брать, и брать, и брать... В самом деле, откуда людям знать, как они будут вести себя в нечеловеческих условиях? Я многому научилась от нее и этому тоже: Господи, помоги, ведь я

была огорчена и удручена. Ее бесконечно тревожила судьба сына и приводили в отчаяние его несправедливые укоры и упреки. Дело в том, что Л.Н. Гумилев был почему-то уверен, что достаточно матери проявить рвение в хлопотах, и он будет немедленно освобожден. Может быть, на это его убеждение повлиял первый короткий арест, но так или иначе он полагал, что Ахматова теперь действует не столь упорно и эффективно, как в 1935 году. В этом он был не одинок: с ним была согласна Э.Г. Герштейн, но вскоре призналась в своей неправоте¹⁸⁷⁵. Действительно, в случае какого-либо резкого жеста, судьба Ахматовой была бы предрешена. Ахматова поступила мудро. Она не оставила своих настойчивых ходатайств за сына, которые, к сожалению, были не столь успешны, как в 1935 году, но, может быть, не без усилий Ахматовой 10 лет лагерей были заменены на 5? а сколько унижений и обид пришлось вынести Ахматовой!¹⁸⁷⁶

С арестом сына для Ахматовой началось время «тюремных очередей». Ахматова вела себя с исключительным мужеством, пересиливая страх, и всегда первая приходила на помощь таким же страдальцам, как и она сама. «В самые страшные годы А.А., — вспоминала Н.Я. Мандельштам, — всегда первая приходила в дома, где ночью орудовали «дорогие гости». Это про них: «И всю ночь напролет жду гостей дорогих, Шевеля кандалами цепочек дверных»¹⁸⁷⁷.

даже за себя поручиться не могу...» (Анна Ахматова в воспоминаниях современников. — С. 300).

¹⁸⁷⁵ «Мне иногда казалось, что она недостаточно энергично хлопочет о Лёве. Я предлагала ей решиться на какой-то крайний поступок, вроде обращения к властям с дерзким и требовательным заявлением. Анна Андреевна возразила: «Ну тогда меня немедленно арестуют». «Ну что ж, и арестуют», — храбро провозгласила я. «Но ведь и Христос молился в Гефсиманском саду — «да минет меня чаша сия», — строго ответила Анна Андреевна. Мне стало стыдно» (Анна Ахматова в воспоминаниях современников. — С. 263–264).

¹⁸⁷⁶ В конце августа 1940 года Ахматова ездила в Москву и была в Переделкино. Она попала в одно купе с женою К.А. Федина и была доставлена ею на машине в Переделкино. Там ее очень любезно принял Фадеев и сразу сделал все, от него зависящее. Речь велась о Л.Н. Гумилеве. По словам К.И. Чуковского, Фадеев «прислал ей большое письмо, что он дозвонился до нужного ей человека, чтобы она завтра утром позвонила Фадееву, и он сведет ее с этим человеком». «После беседы с Фадеевым Анна Андреевна, — сообщала Э.Г. Герштейн, сопровождавшая Ахматову, — направилась в Прокуратуру СССР на Пушкинскую улицу». Ее вызвали к прокурору, но «очень скоро, слишком скоро, дверь кабинета отворилась, показалась Анна Андреевна. А на пороге стоял человек гораздо ниже ее ростом и, глядя на нее снизу вверх, грубо выкрикивал ей в лицо злобные фразы. Анна Андреевна пошла по коридору, глядя вокруг невидящими глазами, тычась в разные двери, не находя дороги к выходу. Я бросилась за ней. Уж не помню, как и куда я ее отвезла. Без промедления она поехала в Ленинград. Я провожала ее, посадила в поезд» (Анна Ахматова в воспоминаниях современников. — С. 283).

¹⁸⁷⁷ Анна Ахматова в воспоминаниях современников. — С. 300. Дочь поэтессы Е. Тагер писала о 1930-х годах: «Анна Андреевна Ахматова в черные для себя времена поздними вечерами, стараясь, чтобы ее не видели соседи, приходила к матери. Высокая, худая, в черном пальто и черной шляпе, в ярко-красном шарфе с очень бледным пронзительным лицом, она производила на меня какое-то колдовское впе-

Второе событие развивалось почти параллельно и касалось поэтической судьбы Ахматовой. История эта передавалась в разных вариантах, но общий смысл был один. Ахматова рассказывала М.Л. Латманизову: «В 1939 году на каком-то литературном совещании меня вдруг вспомнил Сталин: «Где Ахматова?» Ему сказали — в Ленинграде. «Почему ничего не пишет?» Ему объяснили. Рассказали о 1924 годе. «Разрешить ей печататься». Вот в 1939 году мне и разрешили снова печататься. Я напечатала ряд стихотворений в 1939 году в журнале, потом еще. Подготовила и выпустила сборник «Из шести книг»¹⁸⁷⁸. Поэтические сборники Ахмато-

чтение своей величавой нищетой и гордой одухотворенностью» (*Тагер М.* Слово о моей матери. — в кн.: Распятые: писатели — жертвы политических репрессий. Вып. 3. — СПб., 1998. — С. 179). Впоследствии Ахматова ходатайствовала за Е. Тагер в процессе ее реабилитации в 1956 г. (*Звезда*, 1994. № 1. — С. 184).

¹⁸⁷⁸ Анна Ахматова в воспоминаниях современников. — С. 528. А. Хейт Ахматова рассказывала: «... Сталин спросил обо мне на приеме по поводу награждения орденами писателей. Были напечатаны горсточки моих стихов в журналах Ленинграда, и тогда издательство «Советский писатель» получило приказание издать мои стихи. Так возник весьма просеянный сборник «Из шести книг», которому предстояло жить на свете примерно шесть недель» (*Хейт А.* Указ. соч. — С. 240–241). Прием в честь писателей-орденоносцев состоялся в феврале 1939 года. Сталин почему-то поинтересовался Ахматовой и что-то спросил о ней будто бы: «почему не печатается Ахматова?». По некоторым данным слова Сталина были доведены Фадеевым до литераторов и издательских работников. Любопытство Сталина было воспринято как указание к действию. Мгновенно все закрутилось. С одной стороны, начались заботы о материальном положении Ахматовой, в том числе о выделении ей отдельной комнаты (тогдашний заместитель председателя СНК А.Я. Вышинский отдал распоряжению председателю Ленгорисполкома П.С. Попкову о предоставлении Ахматовой отдельной жилплощади). С другой стороны, Ахматовой разрешили печататься (в журнале «Ленинград» появились стихотворения: «Одни глядятся в ласковые взоры...», «От тебя я сердце скрyla...», «Художнику», в усеченном виде «Воронеж», «Здесь Пушкина изгнание началось...») и выступать (на вечере памяти Маяковского, где она прочла стихотворение «Маяковский в 1913 году»). В начале 1940 года Ахматова заключила договор с издательством «Художественная литература» (ленинградское отделение) на издание книги, впоследствии проходившей трудно, но все-таки вышедшей в том же году под названием «Из шести книг». Литературная общественность была крайне удивлена и недоумевала: почему все-таки сняли опалу с Ахматовой, которую недавно проклинали на всех журнальных площадках и наделяли, не стесняясь, уничижительными эпитетами, почему разрешили печататься и публично выступать? в литературных кругах, естественно, распространялись самые невероятные слухи. Один из них был опубликован Б. Филипповым (Б. Филипповым) в очерке «Как напечатали Анну Ахматову» («За Родину. Рига. 1943. 2 сентября): «Однажды хозяин земли русской, солнце мира и промыслитель вселенной — Иосиф Виссарионович Сталин — зашел к своей дочке, Светлане. Та «взасос» читала какую-то небольшую книжку стихов.

— Скажи, папочка, — обратилась она к отцу народа, — почему не издают сейчас Ахматову? у нее прекрасные стихи. А найти их нельзя даже в нашей кремлевской библиотеке... Вот послушай, например... — и дочь прочитала Сталину одно из сравнительно нейтральных стихотворений; скажем, «Вечер<ом>» («Звенела музыка в саду...»).

Сталин немедленно подошел к телефону:

— Алло... говорит Сталин. Дайте Гослитиздат. Почему не издают А.? Хорошие стихи...

вой стали готовиться сразу в двух издательствах (в их ленинградских отделениях) — «Советский писатель» и «Художественная литература» (Гослитиздат)¹⁸⁷⁹. Однако ни подготовка книг, ни выход сборника «Из шести книг» не стал для Ахматовой подлинной творческой радостью: составом сборника она была недовольна («плохо избранные стихотворения») и угнетена, потому что в корпус книги не могли войти ни тогда уже написанные стихи из «Реквиема», ни другие сочинения. Правда, было одно обстоятельство, которое, возможно, и могло повлиять на судьбу самой Ахматовой, но прежде всего Л.Н. Гумилева.

В.Я. Виленкин вспоминал: «Еще не вышедшая книга, вернее, ее верстка, стала предметом горячего обсуждения на заседаниях литературной секции недавно созданного Комитета по сталинским премиям в области литературы и искусства. В.И. Немирович-Данченко, первоначально возглавлявший Комитет, привлек меня к работе этой секции в качестве референта. Я бывал на всех ее заседаниях 1940-1941 годов и могу засвидетельствовать, что довольно долгое время книга Ахматовой (то есть, собственно, первая ее часть, «Ива») значилась в списке кандидатур на премию. За нее горячо ратовали, причем с явным удовольствием, А.Н. Толстой и Н.Н. Асеев, которых поддерживал А.А. Фадеев, да и остальные члены секции были твердо «за». Потом вдруг что-то произо-

— Это печальное недоразумение... В нашем издательстве только недавно был вредительский и шпионо-троцкистский процесс... Мы немедленно... Сейчас же... Незамедлительно... — засуетились руководители книжного дела.

В тот же день в Ленинграде, в маленькой убогой квартирке поэтессы, служившей где-то младшим библиотекарем и буквально нищенствовавшей, — сидел еврей из издательства «Советский писатель».

— Ну разве можно работать в такой обстановке? Мы устроим вам ордер и переезд на хорошую, большую квартиру... Необходимо создать вам условия для продуктивной, творческой работы... Ведь таких, как вы, у нас почти вовсе нет... Но убедительная просьба: не позднее послезавтра сдайте нам томик своих старых и новых стихов. И, пожалуйста, распишитесь в получении маленького задатка. Не трудитесь считать; здесь ровно 10000...

Привыкшая к нищенскому существованию, оплеухам издательств, арестам и обыскам родных и близких, — поэтесса сидела в каком-то одурении... Однако и деньги, и ордер, и копия машинально подписанного ею контракта были в ее руках... Надо было спешно клеить из старых сборничков и накопившихся новых стихов новый томик. Конечно, она многое «подчистила»: не даром прошли ведь и арест сына, и расстрел мужа. И с небывалой в Советской России быстротой книжка уже была издана: сдана в набор 4-го апреля, а уже 3 мая подписана к печати... Тираж — 10000 экз.

Но, конечно, по советскому издательскому обычаю, в открытую продажу поступило из этих десяти тысяч не более 500–600 экземпляров... Не более тысячи книжек было разослано по библиотекам, а остальные 8 тысяч экземпляров быстро разошлись по рукам, были распределены между родичами и знакомыми издательских еврейчиков.

Поэтому в день выхода в свет Ахматова, в мае 1940 года, — на улицах Москвы и Питера, перед книжными магазинами очередь стояла грандиозная: как за водкой или на спектакли Художественного Театра...» (цит. по изд.: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 690–691).

¹⁸⁷⁹ Книга вышла только в одном.

шло. Кто-то кому-то что-то по этому поводу сказал, после чего Фадеев не без смущения предложил секции снять кандидатуру Ахматовой, потому что она «все равно не пройдет на пленуме». Так и решили, — будто бы для того, чтобы не создавать неловкого положения для большого поэта...»¹⁸⁸⁰

Слова Виленкина («Потом вдруг что-то произошло») Ахматова, надо полагать, трактовала совершенно точно. Когда издание книги (через несколько месяцев после ее выхода) сочли ошибкой и стали изымать из продажи и библиотек, то Ахматова предположила, что сборник не сразу попал на глаза Сталину, а когда он его прочел или просмотрел, то потребовал наказать всех, кто был причастен к его выпуску¹⁸⁸¹. Косвенной, но далеко не главной причиной была обычная зависть, которую современники не сбрасывали со счетов: «Пошли доносы и все, что полагается в этих случаях»¹⁸⁸².

Итак, сборник «Из шести книг» и, главным образом, новый в нем раздел «Ива», был одобрен большинством членов секции Комитета по Сталинским премиям писателями — А.Н. Толстым, Б.Л. Пастернаком, М.А. Шолоховым, А.А. Фадеевым и даже конкурентом Ахматовой на получение Сталинской премии Н.Н. Асеевым. Никто не членов секции не возражал, все высказались за рекомендацию. Но вскоре грянул гром.

¹⁸⁸⁰ Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. — М., 1990. — С. 342–343. Сообщение Виленкина подтверждается и рассказом Ахматовой в передаче А. Хейт: «На судьбу этой книги повлияло следующее обстоятельство: Шолохов выставил ее на Сталинскую премию (1940). Его поддержали А.Н. Толстой и Немирович-Данченко. Премию должен был получить Н.Асеев за поэму «Маяковский начинается». Пошли доносы и все, что полагается в таких случаях: «Из шести книг» была запрещена и выброшена из книжных лавок и библиотек» (Хейт А. Указ. соч. — С. 241).

¹⁸⁸¹ М.Л. Латманизов записал: «... после этого сборника (т.е. «Из шести книг» — В.К.) опять было запрещено печататься. Сборник вышел в 1940 году. Опять попал к Сталину. Ему не понравилось одно из стихотворений (по словам Ахматовой, — «Клевета». — В.К.) Он не обратил внимания даже на дату. Стихотворение было старое, 1922 года. И опять, теперь уже Сталин, наложил запрет» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 528). Ср. догадку Ахматовой со слухом, воспроизведенным в окончании упомянутого фельетона Б.Филистинского, с которым она, кстати, не была знакома: «... И вот Сталин снова застает свою Светлану за Ахматовой. Он забыл уже, конечно, о своем разговоре с государственным издательством, и, вначале машинально перелистывая книжку, хмурился все более и более <...>. «Хозяин» к телефону:

— Алло... Гослитиздат... Или издательский Отдел ЦК партии... Кто распорядился издать Ахматову? Какой дурак издал эту контр-революцию? Немедленно расследовать!! — и остатки «прижатых» для нужд спекуляции экземпляров книжки были изъяты со складов издательства, книжка начала изыматься из библиотек, Ахматову опять перестали печатать...» (цит. по изд.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto, 2005. — С. 691–692). Несколько иную, но тоже полу-фельетонную версию Ахматова передала Л.А. Озерову: «Сборник «Из шести книг», изданный в 1940 году, попался на глаза отцу Светланы. Открыл, увидел стихотворение «Клевета», недатированное. Подумал, видно, что недавнее. А оно написано в 1921 году. За этот год он не отвечает... Запомнил «Клевету» и отомстил. Стихи надо датировать...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 604).

¹⁸⁸² Литературное обозрение, 1989. № 5. — С. 6.

Первыми узнали о нем журналисты и А.А. Фадеев, неожиданно предложивший снять кандидатуру Ахматовой с рассмотрения.

16 сентября 1940 года состоялось заседание секции литературы Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства, на котором обсуждался вопрос о выдвижении книги стихов Анны Ахматовой «Ива» на соискание Сталинской премии. А уже 25 сентября того же года управляющий делами ЦК ВКП(б) Д.В. Крупин подал докладную записку секретарю ЦК А.А. Жданову «О сборнике стихов Анны Ахматовой», в которой перечислил все идеологические «прегрешения» поэта. Они сводились к тому, что в сборнике нет «никакого отклика на советскую действительность», но содержится «проповедь религии»¹⁸⁸³. Совершенно очевидно, что управляющий делами ЦК действовал не по своей инициативе, а выполнял указание «сверху», и нет сомнения, что это указание последовало от Сталина.

Жданов наложил на записку резолюцию (Как этот Ахматовский «блуд во славу божью» мог появиться в свет? Кто его продвинул? Какова также позиция Главлита? Выясните и внесите предложения») и направил документ снова в ЦК Г.Ф. Александрову и Д.А. Поликарпову. Далее последовали обычные процедуры: аппарат ЦК направляет запросы в различные инстанции и получает оттуда рапорты¹⁸⁸⁴, в которых партийные чиновники стремятся отвести удар от себя и перенести вину на других лиц¹⁸⁸⁵.

¹⁸⁸³ «Стихотворений с революционной и советской тематикой, о людях социализма в сборнике нет. <...> Два источника рождают стихотворный сор Ахматовой, и им посвящена ее «поэзия»: «бог и «свободная» любовь, а «художественные» образы для этого заимствуются из церковной литературы. <...> Необходимо изъять из распространения стихотворения Ахматовой» (цит. по изд.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 326). Д.В. Крупиным, писала Л.К. Чуковская, «был прилежно составлен целый список упоминаний о Боге, ангелах, литургии, иконах, храмах, о «белом рае» и пр. В стихотворениях Ахматовой» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 234).

¹⁸⁸⁴ В частности, 2 октября 1940 года уполномоченный Леноблгорлита В.Фоминотсылает объяснительную записку об обстоятельствах разрешения издания сб. «Из шести книг» заместителю начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Поликарпову (копия — начальнику Главлита Н.Садчикову): «Книга Ахматовой в Леноблгорлите проходила несколько необычно. Директор издательства «Советский писатель» Брыкин торопил подготовку книги Ахматовой, мотивируя это тем, что на одном из совещаний в Москве т. Сталин интересовался „почему не печатается Ахматова“. Об этом тов. Фадеев сообщил писателям и литературным работникам Москвы» (цит. по изд.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 327).

¹⁸⁸⁵ Любопытно, в частности, наблюдать поведение А.А. Фадеева и других лиц. Первоначально, зная об интересе к стихам Ахматовой, проявленном Сталиным, Фадеев всячески поддерживал выдвижение сборника Ахматовой на Сталинскую премию. Однако, узнав, что это мнение изменилось, он снял кандидатуру Ахматовой с рассмотрения и больше того, приехав в Ленинград, провел «бурное заседание в Союзе писателей», и, как говорила Ахматова, «страшно ругал мою книжку». Ахматова не присутствовала на этом заседании, но «вскоре на каком-то вечере», вспоминала она, «Фадеев увидел меня, соскочил с эстрады, целовал руки, объяснялся в любви» (Яковлева-Шапорина Л. Из дневника. — в кн.: Requiem. — М., 1989. —

Получив необходимые документы, Александров и Поликарпов направили Жданову «справку» об обстоятельствах издания сборника «Из шести книг»: «Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) рассмотрен вопрос о выпуске сборника стихов Ахматовой. Книга издана в мае месяце этого года Ленинградским отделением издательства «Советский писатель» с ведома Президиума Союза советских писателей и при настойчивой поддержке некоторых ленинградских писателей (Тынянов, Слонимский, Саянов и др.)». Здесь ясно, что угрозы отводились от главных действующих лиц и перекладывались на второстепенные в административно-литературных кругах фигуры. Далее в «справке» следовало: «Следует также отметить, что стихи Ахматовой усиленно популяризирует Алексей Толстой. На заседании секции литературы Комитета по Сталинским премиям Толстой предложил представить Ахматову кандидатом на Сталинскую премию за лучшее произведение литературы. Предложение Толстого было поддержано секцией. На заседании присутствовал Фадеев»¹⁸⁸⁶. А.Н. Толстыми А.А. Фадеевым авторам «справки» пришлось пожертвовать. Но так как все в ЦК знали, кто истинный «виновник» выхода свет книги Ахматовой, то пострадали иные лица.

29 октября 1940 года вышло Постановление Секретариата ЦК ВКП(б) «Об издании сборника стихов Ахматовой», в котором были объявлены выговоры директору Ленинградского отделения издательства «Советский писатель» Н.А. Брыкину, директору издательства «Советский писатель» Г.А. Ярцеву и политредактору Главлита Ф.С. Бойченко, которые допустили «грубую ошибку, издав сборник идеологически вредных, религиозно-мистических стихов Ахматовой». По настоянию секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Андреева постановлено «книгу стихов Ахматовой изъять»¹⁸⁸⁷.

Постановление об изъятии, однако, запоздало: книга была раскуплена читателями. Ахматова снова попала в опалу, ей снова было запрещено печататься, но на сей раз ненадолго: через полгода, летом 1941 года началась Великая Отечественная война¹⁸⁸⁸.

С. 260). Но не лучше обходились и с самим Фадеевым: 17 декабря на заседании президиума правления Союза В.И. Лебедев-Кумач, который был за выдвижение Ахматовой на премию, ядовито «похвалил» Фадеева за то, что тот «отвел удар от главной опасности в поэзии — от опасности ухода от современности, от опасности беспредметного чириканья, индивидуалистического извращения действительности», давая ясно понять то, что Фадеев не проявил достаточной бдительности и не распознал идеологического врага (*Бабиченко Д.* Писатели и цензоры. — М., 1994. — С. 52).

¹⁸⁸⁶ См.: В.А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 327.

¹⁸⁸⁷ Там же. — С. 327–328.

¹⁸⁸⁸ После Постановления об изъятии книги Ахматовой, которое ныне рассматривается как прообраз печально знаменитого Постановления 1946 года, гонения на поэта не прекратились. Теперь в дело вступила пресса. «Ленинградская правда» 27 сентября 1940 года напечатала редакционную статью «Активизировать творческую работу писателей»: «Разве не следовало, например, обратить внимание на вышедшую недавно книгу стихов А. Ахматовой, книгу, в которую беспечными редакторами включены и стихи неудачные, проникнутые настроениями упадочничества?» Следом за ней 29 сентября «Литературная газета» публикует статью С.Г. Нагорного, в которой автор полемизировал с И.Л. Гринбергом (автор статьи «На поэтические темы», поме-

Сама Ахматова отнеслась к событиям 1939–1940 годов необычно. Ее мыслями владел сын, и книгу она рассматривала (как и несостоявшееся выдвижение на Сталинскую премию) в свете его участи. «Знаете, — признавалась она в беседе с Л.К. Чуковской, — я за эти дни поняла, что я сама во всем виновата. Во всем, что случилось с книгой. ЦК совершенно прав, а я виновата. Да, да. Они хотели напечатать мои стихи. Издательство отобрало стихи и отвезло в Москву. Там утвердили. Тогда я самовольно включила туда новые, да еще поставила на первый план самое грустное стихотворение («Ива». — В.К.), да еще назвала его именем весь отдел. Потом редактор включил еще около тридцати старых стихотворений. И получилась книга, вовсе не похожая на ту, которую разрешили и хотели видеть. Не спорьте, пожалуйста. Все было именно так.

Тщетно я напоминала ей, — комментировала Л.К. Чуковская, — что новые стихи включала не она, что их у нее редакция запрашивала, вымаливала, что никто не знал, какую именно книгу хотели видеть, что все жили слухами и т. д., — она стояла на своем и сердилась. Тут я столкнулась вплотную с той железной логикой, развернутой на основе неизвестного или даже не бывшего факта...

— И если бы я этого не сделала, — закончила Анна Андреевна, — Лева был бы дома.

Я смолкла.

Мы сели пить чай. Я кляла себя, что не умею разубеждать¹⁸⁸⁹.

Перед таким аргументом, конечно, склонись ниц, но вряд ли Ахматова тут была права. Ей очень хотелось своей книгой помочь Л.Н. Гумилеву, но все могло повернуться и не так, как она надеялась, даже в том случае, если бы она получила Сталинскую премию.

Все эти события в жизни Ахматовой и ее семьи, предчувствие мировой войны и ее начало, когда Германия 1 сентября 1940 года напала на Польшу, казалось бы, не способствовали расцвету поэтического творче-

щенной в журнале «Литературный современник», утверждавший, что в стихах Ахматовой «присутствует чувство времени, присутствует память о широком мире») и настаивал на том, что «стихи Ахматовой глубоко чужды самому духу советского общества». Свою лепту внес и А.А. Сурков, искренне любивший стихи Ахматовой: 1 декабря опубликовано в «Литературной газете» опубликовано его на обсуждении книг о В.В. Маяковском: «Мне казалось, что разговор должен был начаться с выяснения политического смысла таких явлений, как попытки выдвинуть кандидатуру Анны Ахматовой на соискание Сталинской премии по поэзии или утверждение ленинградского критика Гринберга о том, что эта явно «не с нами поющая» поэтесса — единственная после Маяковского выразительница «чувств времени». <...> а вот у нас разговор, переходя на современную поэзию, миновал эти общие вопросы». В той же «Литературной газете» от 22 декабря в редакционной статье «Некоторые итоги дискуссии», касавшейся книг о Маяковском снова обрушились на Ахматову и Гринберга по поводу фраз о «чувстве времени» и «широком мире»: «Какого времени? и о каком мире?» — строго вопрошала газета и продолжала: «Но кто же не знает, что все несчастья Ахматовой в том, что ее «чувство времени» и память самым печальным образом связаны с прежним временем и старым миром» (см.: В.А. Черных. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 326–329).

¹⁸⁸⁹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 233–235.

ства. Но, к счастью, оно имеет свои законы. В течение 1925–1935 годов Ахматовой написано немного. Как-то она сказала своей подруге актрисе Н.А. Ольшевской, жене В.Е. Ардова, в доме которых на Ордынке часто останавливалась и жила: «Я, наверное, уже все написала. Стихи больше не рождаются в голове». Э.Г. Герштейн заметила: «Это, вероятно, было в 1935 г. Вскоре стихи стали появляться сплошным потоком, и этот источник уже не иссякал до самой ее смерти. Она (Ахматова. — В.К.) отметила в своих записках, что началось это в 1936 году. По-моему, все пошло от стихотворения “От тебя я сердце скрыла”»¹⁸⁹⁰.

Период с 1925 по 1940 год можно обозначить как прощание с поэтической молодостью и ее стилевыми исканиями и переход к новой поэтике, который ясно обозначился в лирике 1935–1940-годов и в поэме «Реквием». Именно в это время началась так называемая «поздняя» Ахматова, философски, художественно углубленная и эпически мудрая.

После первых пяти книг в 1924 году были написаны «Художнику», «Лотова жена», позднее включенная в «Anno Domini»¹⁸⁹¹, «Муза», в 1925 — «Как просто можно жить...», «Здесь Пушкина изгнание началось...», «Если плещется лунная жуть...», «Тот город, мне знакомый с детства», «Привольем пахнет дикий мед...», «От других мне хвала, что хула...». В это же время Ахматова работала над исторической поэмой «Русский Трианон», впоследствии сожженной. Таким образом, за 10-летие с 1925 по 1935 год Ахматова написала немного стихотворений. Зато с 1936 года хлынул поток стихов. Небольшая часть из них намечалась в очередную книгу «Тростник», основной же корпус Ахматова намеревалась поместить в следующих книгах, но ни один из подготовленных ею сборников, включая «Тростник», не вышел¹⁸⁹².

Итак, с 1935–1936 годов Ахматова писала постоянно и помногу¹⁸⁹³.

¹⁸⁹⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 259.

¹⁸⁹¹ При составлении книг Ахматова руководствовалась не хронологией, а тематической или иной близостью стихотворений. Поэтому стихотворения ранних лет могли войти в более поздние издания, а стихотворения поздних лет — в более ранние (в случае переиздания). Например, «Лотова жена», созданная в 1924 году, вошла при повторном издании в «Anno Domini», вышедшую в свет первоначально в 1922 году.

¹⁸⁹² Те издания, которые при жизни поэта случайно появлялись в России, в целом не могли удовлетворить Ахматову (Избранное. Стихи. — Ташкент, 1943; Избранные стихи. — М., 1946; Стихотворения. — М., 1958; Стихотворения. 1909–1961. — М., 1961), так как не содержали и малой доли того, что ею уже было написано. Лишь незадолго до кончины Ахматова выпустила в свет свои сочинения в наиболее полном виде (сборник «Бег времени». — М.-Л., 1965), После смерти поэта ее сочинения вышли в целом ряде изданий у нас и за рубежом (см.: Литература).

¹⁸⁹³ В 1936-начале 1941 годов были созданы: «Одни глядят в ласковые взоры...», «Заклинание», «Не прислал ли лебедя за мною...», «Воронеж», «От тебя я сердце скрыла...», «Последний гост», «Поэт (Борис Пастернак)», «Годовщину последнюю празднуй...», «Данте», «Все это разгадаешь ты один...» «Творчество», «Клеопатра», «Ива», «Из цикла “Юность”», «Подвал памяти», «Та отлетают темные души...», «Когда человек умирает...», «Разрыв», «Маяковский в 1913 году», «Мне ни к чему одические рати...», «Надпись на книге», «Надпись на книге “Подорожник”», «Ленинград в марте 1941 года», окончание «Сказки о Черном кольце», поэма «Путем

Большинство из стихов, написанных в это время и названных здесь, вошли в цикл «Ива», получивший этот заголовок в сборнике «Из шести книг». Но затем Ахматова объединила эти стихотворения под другим названием «Тростник». Перемена названия (вместо «Ивы» — «Тростник») глубоко осознана. Обычно ива связана в наших представлениях с плачем о судьбе наших близких, она выступает символом матери, печальщейся о своих детях, оставшихся после ее смерти сиротами, или символом страдания детей по покинувшему земной мир родителям. Так или иначе, это дерево плача. В стихотворении Ахматовой «Ива», которым открывался одноименный цикл в сборнике «Из шести книг», настроение грусти было пронизывающим. Ива стала как будто знаком лирической героини, которая больше всех растений любила «серебряную иву»: «Со мной всю жизнь, плакучими ветвями Бессонницу овеивала снами». Но ива героиня пережила ее: «Там пень торчит, чужими голосами Другие ивы что-то говорят Под нашими, под теми небесами». И уже ни ива ничего не «говорит» героине, ни героине некому поведать о своей печали («И я молчу... Как будто умер брат»). Не слышно голосов, слово похоронено, все погребено в молчании, все застыло в немоте. Таков первоначальный поэтический замысел. Но затем замысел существенно изменился, и заглавие «Ива» уже не подходило к нему.

Мысль Ахматовой была проста: может умолкнуть голос одного человека, может замолчать плачущее дерево, не могут быть поражены немотой вся природа и все человечество¹⁸⁹⁴. И даже, если представить себе, все на свете будет уничтожено, — голос поэзии пробьется и зазвенит, неся с собой истину и возвещая о ней. Возможно, мысль о голосах природы и человека, замирающих в стихотворении «Ива», резко повернула тему всего сборника. В книге «Тростник» господствующим мотивом стал мотив неумирающего или оживающего голоса, а, следовательно, не умирающей или оживающей культуры¹⁸⁹⁵. Поэтому большинство стихотворе-

всей земли» и знаменитый «Реквием» (некоторые стихи сначала вошли в составленную, но не опубликованную книгу «Тростник»).

¹⁸⁹⁴ Кстати, как заметил Р.Д. Тименчик, «соединение ивы с псалмическим мотивом арф, повешенных на ветки у рек вавилонских, возможно, спровоцировано названием одного из видов ивы — ива вавилонская...» (*Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы.* — М.; Toronto, 2005. — С. 454). Это также доказывает, что мысль о живом голосе волновала Ахматову.

¹⁸⁹⁵ Насколько полно воплотился этот мотив, сейчас судить трудно, потому что вполне возможно, что в сборник Ахматова намеревалась включить и другие произведения. Л.К. Чуковская писала об этом: «После того, как Анна Андреевна пересказала мне легенду, я поняла первоначальный — и не состоявшийся — замысел всего «тростникового цикла»: по-видимому, именно в этот цикл должны были войти такие стихотворения тридцатых годов, как: «Привольем пахнет дикий мед», «С Новым Годом! с новым горем!», «Немного географии», «И вот, наперекор тому». И безусловно стихи из цикла «Венок мертвым». Осуществить этот замысел в печати тогда нечего было и думать — и весь цикл в книге сорокового года мирно назывался «Ива». В первой половине шестидесятых Анна Андреевна попыталась было включить некоторые из перечисленных выше стихов в «Бег времени», но редакция их оттуда выкинула. Большинство из этих стихотворений впервые напечатаны посмертно и при том за границей...» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2.* — С. 157).

ний так или иначе связано с говорящими чувствами, будь то дружба («Надпись на книге» с посвящением М.Лозинскому), любовь («Двустигшие»), поэзия и искусство («Муза», «Поэт», «Художнику», «Здесь Пушкина изгнание началось...», «Тот город, мой любимый с детства», «Поэт», «Воронеж», «Привольем пахнет дикий мед...» с его антигероями истории, Библии и Шекспира, «Маяковский в 1913 году», «Надпись на книге “Подорожник”»). Другая, но явно побочная, но примыкающая к первой тема сборника — смерть, в том числе звука, безумие. Ахматова стремилась вопреки мрачному настоящему сохранить память, а в памяти удержать дорогие для нее общечеловеческие ценности. Голос памяти, голос поэзии, голос культуры так или иначе — убеждена она — найдет дорогу к людям.

Стало быть, название «Тростник», возникшее у Ахматовой 30 июня 1955, подготавливалось постепенно, но неуклонно. Л.К. Чуковская записала: «Анна Андреевна своей рукою зачеркнула название «Ива» и написала «Тростник». Объясняя мне, почему она дала этому циклу такое заглавие, Анна Андреевна пересказала одну восточную легенду: старшие сестры убили меньшую на берегу реки. Убийство удалось скрыть. Но на месте пролитой крови вырос тростник; весной пастух срезал дудочку, дунул в нее — и тростник запел песню о тайном злодействе»¹⁸⁹⁶.

В свете античных и бытовавших в романтизме ассоциаций название «Тростник» приобрело символический смысл. Оно, с одной стороны, стало метафорой заживо погребенного, вынужденно умертвленного слова, голоса, зажатого рта и явно связано с нисхождением в ад, в «подвал памяти», в забвение, а с другой — с воскрешением слова из небытия и забытья, с вновь обретенным голосом, с неумирающим словом, которое несмотря ни на что станет достоянием всего человечества¹⁸⁹⁷.

¹⁸⁹⁶ Надо сказать, что мотив неожиданно раскрытого тайного происшествия или убийства был распространен в балладах («Ивиковы журавли» Жуковского, «Убийца» Катенина, «Тростник» Лермонтова и др.). Сходный мотив есть и в античности, в греческой мифологии: царь Мидас был судьей музыкального соревнования между Аполлоном и Паном. Так как он отдал предпочтение Пану и присудил ему победу, то Аполлон наградил его ослиными ушами. Никто об этом не знал, кроме брадобрея, но тот никому не мог рассказать. Измучившись тайной, он вырыл ямку в земле и шепнул туда: «У царя Мидаса ослиные уши!» — и засыпал ямку. На этом месте вырос тростник, который поведал о тайне всему свету. Это образ использовали И.А. Крылов, А.С. Пушкин и др.

¹⁸⁹⁷ В этом смысле существенно, что многие стихи, которые не могли пройти через цензурные препятствия, в частности «Реквием», Ахматова как бы «хоронила», «замуровывала» в памяти своих друзей, чтобы потом они стали известны всем. Чуковская вспоминает, что «крамольные» по тем временам стихи Ахматова нарочно утаивала от себя, передоверяя своим немногим друзьям, шептала стихи им на ухо, уничтожала автографы и через много лет вместе с «посвященными» в тайны она восстанавливала их по памяти, как бы вновь и вновь оправдывая легенду о тростнике. Таким образом, погребение оказывается мнимым: вместо смерти ликует память и торжествует творчество. Но чтобы вспомнить, надо сойти вниз, в ад, познать муки и пережить страдание.

Уже первое стихотворение, открывавшее сборник «Тростник», — «Надпись на книге» — дает тон всей книге¹⁸⁹⁸. «Дар весенний» — дружеский стихотворный привет — приносится в дни катастрофического состояния мира («Почти от залетейской тени в тот час, как рушатся миры...»), но теряет своей ценности, ибо его одушевила «Души высокая свобода, Что дружбою наречена...». Возникшая тридцать лет тому назад, она неразрывно связана с памятными местами:

И сада Летнего решетка,
И оснеженный Ленинград...

Как и сама эта похороненная и не допущенная в свет книга, все дорогие для героини ценности внезапно воскрешены поэзией «Из мглы магических зеркал», и над рекой смерти Летою

Тростник оживший зазвучал.

Стало быть, сколь бы ни старались похоронить дружбу, культуру, поэзию, они не умрут и рано или поздно подадут современникам или потомкам вещей голос. Вот эта неискоренимая, неувядаемая вера в высшие ценности жизни — коренная черта поэзии Ахматовой, несмотря на окружающую смертоносную мглу и кажущееся вечным забвение. Так самые жизнелюбивые стихи рождаются в окружающей темноте мира, стремящегося к своей гибели. Однако тот же эффект «тростника» действителен, как известно, не только для до времени захороненной поэзии, но и для злодейств и преступлений. В стихотворении «Привольем пахнет дикий мед...»¹⁸⁹⁹ Ахмаиова обратилась к тем

¹⁸⁹⁸ Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары,
Чтоб та, над временами года,
Несокрушима и верна,
Души высокая свобода,
Что дружбою наречена, —
Мне улыбнулась так же кротко,
Как тридцать лет тому назад...
И сада Летнего решетка,
И оснеженный Ленинград
Возникли, словно в книге этой
Из мглы магических зеркал,
И над задумчивою Летою
Тростник оживший зазвучал.

¹⁸⁹⁹ Привольем пахнет дикий мед,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.
Водою пахнет резеда,
И яблоком — любовь.

страшным событиям истории и культуры, которые живо напоминали о современности.

Стихотворение интересно тем, что первая его часть написана регулярным четырехстопным ямбом, а вторая — белым стихом. Содержание первой части поэтично: в нем речь идет о запахах, символизирующих прекрасные явления и высокие чувства (приволье, солнечный луч, девичий рот, резеда, любовь). Но заканчивается эта первая часть грозным и жутким напоминанием о современности, причем Ахматова намеренно употребляет «мы», т.е. говорит от лица всех:

Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет кровь...

Если золото пахнет «ничем», то кровь ни с какими другими явлениями и чувствами, кроме самой себя, не соотносима. Она довлеет себе и на себе замкнута. Она не может пахнуть иначе, как кровью. И этим она себя непременно обнаруживает и открывает. И как только эти слова произнесены, — кончается регулярный ямб и начинается безрифменный дольник, переводящий радостную, почти напевную тональность в намеренно сухой и мрачный тон, создаваемый типично декламационной риторикой (И напрасно..., и шотландская королева..., Напрасно с узких ладоней...).

Если в первой части нет конкретных примеров, то во второй приведены поступки людей, известных в истории. Ахматова упоминает евангельскую ситуацию, связанную с наместником Рима Понтием Пилатом, утвердившим казнь Христа и пославшим его на мученическую гибель, и несмываемые кровавые грехи шотландской королевы Марии Стюарт, которая, по мнению Ахматовой, послужила прообразом шекспировской леди Макбет¹⁹⁰⁰. Оба лица стали символами мирового зла. Тождество

Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...

И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом,
Под зловещие крики черни;
И шотландская королева
Напрасно с узких ладоней
Стирала красные брызги
В душном мраке царского дома...

¹⁹⁰⁰ Наместник Рима — Понтий Пилат, согласно христианской легенде, «омыл руки» перед народом в знак того, что он невиновен в казни Христа. Шотландская королева — Мария Стюарт; ее литературный образ — леди Макбет; будучи виновницей убийств, совершенных ее мужем, в бреду пытается смыть кровь со своих рук. Литературовед и театровед А.А. Гозенпуд вспоминал о своих разговорах с Ахматовой: «Анна Андреевна в беседах не раз возвращалась к «Макбету» Шекспира. Трагедию эту она очень любила и многие ее стихи часто приводила по-английски наизусть. Однажды она сказала, что пришла к выводу, что прообразом главной героини послужила Мария Стюарт. Если Екатерину II А.А. Ахматова «терпеть не могла», то шотландскую королеву она ненавидела, как самого лютого врага.

— Это олицетворение вероломства, подлости, коварства, предательства. Она вдохновительница убийств мужа и любовника, всех, кто ей мешал. По сравнению с ней Клеопатра — невинное дитя. И подумайте только, как ее прославляли и возвеличивали, словно христианку, растерзанную львами на арене Колизея по приказанию Нерона. И Шиллер, и Вальтер Скотт, и Бьернстерне-Бьернсон, и десятки других. Может быть, только Ю.Словацкий, споря с Шиллером, сказал о ней правду, да и то не всю! Знаете ли вы драматическую трилогию А.Сюинберна о Марии Стюарт? Она огромна по размерам, и ставить ее невозможно. Там есть прекрасные стихи, но попытка оправдать преступницу оказалась неудачной. Мария Стюарт приносила и приносит несчастье всем, кто ее любил, даже после смерти. И это испытал Сюинберн.

Признав свою неудачу, он писал в стихотворении «Adieux a Marie Stuart»:

Имена тех, кто погиб за тебя, королева, давно забыты.

Неужели та же участь ждет и поэта, воспевшего тебя?

Конечно, у нее были и враги, но и им не удалось сказать правду. Казнь превратила Марию Стюарт в жертву жестокости и властолюбия. И только Шекспир разгадал тайну ее натуры. Перечитывая недавно «Макбета», я окончательно убедилась в правоте моего предположения — леди Макбет это подлинный портрет Марии Стюарт. Трагедия написана в годы правления Иакова I, ее сына, не любившего мать, как и она его не любила.

Иаков I верил в дьявола и ведьм, почитался специалистом в области демонологии — ей посвятил специальный трактат. И конечно, Шекспир не случайно избрал местом действия Шотландию и вывел на сцену ведьм.

Образ леди Макбет, вдохновительницы убийства, несомненно, подсказан Шекспиру историей Марии Стюарт. Ее казнили в 1587 году, когда Шекспиру было 23 года. И, как предполагают ученые, он в ту пору находился в Лондоне и мог узнать из первых уст о совершившемся.

Сравните характер и поведение леди Макбет и Марии Стюарт. Для их властолюбия не существует нравственных преград. Убийство оправданно, если оно прокладывает дорогу к трону. Леди Макбет подсказывает мужу мысль об убийстве короля, так же как Мария Стюарт внушает то же своему любовнику Босуэлу, и он убивает ее мужа и поджигает дом, куда заманили несчастного. И там и здесь вину возлагают на слуг.

Мы не знаем, испытывала ли Мария Стюарт муки совести, подобно леди Макбет. Но это ничего не меняет. И конечно же убийство Дарнлея не единственное преступление Марии — ее руки в крови, и ее запаха не уничтожить никакими благовониями.

Вы не знаете моего «Привольем пахнет дикий мед...», вернее, двух соединенных позднее стихотворений — оно не напечатано. Там речь идет о неистребимом запахе крови, преследующем убийцу. После Пилата я пишу о шотландской королеве, которая

Напрасно с узких ладоней

Стирала красные брызги

В душном мраке царского дома.

Конечно, это леди Макбет, но вместе с тем и другая шотландская королева, ее двойник, сестра по преступлению, блуждающая во мраке коридоров замка Холируд. Это — Мария Стюарт.

Анна Андреевна тогда не знала книги Стефана Цвейга «Мария Стюарт», в которой была высказана сходная мысль. Цвейг писал: читая трагедию Шекспира, «порой не скажешь, Мария ли Стюарт ночами блуждает по дому... не ведая сна, смертельно терзаемая совестью, или леди Макбет, пытающаяся смыть невидимые пятна с обгреных кровью рук».

Но то, что предположение о Марии Стюарт как возможном прообразе шекспировской героини было высказано ранее, ничего не меняет в гипотезе Анны Андреевны, а вернее, подтверждает ее правоту. А.А. Ахматова говорила не только убежден-

утверждения «кровью пахнет только кровь» доказывается сходными жестами Понтия Пилата и Марии Стюарт: первый «мыл руки пред всем народом», вторая «Стирала красные брызги в душном мраке царского дома...». Но где бы ни происходило отмыванье — на виду всего народа, на открытом пространстве и при свете дня или в одиночестве и в замкнутом темном помещении — кровь невинно убиенных не смывается, и ее запах вечно тревожит убийц.

Столь же современна и даже злободневна для Ахматовой и другая историческая антигероиня — Клеопатра¹⁹⁰¹. В одноименном стихотворении тоже развита мысль о несмываемом преступлении и грозящей виновнику расплате — самоубийстве¹⁹⁰².

Все стихотворения, посвященные теме скрытого греха, прозрачно намекали на современную поэту эпоху, поставленную в контекст мировой истории и культуры и обнажающую неустранимую связь личности с миром. Та же тема неизбежно включала в себя и мысль о мотивах поведения личности в условиях диктатуры. Если Понтий Пилат, леди Макбет и Мария Стюарт тщетно стремятся утаить свою причастность к совершенным злодеяниям и таким образом, как им кажется, уйти от возмездия потомства, от проклинающей памяти человечества, то ахма-

но, но и страстно, как если бы Мария Стюарт была ее современницей. Я понял, что для Анны Андреевны не существует дистанции времени, прошлое властью гениальной интуиции и воображения преобразуется в явь.

Она одновременно жила в двух временных измерениях — настоящем и прошлом. Для нее Пушкин, Данте, Шекспир были современниками. С ними она вела непрестанную беседу... Но она не забывала (не могла забыть!) и о тех, кто, пролив чужую кровь, напрасно пытался смыть ее брызги с ладоней... Анна Андреевна знала, что люди не забудут имени палача, потому что благоговейно помнят имя его жертвы» (Об Анне Ахматовой. — С. 325–327).

¹⁹⁰¹ Александрийские чертоги

Покрыла сладостная тень. *Пушкин*
Уже целовала Антония мертвые губы,
Уже на коленях пред Августом слезы лила...
И предали слуги. Грохочут победные трубы
Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла,
И входит последний плененный ее красотою,
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:
«Тебя — как рабыню... В триумфе пошлет пред собою...»
Но шеи лебяжьей всё так же спокоен наклон.

А завтра детей закуют. О, как мало осталось
Ей дела на свете — еще с мужиком пошутить
И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.

¹⁹⁰² Стихотворение навеяно историей Клеопатры и воплощением ее образа в стихотворении Пушкина «Клеопатра» и в трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (д. V, сцена 2). Ахматова взяла оду из заключительных сцен шекспировской трагедии. Сюжет стихотворения отражает тот момент, когда римский император Август (Октавиан, 63 г. до н. э. — 14 г. н. э.) после победы над своим соперником Антонием захватил Египет и намеревался, взяв в плен царицу Египта Клеопатру и ее детей, увезти их в Рим для участия в своей триумфальной процессии.

товская Клеопатра сначала унижается перед тираном, а потом, не умолив Августа, налагает на себя руки, чтобы не стать рабыней. По-иному ведет себя Данте из одноименного стихотворения: он отринул и проклял любимую, но предавшую его Флоренцию¹⁹⁰³.

Из этих тем возникают два мотива: ада, гибели, мрака и — жизни, света, любви, дружбы, поэзии, которые в конечном итоге, рождаясь из ада, его же и побеждают. Поэтому главной темой становится тема искусства, поэзии, вдохновенного слова, развертывающейся на фоне мертвящего настоящего.

В знаменитом стихотворении «Муза»¹⁹⁰⁴ —
 Когда я ночью жду ее прихода,
 Жизнь, кажется, висит на волоске.
 Что почести, что юность, что свобода
 Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

¹⁹⁰³ *Il mio bel San Giovanni. Dante*

Он и после смерти не вернулся
 В старую Флоренцию свою.
 Этот, уходя, не оглянулся,
 Этому я эту песнь пою.
 Факел, ночь, последнее объятье,
 За порогом дикий вопль судьбы.
 Он из ада ей послал проклятье
 И в раю не мог ее забыть, —
 Но босой, в рубахе покаянной,
 Со свечой зажженной не прошел
 По своей Флоренции желанной,
 Вероломной, низкой, долгожданной.

(*Il mio bel San Giovanni. Dante. — Мой прекрасный Сан-Джованни. Данте (итал.). — Имеется в виду баптистерий флорентийского собора.*)

¹⁹⁰⁴ Как известно, образ Музы широко употреблялся в поэзии классицизма, а откуда заимствован и русской поэзией XIX века. В нем объективно воплотилось поэтическое самосознание того или иного поэта, в том числе и Ахматовой, у которой лики Музы чрезвычайно разнообразны: Муза-подруга, Муза-сестра, Муза-наставница и Муза-утешительница, Муза Плача и даже Муза-Клио (Э.Г. Бабаев вспоминал: «... Мне казалось странным, что Анна Ахматова нигде не называет Музу по имени. Я сказал ей об этом. Она удивилась и спросила, каким именем ей следовало бы, по моему мнению, назвать ее Музу.

Я ответил:

— Клио!

Клио — муза истории.

Много лет спустя Анна Андреевна говорила, что из всех статей, написанных о ее «Поэме без героя», ей дороже всего была статья Корнея Чуковского, напечатанная в журнале «Москва» (1964, № 5. — В.К.), где он назвал ее «мастером исторической живописи» Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 407). Б.Филиппов также назвал Музу Ахматовой — Клио, Музой истории. Образ Музы-подруги, Музы-сестры, Музы — учительницы и утешительницы проходит через все творчество Ахматовой. Муза Ахматовой может наделяться разными чертами: она может ступать по дороге смуглыми ногами, обрызганными крупной росой, может предстать «в дырявом платке...», петь протяжно и уныло, а может явиться и «не дописанную мной страницу», уверяет поэт, «легко» дописать «Божественно спокойной» и смуглой рукой.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я» —

Патетически и торжественно говорится о том, что нет ничего выше поэтического вдохновения, и долгожданный приход Музы для поэта — счастье и огромная ответственность. Муза побуждает поэта заполнять страницы «Ада», под которым подразумевается не только первая часть «Божественной комедии» Данте, но и ее современное продолжение. Ведь «Божественная комедия» длится и по сей день. Поэт, хочет того или нет, становится послушным орудием Музы, выполняющим ее волю. Истинное творчество наступает тогда, когда поэт как бы подчиняется чужой воле и не насилует себя, вымучивая неполучившиеся строки. Ему кажется, что кто-то свыше диктует ему стихи, а он только записывает их. И Данте у Ахматовой, как и она сама, выполняют некое высокое поручение — возглашать истину о мире как бы эта истина ни была горька. Нетрудно заметить, что Ахматова здесь следует давней поэтической традиции, когда долг соединяется с вдохновением, творчество — со свободой выражения, когда язык и стих становятся послушными, а слова и рифмы легко, без видимых усилий сами собой ложатся на бумагу, как будто они принадлежат не поэту, а Музе, диктующей ему самые нужные и самые верные слова в единственно возможном порядке¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁰⁵ Это состояние вдохновения было знакомо великим поэтам. О нем писали Пушкин и Блок, знали его Данте и Ахматова. Касаясь отношений, связывавших Ахматову с Данте, Р.И. Хлодовский писал: «Тут очень значительно слово «диктовала». Ахматова считала, что подлинные стихи не сочиняются, а всегда пишутся под диктовку кого-то, кто незримо стоит за спиной поэта (сохранилась характерная ахматовская запись: «Х. спросил меня, трудно или легко писать стихи. Я ответила: их или кто-то диктует, и тогда совсем легко, а когда не диктует — просто невозможно»). В данном случае мысль Ахматовой перекликается... с эстетикой Данте, который, объясняя поэту-архаисту Буонаджунте принципы поэтики нового сладостного стиля, говорил: «Когда любовью я дышу, то я внимателен; ей только надо мне подсказать слова, и я пишу» («Чистилище», XXIV, 52–54)». И далее, Р.И. Хлодовский заключал, что наиболее значительные произведения Ахматовой «вне инфернального (адского — В.К.) дантовского контекста» не могут быть поняты, потому что надо учесть, что и Ахматова остро чувствовала тлетворное дыхание социалистического и мирового ада, о котором и ее побуждала писать Муза. Эта тема преемственности придает особый смысл стихотворению, и нужно согласиться с исследователем: «Данте не просто вошел в поэтический мир Ахматовой — но стал как бы соавтором ее трагической темы» (*Хлодовский Р.И.* Анна Ахматова и Данте. — в кн.: Тайны ремесла. Ахматовские чтения. — М., 1992. — С. 84–85). Нетрудно заметить также, что труд поэта здесь, вопреки первоначальным акмеистическим представлениям, — не ремесло. Тут Ахматова ближе к Пушкину, Моцарту, чем к Сальери и даже Мандельштаму. Для нее рациональный момент анализа, критики текста, как и у Пушкина, наступает после самозабвенной отдачи на волю вдохновения. Сначала же — кроткая покорность, абсолютный отказ от всех благ и соблазнов ради Музы — «милой гостью с дудочкой в руке». Еще одну смысловую сторону стихотворения отметил А.П. Платонов: «Милая гостья» пером поэта вочеловечена. В стихотворении почти физически слышно

Та же тема тайн слова, искусства и памяти о культуре развернута в стихотворениях «Художнику», «Здесь Пушкина изгнание началось...», «Поэт», «Воронеж», «Маяковский в 1913 году», «Надпись на книге "Полорожник"».

Пожалуй, в стихотворении «Поэт» Ахматова нарисовала один из лучших портретов Бориса Пастернака¹⁹⁰⁶. Она передала и детскость, и не-

дыхание Музы, когда она простодушно произносит свой ответ поэту: «Я». И эта же Муза; когда вошла, «внимательно взглянула на меня», — ты ли, дескать, та самая, которая мне нужна; некогда она была в гостях и у Данта; тогда она не обманулась в своем выборе и тут не должна обмануться (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 1. — С. 734). Л. Страховский отметил «поразительное сходство между стихотворением Ахматовой «Муза»... и стихотворением Фета «Музе»...» Он полагал, что стихотворение Фета нашло «очевидный отклик, подсознательный отголосок в поэтической душе Ахматовой... Здесь налицо тот же пятистопный ямб с чередующимися женскими и мужскими рифмами. Здесь та же форма — строфы в четыре строчки каждая, у Фета — три, а у Ахматовой — две. И здесь то же настроение и, что еще важнее, те же мысли (там же. — С. 133).

М. Бусин в статье «Анна Ахматова. Человек и поэт» обратил внимание на лапидарность и сдержанность ахматовского стихотворения: «Страшнейшие переживания с необычайной силой передаются не только немногими простыми словами, но и без всякого нагромождения ужасов, становящегося ненужным. <...> Мы поняли все. И это свидетельство о пережитой Россией трагедии сильнее каких угодно воплей и восклицаний. Сильнее даже любого собрания фактических документальных данных» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Том 2. — С. 349). Наконец, один из злейших врагов Ахматовой И. В. Сергиевский сделал неудачную попытку опорочить стихотворение: «Ахматова утверждает, что ее муза — та же, которая диктовала Данте страницы его «Ада». Вряд ли это так. «Божественная комедия» — одно из самых тенденциозных произведений мировой литературы, автор которого жил всеми политическими страстями своего времени и своими чеканными терцинами творил суд над современниками и над героями близкого и далекого прошлого». И далее: «Ахматова восприняла войну только как проклятие; в большинстве ее стихотворений ленинградского цикла военная тема раскрывается исключительно как тема боли и страдания». Автор навета полагал, что Ахматова «не разглядела в советских людях того нового, что внесено в их сознание социалистическим общественным строем и советским государством», что «Защитникам Ленинграда она приписывает какие-то смертнические настроения, изображает их героическую борьбу, как слепое и покорное движение навстречу неминуемой гибели». Советская действительность военных лет, уверял он, предстала в стихах Ахматовой «как вереница бессмысленных, ничем не заполненных, мертвенных в своей пустоте дней, отравленных «ядовитым туманцем» пошлости». Тут что ни слово, то откровенная и ничем не прикрытая клевета: автор как будто забыл такие тенденциозные произведения, как «Мужество», «Клятва» и всю «ленинградскую» военную лирику, в которой, конечно, нет ни грана пошлости. Столь неправомерно и злонамеренно он заявил, будто мир в творчестве поэта «предстает... какой-то огромной, чуждой и враждебной... ненужностью, снова все явления действительности приобретают сумрачную, зловещую окраску», будто «В этом мире все призрачно, все бrenно, все обречено смерти. Одинок и бесприютен в нем человек, отданный во власть темных роковых сил» (Сергиевский И. В. Об антинародной поэзии Ахматовой. — Культура и жизнь. 1946. 30 августа).

¹⁹⁰⁶ Он, сам себя сравнивший с конским глазом,

Косится, смотрит, видит, узнает,

И вот уже расплавленным алмазом

Сияют лужи, изнывает лед.

замутненную поэтическими наслоениями как будто впервые и только что увиденное богатство мира, приводящее самого поэта в изумление, и богатство его натуры, способность всему на свете не только дать название, но и каждому ощутить разнообразные и несродные впечатления («Свист паровоза, хруст арбузной корки»), почувствовать московскую истому и звенящий смертельным звоном, щемящим сердце, заунывный бубенец. Пастернак словно присвоил себе всю землю и, воплотив ее в словах и необычных ритмах, «со всеми разделил». Здесь прославлена сила поэзии, могущество русского слова и великий талант певца, всегда настроенного на мажорную ноту.

К теме искусства близка и тема памяти, в которой, казалось бы, погибая культура снова оживает и воскресает. Эта тема, как обычно у Ахматовой, переплетается с темой влюбленности.

Жизнь в условиях кровавой диктатуры не могла пройти для Ахматовой и как человека и как поэта бесследно. И удивительно не столько то, что она впадала в отчаяние, сколько то, что она преодолевала его. В 1930-е годы написаны такие трагические стихотворения, как «Нет, это не я, это кто-то другой страдает...», когда Ахматовой казалось, что густая ночная тьма покрыла землю, и нет исхода, и вошедшие затем в «Реквием» «И упало каменное слов...», «Распятие». В стихотворении «Подвал па-

В лиловой мгле покоятся задворки,
Платформы, бревна, листья, облака.
Свист паровоза, хруст арбузной корки,
В душистой лайке робкая рука.

Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибоем
И вдруг притихнет — это значит, он
Пугливо пробирается по хвоям,
Чтоб не спугнуть пространства чуткий сон.

И это значит, он считает зерна
В пустых колосьях, это значит, он
К плите дарьяльской, проклятой и черной,
Опять пришел с каких-то похорон.

И снова жжет московская истома,
Звенит вдали смертельный бубенец.
Кто заблудился в двух шагах от дома,
Где снег по пояс и всему конец?

За то, что дым сравнил с Лаокооном,
Кладбищенский воспел чертополох,
За то, что мир наполнил новым звоном
В пространстве новом отраженных строф, —

Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

мяти» Ахматова написала о том, что жизнь прошла, ее «окончен праздник», что ей даже изменяет память и начинают появляться странные видения, галлюцинации и, как будто из потустороннего мира является кот — символ инфернального бытия. Она спускается в подвал памяти как в преисподнюю, из которой хочет вырваться домой, но не знает, где дом и где рассудок¹⁹⁰⁷. Ей как будто нет места на земле, и какие бы события ни происходили, она не угадывает их смысла. Рассудок говорит ей одно и то же: «... это твой последний вечер» («Так отлетают темные души...») и рисует одну и ту же картину («Когда человек умирает...»), явно намекая на скорую собственную смерть¹⁹⁰⁸ («Когда человек умирает...»). В те же 1930-е годы, еще до ареста Л.Н. Гумилева, рождаются строки «Последнего тоста», своей убийственной иронией напоминающие «Благодарность» Лермонтова¹⁹⁰⁹.

Удрученное душевное состояние Ахматовой усугублялось одиночеством: не в том смысле, что ее не посещали друзья и знакомые, — как раз недостатка в помощи и участии не было, а в том, что самые близкие и родные люди (Н.Н. Пунин, Л.Н. Гумилев) своей волею и волею судьбы оставили ее. В стихотворении «Разрыв», тяжело переживая расставание с Н.Н. Пуниным, она с горечью писала:

Не недели, не месяцы — годы
Расставались. И вот наконец
Холодок настоящей свободы
И седой над висками венец.

Больше нет ни измен, ни предательств,
И до света не слушаешь ты,
Как струится поток доказательств
Несравненной моей правоты.

А между тем за несколько лет до того из ее души выплеснулось знаменитое «Двустипшие»:

¹⁹⁰⁷ Именно в эти годы В.Г. Гаршин с ужасом считал, что Ахматова — «на грани безумия».

¹⁹⁰⁸ Л.К. Чуковская и В.Г. Гаршин, как и другие посетители Ахматовой, замечают, что лицо ее стало желтым, она осунулась и постарела. Причина тому — не одна лишь болезнь, а обстоятельства в стране, в мире и арест Л.Н. Гумилева. Ср. также стихотворение «От тебя я сердце скрыла...» с его финальными строками:

«Ты уюта захотела,
Знаешь, где он — твой уют?»

¹⁹⁰⁹ Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем
И за тебя я пью, —
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.

Психологическая странность и тонкость этого стихотворного изречения состоит в том, что обычно похвала и хула от посторонних людей может восприниматься равнодушно, тогда как хула из уст возлюбленного вряд ли осознается похвалой¹⁹¹⁰. Но Ахматова смещает смысловые акценты, и чувство любви передается в наиболее острой и безусловной форме: я равнодушна к похвалам посторонних людей, но твое внимание ко мне, даже если ты обращаешься со словами хулы, дорого мне в той же степени, как и похвала, потому что ее произнес любимый. Стало быть, для возлюбленной и хула, и похвала имеют едва ли не равную ценность. Такова великая сила любви, преодолевающая отчуждение.

Чтобы избавиться от постылого одиночества, Ахматова надевает на себя личину ворожеи или какой-нибудь свахи из комедий А.Н. Островского и закликает судьбу:

Из высоких ворот,
Из заохтенских болот,
Путем нехоженным,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, —
Приди ко мне ужинать.

Она, однако, понимает, что ей суждена иная дорога:

Одни глядятся в ласковые взоры,
Другие пьют до солнечных лучей,
А я всю ночь веду переговоры
С неукротимой совестью своей.

Я говорю: «Твое несу я бремя
Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».
Но для нее не существует время,
И для нее пространства в мире нет.

И снова черный масленичный вечер,
Зловещий парк, неспешный бег коня
И полный счастья и веселья ветер,
С небесных круч слетевший на меня.

А надо мной спокойный и двурогий
Стоит свидетель... о, туда, туда,

¹⁹¹⁰ См.: *Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы.* — М.; Toronto, 2005. — С. 62.

По древней подкапризовой дороге,
Где лебеди и мертвая вода.

Эта картина Царскосельского парка тонкими штрихами напоминает и иные, библейские пейзажи, создавая атмосферу необъятной вселенной, с которой говорит и перед лицом которой держит ответ за свое слово поэт.

Рядом, однако, с мыслями о вечности, об одиночестве, о неизбежном уходе в мир иной живет и неискоренимая жажда земной жизни, полноты чувственных и духовных наслаждений. Так появляются стихотворения, в которых обычная жизнь получает свою долю несомненных и бесспорных прав. В стихотворении «Тот город, мной любимый с детства...» вопреки горьким сетованиям на то, что он показался героине ее «промотанным наследством», несмотря на безвозвратные потери, на сожаление, что «все унеслось прозрачным дымом», завешается жизнеутверждающим финалом:

И дикой свежестью и силой
Мне счастье веяло в лицо,
Как будто друг от века милый
Всходил со мною па крыльцо.

Мысль о том, что жизнь как форма существования не угасает, что она несет благо в себе, что сила ее необорима, — этой мыслью начинается и заканчивается сборник «Тростник», и сонет «Надпись на книге “Подорожник”» достойно венчает его:

Совсем не тот таинственный художник,
Избороздивший Гофмановы сны, —
Из той далекой и чужой весны
Мне чудится смиренный подорожник.

Он всюду рос, им город зеленел,
Он украшал широкие ступени,
И с факелом свободных песнопений
Психея возвращалась в мой придел.

А в глубине четвертого двора
Под деревом плясала детвора
В восторге от шарманки одноногой,

И была жизнь во все колокола...
А бешеная кровь меня к тебе вела
Сужденной всем, единственной дорогой.

Нетрудно заметить, что вся поэтика Ахматовой претерпела значительные перемены. Любовные стихотворения перестали занимать ведущее место. На первый план вышли произведения с общественной, исто-

рической, народной темой. Любовные стихотворения, как и все остальные, лишились сюжетности, с них исчезла печать «дневника», мимолетных зарисовок, усилилась метафоричность и повысилась символичность — стихотворение строится обычно двупланово, но не исключает других смысловых обертонов. Мощно нарастают эпические мотивы, которые воплощаются как в оконченных, так и неоконченных произведениях («Разговор в Трианоне», «Путем вся земля», «Реквием» и в писавшейся в те же годы «Поэме без героя»). Все без исключения стихотворения пронизаны исключительным чувством истории. Этот период завершается патриотической лирикой «Ленинградского цикла» (1941–1944). Десятилетнее молчание — перелом произошел в 1936 году — не прошло даром: новая Ахматова возродилась обновленной и перерожденной.

Кратко сформулированные здесь изменения были точно сознаны самой Ахматовой: «Так проходит десять лет. И принявшая опыт этих лет — страха, скуки, пустоты, смертного одиночества, — в 1936 я снова начинаю писать, но почерк у меня изменился, но голос уже звучит по-другому. А жизнь приводит под уздцы такого Пегаса, который чем-то напоминает апокалипсического Бледного Коня или Черного Коня из тогда еще не рожденных стихов.

Возникает «Реквием» (1935–1940). Возврата к первой к первой манере не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь: разные и иногда, наверное, плохие. В марте «Эпилогом» кончился «Requiem».

В те же дни — «Путем вся земля» («Китежанка»)...

¹⁹¹¹

В. Жирмунский привел слова Ахматовой из автобиографического отрывка, написанного в третьем лице: «Итак поздняя А[хматова] выходит из жанра «любовного дневника» («Четки») — жанра, в кот[ором] она не знает соперников и кот[орый] она оставила, м[ожет] б[ыть], даже с некоторым сожалением и оглядкой, и переходит на раздумья о роли и судьбы поэта, о ремесле, на легко набросанные широкие полотна. Появляется острое ощущение истории («Русский Трианон» — карикатурная беглая зарисовка)»¹⁹¹². Ко всему этому нужно добавить высокую сте-

¹⁹¹¹ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 310–311.

¹⁹¹² Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — С. 25–26. Наиболее чуткие современники также заметили изменения в поэтической системе Ахматовой. Так. Б. Л. Пастернак писал ей в это время о том, что в ее творчестве появилось «еще и что-то новое и чрезвычайно большое, что я наблюдал последнее время в отдельности, но чего еще ни разу не видал в соединении с первым. Это — соперничающее значение Вашего нового авторства в «Иве» и новейших вставках, Ваша нынешняя манера, еще слишком своезаконная и властная, чтобы казаться продолжением или видоизменением первой. Можно говорить о явлении нового художника, неожиданно поднявшегося в Вас рядом с Вами прежнего, так останавливает этот перевес абсолютно-го реализма над импрессионистической стихией, обращенной к впечатлительности, и совершенная независимость мысли от ритмического влияния» (цит. по изд.: Хейт А. Поэтическое странствие. — С. 125). И дальше: «Способность Ваших первых книг воскрешать время, когда они выходили, еще усилилась. <...> Какие примеры изощренной живописности и мгновенной меткости!..» (там же).

пень нравственной чистоты и облагораживающего страдания, которые пронизывают поэзию Ахматовой позднего времени, что позволяет Ахматовой не опасаться некоторого налета дидактики, «учительности» в ее произведениях. Эту сторону творчества Ахматовой высоко оценил А.Т. Твардовский, по словам которого ее поздняя поэзия отличается «необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала»¹⁹¹³.

Исследователи, в частности В.М. Жирмунский, уже отметили, что в стихах Ахматовой чаще зазвучали элегические раздумья над своим прошлым, над судьбой своего поколения и своего народа, размышления об искусстве, о его задачах и судьбах в современности, о своем поэтическом мастерстве, мотивы своеобразной философской, моральной и общественной дидактики, выступающие не в абстрактном и обнаженном виде, а в тесном соединении с личными переживаниями и воспоминаниями. Этот мемуарно-лирический и философско-общественный жанр тяготеет к историческим обобщениям и к более широкой эпической форме. Именно на рубеже 1930–1940 годов возникают замыслы крупных лирических и лиро-эпических произведений, завершение которых осуществится в последующее время.

События мировой и российской истории, особенно первой мировой войны, всегда волновали Ахматову, и она пыталась их художественно воспроизвести в большой эпической форме, постепенно приближаясь в своих замыслах к созданию поэмы, в которой структурной доминантой был бы не лиризм, а эпическое начало. Первая мировая война для Ахматовой — рубежная дата в календаре современной эпохи. Это объясняет причину интереса Ахматовой к войне 1914–1918 годов.

Мысль Ахматовой двигалась к тому, что в первой мировой войне и событиях, связанных с ней, заложены истоки диктатуры в России и террора. Ахматова ощущает свое время, в особенности 1930–1940-е годы, временем апокалипсическим, напоминающим минуты Страшного Суда, описанные в Откровении Иоанна Богослова¹⁹¹⁴. В восприятии Ахма-

¹⁹¹³ Новый мир, 1966, № 3. — С. 286.

¹⁹¹⁴ По мнению Л.Г. Кихней, в памяти Ахматовой оживают и другие библейские и евангельские священные тексты: например, Книга Иова (сравнение собственной судьбы с судьбой библейского Иова: «Если я виновен, горе мне! если и прав, то не осмелюсь поднять головы моей. Я пресыщен унижением; взгляни на бедствие мое: оно увеличивается. Ты гонишься за мною, как лев, и снова нападаешь на меня и чудным являешься во мне. — 10:15–16; «Дыхание мое ослабело; дни мои угасают; гробы предо мною. Если бы не насмешки их, то и среди споров их око мое пребывало бы спокойно. Заступись, поручись *Сам* за меня пред Собою! иначе кто поручится за меня? ⁴ Ибо Ты закрыл сердце их от разумения, и потому не дашь восторжествовать *им*». — 17: 1–4); 129-й псалом царя Давида («Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи, услышь голос мой...». — Псал., 129:1–5; Цитатой из этого псалма, которым, кстати, воспользовался Лермонтов (эпиграф к поэме «Мцыри»), Ахматова начала стихотворение «De profundis... Мое поколение Мало меду вкусило. И вот Только ветер гудит в отдаленье, Только память о мертвых поет...». — De profundis... — Из глубин... (воззвал). «Поэт взывает к Богу уже не от себя лично, а от лица своего поколения, почти полностью уничтоженного революцией, войнами, репрессиями. Поэтому отсылка к Давидову псалму наполняется новым смыслом: современники Ахматовой

товой появляется видение Коня Блед, несущего разрушение и гибель. Но для того чтобы понять XX век, его войны, его кровь, его социальные катаклизмы, его бесчеловечность и страшный террор, для того чтобы передать суть событий и состояние мира, необходимо было обратиться к эпохе, предшествующей революциям, содержавшей в себе в свернутом, скрытом виде те предпосылки, из которых развились ужасы XX века. Так возник замысел эпической поэмы с изрядной долей иронии «Русский Трианон»¹⁹¹⁵.

в буквальном смысле находятся в глубине — в глубине могил или «сибирских руд»..., — комментирует Л.Г. Кихней. — Но и сам поэт ощущает себя в глубине забвенья, которое метафорически претворяется в мотив погребения заживо, в образ подвала, могилы, из которой все-таки слышится голос поэта: «Из-под каких развалин говорю, Из-под какого я кричу обвала <...> Но все-таки слышат голос мой / и все-таки ему опять поверят». Примечательно, что финал стихотворения «Из-под каких развалин говорю...» (1930-е, 1960) содержит почти дословную цитату из 129 псалма (ср.: «Господи! услышь голос мой»), что указывает на явную переключку с библейским текстом». Подобные ассоциации, конечно, не случайны. Это позволяет автору сделать выводы о том, что в стихотворениях, написанных в 1930-е и последующие годы, Ахматова воссоздает атмосферу распада личного и общего бытия, что, начиная с первой мировой войны, извращаются «все экзистенциальные понятия, искажает сам «лик» жизни», и этот процесс достигает своего апогея в годы диктатуры и террора. Так, все ценности оказываются извращенными: «Зачем вы отравили воду и с грязью мой смешали хлеб? Зачем последнюю свободу Вы превращаете в вертеп?»; «Все перепуталось навек, и мне не разобрать Теперь, кто зверь, кто человек...», «Осквернили пречистое слово, Растоптали священный глагол...». «В этой ситуации, — полагает Л.Г. Кихней, — Ахматова оценивает свою поэтическую миссию уже не как пророческую... она видит свою миссию как поэта в том, чтобы вернуть миру его прежнюю суть, назвав вещи своими именами. А это, по сути дела, в мифологическом плане — задача «культурного героя». Думается, однако, что от своей пророческой миссии Ахматова не отказалась, и задача ее состояла не только в возвращении к акмеистическим постулатам, к адамизму — первоначальности вещей. Но избавление мира от извращений эпохи и возвращение к первоначальным, первозданным ценностям жизни — это, безусловно, входило в круг художественных идей Ахматовой, как и устранение разрыва глубинных органических связей, их восстановление (ср.: «И матери сын не узнает, и внук отвернется в тоске»). В итоге своих рассуждений Л.Г. Кихней приходит к выводу, что «К рубежу 40-х годов у Ахматовой складывается своя историософская модель... Трагедия современности — в прерванной связи времен, в забвении предшествующей эпохи...» (Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. — С. 156–159).

¹⁹¹⁵ Но в этом парке не слыхали шума,
Хор за обедней там прекрасно пел;
Но в этом парке мрачно и угрюмо
Сияет месяц, снег алмазно бел.

4

Прикинувшись солдаткой, выло горе,
Как конь, вставал дредноут на дыбы,
И ледяные пенные столбы
Взбешенное выбрасывало море —
До звезд нетленных — из груди своей,
И не считали умерших людей.

5

Замысел поэмы совершенно очевиден — социальное поведение русской аристократии перед крушением императорской власти и будущи-

На Белой башне дремлет пулемет,
Вокруг дворца — гусарские разъезды,
Внимательные северные звезды
(Совсем не те, что будут через год),
Прищурившись, глядят в окно Лицея,
Где тень Его над томом Апулея.

Сохранились только отрывки из поэмы, писавшейся в течение долгого времени, но так и не законченной. Исследователи называют разные даты приступа к поэме: 1917, 1923 и др. По-моему, до сих пор не было обращено внимания на то, что в русской поэзии существовало произведение со сходным названием «Разговор в Трианоне», принадлежащее перу К.К. Павловой, с которым поэма «Русский Трианон» имеет немало сходства. Название «Русский Трианон» — это не только другое имя Царского Села, намекающее на французский Трианон — загородный дворец королевы Марии-Антуанетты, жены Людовика XVI, расположенный в дворцовом парке французских королей в Версале. Заглавие «Русский Трианон», по утверждению В.М. Жирмунского, намечает историческую тему поэмы: время на пороге революции, незадолго до крушения царского режима. И в этом есть явная перекличка с поэмой К.Павловой, где разговор Мирабо и Калиостро происходит накануне Великой французской революции 1789–1793 годов. Среди других сходных моментов отметим веселящуюся публику, праздную толпу, не слышащую грозных раскатов социального грома («Разговор в Трианоне»: «Не унимался в Трианоне Веселый шум и длился бал. // и в свежем сумраке боскетов Везде вопросов и ответов Живые шепоты неслись; и в толках о своих затеях Гуляли в стриженных аллеях Толпы напудренных маркиз»; «Русский Трианон»: «В тени елизаветинских боскетов Гуляют пушкинских красавиц внучки, Все в скромных канотье, в тугих корсетах, и держат зонтик сморщенные ручки. Мопс на цепочке, в сумочке драже, и компаньонка с Жип или Бурже»). В этих описаниях не может смущать разница одежды, вкусов, интересов. Такая разница естественна. Оба автора создают атмосферу беспечности, легкомыслия, пышности и роскоши накануне грозных событий, хотя в «Русском Трианоне» мировая война уже в разгаре. «Но в этом парке не слышали шума», — сказано у Ахматовой. Здесь наслаждались красотой: «Хор за обедней там прекрасно пел...» и это преступное презрение к жизни становится едва ли не главной причиной катастроф. То же следует и из рассказа К.Павловой. Наконец, описывается одно и то же пространство дворцового парка, одно и то же время — ночь, и там, и тут мрак, который рассеивается огнями, звезды, прогуливающиеся люди. Но в поэме «Разговор в Трианоне» время действия — лето, в «Русском Трианоне» — зима. И это различие еще больше убеждает, что в данном случае имело место сознательное отталкивание от поэмы К.Павловой. Неизвестно, как развивалось бы действие в «Русском Трианоне», но ясно одно: Ахматова сгущает атмосферу, сообщая ей более глубокий трагический и символический смысл. Таково, вероятно, было ее намерение. Дело в том, что в поэме предстает зрелище ослепительного снега, которое, как она писала, «при тогдашнем желтом электрическом свете и пустой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже как бы inferнальным». Иначе говоря, Ахматова намеревалась воспроизвести признаки адских грозящих огней. Из общих черт двух поэм укажем также на форму легкого, непринужденного, несколько ироничного «рассказа в стихах», написанного шестистопными строфами (у К. Павловой — 4-х стопный ямб с рифмовкой ААБССБ; у Ахматовой — 5-и стопный ямб с рифмовкой: АБАБСС). Глубокое различие еще состоит в том, и это нельзя не отметить, что К. Павлова утаивает свой голос, Ахматова же прямо вторгается в описание, передавая свое лирическое волнение («Как я люблю пологий склон зимы...»).

ми революциями. Праздность, беспечность, самоуспокоенность обитателей сановных обитателей Царского Села, изображенных в остро контрастном контексте наступивших и грядущих социальных катастроф. Эта картина создается сочетанием пестрых, иронических зарисовок Царского Села с эмоциональными лирико-эпическими отступлениями о впечатлениях дальнего и близкого планов (мировая война, гибель дредноутов и алмазно белый снег). Все это обещало в поэме «Русский Трианон» произведение, наполненное глубокими обобщениями и несущее в себе символический смысл. Поэма — очевидное свидетельство того, насколько захватила Ахматову идея написать большое произведение о кануне русских революций.

Еще одним приступом к эпической и исторической теме стала поэма «Путем всея земли» («Китежанка»¹⁹¹⁶), написанная очень быстро, за три дня, 10–12 марта, 1940 года, уже после начала первой мировой войны и в период русско-финской войны¹⁹¹⁷.

¹⁹¹⁶ «Китежанкой» назвал Ахматову Н.А. Клюев.

¹⁹¹⁷ По словам Ахматовой, в первой половине марта 1940 года на полях ее черновиков стали появляться ни с чем не связанные строки. Смысл этих строк показался ей тогда темным и даже странным, «они довольно долго не обещали превратиться в нечто целое и как будто были обычными бродячими строчками, пока не пробил их час, и они не попали в тот горн, откуда вышли такими, какими вы видите их здесь». «Китежанка» не пристраивалась ни к какой другой вещи и «осталась в гордом одиночестве». Жирмунский отмечал, что Ахматова выделяла эту поэму как важный рубеж в своем творчестве, наметившийся около 1940 г.: «большая панихида по самой себе». Для понимания поэмы существенное значение имеет первый символический слой, связанный с эпиграфом: «В санях сидя, отправляясь путем всея земли... Поучение Владимира Мономаха детям». Он представляет собой контаминацию цитат из двух сочинений — «Поучения Владимира Мономаха» и «Книги Царств» (предсмертное завещание царя Давида своему сыну: «... вот, я отхожу в путь всей земли, ты же будь тверд и будь мужествен и храни завет Господа Бога твоего...» — кн. 3, гл. 2, ст. 2–3; ср. также с наставлением сынам Израилевым, данным преемником Моисея Иисусом Навином, которому Моисей поручил спасти еврейский народ от бедствий странствования в пустыне и ввести в Землю обетованную; когда Иисус Навин состарился, он призвал сынов Израилевых и, наставляя их, сказал: «Вот, я ныне отхожу в путь всей земли. А вы знаете всем сердцем вашим и всею душою вашею, что не осталось тщетным ни одно слово из всех добрых слов, которые говорил о вас Господь, Бог ваш; все сбылось для вас... Но как сбылось над вами всякое доброе слово, которое говорил вам Господь. Бог ваш, так Господь исполнит над вами всякое злое слово...». Выражение «путем всея земли» — означает «смертным путем», на который обречено идти все земное, телесное. Совершенно очевидно, что поэма «Путем всея земли» мыслилась Ахматовой как наказ своему арестованному сыну быть стойким, мужественным и уповать на благодать Божию. Вместе с тем в поэме сильны апокалипсические начала: тексту был предпослан второй эпиграф, впоследствии снятый («И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет. Апокалипсис, гл. 10, ст. 6»). Этот эпиграф касался уже не смерти, а Царства Небесного («времени больше не будет») и преобразования мира и человека. Таким образом, апокалипсический мотив взят Ахматовой не в его разрушительном, а в его созидательно-преобразующем смысле, укрепляющем веру в милость и справедливость Господа. Наконец, другое название — «Китежанка» — образует второй символический слой поэмы. Согласно древней народной легенде, город Китеж во время нашествия Батыя был чудесным образом спасен молитвой от уничтожения татарами (по одной версии, он был вознесен на

Поэма «Путем вся земли» состоит из шести частей. По свидетельству А. Хейт, Ахматова считала ее «своим самым авангардистским произведением»¹⁹¹⁸. Возможно, это мнение Ахматовой основано на двух обстоятельствах.

Первое из них — стих поэмы, Ахматова отказалась от регулярных размеров и соединила дольники, варьируя число неударных слогов между ударными и в анакрузе, с двустопными амфибрахиями. Первая часть написана дольниками: «Прямо под ноги пулям. Расталкивая года. По январям и июлям Я проберусь туда...». Остальные части — двустопными амфибрахиями: «Окопы, окопы — Заблудишься тут! От старой Европы Остался лоскут...» Но ритмы дольников с двумя ударениями и двустопных амфибрахий предельно сближены, и урегулированные амфибрахии начинают звучать как дольники, не ломая ритма, а разнообразя его.

Вторая особенность поэмы состоит в смешении реальности и фантастики. В поэме недаром упомянут немецкий романтик Гофман, строивший свои произведения на игре фантастики и реальности, на их переливах и переходах. Сюжет поэмы заключается в том, что героиня совершает путь из временного земного дома в вечный дом упокоения. Душа уже отлетела от тела, но еще не рассталась с ним навсегда. Это позволяет автору взглянуть на мир с высоты нового состояния, одновременно и отрешенного от земной юдоли, и причастного ей. Поэтому близкое и дальнее оказывается рядом: Владимир Мономах сопряжен с трагедией Цусимы, а география событий образует цепь исторических катастроф XX столетия, предвещающая социальные катаклизмы, войны и революции.

Земной дом полон тревог, несчастий, невзгод, а последнее жилище обещает умиротворение и исполнение желаний. Поэтому истинной своей обителью она считает дом по ту сторону земного бытия¹⁹¹⁹. *Здесь*, на земле она — гостья, случайно занесенная судьбой, *там* — ее родной край. Отсюда ясно, что над героиней уже не властно ни время, ни пространство, и она может свободно, прихотливо и капризно перемещаться из одного времени в другое, из одного места в иное, совмещать их и перетасовывать по своему усмотрению («Расталкивая года, По январям и июлям...»), обнимать взором далекую историю и близкую современность.

небеса и отразился в озере, куда низверглись его враги; по другой — его поглотило озеро Светлояр, в водах которого и по сей день можно разглядеть его башни). Сказание о граде Китеже послужило сюжетом известной оперы Н.А. Римского-Корсакова (1907), которая была поставлена в Мариинском театре как раз в юные годы Ахматовой и стала памятным событием русской художественной жизни. Автор поэмы отождествляет себя с героиней оперы девицей Февронией. В тогда же написанном стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...» колокола Китежа призывают в город героиню, потому что там уже нашли покой ее родные и сын, а земной дом пылает в огне. В свете этих событий религиозной и народно-легендарной истории Ахматова осмысливает современные ей эпизоды англо-бурской, русско-японской и первой мировой войны.

¹⁹¹⁸ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 130.

¹⁹¹⁹ Как-то Ахматова обмолвилась: «В то время я гостила на земле...».

Ей уже свойственно иное, не человеческое измерение, иной масштаб созерцания: вся Европа, весь мир и одновременно мертвая медуза.

Несмотря на нарочитую и мотивированную причудливость, хаотичность наплывающих ассоциаций, путь героини строг и прям. Он мотивируется заданной в эпиграфе общей судьбой человечества, единением человеческого рода: все идут одним и тем же путем вся земли, и нравственные заповеди у всех одни и те же. Их не могут отменить ни социальные законы, ни национальные, политические и религиозные убеждения. Сопряжение реальности и фантастики придает поэме «Путем вся земли» исключительное своеобразие.

Уже первые строки говорят о том, что она, услышав некий зов, обречена на смерть:

Никто не увидит ранку.
Крик не услышит мой.
Меня, китежанку.
Позвали домой.

Этот зов домой есть возвращение к истинному бытию, и ничто не может удержать или остановить героиню — ни воспоминания, ни знакомые картины. И совсем на современном языке она обращается к божьему воину-ангелу:

«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад...»
И воин спокойно
Отводит штык.

Пробираясь в истинный дом, она слышит особый звон и подчиняется ему. Это не звуки и стоны земли («Не тот китежанке послышался стон»), а звон колоколов Китежа. Ее еще волнует земля («Окопы, окопы — Заблудишься тут! От старой Европы Остался лоскут, Где в облаке дыма Горят города...»), ей дороги памятные первые встречи с Музой, над ней еще властны соблазны («И вот уже славы Высокий порог...»), и она знает, что в ее власти «алмазный резец», но «голос лукавый» предостерегает о муках творчества, убеждая не сворачивать с дороги в «отеческий сад». Колебания героини между славой и «отеческим садом» завершаются в пользу последнего. Ее одолевают страшные гофмановские виденья, и героине совсем не просто разлучиться с жизнью, с поэзией («Чистейшего звука Высокая власть»), а свиданье со всем, что когда-то произошло в ее жизни может, оказаться «печальней стократ» уже случившегося. Она понимает, что ей придется заново пережить уже пережитую утрату («За новой утратой Иду я домой»). А перед ее взорами встают прежние трагедии — Цусима, гибель Варяга, инвалиды и калеки. Однако пути назад нет, и героиня, обозрев землю, готова к смерти, готова покинуть земной мир:

Великую зиму
Я долго ждала,

Как белую схиму
Ее приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.

Она берет с собой в последнюю обитель могильную «хвойную ветку» (знак природы) и «солнечный стих» (символ духовности), надеясь на освобождение от суеты и мирских тревог.

«Путем вся земля» — поэма о земном духовном странствии человека в поисках родного дома, в поисках того самого легендарного Китежа, который дарит спасение. В поэме нет протеста против устройства мира, но есть покорность Богу и заранее уготовленной судьбе. Героиня слишком много страдала. Это страдание переполнило чашу терпения, и она спешит обрести вечный покой. Смысл поэмы состоит не в бегстве от жизни, а в присущей поэту вере в благодать. Она готова исполнить волю Бога и исполняет ее, но ноша для человека, «чада праха», слишком велика. Поэтому-то она отказывается от жизни и от творчества ради покоя. Героине Ахматовой хочется вернуться в обетованный край, куда она уже позвана чудесным звоном. И через время, через распятый город, где «знакомые зданья из смерти глядят», она на зов свыше идет в тот мир, где не будет времени. Однако надо сказать, что духовные коллизии (между жизнью и смертью, высокой поэтической славой и отказом от творчества) не разрешены, не преодолены, а сняты устремлением к покою. Трагедия героини усугублена тем, что время (память, прошлое) растворяется и исчезает. Эти трагические коллизии остались. В поэме, стало быть, исключен катарсис, нравственное, духовное очищение, приводящее к возвышению просветлению и обновлению. Это было непохоже на Ахматову, и поэма произвела несколько странное впечатление на окружающих. Л.К. Чуковская, прослушав поэму, была поражена ее необычностью и засомневалась, Ахматова ли ее автор, но та сердито подтвердила, что написала она.

Самым большим художественным достижением Ахматовой в 1830-е годы был, безусловно, «Реквием» («Requiem») ¹⁹²⁰. «Реквиему» со-

¹⁹²⁰ Реквием — католическая служба по умершим; от латинского слова *requies*, *requiem* — покой, успокоение). В широком смысле реквием — поминовение усопшего. История написания и публикации «Реквиема» заслуживает особого рассмотрения. Ахматова создавала «Реквием» в 1935–1940 году. «Реквием» писался в страшное время. С декабря 1934 года, после убийства Кирова, в Ленинграде начались массовые аресты: из города в срочном порядке выслались все «бывшие» дворяне, чиновники, офицеры царской и Белой армий и прочее ненужное население. По воспоминаниям Л.В. Шапориной, жены композитора, «в трехдневный срок» выселялись целые семьи, причем большей частью из интеллигентных семей и из коренных петербуржцев. С 1937 года нахлынула новая волна арестов (Анна Ахматова. *Requiem*. — М., 1989. — С. 114). 31 января 1940 года Ахматова записала стихи из цикла «Реквием», попросила Л.К. Чуковскую выучить их наизусть и затем сожгла. С тех пор и до публикации сначала за границей, а затем в России «Реквием» существовал в памяти Ахматовой, Л.К. Чуковской и еще

путствуют и к нему примыкают стихотворения «Один идет прямым путем...», «Зачем вы отравили воду...», «Немного географии», «Подражание армянскому», «С новым годом, с новым горем...», «И вот, наперекор тому...», «Уложила сыночка кудрявого...», «Стансы» («Стрелецкая луна...»), «Глаза не свожу с горизонта...», «Лучше б я по самые плечи...», «И вовсе я не пророчица...». В них та же боль и то же отчаяние от бессилья, но в них и глубокое презрение к палачу и ко всему режиму. Некоторые темы, которые поднимаются в стихотворениях, проходят через весь «Реквием». Такова, например, тема палача. Ей посвящено стихотворение «Подражание армянскому»¹⁹²¹:

Я приснюсь тебе черной овцою
На нетвердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе и деткам твоим?»

Другая тема — Кремль и связанные с ним реалии как обиталище палача, напитанное злобой место. Она развернута в «Стансах»:

нескольких доверенных людей (целиком или отдельными стихотворениями). Текст «Реквиема» складывался постепенно и в него возможно, включались, переосмысляясь в контексте, стихотворения, первоначально не предназначавшиеся в его состав (например, «И упало каменное слово...», которое, войдя в корпус «Реквиема», получило заглавие «Приговор»; см. также стихотворение «Это было, когда улыбался...»). В конце 1952 года Ахматова записала текст для предполагаемой публикации в журнале «Новый мир». Но публикация в то время не состоялась. Полностью «Реквием» был опубликован в 1963 году в Мюнхене. В России «Реквием» в полном виде был напечатан лишь в 1987 году в журналах «Октябрь» и «Нева» и после этого вошел в изд.: Ахматова А. Лирика. — М., 1989 и Ахматова Анна. Я — голос ваш... — М., 1989. До 1987 года в России печатались отдельные стихотворения. В настоящем учебнике текст цитируется по изданию: Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Том первый. Стихотворения и поэмы. — М., 1990. — С. 188–195.

¹⁹²¹ Основной источник ахматовского стихотворения, как установил С. Золян, — четверостишие Ованеса Туманяна (Ереванский государственный университет. Юбилейная науч. конф. молодых ученых...Тезисы докладов. Ереван. 1982; см. так же: Кубатьян Г. «Царственное слово» («Литературная Армения», 1989, № 10); Ketchian Sonia. The Genre of *Podrazanie* and Anna Achmatova. — Russian Literature. 1984. Vol. XV. — P. 161–164, 167; Золян С. Подражание как тип текста (Об интерпретации двух армянских источников О. Мандельштамом и Анной Ахматовой). — Вестник Ереванского университета. Общественные науки. 1986. № 1(58). — С. 226–236. В России было опубликовано впервые в 1966 году, после смерти Ахматовой. Свой разговор с Ахматовой после чтения этих стихов Л.К. Чуковская записала: « — Ох, страшные, — сказала я. — Время было страшное, потому и стихи страшные, — сказала Анна Андреевна (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 403).

В Кремле не надо жить,
 Преображенец прав.
 Здесь древней ярости
 Еще кишат микробы:
 Бориса дикий страх,
 И всех Иванов злобы,
 И Самозванца спесь —
 Взамен народных прав.

Третья тема — всеобщего безумия, начиная от безумия матерей, потерявших своих сыновей, кончая впавшей в безумие страны. Над всеми темами возвышается гордый эпиграф:

Нет, и не под чуждым небосводом,
 И не под защитой чуждых крыл,
 Я была тогда с моим народом,
 Там, где мой народ, к несчастью, был.

В эпиграфе утверждается единство автора, героини и народа в горе и беде.

«Реквием» имеет все признаки поэмы: стихотворному тексту предшествует врезка «Вместо предисловия»¹⁹²², Посвящение («Перед этим горе гнутся горы...»), Вступление («Это было, когда улыбался...»), десять глав: I. «Уводили тебя на рассвете...», II. «Тихо льется тихий Дон...», III. «Нет, это не я, это кто-то другой страдает...», IV. «Показать бы тебе, насмешнице...», V. «Семнадцать месяцев кричу...», VI. «Легкие летят недели», VII. Приговор («И упало каменное слово...»), VIII. К смерти, IX. «Уже безумие крылом...», X. Распятие с эпиграфом: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» (1. «Хор ангелов великий час восславил». 2. «Магдалина билась и рыдала...») и Эпилог (1. «Узнала я, как опадают лица...». 2. «Опять поминальный приблизился час»).

В «Реквиеме», однако, отсутствует последовательный сюжет. Его заменяет событие (арест сына, тюремные стояния в очередях с передачами, объявление приговора, лагерь), отдельные эпизоды которого перемежаются лирическими отступлениями о переживаниях матери. Так, после рассказа в первой главе об аресте сына и горе матери («Уводили тебя на рассвете...») следуют три лирических отступления, в которых говорится только о матери («Тихо льется тихий Дон...», «Нет, это не я, это

¹⁹²²В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— а это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом. 1 апреля 1957 года. Ленинград.

кто-то другой страдает...», «Показать бы тебе, насмешнице...»). Далее следуют три воспоминания о сыне через переживания матери («Семнадцать месяцев кричу...», «Легкие летят недели...», «Приговор»), а затем два отступления о материнских чувствах и, наконец, обобщение, объединяющее в одно целое сына и мать, и придающее ему религиозно-вселенский смысл («Распятие»). Эпилог в первой части отнесен ко всем страдающим матерям, а во второй части снова обращен к героине и сосредоточен на ней, но она как бы впитывает в себя горе всех остальных и ее переживание трагедии достигает катарсиса: от смерти она обращается к жизни. Таким образом, земное событие, с одной стороны, становится событием священной библейской истории, а, с другой стороны, из события смерти преобразуется в событие жизни. Стало быть, стихотворения включались в «Реквием» в том случае, если они вписывались в событие рассказа и в событие его преобразования. Это означает, что композиция «Реквиема» строится не по хронологически-повествовательному, а по лирически-эмоциональному признаку. Такое построение более характерно для стихотворного цикла, чем для поэмы. Эти композиционные особенности «Реквиема» породили споры о его жанровой принадлежности: одни считают его стихотворным циклом (В.А. Адмони, В.Я. Виленин), другие — поэмой. Стихотворения рождались отдельно и включались в общий текст. Сама Ахматова называла «Реквием» поэмой и в «Беге времени» внесла его в число поэм. Однако современные текстологи поступают иначе, печатая «Реквием» среди лирических произведений. «Реквием» действительно с равным правом может быть назван поэмой и циклом стихотворений, которому придана внешняя форма поэмы.

Своеобразие поэмы состоит в том, что Ахматова не только от лица живущих, участвующих в обряде поминовения, но и от лица погибших. В свой голос она включает все голоса — и арестованных, и их матерей, и уже покинувших этот мир. Пользуясь выражением П.Флоренского, можно сказать, что она говорит также «за них и вместо них»¹⁹²³. Более того, она говорит от лица матерей всех времен и всех народов, чьи сыновья были загублены или подверглись гонениям: тут и Богородица, и «стрелецкие женки», и все те, кто вместе с ней стоял в бесконечных тюремных очередях. Такое бесконечное расширение времени стало возможно благодаря двуплановости «Реквиема» — плана автобиографического и плана символического.

Автобиографический план включает судьбу мать и сына, личное событие их жизни¹⁹²⁴, а также личные события тех матерей и сыновей, ко-

¹⁹²³ Флоренский П. Из богословского наследия: Богословские труды. — М., 1977. — С. 234.

¹⁹²⁴ Любопытный разговор об автобиографическом аспекте «Реквиема» состоялся между С. Волковой и И. Бродским:

Волков. Но разве в этом смысле «Реквием» не есть именно автобиографический слепок с ситуации, в которой, как я понимаю, присутствовало определенное равнодушие Ахматовой к судьбе сына?

Бродский. Нет, равнодушие в жизни как раз не было. Равнодушие — если это слово вообще здесь применимо — приходило с творчеством. Анна Андреевна мучи-

торым выпала трагическая участь. На этот автобиографический план накладываются история Марии, Богородицы, и Ее Сына, Иисуса Христа. Библейская история просвечивает сквозь историю Ахматовой и Л.Н. Гумилева, а история Ахматовой и Л.Н. Гумилева просматривается через библейскую историю. Так возникает символический план. Благодаря такому совмещению автобиографического и символического планов история и современность, прошлое, настоящее и будущее слились в живой единый процесс. Они восприняты поэтом и переданы им не отвлеченно, а непосредственно и страстно, во множественности эмоциональных оттенков. Но самое главное заключается в том, что вследствие такого пересечения планов личное, не перестав быть личным, стало всеобщим, общечеловеческим.

Истинная героиня поэмы-цикла — Ахматова-мать. Ахматовой не нужна какая-либо лирическая героиня, которая бы связала ее собственную с судьбами других женщин, потому что судьбы у всех принципиально одинаковы, а различия несущественны. Стало быть, выражая личные страдания, она выражает страдания всех. Но в Посвящении личный момент скрыт. Ахматова обобщает общую ситуацию и адресуется ко всем матерям, раскрывая их горькую долю. Поэтому Посвящение написано в спокойном, констатирующем тоне, без аффектации и форсирования, но с легким оттенком гиперболизации («Перед этим горем *гну*тся

лась и страдала из-за судьбы сына невероятно. Но когда поэтесса Анна Ахматова начинала писать... Когда пишешь, то стараешься сделать это как можно лучше. То есть подчиняешься требованиям музыки, языка, требованиям литературы. А лучше — это не всегда правда. Или: это правда большая, чем правда опыта. То есть ты стремишься создать трагический эффект тем или иным образом, той или иной строчкой и невольно как бы грешешь против истины: против собственной боли.

Волков. Лев Николаевич Гумилев, сын Ахматовой, не раз упрекал ее в том, что она о нем заботилась недостаточно — и в детстве, и в лагерные его годы. Помню, я разговаривал со старым латышским художником, попавшим в лагерь вместе со Львом Гумилевым. Когда я упомянул Ахматову, его лицо окаменело, и он сказал: «От нее приходили самые маленькие посылки». Я как будто услышал укоряющий голос самого Гумилева.

Бродский. Это все, конечно, дела семейные, но что правда, то правда: он ее упрекал. И он сказал ей как-то фразу, которая Ахматову чрезвычайно мучила. Я думаю, эта фраза была едва ли не причиной ее инфаркта; уж во всяком случае, одной из причин. Это не точная цитата, но смысл слов Гумилева был таков: «Для тебя было бы даже лучше, если бы я умер в лагере». То есть имелось в виду — «для тебя как для поэта». Даже если это было бы правдой и это сказал бы старый друг, то и то первая мысль была бы: «Ну и сволочь ты все-таки». Но ведь это сын говорит! Что называется — додумался. Лев Николаевич в заключении провел восемнадцать лет, и эти годы его изуродовали. Он, видите ли, решил, что после того, что он там натерпелся, — все ему можно, все наперед прощено. Такое происходит иногда с побывавшими в лагерях. Но и отсидевшие, и никогда не сидевшие под тем же самым человеческим законом ходят: «не рань». <...> Я об этом довольно много думал в свое время, обо всей этой истории и о «Реквиеме». Не по себе мне от всех этих разговоров наших об этом — и Анна Андреевна первая мне бы не простила, что встречаю, — но сын тут не на высоте оказался. Этой фразой про «тебе лучше» он показал, что дал лагерям себя изуродовать, что система своего в конце концов добила (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 647–648).

горы, *Не течет великая река...*»¹⁹²⁵). При этом все события пронизаны мотивом смерти:

Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.

Далее Ахматова описывает процедуру осуждения от ареста до приговора и этапа, которая также выдержана в описательном тоне, но теперь уже в конце Посвящения звучит ее эмоционально взволнованный голос:

Подымались как к обедне ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свой привет.

Посвящение, адресованное матерям, сменяется Вступлением, в котором нарисована общая картина «ежовщины». Здесь тон заметно изменился и приобрел горько саркастический оттенок:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь¹⁹²⁶.

¹⁹²⁵ Курсив мой. — В.К.

¹⁹²⁶ Примернов тех же выражениях Ахматова рассказывала о «ежовщине» И. Берлину: «Затем Ахматова прочла по рукописи «Реквием». Она остановилась и начала рассказывать о 1937–1938 годах, когда и муж, и сын ее были арестованы и сосланы в лагерь (этому суждено было повториться), о длинных очередях, в которых день за

Однако в последнем четверостишии («Звезды смерти стояли над нами...» и далее) начинают звучать высокие ноты. С этого места в «Реквием» входит библейская тема, которая совмещается с реальной. Дело в том, что «Реквием» речь идет о звездах в Библии (Евангелие)¹⁹²⁷ и пятиконечных звездах на главных башнях Московского Кремля¹⁹²⁸. Таким образом, у Ахматовой речь идет о природных звездах (Полярная звезда) и звездах символических, причем те и другие — «звезды смерти», тогда как в Откровении Иоанна Богослова есть еще и светлые звезды. Поэтому есть резон в предположении Олега Лекманова¹⁹²⁹, который полагает, что Ахматова объединяет символы Апокалипсиса и символы Ахматовой, причем под последними нужно понимать кремлевские звезды¹⁹³⁰. Добавим также, что Полярная звезда — звезда северной страны,

днем, неделя за неделей, месяц за месяцем женщины ждали вестей о мужьях, братьях, сыновьях, ждали разрешения послать им передачу или письмо. Но новостей никогда не было, никакие известия не доходили до них. Гробовой покров повис над городами Советского Союза, где миллионы невинных подвергались истязаниям и казням. Она говорила совершенно спокойным, бесстрастным тоном, иногда прерывая свой монолог замечаниями вроде: «Нет, я не могу, все это бесполезно....», вероятно, не надеясь иностранцу передать всю скорбь и все отчаяние от чудовищного бесствия (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 520).

¹⁹²⁷ В Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсисе) упоминаются звезды природные, небесные и звезды символические. Сам Иисус Христос говорит: «Я есмь корень потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откровение, 22:16). Он властелин семи звезд: «Он держал в деснице Своей семь звезд...» (1:16). «Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников *есть сия*: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей» (1:20). Сын Человеческий дает светлые звезды Ангелам разных церквей. Так, Ангелу Фиатирской церкви он дает звезду утреннюю (2:18-28). Все это звезды светлые. Но есть звезды гаснущие, падающие на землю, «звезды смерти». Когда Сын Человеческий наслал праведный гнев на погрязшую в грехах землю, то «звезды небесные пали на землю» (6:13). То же происходит, когда «Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источник вод. Имя сей звезде «полынь»; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки». Когда же «Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была так, как и ночи» (8:10-12). Но вот «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны» (9:1).

¹⁹²⁸ Помимо отмеченного уже упоминания звезд, у Ахматовой встречаем: «И прямо мне в глаза глядит и скорой гибелью грозит Огромная звезда» (V, 12–14), «Звезда Полярная сияет» (VIII, 14).

¹⁹²⁹ Лекманов Олег. «Звезды смерти» в «Реквием» Ахматовой. — <http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200200501>. Еще раньше «звездой» интересовался английский журналист Александр Верт: «Что за «огромная звезда»? Не имеет ли она в виду пятиконечную звезду над Кремлем, советскую эмблему? <...> как человеческий документ — это один из самых трагических, пришедших из России» (см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 223).

¹⁹³⁰ «Можно высказать осторожное предположение, — пишет О. Лекманов, — что в девятой строке «Вступления» подразумеваются — помимо небесных звёзд — пятиконечные символы советского государства, водружённые над вершинами главных башен Московского Кремля» (там же).

т.е. Ахматова явно намекает на Россию, на которой она «сияет». Описывает ли Ахматова звезду или звезды (О.Лексанов почему-то считает, что в «Реквиеме» фигурируют только звезды, а не звезда, но это не так), эти небесные тела угрожающе нависают над страной и каждым человеком в ней. Наконец, в первой части, следующей сразу же за Вступлением, где упоминаются «звезды смерти», прямо названы кремлевские башни: «Буду я, как стрелецкие жёнки, Под кремлёвскими башнями выть»¹⁹³¹. А первая часть Эпилога опять возвращает к знаменитой стене («Под красною, ослепшею стеною»¹⁹³²). Этими прямыми и метафорическими описаниями Ахматова точно назвала источник зла. Дополнительным аргументом в пользу совершенно естественного предположения О. Лекманова служит еще одно соображение: в пятой части Ахматова упоминает о палаче («Кидалась в ноги палачу...»), а конце той же части возникает образ зловещей звезды («И скорой гибелью грозит Огромная звезда»). Здесь совершенно ясно, где обитает палач и какая звезда угрожает героине — не только роковая апокалипсическая, но и вполне реальная кремлевская.

В первой части героиня Ахматовой стонет, воет от горя, не скрывая своих чувств. Она сравнивает себя с женами казненных стрелцов («Буду я, как стрелецкие женки...»).

Вторая и третья части переводят трагическое событие передано в боле сдержанном ключе. Материнское несчастье осознается душевной и духовной болезнью: с одной стороны, «Эта женщина больна», а с другой — «Эта женщина одна». Болезнь матери, как это будет ясно из последующих глав, — безумие; героиня находится на грани разума и сумасшествия. Это ее физическое, телесное состояние, но она духовно больна, потому что поражена недугом одиночества. Вследствие этого в третьей части образ героини раздваивается: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает, Я бы так не могла...»¹⁹³³ Она смотрит на себя стороны и не узнает. Ее

¹⁹³¹ Здесь уместно заметить, что «низкое» слово «выть» Ахматова обычно употребляет вместо всех других синонимов, обозначающих плач, стенание, причитание. Так же она вела себя и в реальной жизни. Н.Я. Мандельштам вспоминала: «После постановления вскоре пришли за Левой. Он к этому времени уже отсидел первый срок, отбывался и набрал грудь медалей за взятые города, кончил за год университет и защитил диссертацию. Оба они расположились жить и в те годы, свободные от пунинского влияния, необычайно друг с другом дружили — мать и сын... Комната у них была одна, но по очередной инструкции в ее бумагах не рылись. На этот раз Анна Андреевна повела себя как простая баба: *взвыла*, запричитала, а когда гости ушли, уводя с собой ее единственного сына, она долго металась по комнате, хватала бумаги — к чорту стихи — всё из-за них! — и швыряла их в горящую печку» (Мандельштам Н. Об Ахматовой. — М., 2007. — С. 140. — Курсив мой. — В.К.).

¹⁹³² Тоже чрезвычайномногозначный образ: красная стена — это и метафорическое обозначение стены Кремля, ослепшей от безумных казней, и красные и ослепшие от слез глаза матерей, которым эта стена кажется кровавой.

¹⁹³³ И. Бродский в беседе с С.Волковым высказал следующую мысль: «Для меня самое главное в «Реквиеме» — это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реакции. Понятно, что Ахматова описывает в «Реквиеме» все ужасы «большого террора». Но при этом она все время говорит о том, что близка к безумию. <...> Эта вторая строфа, быть может, лучшая во всем «Реквиеме». Здесь самая боль-

охватывает ощущение нереальности, и она хочет от него избавиться. В таком душевном раздвоении она готова уйти в ночь, принять смерть.

С такого же ощущения странности происходящего начинается четвертая часть — горькое воспоминание о молодости и сравнение с выпавшей нынешней судьбой, слезный плач о своей доле:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизней кончается...¹⁹³⁴

шая правда и сказана: «Прислушиваясь к своему Уже как бы чужому бреду». Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны» (Анна Ахматова: Pro et contra. — Т. 2. — С. 646). Объясняя психологическое состояние Ахматовой-поэта, Бродский сопоставляет событие описания и событие писания: «когда поэт пишет, то это для него — не меньшее происшествие, чем событие, которое он описывает. Отсюда — попреки самого себя, особенно когда речь идет о таких вещах, как тюремное заключение сына или вообще какое бы то ни было горе. Начинается жуткий покров самого себя; да что же ты за монастр такой, если весь этот ужас и кошмар еще и со стороны видишь. Но ведь действительно, подобные ситуации — арест, смерть (а в «Реквиеме» все время пахнет смертью, люди все время на краю смерти) — так вот, подобные ситуации вообще исключают всякую возможность адекватной реакции. Когда человек плачет — это личное дело плачущего. Когда плачет человек пишущий, когда он страдает, — то он как бы даже в некотором выигрыше от того, что страдает. Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию. «Реквием» — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести. Расколом на страдающего и на пишущего. Тем и замечательно это произведение». И далее: «Конечно, «Реквием» Ахматовой разворачивается как настоящая драма: как настоящее многоголосие. Мы все время слышим разные голоса — то простой бабы, то вдруг — поэтессы, то перед нами Мария. Это все сделано как полагается: в соответствии с законами жанра реквиема. Но на самом деле Ахматова не пыталась создать народную трагедию. «Реквием» — это все-таки автобиография поэта, потому что все описываемое — произошло с поэтом. Рациональность творческого процесса подразумевает и некоторую рациональность эмоций. Если угодно, известную холодность реакций. Вот это и сводит автора с ума» (там же. — С. 647).

¹⁹³⁴ Писатель Б.Зайцев, свидетель красного террора, покинувший Россию в 1922 году, откликнулся на слова Ахматовой «Показать бы тебе, насмешнице...» в статье «Дни», взяв эпиграфом слова католической молитвы *Requiem aeternam dona eis Domine* (Вечный покой дай им, Господи — лат. — В.К.): «Да, пришлось этой измученной даме из «Бродячей собаки» испытать чашу, быть может, горчайшую, чем всем

В пятой части героиня обращается к сыну, но ее разум теряется: все прежние ценности, которыми гордилось человечество и желало видеть своей нравственной целью, исчезли:

Все перепуталось навек,
И мне не разобрать,
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать¹⁹³⁵.

Все привычные добродетели утратили свою силу, и только похоронный обряд — пышные цветы на могилу, кадильный звон и «следы куда-то в никуда» — сохранился в своем постоянном значении.

В шестой части продолжается та же тема непонимания («Что случилось, не пойму»), но из думы о сыне становится ясно, что у него свой крестный путь, подобный тому, каким шел Спаситель: ночи белые

О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

нам, в эти воистину «Окаянные дни» (Бунин). <...> Я-то видел Ахматову «царско-сельской веселой грешницей», и «насмешницей», но Судьба поднесла ей оцет Распятия (оцет — уксус; см.: Евангелие от Матфея — «Напоить оцтом и желчью»). — Мф. 27, 34; в современном переводе: «дали Ему пить уксуса, смешанного с желчью»). Можно ль было предположить тогда, в этой «Бродячей собаке», что хрупкая эта и тоненькая женщина издаст такой вопль — женский, материнский, вопль не только о себе, но и обо всех страждущих — женах, матерях, невестах, вообще обо всех распинаемых? <...> в том-то и величие этих 23 страничек, что «о всех», не только о себе. Опять и опять смотрю на полупрофиль соринской остроугольной дамы 1913 года. Откуда взялась мужская сила стиха, простота его, гром слов будто и обычных, но гудящих колокольным похоронным звоном, разящих человеческое сердце и вызывающих восхищение художническое? Воистину «томов премногих тяжелей». (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 225). В послании «Ахматовой» Б. Зайцев писал: «Вы ни в ссылке, ни в «Мертвом доме» не были, но около него стояли. Бились ли дома головой об стенку за близкого — не знаю. Но искры излетели из сердца. Вылетели стихами, не за одну Вас, а за всех страждущих, жен, сестер, матерей, с кем делили Вы Голгофу тюремных стен, приговоров, казней. <...> с даром поэзии Вы родились. Вначале безраздумно расточали, но Судьбе угодно было по-другому... Вот и выросла «веселая грешница», насмешница царскосельская — из юной элегантной дамы в первую поэтессу Родной Земли, голосом сильным и зрелым, скорбно-звонящим, стала как бы глашатаем беззащитных и страждущих, грозным обличителем зла, свирепости. В эти отмеченные Вами дни обращаюсь к Вам, Анна Андреевна, с низким поклоном — от собственного человеческого сердца, от сердца старшего литературного собрата и, смею думать, от лица многих почитателей Ваших. Храни Вас Бог. Дай сил и здравия» (там же. — С. 227). «Реквием», написанный в 1930-е годы, по мысли Б. Зайцева, обращен не только в прошлое, но и настоящее и в будущее.

¹⁹³⁵ Одно из самых страшных свойств диктатуры, которое Ахматова испытала на себе и которое ощутила на веринувшемся сыне, — безжалостная психологическая и психическая «ломка» человека. В той же пятой части об этом говорят слова: «Кидалась в ноги палачу». См. также: «Вместе с вами я в ногах валялась у кровавой куклы палача».

Так возникает и оформляется образ Распятия. Но «высокий крест», уготованный сыну, уже предвещает выход из ада на путь спасения. В этом смысле шестая песня — поворотная.

В седьмой части («Приговор») стих обретает суровость тона и ораторскую, витийственную силу:

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

Здесь возникает характерный мотив окаменения, который подхватывается в девятой («окаменелое страданье») и десятой («Ученик любимый каменел») частях. «Каменное слово», ложась на «живую грудь», оставляет одно лишь окаменелое страданье и вид каменеющего тела. Оно убивает память о живом и проводит черту под жизнью до ареста и после приговора. И это относится не только к сыну, который уже мыслится неживым, но и к матери, которая тоже не чувствует себя живой. Одна половина человека как бы умерла, а если не умерла, то ее надо убить, отсесть, причем не только эту часть жизни, но и память о ней¹⁹³⁶, чтобы хотя бы вторая половина могла жить¹⁹³⁷. И тут характерны для Ахматовой окончания четверостиший: сначала — «Ничего, ведь я была готова, Справлюсь с этим как-нибудь», потом — «Надо, чтоб душа окаменела, Надо снова научиться жить», и, наконец, — «Я давно предчувствовала этот Светлый день и опустелый дом». Дело здесь не только «в азбуке выживания», которую выучила Ахматова, а в том парадоксальном совмещении смерти и жизни: возможность жить дальше зависит от смерти. Только убив память, можно научиться жить, только окаменевшая душа может ожить и воскреснуть. Вот это сознание будущей жизни вносит мажорную, светлую ноту в поэму о поминовении невинно страдающих и усопших. Тут опять торжествует священная история. Благодаря ей, героиня «была готова» встретить «каменное слово». Это она дает веру

¹⁹³⁶ То есть имеется в виду память о жизни до ареста сына.

¹⁹³⁷ Однако трагизм «Рекивема» не только в ужасных событиях, а, по словам И. Бродского, «в том, во что эти события превращают твое индивидуальное сознание, твое представление о самом себе. Трагедийность «Реквиема» не в гибели людей, а в невозможности выжившего эту гибель осознать» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 649).

в жизнь, в спасение, вносит свет в опустелый дом. Предсказанное тысячелетия назад должно сбыться и сбывается теперь. Так возникает новая одухотворяющая поэта могущественная сила сошедшей свыше благодати. Сила внутренняя здесь очевидно превосходит силу внешнюю, хотя, казалось бы, внешние обстоятельства побеждают¹⁹³⁸.

Перед героиней, однако, встают новые препятствия: искушение несправедного пути — поскольку смерть не дарована ей свыше, то она желает умереть без страданий и мучений¹⁹³⁹ или внезапно обезуметь. В восьмой части «К смерти» она призывает смерть и была бы рада встретить ее в каком угодно обличье, лишь бы освободиться от ужаса знать и думать о боли и страданиях сына.

В девятой части речь идет о безумии («Уже безумие крылом Души накрыло половину...»). Но безумие тоже не выход: оно ведет к раздвоению («Прислушиваясь к своему Уже как бы чужому бреду») к утрате личности. Безумие отнимет все и предаст полному забвению. Тогда уже не вспомнятся «Ни сына страшные глаза — Окаменелое страданье, Ни день, когда пришла гроза, Ни час тюремного свиданья...» Безумие погружает в абсолютное одиночество и умерщвляет память. Однако героиня, несмотря на освобождающую силу смерти и безумия, не хочет отказаться от памяти о сыне, о его и своих страданиях. Она проходит свой путь до конца, как это было в тысячелетней истории Сына и Матери.

Этот путь она повторяет в десятой части («Распятие»), состоящей из двух четверостиший (1. «Хор ангелов великий час восславил...» и 2. «Магдалина билась и рыдала...»). Здесь лирически освещается самое страшное испытание: на Голгофе, лобном месте, совершается казнь Сына, Иисуса Христа. Стиль Ахматовой достигает высокой скорбной патетики:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.

¹⁹³⁸ В «Евангелии от Матфея» Христос говорит о том, что мог бы избежать казни, если бы умолил Отца спасти Его, но тогда не сбудутся Писания (26: 53–54). Это не избавляет его от страданий, усугубленных тем, что Отец оставил Его, как не становится легче Крестный путь Матери, предвидевшей его.

¹⁹³⁹ «Ты все равно придешь — зачем же не теперь?» — сказано о смерти.

Я жду тебя — мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядом
Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит,
Иль отрави тифозным чадом.
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой, —
Чтоб я увидела верх шапки голубой
И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас застилает.

Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
 А матери: «О, не рыдай Мене...»
 Мать должна увидеть казнь сына:
 Магдалина билась и рыдала,
 Ученик любимый каменел,
 А туда, где молча Мать стояла,
 Так никто взглянуть и не посмел.

Здесь рядом с Иисусом Христом и Богородицей присутствуют Мария Магдалина и «ученик любимый» Иоанн. Мария Магдалина не может твердо вынести страданий и противиться им, а Иоанн «каменел». Одна лишь Богородица, Мать смотрела на казнь Сына, не отводя глаз. Страдания Христа отражаются в безмолвном страдании Матери, а страдания Матери — отражение страданий Христа. Такая зеркальность изображения — в духе Ахматовой. При этом оба, и Сын, и Мать знают, что ничего изменить нельзя: никто не может помочь. Такова их миссия, таков Крестный путь каждого. Но это высокая миссия, высокая нравственная цель и высокая поэзия — принесение себя в жертву ради спасения человечества. Нет сомнения, что на арест сына и на его судьбу вообще Ахматова смотрела не только своими глазами, но и очами Богородицы.

Скорбные песни «Реквиема» соответствуют Крестному пути и тем испытаниям, которые впали на долю Матери и Сына. Ахматова дважды прошла этот путь — как мать Л.Н. Гумилева и как ревностная христианка. Между судьбой Христа и судьбой Гумилева-сына есть общее: оба невинны. Более того, было ясно, что Гумилев подвергся гонениям лишь оттого, что был сыном двух поэтов — Ахматовой и Н.С. Гумилева. Но это обстоятельство неизменно, стало быть, и участь Гумилева, как и участь Христа, неизбежна, и она следовала с жестокой необходимостью.

С той же неумолимостью вселенская трагедия приводит к свету. Символический пласт «Реквиема» служит и этой цели. Совместив реальный и символический планы, Ахматова получила право говорить от имени вечности. От священной истории Ахматова в двух частях Эпилога переключается на историю земную, на историю современную и обращается к конкретным судьбам матерей, к их измененному мучениями сознанию и включает их в ту же вечность. Теперь она говорит о них как бы со стороны, но пережив и их страдания. И молится «не о себе одной»:

Узнала я, как опадают лица,
 Как из-под век выглядывает страх,
 Как клинописи жесткие страницы
 Страдание выводит на щеках,
 Как локоны из пепельных и черных
 Серебряными делаются вдруг,
 Улыбка вянет на губах покорных,
 И в сухоньком смешке дрожит испуг,
 И я молюсь не о себе одной,
 А обо всех, кто там стоял со мною,

И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною.

В заключительном стихотворении Эпилога¹⁹⁴⁰ Ахматова говорит от своего лица, и голос ее становится голосом «стомильонного народа». Он приобретает разнообразные интонации — от элегических до негодующих. Эти стихи посвящены вечному поминанию страждущих. У них ничего не осталось: ни сыновей, которые отняты, ни собственной жизни, потому что они живут жизнью узников, ни молодости, которая уже забыта или которую можно забыть. У них осталась только память о судьбе лагерников и смертников. Это их самое большое достояние, и они боятся его потерять. Поэтому главное слово в заключительной части Эпилога — память, память подробная и не исчезающая во веки веков. С этой целью Ахматова соглашается на памятник после своей смерти¹⁹⁴¹, но это памятник в честь Матери, чтобы никто не мог забыть пережитых ею

¹⁹⁴⁰ Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что, красивой тряхнув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой!»
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громычание черных марусь,
Забыть, как постылая хлюпала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век.
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

¹⁹⁴¹ Некоторые советские поэты кощунственно предположили, что Ахматова запрашивает себе памятник.

ужасов и мучений. Таким нерукотворным (вместо рукотворного) памятника стал «Реквием». Благодаря ему, человечество не забудет страданий сыновей и матерей России, потому что забвение может привести к повторению.

«Реквием», однако, как и подобает по самому его смыслу (грядущее спасение в религиозном значении), утверждает жизнь, как и Священное Писание. Последние его строки — «И голубь тюремный пусть гулит вдаль, и тихо идут по Неве корабли» — обращены к жизни, к ее светлому началу. Об этом убедительно говорил, прощаясь с телом Ахматовой прот. А. Шмеман: «Через все наше лихолетье она пронесла, ни разу не изменив, правду и совесть, т. е. то, чем всегда светила нам подлинная русская литература. <...>

По православному учению пасхальная победа начинается на самой глубине, в последней темноте Великой пятницы. Поэзия Ахматовой — это свет, светящий во тьме и которого тьме не объять»¹⁹⁴². Он же назвал Ахматову «царицей русской поэзии», которая «сознавала это и принимала это как свое самоочевидное и необходимое служенье»¹⁹⁴³.

Ахматова всегда чувствовала внутреннюю близость со своей страной, в годы репрессий осозная себя, с полным на то правом, народным поэтом. «Реквием» стал поворотным этапом в ее творчестве. Именно в этом цикле-поэме голос зазвучал как зов несчастного народа («И если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомиллионный народ...»). Личная судьба здесь неотрывна от мученической судьбы страдальцев («Я была тогда с моим народом, Там, где мой народ, к несчастью, был»). На высоту вселенской трагедии Ахматова подняла свое горе, ставшее общим, чужое горе, ставшее личным. Российская трагедия понята как эпоха мировой истории. В стихах «Реквиема» слышны отголоски унылой народной песни («Тихо льется тихий Дон...»), которые сочетаются с плачем («Семнадцать месяце кричу...»), с рассказом («Вступление»), с элегией («К смерти»). Эпические мотивы сменяются лирическими размышлениями («Нет, это не я, это кто-то другой страдает...»). В полифонии интонаций слышатся и зауспокойная молитва, и рыдания, и крик, и едва различимый шепот, и грозная инвектива. Звукообразом становятся различные регистры колокольного звона («Тихо льется тихий Дон, Желтый месяц входит в дом»). В рифмах преобладают сонорные: «м» и «н»: «набекрень» — «тень» «больна» — «одна», «тюрьме» — «мне» Строгая композиционная законченность цикла-поэмы проявилась в том, что в начале и в конце даются портреты матерей (стихотворения-части «Посвящение», «Опять поминальный приблизился час...»). Образ «камня»-смерти, скульптурной, застывшей неподвижности, перерастает в последнем стих, в образ воображаемого бронзового памятника, как бы струящего слезы и олицетворяющего живое страдание. И все-таки произведение в своем монументальном трагическом величии завершается «по-пушкински» — победой светлого начала над темным хаосом и жизни над смертью: «И пусть с неподвижных и бронзовых век Как слезы струится

¹⁹⁴² Шмеман А. Анна Ахматова. — Новый журнал. 1966. № 83. — С. 91–92.

¹⁹⁴³ Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 365–366.

подтаявший снег, и голубь тюремный пусть гулит вдали, и тихо идут по Неве корабли». Ахматова стала поистине трагическим поэтом общенационального и мирового масштаба.

Итак, Ахматова написала великое трагическое произведение, которое стало поворотным в ее поэтической судьбе. Изменилась вся ее поэзия, обретшая удивительное многоголосье, разнообразие интонаций, естественное пересечение несходных лексических пластов. Стихотворения, объединенные событием личной и народной жизни, неразрывно спаяли эпос и лирику, придав «Реквиему» и трагическую скорбь, и достоинство неиссякаемого гуманизма. Если до «Реквиема» Ахматова была великим поэтом любви, великим поэтом истории, то после «Реквиема» она стала еще и великим гражданским поэтом, чье социальное сознание было исполнено ясности, мужества, твердости и подчинялось неподкупной совести. «Реквием» принес ей славу народного поэта, обретшего сверхличный голос. Нет сомнения, что это был голос России, не желавшей мириться с террором и презиравшей тиранию, диктатуру и деспотизм.

При своем появлении «Реквием» вызвал много откликов как в России, так и за ее пределами. Во время хрущевский «оттепели» Ахматова страстно хотела напечатать «Реквием», надеясь на то, что с разоблачением преступлений Сталина и его клики, ее произведение будет к месту и не встретит препятствий со стороны властей и пройдет цензуру¹⁹⁴⁴.

¹⁹⁴⁴ Л.К. Чуковская записала: «9 декабря 1962. Анна Андреевна спросила меня, как, по-моему, стоит ли включить в «Реквием» другие стихотворения тридцатых годов, например, «Немного географии», «И вот наперекор тому». Я твердо ответила «нет», хотя и сама толком не могла бы объяснить, почему. Нет, могла бы. Наверное потому, что эти, с такою силой обобщающие время и события стихи, имеют менее власти над сердцем, чем стихи «Реквиема», чисто лирические, как бы камерные, как бы личные; рыдание одной матери над единственным, отнятым у нее и распинаемым сыном. Голос единственный, мать одна, и сын один, и распятие одно, а мы слышим за этой единственностью «море горя», «горы горя»:

А если зажмут мой измученный рот,

Которым кричит стомиллионный народ... —

тут единственное естественно превращается в стомиллионное, и более никаких дополнений не требуется. Я бы даже убрала не реквиемское стихотворение: «Это было, когда улыбался Только мертвый, спокойствию рад», и опубликовала бы его среди других изумительных, но не реквиемских стихотворений тридцатых-сороковых годов о застенке: «С Новым Годом! с новым горем!», «Привольем пахнет дикий мед», «Стансы», «Я приснюсь тебе черной овцой», «И вот, наперекор тому» и т.д.» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2 — С. 590–591). О том же Ахматова спрашивала и Ю.Г. Оксман, который с большим трудом убедил Ахматову, что ее желание напечатать «Реквием» полностью в новом сборнике ее стихотворений не выполнимо, потому что их «пафос перехлестывает проблематику борьбы с культом, протест поднимается до таких высот, которые никто и никогда не позволит захватить именно ей». Оксман убедил Ахматову не показывать «Реквием» редакторам, «которые могут погубить всю книгу, если представят рапорт о поэме высшему начальству. По словам Оксмана, Ахматова защищалась яростно и долго, ссылаясь на повесть А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и стихи Бориса Слуцкого о Сталине, которые, говорила она, гораздо сильнее разят сталинскую Россию чем ее «Реквием», а все-таки напечатаны.

Друзья сумели убедить Ахматову, что очередь «Реквиема» еще настала, что нужно потерпеть и пока держать поэму в строжайшей тайне. Но так как к тому времени поэма уже была восстановлена по памяти совместными усилиями и записана, то долго удержаться не преданной тишине она не могла.

Вскоре случилось так, что Ю.Г. Оксман передал имевшийся у него список поэмы Кэтрин Фойер, жене американского профессора философии и социологии Льюиса С.Фойера, которая дипломатической почтой переправила экземпляр Г.П. Струве, удовлетворив его настоятельную просьбу. Судя по всему, это было сделано без ведома и разрешения Ахматовой¹⁹⁴⁵.

Получив экземпляр «Реквиема» и, как правильно полагал Г.П. Струве, из очень надежного источника, он приступил к его публикации, и в 1963 году «Реквием» вышел в свет в Мюнхене¹⁹⁴⁶. После публикации из зарубежом естественно было ожидать, что на родине поэта «Реквием» будет опубликован, ибо никакой тайны он уже не представлял. Тогда же появились многочисленные списки поэмы, и вся культурная Россия уже знала это произведение. И сама Ахматова не имела нужды его скрывать, щедро раздавая имевшиеся у нее списки. Когда появилась возможность составить сборник, а она представилась в 1964 году, Ахматова пожелала включить «Реквием» в его состав. В работе над «Бегом времени» ей помогала Л.К. Чуковская. «Реквием» был помещен в отдел «Поэм», но его постигла неудача: цензура изъяла произведение, и в сборнике оно не появилось.

Широкое распространение «Реквиема» радовало Ахматову, тем более, что восторги сыпались на нее со всех сторон¹⁹⁴⁷. Л.К. Чуковская передавала ее слова: «Я счастлива, что дожила до этого времени. «Реквием» ходит и «Поэма» дописана, — сказала Анна Андреевна, провожая меня в переднюю. — Чего же мне больше?» а больше, писала Чуковская, было надобно печатанья. «Надо, чтобы школьники заучивали «Реквием» наизусть»¹⁹⁴⁸. Но книги не было.

Среди хвалебных отзывов выделялся отзыв А.И. Солженицына, который уже напечатал свою знаменитую повесть. В то время он познакомился с Ахматовой. Л.К. Чуковская вспоминала: «А.И. Солженицын, выслушав «Реквием», сказал Анне Андреевне: «Жаль, что в ваших стихах речь идет всего лишь об одной судьбе». Анна Андреевна сама рассказывала мне об этих словах Александра Исаевича, дивясь им и не соглашась с ними. «Разве одною судьбой нельзя передать судьбу миллионов?» —

¹⁹⁴⁵ На издании «Реквиема» была сделана помета, что оно осуществлено без согласия автора. Вся эта история с передачей «Реквиема», с преследованием Ю.Г. Оксмана теперь хорошо известна и подробно описана. См.: «Тыняновский сборник. Пятое Тыняновские чтения». — Рига-М., 1994), в котором опубликованы мемуары А. Фойера, Р. Фойер-Миллер и статья М.О. Чудаковой «По поводу воспоминаний...».

¹⁹⁴⁶ В СССР он появился только через 24 года, в 1987 году.

¹⁹⁴⁷ Был лишь один неблагоприятный отзыв И.Г. Эренбурга, который будто бы сказал, что стихи любовные Ахматовой удаются лучше, чем гражданские (см.: Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 36).

¹⁹⁴⁸ Там же. — С. 37.

говорила она. — «Разве «Эпилог» к «Реквиему» это уже не судьбы миллионов?» — говорила я. — «Да ведь и сам Солженицын *«Одним днем з/к»*, *одною* судьбой изобразил многолетние судьбы миллионов»¹⁹⁴⁹.

Так или иначе, Ахматова была права: через судьбы матери и сына она рассказала о судьбах всех матерей и сыновей, о всей безвинно корчившейся Руси. Обобщенность ее «Реквиема» достигла вселенских высот.

Если в России «Реквием» был встречен в целом восторженно и был, несомненно, острее и смелее в социальном отношении многих произведений, прошедших цензуру, то за рубежом публикация поэмы и ее толкование получило несколько иной уклон.

Во-первых, первые отзывы были осторожны и даже неблагоприятны¹⁹⁵⁰. В них затем стала всячески подчеркиваться непримиримость Ахматовой к советской власти и неустанные на нее гонения. В условиях даже 1960-х годов это было небезопасно и приносило Ахматовой только вред, потому что власть при чтении таких пассажей ожесточалась и не шла ни на какие уступки при публикации ее произведений, о чем хлопотали ее друзья или влиятельные благожелатели, которых было много среди тех жевластей, например, писательских¹⁹⁵¹. В ответ на такие «благожелательные» зарубежные статьи Ахматова обычно, как свидетельствует Г.В. Адамович, говорила приблизительно следующее, соглашаясь, что та или иная статья написаны и в самом деле благожелательно: «Да, благожелательно, не спорю... Но такая благожелательность мне вредит. А что у нас делается, вы знаете сами! Не надо противопоставлять меня другим сов(етским) писателям, не надо делать какие-то намеки, жалеть меня, го-

¹⁹⁴⁹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 591. Н. Роскина передавала этот эпизод несколько иначе: «Когда Солженицын выразил желание посетить Ахматову, она с радостью его приняла, прочла ему «Реквием», о котором он сказал: «Это была трагедия народа, а у вас — только трагедия матери и сына» (Роскина Н. Анна Ахматова. — в кн.: Четыре главы. Из литературных воспоминаний. — Париж, 1980. — С. 53). А.И. Солженицын хотел, что в еще ольшей степени была передана всеобщая беда, национальное, народное горе. Несмотря на несогласие, Ахматова все-таки прислушалась к мнению А.И. Солженицына, внеся во Вступление слова выделенные курсивом: «И когда, обезумев от муки, Шли уже осужденных полки». Но было и другое мнение: Александр Верт полагал, что «Реквием» похож на «Один день Ивана Денисовича». Сравнивая эти произведения, он спрашивал: «Считают ли советские литературные бонзы, что это даже сильнее «Ивана Денисовича»? и включают ли они «Реквием» в предстоящий сборник?» (см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 223).

¹⁹⁵⁰ Так, Артур Лурье высказался резко: «Подделка»; Б. Филиппов писал Г. Струве: «Книга интересна очень, но пестровата по художественному достоинству. Кое-что — очень сильно»; В.Ф. Марков полагал, что «1) стихи слабые, не на уровне лучшего у Ахматовой; 2) эгоцентричность, занятость собой; и 3) высокомерность по отношению к тем, кто покинул родину, а не остался там, как она» (см.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 621–622).

¹⁹⁵¹ Вообще, надо сказать, что общество и читатели, вопреки запретам и издевательствам властей, не забыли Ахматову, и она не могла жаловаться на невнимание публики к себе. Ругань присяжных критиков с успехом достигала обратного эффекта: она лишь увеличивала число поклонников поэта.

ворить, что я какая-то жертва и т. д. И т. д. Все это отзывается на моем положении и может привести Бог знает к чему. А мне довольно того, что я пережила! Вы говорите, что в эмиграции почти все ко мне хорошо относятся? Если это так,... пусть пишут, как о других поэтах: такое-то стихотворение удачно, а вот это — слабее... Больше ничего. И я буду искренне благодарна»¹⁹⁵².

Во-вторых, публикация «Реквиема» за рубежом всколыхнула эмигрантскую общественность. Снова завязался разговор о свободе выбора в условиях кровавой диктатуры, о том, кто прав, — те, кто уехали из России, не в силах жить в пространстве, лишенном духовной свободы и свободного слова, или те, кто, как Ахматова, предпочли быть с народом и родиной. Развернувшаяся полемика вспыхнула, едва эмиграция прочитала эпиграф-четверостишие:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл,
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был¹⁹⁵³.

Р. Гуль назвал это четверостишие «прекрасным и как бы краеугольным, программным четверостишием, которое дает тон всем стихам Ахматовой о терроре, вставляя их в некую внутреннюю раму». Считая поступок Ахматовой принадлежащий к теме личного выбора, личной судьбы, автор статьи «“Реквием” Анны Ахматовой»¹⁹⁵⁴ не осуждает и тех, кто покинул Россию и стал изгнанником. В книге «Я унес Россию. Апология эмиграции» он писал: «Я стал эмигрантом без моего волеизъявления. Выслала меня Украинская Директория под немецко-украинским конвоем. Но когда переехал границу всей этой всероссийской мерзости, называющейся революцией: я вздохнул с чувством истинного облегчения... Слава тебе, Боже!» и дальше: «... передо мной, естественно, как перед всяким «изгнанником» (по Ахматовой) вставал выбор между двумя ценностями: родина или свобода? Не задумываясь, я взял свободу, ибо родина без свободы уже не родина, а свобода без родины, хоть и очень

¹⁹⁵² См.: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 261. Г. Адамович исполнил просьбу Ахматовой и написал редактору «Нового русского слова» М.Е. Вейнбауму: «Вы, вероятно, знаете, что в Париже на днях была Анна Ахматова. Я виделся с ней три раза и долго с ней говорил. Пишу я Вам по ее желанию и даже по ее просьбе. Она утверждает, что эмигрантская печать крайне неосторожно к ней относится и часто ставит в трудное положение. Живется Ахматовой, по-видимому, вообще нелегко: это чувствуется, хотя говорит она об этом сдержанно. <...> в Ваши редакторские прерогативы я вмешиваться не хочу и не имею права. Думаю, однако, и надеюсь, что Вы примете письмо мое во внимание и будете пропускать только те статьи, в которых ничего не окажется для Ахматовой неприятного и неприемлемого. Она достойна бережного отношения, Вы это знаете так же, как и я» (там же. — С. 262).

¹⁹⁵³ Ахматова ставила себе в поэтическую заслугу вводное «к несчастью», как некую верную историческую и психологическую краску.

¹⁹⁵⁴ Новый журнал, 1964. № 77. — С. 293.

тяжела, может быть даже страшна, но все-таки — моя свобода. Так что надменные строки Ахматовой о каком-то «изгнаннике» меня всегда необыкновенно отталкивали»¹⁹⁵⁵.

Тема «родина без свободы или свобода без родины» больно задело эмиграцию, и она решительно не согласилась, а отчасти даже и обиделась на Ахматову. Однако художественные достоинства поэмы не подвергались сомнению¹⁹⁵⁶. В том же духе восприняли «Реквием» большин-

¹⁹⁵⁵ Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. — Нью-Йорк, 1984. Т. 1. Россия в Германии. — С. 186–187.

¹⁹⁵⁶ Р. Гуль с нескрываемым хвалебным пафосом восторженно писал: «Говорить о высоких достоинствах поэзии Анны Ахматовой не приходится. Ее поэзия давно оценена. Уже несколько десятилетий как Ахматова — эта бывшая «насмешница» и «царскосельская веселая грешница» — ушла от своей прежней главной темы — любовной лирики, став поэтом разных и больших тем: война, родина или свобода, Россия, диалог с прошлым Серебряным веком. И вот теперь — террор. По классичности музыки, по ее четкости, точности и блеску «Реквием» как раз образец этого перерождения бывшей музы Ахматовой. От камерности — к всероссийскому голосу. К голосу ясному, всеми слышимому и по-пушкински в своей высокой простоте незримо сложному, что дается только большим поэтам. В приложении к Анне Ахматовой эпитет *большого* русского поэта (и в наши дни единственного *большого*) совершенно естественен. Стихи «Реквиема» — одно из подтверждений тому. Но «томов премногих тяжелей» эта небольшая книжка не только в плане поэзии. «Реквием» неожиданно поднимает некоторые темы историософского и духовного порядка. И прежде всего тему о так называемой русской душе. Хотя почему о так называемой? Русская душа существует, это — реальность. И «Реквием» как раз показывает некоторые ее стороны. Касается «Реквием» и темы родина или свобода? Стихи «Реквиема» помечены 1935, 1939, 1940 годами. Это — террор. Это стихи о том, как «Звезды смерти стояли над нами и безвинная корчилась Русь Под кровавыми сапогами и под шинями черных марусь». Темы террора, самой значительной темы полувековой русской революции, по понятным причинам касались немногие русские поэты. В первые годы революции в достаточной мере гнусные стихи, прославлявшие террор... Но вот пришли стихи о терроре Анны Ахматовой. О них — и только о них, — я думаю, можно сказать, что это отклик народа на террор. Да и писала-то их Ахматова именно так: как всероссийский (или — всесоюзный) ответ русской женщины на тюрьму, Сибирь, смерти, террор. <...> и если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомиллионный народ! о чем же он кричит, «стомиллионный измученный народ»? о своих страданиях. Да. Но что же он кричит? Не разобрать. Это скорее бессловесный вой и воп: «как стрелецкие женки — под кремлевскими башнями». <...> Старинно-московский образ воющих стрелецких женок под кремлевскими башнями совсем не случаен, он глубоко определяющ. <...> Некоторые русские писатели полагают, что русскую податливость к насилию и долготерпеливость к страданию выдумал только французский маркиз де Кюстин. Я думаю, людей, так думающих, не поддерживает ни русская история, ни русская литература, ни полувековая история русской революции. Край родной долготерпенья — остается. И «Реквием» Анны Андреевны Ахматовой — как ответ на террор ленинских «голубых шапок» и ленинских «кровавых сапог» — вой той же покорности родной страны. <...> марксизм-ленинизм полвека пляшет на пленном народе под плач и вой «стрелецких женок». И в заключение: «Как великий вой, как всероссийский воп русских женщин в годы построения так называемого коммунизма останутся в русской литературе и в истории революции стихи Анны Ахматовой о терроре» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 218–223).

ство эмигрантов, в частности, Г.В. Адамович, В.С. Франк и другие¹⁹⁵⁷.

¹⁹⁵⁷С точкизрения Адамовича («Наполях «Реквиема» Анны Ахматовой») «Реквием» замечателен в двойном смысле: и как литературное произведение, то есть как стихи, и как документ, относящийся к одной из самых темных в истории России эпох. Двойственность впечатления, однако, исчезает, едва почувствуешь, что, будь стихи Ахматовой не так остры, не так убедительны, их идейное и моральное содержание, в общих чертах знакомое, не казалось бы открытием, и наоборот, если бы стихи говорили о другом, то не вызвали бы отклика, выходящего далеко за пределы эстетического и художественного удовлетворения. О большевизме, о сталинском его периоде, о русской революции вообще написаны сотни исследований. Каждому из нас приходилось подолгу думать обо всем, что произошло в России — или, вернее, что произошло с Россией — в последние полвека. Однако особенность поэтического подхода к событиям и явлениям в том и состоит, что о них как будто впервые узнаешь. Впервые и, во всяком случае, по-новому, иначе, чем прежде, ужасаешься тому, о чем давно знал. Одно незаменимо-четкое слово, одна интонация, безошибочно точно соответствующая продиктованному ее чувству, и читателя будто кто-то берет за плечи, встряхивает, будит, заставляет с неотвязной настойчивостью спросить себя: как же могло все это случиться? Кто несет за случившееся ответственность?

Как могло все это случиться? Вопрос, родственный тому, который в русской литературе поднят был еще Карамзиным после кровавых робеспьеровских попыток установить раз навсегда, какой бы то ни было ценой, равенство и справедливость и вслед за Карамзиным, с сочувственным упоминанием его имени, затронутый Герценом в «С того берега». Вопрос общий, поистине «проклятый», потому что ответить на него можно было бы, лишь объяснив, почему идеи и принципы, по существу, приемлемые, в замысле своем подлинно альтруистические приводят к жесточайшему насилию». Тут Адамович склонен «обвинять» самую природу человека, который, достигнув среднего общественного состояния, стремиться стать тигром в джунглях. Впрочем, отказываясь принять и это объяснение, он пишет: «Есть что-то метафизически ускользающее от разума в печальной судьбе всех социальных идеалов. На крайность с этим можно было бы примириться, если бы их проверка оставалась теоретической. Проверка практическая обходится что-то чересчур дорого, «не по карману», как сказал бы Иван Карамзев». И далее он рассуждает о «Реквиеме» в связи нашим русским историческим опытом: «Наш русский исторический опыт — тот, который нашел горестное лирическое отражение в «Реквиеме», — не похож ни на какой другой. Впрочем, в истории, как в жизни, все индивидуализировано, а схемы с общими линиями и будто бы непреложными законами возникают в воображении людей позднее, когда мало-помалу исчезают, стираются неповторимые черты каждого умчавшегося года. «Смерть и время царят на земле», по Соловьеву. Можно было бы добавить: случай царит на земле — и царит самодержавно, без каких-либо конституций. У исторического случая, на который отозвалась Ахматова, есть имя: Сталин, сталинизм, сталинская жестокость, его азиатская подозрительность, его статическое восприятие действительности с вытекающим из этого безразличием к отдельным существованием, единицам в отвлеченных выкладках и таблицах. А вокруг и в ответ исторической случайности — то есть того, чего могло бы и не быть, — пышный, отнюдь не случайный расцвет всего, что ей психически соответствовало, расцвет угодничества, беззастенчивого карьеризма с необходимыми для успеха карьеры подножками, с малодушием, лестью, юркостью, пронырливостью. Вокруг и в ответ случайности — разгул опричнины, пробуждение зверя, дремавшего в сознаниях. Не будь подходящих условий, зверь продолжал бы спать и носители его умерли бы, вероятно, почтенными, уважаемыми старцами, иные даже столпами общества, примером молодежи, и никто бы не знал, на что они способные». <...> «Я была тогда с моим народом Там, где мой народ, к несчастью, был, — пишет Ахма-

това. К «несчастью». Было ли несчастье заложено в самом ходе событий как нечто неотвратимое? Можно ли было предвидеть его размеры, его остроту и длительность? Нет, конечно. Карамзинский вопрос, может быть, по-новому и возник бы, да и должен был возникнуть уже при Ленине. Но продержавшаяся тридцать лет смесь марксизма с чингисхановщиной есть историческая случайность, и, оглядываясь на нее, приходишь к мысли, что самое страшное в так называемом «культе личности» есть не самая «личность», а именно «культ» ее. Потому что культ — явление повторное, с чертами российской, «рассейской» органичности, и обнаруживается это и в наши дни. Культ подделывается к личности, отражает ее свойства, в раболепном усердии усиливает их, забегает вперед, заранее со всем соглашаясь, всем восхищаясь, не говоря уже о том, что все оправдывая. В соответствии с чудовищным духовным обликом данной «личности» достался в удел России и чудовищный «культ». И, думая теперь о России, недоумеваешь: как люди смотрят там друг другу в глаза — те именно люди, которые в слезах умиления, с дрожью восторга в голосе благодарили вождя и учителя за счастливую жизнь? Дает себя, вероятно, знать круговая порука: все мы были хороши, нечего, значит, и корить один другого! Но, во-первых, не все, и ахматовская книжка лишний раз об этом напоминает. А во-вторых, есть ведь молодежь, по возрасту своему испытания не знавшая и, обманчиво или нет, считающая, что она лучше выдержала бы его, чем отцы: что она об этих отцах думает, какое может хранить к ним доверие, какое уважение? Советская печать настойчиво отрицает наличие конфликта поколений. Но этого конфликта не может не быть. Не может быть, чтобы дети смотрели на «промотавшихся» и самих себя разоблачивших отцов без горькой усмешки, даже если и примешивается к их чувству доля жалости». <...> Адамович полагает, что по выходе своем стихи «Реквиема» произведут «впечатление... ошеломляющее. Одно дело — сухое перечисление фактов, хотя бы долго скрывавшихся, другое, совсем другое — творческое восстановление горя, страдания и беззащитности, убедительно заставляющее читателя не просто узнать, а пережить то, о чем говорит автор. Как можно было это терпеть? Как забыть все испытанное? Как предотвратить возможность повторения? Ахматова никаких вопросов не ставит, но стихи ее должны бы такие вопросы вызвать настойчивее и мучительнее самых красноречивых докладов и разоблачений. Если Россия сейчас мало-помалу пробуждается от многолетнего наваждения, «Реквием» должен бы оказаться одним из толчков к тому, чтобы очнувшись она окончательно». Что же касается о художественной стороне «Реквиема», то его суждения отрывисты: «О стихах, «как таковых», поговорить следовало бы особо. Но «Реквием» — книга, не располагающая к оценке формальной и к критическому разбору обычного склада. Есть в этой книге строчки, которых не мог бы написать в наши дни никто, кроме Ахматовой, — да, пожалуй, не только в наши дни, а со смерти Блока. Но само собой при первом чтении вклад в русскую историю заслоняет значение «Реквиема» для русской поэзии, и пройдет немало времени, прежде чем одно удастся отделить от другого» (*Адамович Г. Одиночество и свобода. — М., 1996. — С. 362–364*). См. также: С. 297–300. Откликаясь на тему «свобода без родины или родина без свободы» (см. анализ стихотворения «Мне голос был...») Адамович повторяет свои собственные соображения и смыкается с эмиграцией. Он не осуждает ни Ахматову, ни эмигрантов и не спорит с ними.

Значительно интереснее и плодотворнее он анализирует проблему выбора в беседе с В.С. Франком: «Ведь если бы все те, которые оказались вольно или невольно в эмиграции, если бы они остались в России, то оказалось бы, что пятьдесят лет Россия молчала или повторяла бы только то, что совпадает с партийной мудростью. Некоторых русских мыслителей правительство советское выслало, другие уехали добровольно. Остались же только люди, которые могли выражать мысли, совпадающие с партийными указаниями. Вся линия русской философии, русской мысли, идущая, в общих чертах, — от линии, заложенной Владимиром Соловьевым: Булгаков, Бер-

Ахматова живо интересовалась тем, что думают думают о «Реквиеме» ее зарубежные читатели и почитатели. Адамович вспоминает: «Анне Андреевне хотелось знать, как была принята эта книга, какое произвела впечатление.

Я вспомнил давнее признание Цветаевой насчет «Колыбельной» и того, что за одну строчку оттуда она отдала бы все ею написанное, — и сказал, что последние строчки «Реквиема»:

...И тихо идут по Неве корабли —

должны бы у многих поэтов вызвать такое же чувство. Ахматова забыла о цветаевском письме, и, как мне показалось, напоминание это доставило ей удовольствие.

— Трудно судить о своих стихах. Надо отойти от них, отвыкнуть, как будто разлучиться с ними: тогда яснее видишь, что хорошо, что слабо. «Реквием» еще слишком мне близок. Но кое-что в нем, по-моему, удачно: например, эти два вставных слова «к несчастью» во вступительном четверостишии.

— А другое четверостишие, о Голгофе, «Магдалина билась и рыдала...»?

— Да, это, кажется, тоже неплохие стихи»¹⁹⁵⁸.

Столь же высоко оценили «Реквием» и другие члены русской диаспоры за рубежом. Так, В.С. Франк писал: «Ахматова никогда не была гражданским поэтом в некрасовском смысле слова. Ее поэтический темперамент — не темперамент борца или проповедника. Но после начала «настоящего двадцатого века», летом 1914 года, ей — как и другим поэтам — стало трудно, если не невозможно писать о своем в отрыве от общего. Правда, и после 1914 года интимно-личные темы продолжают преобладать в творчестве Ахматовой. Но само ее творчество претерпевает некое химическое изменение. Субъективное уступает объективному.

даев, Франк, Шестов, хотя он и не принадлежит прямо к этой линии, но во всяком случае это был выдающийся русский мыслитель; никто из них не мог бы написать того, что написал, оставшись в России. Один из выдающихся русских людей нашего века, глубокий мыслитель, остался и погиб в ссылке: это о. Павел Флоренский, автор замечательных книг. Если бы эти люди остались в России, это обернулось бы со рокалетним молчанием России или же, как теперь в советской России делается, за великих философов выдавались бы люди, может быть, и талантливые — но и только. <...> Вся глубинная линия русской мысли, русской философии, окрашенная интересом к религии, не могла бы существовать в советской России. И это была бы большая потеря. Может быть, многое из того, что написано Буниным, могло бы быть написано в советской России, но он не был бы там самим собой. Этого я не могу забыть. Повторяю, я признаю и уважаю вполне заслуживающую признания и уважения позицию Ахматовой, но только без вызова тем, кто с ее позицией не согласен». И далее: «Если попытаться взглянуть объективно на судьбу русской культурной элиты в страшные годы после 1917 года, то надо сказать, что та самоотверженность, которую проявила Ахматова и многие другие, отказавшись уехать, — заслуживает глубокого уважения. Но, конечно, и то, что сделала эмиграция за эти два или полтора поколения, тоже огромная заслуга перед русской культурой. И то и другое оказалось необходимым. Жизнь же сложилась трагически, по-разному, но трагически и для тех и для других» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 470–472).

¹⁹⁵⁸ Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 383.

Грусть, например, сменяется объективным понятием «горя». <...> в двадцатые годы личное и общее единоборствуют в ахматовской поэзии с переменным успехом. Они все еще существуют каждое само по себе, и поэт ищет путей к преодолению этого напряжения. Только после страшных переживаний, выпавших на долю Ахматову в тридцатых и сороковых годах, ей удастся синтез этих двух начал. И характерно, что она находит решение не в радости, не в экстазе, а в скорби и в страдании. «Реквием» и «Поэма без героя» — два царственных примера взаимопроникновения личного и общего. В «Реквиеме» отчаяние матери не обособляет ее. Наоборот, через свою скорбь она прозревает страдания других. «Мы» и «я» становятся почти синонимами. Ахматова сама предугадала, чем станет ее «Реквием»: «И если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомильонный народ...» Предельное одиночество («эта женщина больна, эта женщина одна») не перерождается в эгоцентрическое замыкание в собственной боли. Душа Ахматовой отверзта настежь... Чисто поэтически «Реквием» — чудо простоты. Поэзия Ахматовой всегда была четкой, по-петербургски подобранной. Ей всегда были чужды вычурность и говорливость московского лада. Но в «Реквиеме» ей удалось еще большее — дисциплинировать свои собственные чувства, вогнать их в крепкую ограду стихотворной формы, как воды Невы сдерживаются гранитными набережными. Простая суровость формы, противостоящая страшному содержанию, делают «Реквием» произведением, адекватным той апокалиптической поре, о которой оно повествует¹⁹⁵⁹.

Наконец, Ахматова полагала, что литературной премией «Этна-Таормина» была награждена именно за «Реквием». «Я уверена, — говорила она М.В. Латманизову, — что премию я получила за «Реквием». Эта вещь произвела большое впечатление. Она в 1963 году вышла в Германии, в Мюнхене, и после этого была переведена на все языки мира»¹⁹⁶⁰.

В конце 1940 года, в год окончания «Реквиема», Ахматова приступила к созданию нового лироэпического произведения — «Поэмы без героя». Работой над ней, а также над «Седьмой книгой» лирических стихотворений открылся новый период ее творчества, совпавший с началом Великой Отечественной войны.

Великая Отечественная война. Блокада Ленинграда. Эвакуация в Ташкент. Лирика военных лет. Возвращение в Москву и Ленинград. Разрыв с В.Г. Гаршиным. «Северные элегии». Второе отлучение от печати (Постановление ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград»). Десятилетняя «немота». Аресты Н.Н. Пунина и Л.Н. Гумилева.хлопоты об освобождении и реабилитации. Работа над сборником лирики «Седьмая книга» и «Поэмой без героя» (1940–1965). Конец опалы. Старые верные друзья и молодые друзья-поэты. Противодействие рецидивам сталинизма. Выпуск книги «Бег времени». Мировое признание: награждение литературной премией Европейского сообщества писателей «Этна-Таормина» (Сицилия) и присуждение почетной степени доктора

¹⁹⁵⁹ Франк В. Бег времени. — В кн. Анна Ахматова. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 44–45.

¹⁹⁶⁰ Об Анне Ахматовой. — С. 519.

филологии Оксфордского университета. Кончина А.А. Ахматовой. Вторая мировая война не оставила Ахматову равнодушной. Цикл «В сороковом году», вошедший затем в «Седьмую книгу», открылся стихотворением «Когда погребают эпоху...»¹⁹⁶¹. Ахматова восприняла поражение Франции и оккупацию Парижа мировой катастрофой. Вторая мировая война, по мысли Ахматовой, провела кровавый рубеж между предыдущей эпохой и последующей, расколов XX век. По своему жанру стихотворение представляет собой своеобразный «реквием» по эпохе, которую оплакивает Ахматова. Но одновременно оно является исповедью и свидетельством очевидца. Трагический смысл войны видится Ахматовой в том, что между двумя эпохами — довоенной и послевоенной — лежит тишина, и ничто не связывает их, причем живая связь истории разрушена насильственно. В истории ничего не остается, кроме тишины и трупов. Если же жизнь сохранится, то последствия войны останутся катастрофичными:

Но матери сын не узнает.
И внук отвернется в тоске¹⁹⁶².

Вот этот разрыв глубинных родовых человеческих и просто родственных связей пагубен для будущего. Но, негодуя против войны и отчетливо видя ее трагические последствия, Ахматова, однако, не верит, что жизнь прекратится. Напротив, она всем стихотворением утверждает жизнь в ее естественном течении.

Столь же проникновенно послание «Лондонцам», написанное по поводу варварского обстрела Лондона немцами в начале второй мировой войны. В некоторых рукописных вариантах стихотворению предшествовал эпиграф: «И сделалась война на небе. Апокал(ипсис)». Стало быть, Ахматова и в этом стихотворении придавала мировой войне вселенский смысл. Но здесь она рассматривается также и с точки зрения истории

¹⁹⁶¹ Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идет.
А после она выплывает,
Как труп на весенней реке, —
Но матери сын не узнает.
И внук отвернется в тоске.
И клонятся головы ниже,
Как маятник, ходит луна.

Так вот — над погибшим Парижем
Такая теперь тишина.

¹⁹⁶² Нельзя не заметить, что трагедия передана в освещении, напоминающем Лермонтова.

культуры: время пишет бесстрастной рукой новую, двадцать четвертую драму в духе канонических двадцати трех, написанных Шекспиром. Эта новая драма вне культуры, вне литературы, потому что она бесчеловечна и перед ней ничто все ужасы в трагедиях Шекспира:

Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать!

В противовес непереносимым ужасам второй мировой войны Ахматова пишет удивительное, парадоксальное стихотворение «Но я предупреждаю вас...»¹⁹⁶³, в котором словно бы грозит разъяренному и нечестивому человечеству, что она больше не появится на земле («Но я предупреждаю вас, Что я живу в последний раз...») и не подарит ему образы, зовущие к идеалу, к прекрасному, к нравственно совершенному и высокому:

Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

Вторая мировая война не обошла Россию: нападение Германии на СССР положило начало Великой Отечественной войне, которая застала Ахматову в Ленинграде. Она мужественно встретила новую народную беду, и ее патриотизм проявился в полной мере. Главная мысль ахматовских стихотворений («Клятва», «Мужество» и др.¹⁹⁶⁴) — Россия, ее дети и русская речь, т.е. общенациональные ценности, которые были для поэта самыми дорогими.

Содержание и стиль лирики Ахматовой меняется: первоначально вселенские апокалипсические образы отходят на второй план, а на первый выступают национальные, народные мотивы — непокорности, решительного сопротивления. Короткие стихотворения Ахматовой наполнены высокими чувствами и, естественно, звучат громко, насыщенные метафорами и контрастами («Пусть боль свою в силу она переплавит», «Мы детям клянемся, клянемся могилам...»). Другая интонация — пла-

¹⁹⁶³ Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родникового водой,
Ни колокольным звоном —
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

¹⁹⁶⁴ Все стихотворения, написанные в годы Великой Отечественной войны («Клятва», «Первый дальний бой в Ленинграде», «Птицы смерти в зените стоят», «Мужество», «Я не была здесь лет семьсот...», «Эти рысьи глаза твои, Азия...» и др.), должны были войти в предполагаемую «Седьмую книгу», в три ее цикла: «Ветер войны», «Луна в зените» и «Новоселье», а также в «Ленинградский цикл» и в «Ташкентскую тетрадь».

ча, поминания. Мальчики, уходящие на фронт, еще не понимают, что идут на смерть:

Важно с девочками простились,
На ходу целовали мать,
Во всё новое нарядились,
Как в солдатики шли играть.

Но смерть уже витает над ними («Во все новое нарядились...»). Война предстает в стихотворениях Ахматовой как нечто чужеродное, противоположное человечеству, земле и всему бытию, а потому равнодушное: звук дальнотойного снаряда — «был не городской, Да и не сельский звук». И гибель он несет не с азартом, злобой, ненавистью, яростью или хитростью, коварством, а с безразличием к своим жертвам. И даже небесная твердь, на которой словно застыли немецкие самолеты («Птицы смерти в зените стоят»), «безжалостна» в своей неумолимой смерти, которая не щадит никого — ни голодных, истощенных людей, ни детей («Постучись кулачком — я открою...»¹⁹⁶⁵).

Во время войны Ахматова испытала чувство полного единения с народом. У нее и народа были общие чувства и общие заботы. Примером этого может служить не только стихотворение «Победителям», где наши солдаты, как и древние воины, клали свои жизни «за други своя» и ощущались родными и близкими —

Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, —
Внуки, братики, сыновья! —
но и знаменитое «Мужество»:
Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Здесь примечательно сознание того, что народ — обладатель речи, а речь — свидетельство жизни народа: исчезает народ — исчезает речь, умирает речь — умирает народ. Стало быть, вне речи, вне культуры их существование немислимо и невозможно. Нет сомнения, что мысль о нерасторжимой спаянности народа и его речи самым прямым образом повлияла

¹⁹⁶⁵ Это стихотворение «о маленьком мальчике, который приносит во время бомбежки, осенью или весной, травинки, выросшие между камнями мостовой», запомнилось польскому художнику Ю. Чапскому, с которым Ахматова познакомилась в Ташкенте.

на решение Ахматовой остаться на родине, как и оборона русской речи от нависшей над ней угрозой. Т. Венцлова записал слова, сказанные однажды Ахматовой: «На самом деле язык эмигрантов — это мертвый язык, застывший, не развивающийся. Здесь мы его движем в ту или иную сторону, может быть, даже портим, но живой язык только здесь»¹⁹⁶⁶.

В стихах военного времени, что уже было отмечено в критической литературе, Ахматова возвысилась до лирики высокого, общенационального звучания, до трагизма огромной напряженности. Народный характер ее поэзии был очевиден. Теперь уже трудно было предъявлять Ахматовой претензии относительно сосредоточенности на интимно-лирической теме, да и самое разделение поэзии Ахматовой по рубрикам «любовная», «гражданская» уже немыслимо, хотя это было ясно и раньше. Теперь же все темы настолько переплелись, что перед читателями раскрылся подлинный масштаб дарования Ахматовой. А так как лирические темы включались в мировой и национальный историко-культурный контекст, то личное переживание сливалось с чувствами общечеловеческими, «вечными» и окрашивалось ими.

Итак, в годы войны Ахматова получила возможность печататься, хотя в 1941 году ею написано сравнительно мало. Ее национально-патриотический порыв, который был допущен властью без коммунистической идеологии, был замечен¹⁹⁶⁷. Ей предоставляли даже страницы глав-

¹⁹⁶⁶ Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова. — СПб., 2001. — С. 84. См. также более позднее стихотворение из цикла «Вереница четверостиший»:

Ржавеет золото, и истлевают сталь,
Крошится мрамор. К смерти всё готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

¹⁹⁶⁷ И. Берлин писал по этому поводу: «Началось немецкое вторжение в Россию, и картина вновь изменилась. Те немногие крупные писатели, которые пережили великую чистку и не потеряли человеческого облика, со всей страстью откликнулись на всеобщий прилив патриотизма. В какой-то мере в литературу вернулась правда: военные стихи рождались из глубокого чувства, и не только у Пастернака и Ахматовой. В те дни все русские люди были захвачены волной народного единения, кошмар чисток отступил на задний план перед трагическим и одновременно вдохновляющим и освобождающим чувством патриотического сопротивления врагу и готовности к героическому самопожертвованию. Писатели, старые и молодые, которые смогли выразить это всенародное чувство, а в особенности те из них, в ком билась жилка подлинной поэзии, стали предметом поклонения, как никогда прежде. Наблюдалось поразительное явление: поэты, бывшие в опале у властей и поэтому печатавшиеся редко и малыми тиражами, начали получать солдатские письма с фронта, в которых зачастую цитировались их наименее политические, наиболее личные стихи. Я слышал, что стихи Блока, Брюсова, Сологуба, Есенина, Цветаевой, Маяковского широко читали, учили наизусть и цитировали солдаты и офицеры, и даже политруки. Ахматова и Пастернак, много лет прожившие в своего рода внутренней эмиграции, получали множество этих фронтовых писем с цитатами не только из опубликованных стихов, но и из неопубликованных, ходивших по рукам в списках. Многие просили автографов, подтверждения подлинности текстов, мнения автора по тому или иному вопросу. В конце концов это произвело впечатление на некоторых партийных вождей. Бюрократы от литературы сообразили, что такие писатели цен-

ной партийной газеты «Правда»¹⁹⁶⁸, пригласили выступить в радиопере-

ны как патриотические голоса и, может статься, государству придется когда-нибудь ими гордиться. Как следствие этого, укрепились престиж и общественное положение поэтов» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 481–482).

¹⁹⁶⁸В «Правде» было опубликовано «Мужество». Кроме того, «В начале войны во многих газетах появилось четверостишие, которое печаталось, как лозунг. Оно принадлежало перу Ахматовой: «Вражье знамя Растает, как дым. Правда за нами, и мы победим». Некоторым, как, например, О.Ф. Берггольц большинство стихотворений Ахматовой казалось слабыми и, очевидно, риторичными, но другие ими искренно восхищались. Я.З. Черняк, например, записал в дневнике, кстати, повторив мысль В. Чудовского: «Удивительные восьмистишия. Лаконизм потрясающий. И сила поэтическая необыкновенная. Слово — как молния, как меч, как старинная важная дверь, закрывающаяся тяжело, как бы навсегда. Я напомнил — японские танки». А.Н. Толстой назвал стихи Ахматовой военной поры в одном ряду с Твардовским, Симоновым, Исаковским, Сельвинским, Сурковым и сатирами Маршака (Толстой А. О литературе и войне // Литература и искусство. 1942. 5 декабря). Зарубежная пресса тоже отметила стихотворения Ахматовой. Так, о стихотворении «Победа» критик писал: «Победу, добытую героизмом солдат, талантами полководцев и беспредельной жертвенностью всего народа, она приветствовала суровыми и мудрыми словами. Это, вероятно, лучшие пять строк, написанных после и по поводу победы. В них не говорится ни о роли партии в войне, ни о гениальности вождей. Не говорится потому, что это было бы кощунством по отношению к принесенным жертвам, а Анна Ахматова — поэт...» (Эхо. Регенсбург. 1946. 21 сентября). Другой читатель так отзывался о стихотворении «Мужество»: «То «великое русское слово», на защиту которого звала тогда в своих патриотических стихах Анна Ахматова, не было пустозвонным и лживым официальным штампом, а было только таким, каким оно всегда понималось всей настоящей русской традицией — и «правыми» славянофилами и «левой» общественностью: свободным творческим выражением свободного народного духа» (Народная правда. — Париж. 1949. № 6. — С. 39–40). Столь же доброжелательными были и другие отклики: «[Х]рупкий, певучий голос Анны Ахматовой, которая давно призналась, что «в этой жизни... так мало видела, только пела и ждала», неожиданно приобрел металлический закал спокойной решимости» (Новый путь. — Нью-Йорк. 1945. 14 января); «В многоголосом хоре советских поэтов раздался в унисон с другими — к радости всех, любящих русскую литературу — негромкий, но внятный, как всегда, голос Анны Ахматовой. ... она и теперь со спокойной решимостью приняла долю тягот, ставших уделом любимого города... в судьбоносные дни затворнице... стали близки «Незатейливые парнишки, Внуки, братики, сыновья», оборонявшие «русскую речь, великое русское слово...» (Новоселье. 1946. № 24–25. — С. 99). Тот же критик о стихотворении «Победителям»: «[Затворница Анна Ахматова, столько лет уединенно сгоравшая «в дыму» «любовой памяти», почувствовала в страшные дни, что стали ей близки отдавшие “жизнь за други своя”» (Новый путь. — Нью-Йорк. 1945. 30 сентября). В. Александрова писала о стихотворении «Наступление» (впоследствии — «Победа»; «Славно начато славное дело...»): «Пожалуй, только Анне Ахматовой, почти 20 лет молчавшей, не пришлось пересматривать своих творческих установок. Она подошла к нынешнему молодому хору поэтов и заговорила своим прежним, негромким, но запоминающимся поэтическим голосом» (Новый журнал, 1943. № 5. — С. 393). Еще один критик настаивал: «Из многих других стихов о войне я хотел бы упомянуть о двух стихотворениях Анны Ахматовой, поэзия которой после долгого молчания не утратила своего легкого обаяния, напоминающего тонкую камерную музыку» (Британский союзник. 1945. 4 марта). Лишь Б. Филиппов (Филистинский), находившийся в те годы под защитой крыл вермахта и люфтваффе, счел стихи Ахматовой «надутыми, фальшивыми агитками...» (За родину. Рига, 1943. 2 сентября). По поводу стихотворения «Победа» («Славно начато славное дело...») Б.В. Томашевский предупреждающе писал: «Славно

даче «Говорит Ленинград»¹⁹⁶⁹, предложили вместе с другими знаменитыми женщинами подписать статью под обращением «Нет больше врага у женщин, чем Гитлер»¹⁹⁷⁰.

В конце сентября 1941 года Ахматову вместе с М.М. Зощенко, по ее

начато, а вот славно ли кончится? Ведь начато оно под руководством тех, которые ни за что, ни про что засадили ее сына. Может ли Ахматова ручаться, что после войны верховоды не засадят многих из начавших и продолжающих славное дело и не объявят новый набор в концлагеря?..» (*Любимов Н.* Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 2. — М., 2004. — С. 445). Б.В. Томашевский был, конечно, прав. По воспоминаниям Э.Г. Бабаева, с Ахматовой вышел слудющий казус: «...однажды она показала мне листок с машинописной копией стихотворения «Мужество», которое она предложила в Ташкентский альманах. Рукопись была возвращена ей с пометкой: «Доработать». И в тексте стихотворения редактор красным карандашом подчеркнул последнюю строку «Навеки»: на полях был нарисован вопросительный знак. — Вот видите, — сказала Анна Андреевна, — редактор сразу заметил, что последняя строка короче других. К тому же здесь нет рифмы...» (*Бабаев Э.* Воспоминания. — СПб., 2000. — С. 84–85). См. обо всем этом: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 298–301.

¹⁹⁶⁹ О.Ф. Берггольц вспоминала, что в конце сентября 1941 года, «в дни жесточайших артиллерийских и воздушных налетов» состоялось выступление Анны Андреевны Ахматовой. Мы записывали ее не в студии, а в писательском доме, так называемом «недоскребе», в квартире М.М. Зощенко. Как назло, был сильнейший артобстрел, мы нервничали, запись долго не налаживалась. Я записала под диктовку Анны Андреевны ее небольшое выступление, которое она потом сама выправила, и этот — тоже уже пожелтевший — листок я тоже до сих пор храню бережно... не забыть мне и того, как через несколько часов после записи понесся над вечерним, темно-золотым, на минуту стихшим Ленинградом глубокий, трагический и гордый голос «музы плача». Но она писала и выступала в те дни совсем не как муза плача, а как истинная и отважная дочь России и Ленинграда. Она говорила: — Мои дорогие согражданки, матери, жены и сестры Ленинграда. Вот уже больше месяца, как враг грозит нашему городу пленом, наносит ему тяжелые раны. Городу Петра, городу Ленина, городу Пушкина, Достоевского и Блока, городу великой культуры и труда враг грозит смертью и позором. Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли о том, что наш город, мой город может быть растоптан. Вся жизнь моя связана с Ленинградом — в Ленинграде я стала поэтом, Ленинград стал для моих стихов их дыханием... Я, как и все вы сейчас, живу одной непоколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским. Эта вера крепнет во мне, когда я вижу ленинградских женщин, которые просто и мужественно защищают Ленинград и поддерживают его обычную, человеческую жизнь... Наши потомки отдадут должное каждой матери эпохи Отечественной войны, но с особой силой взоры их прикует ленинградская женщина, стоявшая во время бомбежки на крыше с багром и щипцами в руках, чтобы защитить город от огня; ленинградская дружинница, оказывающая помощь раненым среди еще горящих обломков здания... Нет, город, возраставший таких женщин, не может быть побежден. Мы, ленинградцы, переживаем тяжелые дни, но мы знаем, что вместе с нами — вся наша земля, все ее люди. Мы чувствуем их тревогу за нас, их любовь и помощь. Мы благодарны им, и мы обещаем, что мы будем все время стойки и мужественны... Тут я сообразила, что не сказала, что передачи на эфир одновременно слушал и Ленинград, и вот почему Анна Ахматова обращалась и к ленинградкам. Но прежде всего это были передачи для Родины, и не только для нее — эти передачи мог слушать весь мир, — ведь они же шли в эфир. Было очень важно, чтоб наряду с голосами рядовых защитников города звучали голоса и тех людей, которых знала вся земля» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 347–348).

¹⁹⁷⁰ См.: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 298.

словам, по личному распоряжению Сталина вывезли на присланном им самолете в Москву¹⁹⁷¹, а в октябре она выехала в Чистополь через Казань и в начале ноября прибыла в Ташкент.

В Ташкенте Ахматова нашла много друзей, поклонников и поклонниц ее таланта. Среди ее близких знакомых гениальная Ф.Г. Раневская, писатель А.Н. Толстой, писательница и критик Л.К. Чуковская, балерина Т.В. Вечеслова, Е.С. Булгакова, вдова М.А. Булгакова, поэтесса М.А. Алигер, поэт В. Луговской, польский художник Ю. Чапский и еще множество очень знаменитых и менее знаменитых людей¹⁹⁷².

Современники в один голос говорят, что «в годы войны Ахматова

¹⁹⁷¹ Есть сведения, что для охраны самолета было выделено семь истребителей. Впоследствии Ахматова не раз говорила, что в отношении нее Сталин проявлял то заботу, то ненависть. Он не только приказал вывезти ее из осажденного Ленинграда, но и велел беречь ее, когда она заболела тифом в Ташкенте. «А ведь он благоволил ко мне, — говорила она своему знакомому. — Что, трудно поверить? Многих это ввергает в сомнение. Еще бы! Присылает за мной в осажденный Ленинград самолет, а затем — метаморфоза — ненависть» (см.: *Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы.* — С. 301).

¹⁹⁷² М. Алигер впоследствии вспоминала: «...В Ташкенте Анна Андреевна не была одинока, рядом были близкие и приятные ей люди — замечательная актриса Фаина Георгиевна Раневская, Елена Сергеевна Булгакова... Раневская всегда и без конца вспоминает о своих встречах с Ахматовой — они много времени проводили вместе. Я просила Раневскую написать все, что она помнит, но она вместо этого написала письмо мне, и я разрешу себе процитировать некоторые строки этого письма: «...Вы просили меня написать об А.А. — я не умею, не могу. Но Вам хочу сказать то, что вспомнилось буквально сию минуту, потому что я все время о ней думаю, вспоминаю, тоскую... Мы гуляли по Ташкенту всегда без денег... На базаре любовались виноградом, персиками. Для нас это был *nature morte*, — Анна Андреевна долго смотрела на груды фруктов, особенно восхищалась гроздьями фиолетового винограда. Нам обеим и в голову не приходило, что мы могли бы это купить и съесть. Когда мы возвращались домой, по дороге встретили солдат, они пели солдатские песни. Она остановилась, долго смотрела им вслед и сказала: “Как я была бы счастлива, если бы солдаты пели мою песню...”» <...> «Из ближайших друзей она очень любила Е.С. Булгакову и часто говорила мне: «Она умница, она достойная! Она прелесть!» Далее М. Алигер цитировала письмо Ф.Г. Раневской: «...В Ташкенте я часто у нее ночевала — лежала на полу и слушала «Мастера и Маргариту» Булгакова... Она читала вслух, повторяя: «Фаина, это гениально, он гений!» ...В Ташкенте узнала она о великих переменах в судьбе сына. Он просил отправить его на фронт, и просьбу его удовлетворили. Лев Николаевич проехал через Москву в воинском эшелоне в действующую армию. Он стал солдатом, его могли каждый час убить, но он стал солдатом, защищающим родину от врага, а она стала матерью солдата. Оставалось только молиться за него и гордиться им». «...Еще одно ташкентское воспоминание Фаины Георгиевны Раневской: «...Был знойный полдень, невыносимый зной, нестерпимое пекло удержало меня дома, я боялась выйти на улицу и вдруг увидела из окна бегущую, не идущую, а бегущую Анну Андреевну. Она задыхалась, долго не могла начать говорить. А потом сказала, что ей было трудно усидеть дома, — сейчас услышала по радио, что Муссолини свергнут народом, и что это событие такой важности, что ей захотелось поделиться со мной радостью. «Вы понимаете, ведь это уничтожена колыбель фашизма», — повторила она несколько раз. «Это надо отпраздновать, Фаина!» и я принесла кувшин разливного, дешевого вина. Я никогда не видела ее такой радостной» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 352–353).

жила жизнью активной и патриотической». Современница свидетельствовала: «...Должна сказать, что я редко встречала человека, который мог бы сравниться с ней в ее целомудренной и глубокой любви к России. Она оберегала ее от расхожих слов и стереотипных выражений, на которые были в то время многие тороваты. В ее присутствии такая болтовня о войне была невозможна. Ей это чувство было так же свойственно, как дыхание, глубокое, сильное и оберегаемое. Прикасаться к этому походя никому не дозволялось». Вместе с другими писателями она ходила в госпитали, где читала свои стихи¹⁹⁷³. О высокой душе Ахматовой рассказал Я.З. Черняк: «Ахматова человек исключительной духовности, строгости, чистоты. От всех благ и преимуществ, щедро предлагаемых ей местным руководством, отказывается. «Как я возьму это, когда все мои близкие погибли в Ленинграде». От квартиры тоже отказалась. Жизнь намеренно трудно.

Поэза? — Нет, схи́ма»¹⁹⁷⁴.

¹⁹⁷³Светлана Сомова рассказала о следующем случае: однажды посетители увидели в одной большой палате горько страдающего молодого человека. Все боялись к нему подойти, «чтобы не задеть своим сочувствием». «Ахматова, — вспоминала Светлана Сомова, — сразу подошла к нему, молча села около кровати. Я не видела ее глаз, но, верно, они были горькими. А потом она стала тихим голосом читать стихи о любви — «Годовщину последнюю празднуй...», «Я с тобой не стану пить вино...», «Как белый камень в глубине колодца...» и другие. Непонятно было, как и зачем читать такие стихи полуживым людям. Но в палате стало тихо. Лица разгладились, посветлели. И этот несчастный юноша вдруг улыбнулся. Тело-то ранено, жизнь висит на волоске, а душа — живая, отзывается на любовь, на правду... Анна Андреевна часто приходила к этому юноше, которого полюбила. Как она рассказывала потом, одна из молоденьких и хорошеньких сестер, потерявшая на войне всех близких, взяла его к себе после госпиталя, вышла за него замуж. Анна Андреевна, которую он почему-то называл своей спасительницей, бывала у них в гостях, помогала им. Так одно горе, столкнувшись с горем других, пережитые совместно, становятся чем-то даже крепче счастья» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 370–371).

¹⁹⁷⁴Там же. — С. 375. По многим воспоминаниям нам известно, что жила Ахматова в Ташкенте скудно, но ничего для себя не требовала. Ее современница Г.Л. Козловская писала: «...я оглядела конурку, в которой ей было суждено первое время жить. В ней едва помещалась железная кровать, покрытая грубым солдатским одеялом, единственный стул, на котором она сидела (так что она предложила нам сесть на постель). Посередине маленькая нетопленая печка-«буржуйка», на которой стоял помятый железный чайник и одинокая кружка на выступе окошка «Кассы». Кажется, был еще ящик или что-то вроде того, на чем она могла есть. В каморке было холодно, тусклая лампочка лишь усиливала тоскливость этого одинокого угла, его нетопленость и случайность» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 378–379). Позднее Ахматова переехала на улицу Жуковского, где уюта было больше и где был ее любимый «мангалочный дворик» (там же. — С. 384). Все тогдашние собеседники Ахматовой были поражены силой сопротивления, одного из главных слагаемых в характере Ахматовой: «Ее внутренняя сила сразу поражала ясно ощутимым присутствием духовной несломленности, непокоренности, и ее словно не касались бедность и неустроенность личного существования...» Даже после тяжелой болезни (брюшной тиф) она «поправилась довольно быстро и, худая, с черными четками на шее и сохранившейся челкой, которую хотели остричь, а она не дала», предстала перед друзьями. «... и тут мы увидели, что она по-прежнему стройна и прекрасна. <...> Еще не седые

Писатели и деятели искусств собирались на вечера, где читали свои произведения, устраивали маленькие домашние концерты. Такие вечера запомнились как эстетические праздники. Ахматова не отказывалась в них участвовать. Она «читала лирику. Стихи о Ленинграде. О погибшем ребенке, о закопанных в землю статуях Летнего сада. О дальнебойном ленинградском — громе орудия». Впечатления от таких чтений были незабываемы: «Удивительные восьмистишия. Лаконизм потрясающий. И сила поэтическая необыкновенная. Слово — как молния, как меч, как старинная важная дверь, закрывающаяся тяжело, как бы навсегда»¹⁹⁷⁵.

В Ташкенте главной темой по-прежнему оставалась военная (там было написано «Мужество» и несколько других стихотворений). Но воображение Ахматовой занимал и другой замысел, возникший еще в Ленинграде — большое сочинение, позднее названное «Поэмой без героя». В эвакуации она продолжила работу над поэмой и создала ее раннюю редакцию, которая тогда же широко обсуждалась в дружеских кругах¹⁹⁷⁶.

волосы, цвета соли с перцем, мягко и легко обрамляли ее патрицианскую голову, и вся ее фигура в светло-сером костюме обрисовывалась необычайно изящной, стройной и почти воздушной. Во все времена своей жизни она была прекрасна. Ее красота была радостью художников. Каждый находил в ней неповторимые, пленительные черты характера. Даже в старости, отяжелев и став тучной, она обрела особую благородную статуарность, в которой выявилось отчетливо и покоряюще величие великопленной человеческой личности (там же. — С. 380).

¹⁹⁷⁵ Там же. — С. 377.

¹⁹⁷⁶ Многие собеседники Ахматовой в Ташкенте воочию наблюдали, как создавалась поэма. Л.Г. Козловская вспоминала: «Судьбе было угодно одарить нас чудом, сделав свидетелями того, как в течение двух лет росла и творилась поэма. <...> Поэма росла и развивалась как дерево, прорастая все новыми побегами. Мы видели, как поэт ломает одно, заменяя другим, и поэма, разрастаясь, становилась все фантастичней, загадочней, призывно притягательной в своей энигматичности (загадочности, непонятности. — В.К.). Многое в ней было непонятно. Иногда просто потому, что многие реалии были неведомы и не могли быть ведомы нашему поколению. Другое же вследствие того, что автор уходил в такие темные подземелья памяти, где только он один не шел на ощупь. Ошеломляли неустанность творческого напряжения, появление и оттачивание все новых граней, форм. От одних эпитафий захватывало дух и кружилась голова. Начиная от итальянского текста моцартовского Дон Жуана — «Смеяться перестанешь раньше, чем наступит заря» — и кончая Хемингуэем — «Я уверен, что с нами случится самое ужасное» — из «Прощай, оружие». С годами их становилось все больше и больше. Сотни отблесков чужой мысли вращались в поэму. И мне кажется, что если бы собрать всю их многочисленность, то в своем множестве они выросли бы в поэму сами по себе. Ее чтение придало этой ночи какую-то особую торжественность. ...Искусство высокого собеседничества, а это действительно ныне утраченное искусство, у Ахматовой было ослепительным. ...Анна Андреевна была полным выражением двух стихий — поэзии и женственности» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 381–382). Одни (Я.З. Черняк) принимали поэму безоговорочно: «...Но главное — стихи! Какой поэт! Весь в музыке, в сдержанной музыке, которой искушены губы, измучены прекрасные руки. Сдержанный, закованный порыв. Извержение, остановленное чеканщиком. Читала поэму «1913 год, или Поэма без героя». Посвящение. Вступление. Первая глава, вторая. Третья — «Решка» — послесловие. <...> Тема — спор с временем, горький обман Коломбины, вос-

Там же, в Ташкенте, была издана книга стихов «Избранное» (1943).

Восток, Средняя Азия произвели на Ахматову неизгладимое впечатление. Война, тюремное заключение сына не отвратили ее взора от вечных истин. Я.З. Черняк вспоминал ее слова: «"Здесь мы узнали простые и важные вещи. Как прекрасен звук льющейся воды и что древесная тень ничем не заменима... Все, о чем мы читали в восточной поэзии и не очень верили..."» Как я счастлив, что жизнь подарила мне в душном и знойном городе, переполненном скрежетом войны и бедствий, эту чистую, прекрасную встречу. Еще один высокий взлет души, уже, кажется, разучившейся летать»¹⁹⁷⁷. Э.Г. Бабаев также писал: «Переболев и переживая страдания термезский зной, и чаткальские ледяные ветры, Анна Ахматова полюбила Ташкент»¹⁹⁷⁸. Однажды какой-то «заезжий поэт назвал Ташкент «чужбиной». Ахматова обиделась: «Кто мне посмеет сказать, что здесь Я на чужбине?!"» Отношение к Ташкенту было романтическое, чистое и благодарное:

ставшей схимницы, гибель Пьеро (корнет — гусар, положивший себя на пороге изменицы). Эпиграфы из Байрона, Аббата да Понте (либретто к «Дон Жуану») — ко всей вещи. Из пушкинского «Домика в Коломне» — «Я воду Леты пью, Мне доктором запрещена унылость»; из Хлебникова — ко второй главе. Это поэма о том, как жизнь шла вне жизни и становилась трагическим звуком». Поэму сравнивали со старинной постройкой — «с башенками, пристройками, балконами. Нет — как лирические поэмы Байрона. Как первые — байронические — Пушкина. Вместо сюжета — музыкальные наплывы, боренье тем — желающих встать в лирику, вернуться к ней. Удивительным является возвращение к этому — в позднем творчестве» (там же. — С. 376). Другие (И. Бахтерев), считая поэму — и справедливо — «совершенно новым этапом в поэзии Анны Андреевны», делали множество замечаний: «... я возражал против многочисленных эпиграфов, которые, как мне казалось, да и сегодня кажется, неверно ориентируют читателя на сугубую литературность произведения, чего нет и в помине. И хотя в поэме нет слов о пророчестве опальной императрицы: «Быть пугу месту сему», оно не только подтверждается самой жизнью, постоянно ощущается в необычайно емком, глубоко вместительном произведении. Анна Андреевна задумалась, а потом сказала, что через чужие слова она хочет «вытащить на свет второй и третий подтекст Поэмы». — Я собираюсь написать послесловие, частично оно уже написано, которое многое объяснит. Мне же казалось, что поэзия автора достаточно точно выражена и не нуждается ни в эпиграфах, ни в послесловиях» (Об Анне Ахматовой. — С. 221–222). Третьи (Э.Г. Бабаев) до конца жизни считали, что ташкентская редакция поэмы лучше последующих: «Мне и сейчас кажется «ташкентский вариант» поэмы более совершенным и «чистым», чем его позднейшая версия, с дополнениями и пояснениями. Однажды я сказал об этом Анне Андреевне. Она кивнула и ответила, как мне показалось, с пониманием: — Все мои ташкентские друзья так считают... Не могу утверждать, что тогда мне была ясна сама поэма. Но ветер, шевеливший листочки плюща за окном, казался мне ветром истории. <...> в некоторых списках поэмы, в том числе и в моей тетради, пролог имеет название «Набат». Но это название не удержалось. Ритм поэмы завораживал, становился неотделимым от облика Анны Ахматовой...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 406–407).

¹⁹⁷⁷ Там же. — С. 377.

¹⁹⁷⁸ Там же. — С. 406.

И в этом сладость острая была,
Неповторимая, пожалуй, сладость.
Бессмертных роз, сухого винограда
Нам родина пристанище дала»¹⁹⁷⁹.

Ахматова восприняла Азию как нечто первозданное и очень древнее («Ты, Азия, — родина родин!»), в котором, несмотря на прошедшие тысячелетия не угасли очевидные черты первобытной дикости. Она как бы почувствовала здесь прямое дыхание вечности, ощутила биение только что зародившегося и застывшего, но живого бытия. Так возникают стихотворения: «Я не была здесь лет семьсот...»¹⁹⁸⁰ и «Это рысьи глаза твои, Азия...»¹⁹⁸¹. Проснувшееся здесь поэтическое вдохновение не избавляет, однако, от мировой скорби, а поэзия не служит утешеньем («Вы так вели по бездорожью, Как в мрак падучая звезда. Вы были горечью и ложью, а утешеньем — никогда»).

И все-таки настроение Ахматовой в Ташкенте не было удрученным и подавленным. Напротив, она полна надежд. И тому были веские причины: в марте 1943 года Л.Н. Гумилев отбыл срок заключения и спустя некоторое время добровольцем ушел на войну, блокада Ленинграда была прорвана, вдохновение не изменяло Ахматовой, «Поэма без героя» продвигалась, лирические стихи писались. Поскольку для лирики Ахматовой открылись двери даже партийных редакций, поскольку Гумилев уже не был арестантом, а стал солдатом, то социальное ощущение его и Ахматовой значительно улучшилось. Сын перестал быть репрессирован-

¹⁹⁷⁹ Там же. — С. 407–408.

¹⁹⁸⁰ Я не была здесь лет семьсот,
Но ничего не изменилось...
Всё так же льется Божья милость
С непрекращаемых высот,

Всё те же хоры звезд и вод,
Всё так же своды неба черны,
И так же ветер носит зерна,
И ту же песню мать поет.

Он прочен, мой азийский дом,
И беспокоиться не надо...
Еще приду. Цвети, ограда,
Будь полон, чистый водоем.

¹⁹⁸¹ Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выдразнили подспудное
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой текла,
Словно я свои же рыдания
Из чужих ладоней пила.

ным, а Ахматова носить клеймо матери врага народа. Можно было ожидать значительных перемен и в социальном положении. И. Бахтерев вспоминал, что Ахматова в последние месяцы пребывания в Ташкенте «была переполнена оптимизмом» и постоянно заводила разговор о том, что будет после войны. «Нас ждут необыкновенные дни, — повторяла она. — Вот увидите, будем писать то, что считаем необходимым. Возможно, через пару лет меня назначат редактором ленинградской «Звезды». Я не откажусь»¹⁹⁸². Ахматова была искренно убеждена, что к осени 1946 года опала с нее должна быть окончательно снята и тогда наступит период «полного усыновления». Что было причиной такой уверенности трудно понять и объяснить. Вряд ли Ахматова ожидала справедливой оценки своих и сыновних военных заслуг, невероятным кажется и дарование свободы творчества, непостижима и надежда на какие-то перемены в существе «диктатуры пролетариата», на самопреобразование режима. Возможно, она питала иллюзии, будто власть оценит подвиг народа, спасшего ее и установленный ею режим, повернувшись лицом к своим гражданам. Но слышать от умной, трезвой и даже рациональной Ахматовой такого рода речи о должности главного редактора журна-

¹⁹⁸² Об Анне Ахматовой. — С. 223. М. Алигер также свидетельствовала: «... я никогда не видела ее такой радостной, как в третью нашу встречу, когда весенним московским вечером я пришла к Ардовым повидать Ахматову, только что приехавшую из Ташкента. Она была оживленная, преображенная, молодая и прекрасная...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 353–354). В своих воспоминаниях М. Алигер передала слова Ахматовой: «Такая огромная страна... Такая огромная война... Человечество еще не знало войны такого великого смысла, такого всеобщего смысла... Она перевернет мир, эта война, переделает всю нашу жизнь... Да, да, и нашу жизнь — я именно это хотела сказать... Смотрите, как она срывает все покровы, стирает все камуфляжи, обнажает все безобразное, чтобы люди его увидели, поняли, возненавидели, уничтожили... <...> Сейчас, когда впереди еще такие испытания... Такая война! Она откроет двери тюрем и выпустит на волю всех невинных... И как она трезво и точно определяет, что к чему и кто... Нет, нет, поверьте мне, это самая великая война в истории человечества... И уверяю вас, никогда еще не было такой войны, в которой бы с первого выстрела был ясен ее смысл, ее единственно мыслимый исход. Единственно допустимый исход, чего бы это нам ни стоило. Мы выиграем войну для того, чтобы люди жили в преображенном мире. Все страшное и гнусное в нем будет смыто кровью наших близких...» (там же. — С. 351–352). Впрочем, но это не удивительно, такие же настроения были свойственны в то время и Б. Пастернаку: «... в 1945 году он продолжал надеяться на великое обновление русской жизни в результате очистительной бури, которой, в его представлении, явилась война, война столь же страшно и ужасающе преобразительная, как и Революция, — чудовищный катаклизм, лежащий вне наших обывательски-узких моральных категорий. Он полагал, что подобные... перемены не подлежат нашему суду: надо постоянно думать о них, думать неустанно и непрерывно, всю жизнь, пытаться понять и постичь их в меру наших возможностей. Они лежат по ту сторону добра и зла, приятия или неприятия, сомнения или согласия. К ним следует относиться как к стихийным переворотам, землетрясениям, внезапным приливным волнам. Это — преобразующие события, находящиеся за пределами любых исторических и моральных мерок и понятий. Подобным же образом мрачный кошмар доносов, чисток, убийств ни в чем не повинных людей, после которых разразилась ужасающая война, казался ему необходимой прелюдией к какой-то будущей неизбежной, неслыханной победе духа» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 508).

ла или «полном усыновлении» по меньшей мере странно. Она о советской власти знала все и очень хорошо понимала ее суть, отдавая себе полный отчет в том, что любого человека в советской России спасти и защитить не может ничто — ни безвинность, ни заслуги, ни талант, ни слава¹⁹⁸³. И все-таки она была полна радужных предчувствий.

13 мая 1944 года Ахматова прилетела на самолете из Ташкента в Москву, а 31 мая отбыла из Москвы в Ленинград. Отправив из Ташкента на имя профессора В.Г. Гаршина «Поэму без героя»¹⁹⁸⁴, она привезла с собой первоначальную редакцию трагедии «Пролог, или Сон во сне»¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁸³Ведь именно Ахматовой принадлежат горькие слова, сказанные композитору А.Ф. Козловскому в том же Ташкенте. На вопрос Козловского: «А как дела со славой?» Ахматова ответила: «О, тут план перевыполнен. — Но тут же грустно добавила: — Но она влечет за собой зависть и клевету. Мне их досталось с избытком». (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 384).

¹⁹⁸⁴В первой редакции поэма имела посвящение «Городу и другу» (т.е. Петербургу и Гаршину. — В.К.). Посвящение второй части также гласило: «В. Г. Гаршину». Впоследствии посвящения были сняты, а обращенные к Гаршину стихи подверглись коренной переработке.

¹⁹⁸⁵От этого произведения Ахматовой остались лишь отрывки, восстановить полный текст автору не удалось. О публикации отрывков в «Новом мире» (1964, № 6) С.С. Наровчатов поместил в «Литературной газете» статью «Еще о поэтическом лете»: «Новый мир в июне напечатал отрывки из трагедии Анны Ахматовой «Пролог, или Сон во сне». Философский их предикат возбуждает во мне сопротивление, но я могу восхищаться стихами Тютчева и Блока, не разделяя их взглядов на причинность явлений. В новых стихах Ахматовой горькое дуновение вечности почти осязаемо, это сильные стихи большой впечатляемости» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 658–659). Ахматова продолжила работу летом и осенью 1964 года. В это время возникли новые стиховые монологи «Пролога» — «обмен признаниями в любви-ненависти между партнерами вечного брака. В этом браке жених-собеседник непрестанно меняет свое обличье, но снова и снова проступают в нем черты «первого жениха» (*Тименчик Роман.* Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 225). По мнению Р.Д. Тименчика, «“Пролог” в версии 1964 года, несколько настороженно встречаемый слушателями и читателями и как поэзия, и как театр, все больше становился панорамным обзором всего корпуса ахматовской любовной лирики. Это неудивительно, если вспомнить, что фоном для писания был мысленный перебор состава «Бега времени», в столь сопряженном А.А. режиме неуступчивого спора» (там же. — С. 226). «Пролог, или Сон во сне» — возможно, средняя, стихотворная часть драмы «Энума элиш», задуманной, но не осуществленной Ахматовой. В «Списке утраченных произведений» Ахматовой упоминается: «Драма Энума элиш, в 3-х частях: 1) На лестнице; 2) Пролог; 3) Под лестницей (сожжена 11 июня 1944 в Фонтанном Доме, написана в Ташкенте 1943–1944)». Содержание ее следующим образом изложено Ахматовой: «Когда после брюшного тифа в Ташкенте, в конце 1942 г., я вышла из больницы, все почему-то стало мне казаться родом драматического действия, и я написала Энума элиш. 1-ое и 3-ье действия были совершенно готовы. Оставался «Пролог», т. е. 2-ое действие. Он должен был быть в стихах и представлял собою кусок пьесы героини Энума элиш — Х. В этой пьесе роль сомнамбулы исполняла сама Х. Она спускалась по освещенной луной, почти отвесной стене своей пещеры — после каких-то темных блужданий, не просыпаясь молилась богу и ложилась на козьи шкуры, служившие ей ложем. Гость из будущего под лунным лучом проступал на задымленной кострами стене пещеры. Их диалог...» в цикле «Cinq» (4), связанном с образом «гостя из будущего», упоминается «посвяще-

По приезду в Ленинград Ахматову ждал первый удар судьбы. Уезжая из Москвы, Ахматова сказала супругам Адмони: «Я еду к мужу!» На перроне вокзала в Ленинграде Ахматову встречал В.Г. Гаршин. Он отозвал Ахматову в сторону, и они говорили несколько минут, после чего Гаршин поцеловал ей руку и ушел. Ахматова вернулась к своим спутникам и спокойным ровным голосом сказала: «Все изменилось»¹⁹⁸⁶.

нее сожженной драмы, от которой и пепла нет». Позже Ахматова сообщала, что «она вздумала возвращаться ко мне», но полностью восстановить драму не смогла. С драмой «Энума элиш» связано драматическое сочинение «Пролог, или Сон во сне» (средняя, стихотворная часть новой пьесы внутри «Энума элиш»). «Энума элиш» — древневавилонская теогоническая поэма (о сотворении мира и поколениях богов), которая входила в новогодний праздничный ритуал. Заглавие (по первому стиху) обозначает: «Когда вверху...» (в переводе Ахматовой: «Там вверху...»). Поэму переводил на русский язык В.К. Шилейко для задуманного им цикла древневавилонских поэтических текстов. С трехчастным делением связана романтическая двуплановость пьесы, по мысли автора — «одновременно шутовской и пророческой». Прозаические части, по словам В.М. Жирмунского, обрамляют стихотворную и переносят действие со сцены за кулисы и в зрительный зал, имея характер гротескной бытовой и общественной сатиры, обращенной к «реальному миру», к враждебной поэту обывательской публике. Центральная часть — «Сон во сне» — представляет стихотворную лирическую драму, в которой героиней является автор пьесы, т. е. одновременно женщина-поэт и актриса, исполняющая в пьесе главную роль. В первой части действие происходит за кулисами, в театральной уборной: героиню перед выходом на сцену гримирует ее камеристка Фрося. Актриса в отчаянии — она не успела дописать пьесу и боится провала. Входит высокая женщина, с лицом, закрытым паранджой, и с корзиной фиалок: это «двойник» героини, «ей ведомы начала и концы». Переодетая в паранджу, примадонна «идет в сквер продавать фиалки», оставляя вместо себя свою заместительницу. Тема эта дальнейшего развития, как предполагает В.М. Жирмунский, не получила. Вторая часть, пьеса «Пролог», которая разыгрывается на сцене перед зрителями, состоит из любовного диалога, в основном стихотворного, — переключки двух голосов — героини, погруженной в сомнамбулический любовный сон, и ее возлюбленного, «гостя из будущего». Пьесу перебивают разговоры в зрительном зале и бытовые сцены за кулисами между директором театра и помощником режиссера, предвещающими неизбежный провал спектакля (обычный прием разрушения сценической иллюзии в романтической драме). Третья, заключительная часть, опять прозаическая, изображает суд над героиней после провала ее пьесы, который заканчивается ее гражданской и физической смертью. Гротескные формы судебного разбирательства и реакция на него публики несколько напоминают «Процесс» Кафки, однако без того, чтобы можно было говорить о зависимости. С темой процесса связана, по-видимому, оставшаяся незаконченной «Седьмая элегия». Задумано было и прозаическое обрамление к пьесе: рассказ об обнаружении рукописи через много лет после рассказанных в ней происшествий («рукопись в бутылке») и о различных ученых рассуждениях и догадках по поводу ее содержания и обстоятельств написания: «Место действия, по-видимому, Ташкент, время — вторая мировая война 20 века»; «В фойе театра до сих пор висит (в ночной рубашке, с распущенными волосами, босая) ее портрет в роли сомнамбулы во время генеральной репетиции».

¹⁹⁸⁶ Этот эпизод отражен в воспоминаниях В.Г. Адмони: «В Ленинград поезд приходил часов в одиннадцать утра. Мы знали, что Ахматову будет встречать Гаршин. И действительно, когда мы вышли из вагона, на перроне стоял человек типично профессорского вида (я редко видал людей, о которых с такой определенностью можно было сказать, что это профессор в старом, как бы петербургском смысле этого слова).

Оказывается, Гаршин, не поставив в известность Ахматову, женился. Ахматова оценила его поступок как предательство и переживала очень остро.

По приезде в Ленинград¹⁹⁸⁷ Ахматова сразу включилась в литератур-

Он подошел к Ахматовой, поцеловал ей руку и сказал: «Аня, нам надо поговорить». Они стали, разговаривая, ходить по перрону. Мы поняли, что уйти нам нельзя. Ходили они не очень долго, минут пять или восемь. Потом остановились. Гаршин опять поцеловал Ахматовой руку, повернулся и ушел. Мы почувствовали, что он уходит, окончательно вычеркивая себя из жизни Ахматовой. Ахматова подошла к нам. Она сказала совершенно спокойно, ровным голосом: «Все изменилось...» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 343).

¹⁹⁸⁷ Многие знакомые, увидев Ахматову после Ташкента, находили, что она сильно переменялась. По словам Э.Г. Герштейн, исчезла ее знаменитая челка, она стала полнеть. Художница А.В. Любимова увидела Ахматову на «Устном альманахе» в Доме писателей 19 июня 44-го года: «...Когда вошла в зал, читали другие поэты... Ахматова уже читать кончила, сидела в президиуме за красным столом, в середине, в черном платье, с гладкой прической, без челки. Сразу же, как вошла, я увидела ее, узнала, стало как-то страшно даже, точно увидела человека из другого мира, так она была хороша и не похожа на других: выше, лучше. Она гармонична в каждом жесте, и это, помимо красоты, придает ей что-то совершенно особое. ...Второй раз я увидела ее в столовой Дома писателей в конце июня. Она была в летнем простом коричневом платье с мелкими белыми пятнышками, без чулок, очень красиво причесанная, с едва начинающей сесть прядью над виском...» Жилище Ахматовой был непритязательным, но уютным: «...В небольшой комнате с двумя окнами, куда привела меня Анна Андреевна, был теплый желтоватый отсвет от солнца (было после трех часов дня). <...> Мне там все понравилось — отсвет солнца, и простота, и порядок, и несколько старинных вещей из мебели. Круглый стол, покрытый маленькой четырехугольной голубоватой салфеткой, большой букет полевых цветов, простая металлическая кровать, два-три кресла, что-то вроде комода, на стене небольшое зеркало и небольшой четырехугольный стол в углу, на котором, должно быть, лежали тетради, — она к нему иногда подходила и что-то быстро записывала. Это место мне стало казаться каким-то необычным, и я избегала смотреть, что она там делает. И тогда же показалось мне, что сочиняет она всегда на ходу. Она курит. Мне как-то не приходило это в голову. Но делает это, как и всё, что делает, красиво» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 431). В том же 1944 году Ахматову посетила балерина Т.М. Вечеслова, которой было посвящено знаменитое стихотворение «Надпись на портрете» («Дымное исчадье полнолуния...»): «Я сидела, смотрела на Анну Андреевну, на ее суровую комнату и думала о том, что такой поэт, как она, и должен жить непохоже на других людей. У нее свой мир, своя, особая судьба, свои герои, свои представления, свои тени... Походная кровать, застланная простым серым одеялом, две-три старинные редкие вещи, уже разрушающиеся, и она сама — спокойная, тихая, в черном. Гордая, как королева, простая и незащитная в одно и то же время. <...> Анна Андреевна всегда и во всем была поэтом. Даже в долгие годы молчания. Легко ли это было ей, родившейся поэтом? Но она молчала. Ведь без сердечной искренности это была бы уже не поэзия. И заговорила, когда смогла... Вот истинное достоинство поэта! Анна Андреевна была такой русской! Как она любила Родину! <...> Для нее понятие Россия, Родина было священо. О том, как она любила Россию, чтла русский язык, лучше всего сказано ею самой в стихотворении «Мужество», написанном в тяжелые военные годы, в сорок втором. Как бы порой ни приходилось ей тяжело, она никогда не жаловалась, не роптала и с присущим ей величием жила, влюбленная в жизнь. Анна Андреевна умела радоваться, казалось бы, пустякам, незначительным вещам, событиям, явлениям, всему тому, что ласкало

ную жизнь. Она была награждена медалями и избрана в новое правление Ленинградского отделения Союза Писателей, куда, кроме нее, вошли М.М. Зощенко, М.Л. Лозинский, А.А. Прокофьев, В.М. Саянов и др. Она печаталась в журналах «Ленинград» и «Звезда», участвовала в литературных вечерах.

Несмотря на то, что Ахматова, как и другие ленинградские видные деятели искусства, а также ученые с высокими званиями, получала повышенные пайки по лимитным книжкам, ее благосостояние было отнюдь не блестящим. Но самое главное, она никогда не забывала, кому она обязана некоторыми привилегиями, — тем, погиб на фронте. К ним она испытывала сострадание, и ее совесть взывала к памяти о солдатах, павших за отчизну:

Отстояли нас наши мальчишки.
Кто в болоте лежит, кто в лесу.
А у нас есть лимитные книжки,
Черно-бурую носим лису¹⁹⁸⁸.

глаз, утешало сердце, — запела ли птица, расцвел ли цветок, зажглось ли небо вечерним светом. Она была требовательна в больших делах, поступках, в отношении к людям, к их поведению. Особенно ценила она простое внимание друзей своих. <...> в ней была застенчивость и скромность, скромность удивительная» (там же. — С. 460–461). В 1945 году с Ахматовой познакомилась Н. Роскина. Она оставила ее портрет: «Как раз в том году она перестала носить челку и зачесала волосы назад, сделав на затылке обыкновенный пучок седоватых волос. Не было уже и худобы, известной мне по портретам. Я увидела полнеющую пожилую женщину, одетую в дешевый халат и домашние туфли на босу ногу. Но ее статность, скульптурность ее позы (в согнутой руке она держала папиросу), ее красота и непередаваемое благородство всего ее облика — все это меня потрясло больше, чем я могла предположить» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 520).

¹⁹⁸⁸ Отдавая дань героизму наших воинов и стойкости ленинградцев, Ахматова вместе с тем считала, что голодных смертей и огромного количества жертв можно было не допустить. Л.В. Шапорина встретила Ахматову на улице 22 сентября 1944 года. Они разговорились, и мемуаристка оставила свои впечатления: «Она стала грузной женщиной, но профиль все тот же или почти. Что-то есть немного старческое в нижней части лица». Ахматова, пораженная страшной судьбой Ленинграда, резко высказала свое мнение: «Впечатление от города ужасное, чудовищное. Эти дома, эти 2 миллиона теней, которые над ними витают, теней умерших с голода. Это нельзя было допустить, надо было эвакуировать всех в августе, в сентябре. Оставить 50 000 — на них бы хватило продуктов. Это чудовищная ошибка властей. Все здесь ужасно. Во всех людях моральное разрушение, падение. (Ахматова говорила страшно озлобленно и все сильнее озлобляясь...) Все женщины ненормальные» (Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 206). Окрестности Ленинграда тоже были обезображены. Вот как описывает прогулку с Ахматовой осенью 1944 года по Царскосельскому парку А.Баталов: Царскосельский парк: «Помню, что в тот день голова ее была покрыта большим черным платком. И всё вместе — неяркий тихий день, каких бывает большинство в нашей долгой осени, полуразрушенные перила мостов с разбитыми декоративными вазами, недвижная черная вода в заросших берегах, пустые покосившиеся, словно покинутые своими изваяниями мраморные пьедесталы на перекрестках и темная фигура пожилой женщины в платке, — все это составляло мир какой-то хрестоматийно русской картины, тем более поразительной, что она все-таки оставалась живой и была еще пронизана пахучим сыроватым воздухом, гулками

Настал 1945 год — год великой победы¹⁹⁸⁹. 14 ноября 1945 года в Ленинград с фронта вернулся Л.Н. Гумилев¹⁹⁹⁰.

Новый, 1946 год обитатели Фонтанного дома «встречали радостно, свободно, окрыленные надеждами». Как вспоминала И.Н. Пунина, в Союзе писателей Ахматовой выдали рабочую карточку, лимит на 500 рублей, пропуск в закрытый распределитель на Михайловской ул., книжка для проезда в такси на 200 рублей в месяц. За ней было закреплено право на дополнительную комнату. В начале 1946 года Ахматова усердно и много работала, печаталась в журналах, готовила новый сборник «Избранное», куда входили старые стихи и новые, собранные в разделы «Тростник» и «Нечет»¹⁹⁹¹, в июле сдала в ленинградское отделение издательства «Советский писатель» рукопись книги «Нечет. Седьмой сборник стихотворений Анны Ахматовой. 1936–1946»¹⁹⁹².

Жизнь начала устлаваться и входить в мирные берега: к осени обещали отменить карточную систему и порядок военного времени, запрещавший свободный проезд граждан по стране (только по специальным документам), разрешив продавать железнодорожные билеты в кассах вокзала. Ахматова была в почете: ее фотография появилась 8 марта 1946 года в газете «Вечерний Ленинград», в рубрике «Знатные женщины нашего города», ее приглашали выступать на разных вечерах, в том числе в Москве, в Колонном зале Дома союзов. Критика была благосклонна к поэту¹⁹⁹³. Словом, ничто не предвещало ката-

криками птиц, неторопливым журчанием переливающейся через запруды воды» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 557–558).

¹⁹⁸⁹ В этот год Ахматова тоже была счастливой. «Время и годы, — вспоминала ее давняя знакомая О.А. Федотова, — взяли свое: полнота лица стерла ее стройный профиль и «знаменитую горбинку». В душе я порадовалась за нее — наконец-то увидела Анну Андреевну здоровой, оживленной и даже, как мне показалось, счастливой» (Об Анне Ахматовой. — С. 38).

¹⁹⁹⁰ Ахматованепереставаладуматьо сыненив Ленинграде, нив Ташкенте («Глаза не свожу с горизонта...», «Разве не я тогда у креста...»), но посвящала свои стихотворения новой общей беде — вражескому нашествию.

¹⁹⁹¹ 11 марта сборник под редакцией В.Н. Орлова (Стихотворения Анны Ахматовой. 1909–1945. — М.; Л., 1946. — 339 с.) был подписан к печати в ленинградском отделении Гослитиздата. Однако его тираж впоследствии по постановлению ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года был уничтожен. Сохранились лишь единичные экземпляры. См.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 465.

¹⁹⁹² Рукопись не была издана и возвратилась к автору в 1952 году. Впервые вышла в свет в Москве в 2001 году.

¹⁹⁹³ Например, незадолго до августовской катастрофы появился обзор «Ленинградского альманаха», где утверждалось, что «Стихи Анны Ахматовой отличаются чутким восприятием мира, искренностью лирического раздумья. В них — яркий отпечаток личности поэта («Предыстория», «Тысяча девятьсот тринадцатый»). И любопытно отметить, что в этих, как в ряде других новых стихов Ахматовой, поэта, давно сформировавшегося, ощущаются приметы нового качества, иного, чем прежде, видения мира» (Вечерний Ленинград. 1946. 15 мая). Цит по изданию: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 480–481. В июле 1946 года на сигнальный номер книги стихов Ахматовой «Стихотворения Анны Ахматовой. 1909–1945» написал Д.Е. Максимов: «На днях Гослитиздат выпустил книгу стихотворений Анны Ахмато-

строфы, и Ахматова, как и вся страна жила надеждами на лучшую, обновленную жизнь.

В самом конце 1945 года, 15–16 ноября, и в самом начале 1946 года произошли два важных события, которые, как считала Ахматова, резко повлияли на ее судьбу. Первое из них — знакомство с И. Берлином, второе — выступление в Колонном зале.

В ноябре 1945 года в Фонтанном Доме ее посетил сэр Исайя Берлин¹⁹⁹⁴. Они долго говорили о литературе, искусстве, об общих знако-

вой... Читатели найдут в ее новой книге, во многих вошедших в нее и не собранных до сих пор стихотворениях неясные до последних лет, прекрасные черты поэтического облика Ахматовой. И эти новые черты, до сих пор скорее подозреваемые, чем увиденные тем более существенны, что они бросают на прежнюю поэзию Ахматовой как бы обратный свет. Они заставляют взглянуть в то, что прежде оставалось в тени». Далее Максимов утверждал, что «Ответственные минуты истории, через которые пришлось пройти русскому народу, А. Ахматова встретила честно и достойно», что «Новое содержание внесли в поэзию Анны Ахматовой годы войны и ленинградской блокады». В заключение автор писал: «Мы вправе ожидать от Анны Ахматовой, сохранившей лирические силы своей молодости, железную дисциплину своего стиха и завещанную Пушкиным высокую культуру слова, и больших творческих достижений». Рецензия не была опубликована (Литературный текст: проблемы и методы исследования. — Тверь, 1997. Вып. III. — С. 153–157).

¹⁹⁹⁴ Исайя Берлин (1909–1997) — уроженец Риги, английский философ, литературовед, служивший в то время дипломатом; по словам Ю. Г. Оксмана, референт У. Черчилля, который очень ценил его отчеты. Он был командирован в России от Форин Оффис. Берлин сам рассказал, как он познакомился с Ахматовой. В 1945 году он оказался в Ленинграде и в поисках «антикварных» книг «направился прямо к цели моего путешествия, на Невский проспект, в Книжную лавку писателей, о которой я был много наслышан». Там он, как иностранец, был допущен в привилегированную половину магазина и, рассматривая книги, «вступил в разговор с человеком, перелистывавшим книжку стихов. Он оказался известным критиком и историком литературы». <...> Я спросил его о судьбе писателей-ленинградцев. Он ответил: «Вы имеете в виду Зощенко и Ахматову?» Ахматова была для меня фигурой из далекого прошлого. <...> «А Ахматова еще жива?» — спросил я. «Ахматова, Анна Андреевна? — сказал он. — Да, конечно. Она живет недалеко отсюда, на Фонтанке, в Фонтанном Доме. Хотите встретиться с ней?» <...> Я с трудом нашелся, что сказать, и пробормотал, что очень бы желал с ней встретиться. «Я позвоню ей», — ответил мой новый знакомец и возвратился с известием, что она примет нас в три часа дня. Мне надо было прийти обратно в Книжную лавку, откуда мы должны были вместе отправиться к Ахматовой. По одной из крутых, темных лестниц мы поднялись на верхний этаж и вошли в комнату Ахматовой. Комната была обставлена очень скупо, по видимому, почти все, что в ней стояло раньше, исчезло во время блокады — продано или растащено. В комнате стоял небольшой стол, три или четыре стула, деревянный сундук, тахта и над незажженной печкой — рисунок Модильяни. Навстречу нам медленно поднялась статная, седоволосая дама в белой шали, брошенной на плечи. Анна Андреевна Ахматова держалась с необычайным достоинством, ее движения были неторопливы, благородная голова, прекрасные, немного суровые черты, выражение безмерной скорби. Я поклонился — это казалось уместным, поскольку она выглядела и двигалась, как королева в трагедии, — поблагодарил ее за то, что она согласилась принять меня, и сказал, что на Западе будут рады узнать, что она в добром здравии, поскольку в течение многих лет о ней ничего не было слышно» (см.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 436–447).

мых. Ахматова расспрашивала об Анрепе, об Адамовиче, о Саломее Андрониковой-Гальперн, о Вере Стравинской, рассказывал о своих заграничных поездках, о Модильяни, о своей молодости, о Гумилеве, об его аресте и невиновности, о Мандельштаме, об А.Н. Толстом, о Пастернаке, о Цветаевой, об И. Анненском, о мировой литературе, о музыке, читала стихи и, в частности, поэму «Реквием», но не дала ее переписать, сославшись на скорый выход сборника, где поэма будет помещена. «К этому времени, — вспоминал И. Берлин, — было уже, мне кажется, три часа утра. Она не подавала никакого знака, что мне надо уйти. Я же был слишком взволнован и поглощен, чтобы сдвинуться с места. Отворилась дверь, и вошел Лев Гумилев, ее сын...; было ясно, что они были глубоко привязаны друг к другу. Он рассказал мне, что учился у знаменитого ленинградского историка Евгения Тарле и что областью его занятий является история древних племен центральной Азии (он не упомянул о том, что был там в лагере). Его интересовала ранняя история хазар, казахов и более древних племен. Ему разрешили пойти добровольцем на фронт, где он служил в зенитной части, состоявшей из бывших заключенных. Только что он вернулся из Германии. Он производил впечатление человека в хорошем расположении духа и был уверен, что сможет снова жить и работать в Ленинграде. Гумилев предложил мне блюдо вареной картошки — все, что у них было. Ахматова извинилась за скудость угощения».

Затем Ахматова «заговорила о своем одиночестве и изоляции как в культурном, так и в личном плане», хотя у нее еще оставались преданные друзья, любимые книги (Пушкина, Данте, Шекспира) и образы прошлого: пушкинский Петербург, Дон Жуан Байрона, музыка Моцарта, комедии Мольера, великая панорама итальянского Возрождения.

Когда И. Берлин пришел прощаться с Ахматовой 5 января 1946 года пополудни, она подарила ему «один из своих поэтических сборников. На титульном листе было записано новое стихотворение, которое стало впоследствии вторым в цикле, названном *Cinque*¹⁹⁹⁵. Я понял, что стихотворение в его той, первой, версии было прямо навеяно нашей предыдущей встречей»¹⁹⁹⁶.

И на Ахматову, и на И. Берлина эта встреча произвела большое и надолго запомнившееся впечатление. Размышляя о ней, И. Берлин писал: «Тот факт, что мое посещение настолько повлияло на Ахматову, во многом объясняется, как мне кажется, тем случайным обстоятельством, что я явился всего лишь вторым человеком из-за границы, с которым она

¹⁹⁹⁵ *Cinque* (итал.) — пять (пятерка).

¹⁹⁹⁶ «В *Cinque* и в других местах можно найти дополнительные упоминания и аллюзии о наших встречах. Эти намеки были мне совершенно ясны, когда я впервые их прочел. Академик Виктор Максимович Жирмунский, близкий друг Ахматовой, выдающийся литературовед и один из редакторов посмертного советского издания ее стихов, был в Оксфорде через год или два после смерти Ахматовой. Он просмотрел тексты стихов вместе со мной и подтвердил мои впечатления точными ссылками. Он читал эти тексты и с автором, и она рассказала ему о трех посвящениях, их датах и значении их и о «Госте из будущего» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 448).

встретилась после первой мировой войны. Мне кажется, что я был первым человеком, приехавшим из внешнего мира, который разговаривал на ее языке и смог привезти ей известия о том мире, от которого она была столько лет отрезана. В Ахматовой ум, способность к острой критической оценке и иронический юмор сосуществовали с представлением о мире, которое было не только драматичным, но иногда — провидческим и пророческим. По-видимому, она увидела во мне судьбоносного и, быть может, предрекающего катастрофу провозвестника конца мира — трагическую весть о будущем, которая оказала на нее глубокое влияние и, наверное, послужила толчком для нового всплеска творческой энергии поэта»¹⁹⁹⁷.

¹⁹⁹⁷ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 449. После этой встречи И. Берлин сочинил для Форейн Оффиса отчет, в котором «указал», что... «в наше время не было, по-видимому, другой страны, в которой старую и новую поэзию покупали бы в таких количествах и читали бы с такой жадностью, как в Советском Союзе. <...> Далее я отмечал, что все это привело к созданию публики, чья живая реакция на литературу и культуру может лишь служить предметом зависти западных романистов, поэтов и драматургов. Поэтому, если только каким-то чудом будет смягчен политический контроль сверху и будет разрешена большая свобода художественного выражения, нет никаких причин, чтобы в этом обществе, где существует такая тяга к производительной деятельности, в этом народе, еще жаждущем новых переживаний, еще достаточно молодом и поэтому легко попадающем под обаяние всего, что кажется незнакомым или просто правдивым, и, самое главное, в этом обществе, жизненная сила которого настолько велика, что позволяет ему терпеть и переносить огромный груз ошибок, бессмыслиц, преступлений и катастроф, которые наверняка оказались бы фатальными для более слабой культуры, — чтобы в этой стране не расцвело великолепное творческое искусство. Я написал снова, что, возможно, наиболее отличительной чертой советской культуры того времени можно считать контраст между жадностью до всего, в чем есть хоть малейшая искорка жизни, и той мертвой материей, которой является творчество большинства официально признанных писателей и композиторов. Я написал эти слова в 1945 году, но, как мне кажется, они сохраняют свою справедливость и по сей день. Было много ложных зорь, но настоящему солнцу еще не поднялось над русской интеллигенцией. Наверное, даже самый отвратительный деспотизм порождает своего рода непредусмотренный побочный продукт — непричастность лучших людей нации к господствующей коррупции, героическую защиту человеческих ценностей. В России это часто сочетается — при всех режимах — с необыкновенным развитием чувства смешного, иногда весьма тонкого и деликатного. Это можно наблюдать во всей русской литературе... Юмор этот — прямой, непосредственный, неудержимый. Он сильно отличается от остроумия, сатиры и всех искусно устроенных развлечений Запада. Я отмечал далее, что именно эта черта русских писателей, даже верных слуг режима, проявлявшаяся, чуть только они забывали следить за собой, придавала их поведению и разговору черты, особенно привлекательные для иностранного посетителя. Мне кажется, что это так и сегодня. Мои встречи и беседы с Борисом Пастернаком и Анной Ахматовой, знакомство с неподдающимися описанию условиями, в которых они жили и работали, с отношением, которому они подвергались, сам факт, что мне довелось вступить с ними в личные, скажу прямо, дружеские отношения, — все это глубоко повлияло на меня и навсегда изменило мой внутренний кругозор. Когда я теперь вижу их имена в печати или слышу, как их упоминают, передо мной как живые встают они сами — выражение лиц, жесты, слова. Когда я читаю их произведения, то даже сегодня я слышу звуки их голосов (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 458–459). Впослед-

ствии Ахматова виделась с И.Берлином еще один раз: попытка их встречи в Москве в 1956 году не состоялась, так как Ахматова, сын которой, арестованный во второй раз, только недавно вышел из лагеря, опасалась встречаться с иностранцами. При этом яростные нападки партии на себя она объясняла, по крайней мере, частично, моей встречей с ней в 1945 году; однако, в 1965 году они встретились снова. Ахматова, как сообщил И.Берлин, в подробностях поведала о кампании, поднятой против нее властями: «Она рассказала мне, что сам Сталин лично был возмущен тем, что она, аполитичный, почти не печатающийся писатель, обязанная своею безопасностью, скорее всего, тому, что ухитрилась прожить относительно незамеченной в первые годы революции, еще до того как разразились культурные баталии, часто заканчивавшиеся лагерем или расстрелом, осмелилась совершить страшное преступление, состоявшее в частной, не разрешенной властями встрече с иностранцем, причем не просто с иностранцем, а состоящим на службе капиталистического правительства. «Оказывается, наша монахиня принимает визиты от иностранных шпионов», — заметил (как рассказывали) Сталин и разразился по адресу Ахматовой набором таких непристойных ругательств, что она вначале даже не решилась воспроизвести их в моем присутствии. То, что я никогда не работал ни в каком разведывательном учреждении, было несущественно: для Сталина все сотрудники иностранных посольств или миссий были шпионами. (Любопытный диалог на этот счет произошел между С.Волковым и И.Бродским: «Волков. В своих воспоминаниях Берлин настаивает, что шпионом — в чем обвинял его Сталин — он никогда не был. Но его рапорты из британского посольства в Москве — а ранее из британского посольства в Вашингтоне — вполне соответствуют советским представлениям о шпионской деятельности. Бродский. Советским, но не ахматовским. Хотя общение с дипломатом всегда опасно, и Ахматова, думаю, догадывалась о служебных обязанностях Берлина. Я думаю, его несколько скептическая оценка ахматовской версии вот еще на чем основана: как дипломат на службе Британской империи, Берлин имел дело с людьми, чья государственная деятельность не подвержена капризам. В то время как поведение Иосифа Виссарионовича диктовалось иногда совершенно посторонними соображениями». — Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 652. — В.К.). «Конечно, — продолжала она, — к тому времени старик уже совершенно выжил из ума. Люди, присутствовавшие при этом взрыве бешенства по моему адресу (а один из них потом об этом мне рассказывал), нисколько не сомневались, что перед ними был человек, страдавший патологической неуправляемой манией преследования». 6 апреля 1946 года, на следующий день после того, как я покинул Ленинград, у входа на ее лестницу поставили людей в форме, а в потолок комнаты вставили микрофон — явно не для того, чтобы подслушивать, а чтобы вселить страх. Она поняла, что обречена. И хотя официальная немилость последовала позднее, через несколько месяцев, когда Жданов выступил с официальным отлучением ее и Зощенко, она приписывала свои несчастья личной паранойе Сталина. ...Затем она заговорила о путешествии в Италию в прошлом году, где ей вручили литературную премию Таормина. По возвращении, как она мне рассказала, к ней пришли агенты советской тайной полиции, которые принялись ее расспрашивать о римских впечатлениях: сталкивалась ли она с антисоветскими взглядами у писателей, встречалась ли она с русскими эмигрантами? Она ответила, что Рим — это для нее город, где язычество до сих пор ведет войну с христианством. «Что за война? — был задан ей вопрос. — Шла речь о США?» Далее она заявила, что она — русская и вернется в Россию, что бы там ее ни ожидало. Можно что угодно думать о советском режиме, но это установленный порядок в ее стране. Она с ним жила и с ним умрет — вот что значит быть русской». Потом собеседники вернулись к русской литературе. «Она сказала, что непрекращающаяся цепь испытаний, через которые прошла ее родина за время ее жизни, породила поэзию изумительной глубины и красоты. Эта поэзия в большей своей части, начиная

с 30-х годов, оставалась неопубликованной. Она сказала, что предпочитает не говорить о современных советских поэтах, чьи стихи печатаются в Советском Союзе. Один из наиболее известных таких поэтов, как раз находившийся в то время в Англии, прислал Ахматовой телеграмму, в которой поздравлял ее с получением оксфордского доктората. Я был у Ахматовой в то время, когда пришла телеграмма. Она прочитала ее и сердито бросила в мусорную корзину. «Они все бандитики, prostituteрующие свой талант и эксплуатирующие вкусы публики. Маяковский оказал на них всех пагубное влияние». По ее мнению, Маяковский был, конечно, гением, не великим поэтом, а великим литературным новатором, террористом, подкладывающим бомбы под старинные строения. Он был крупной фигурой, у которого темперамент был больше таланта. Он хотел все разрушить, все взорвать. Конечно, это разрушение было вполне заслуженным. Маяковский кричал во весь голос, потому что для него это было естественным, он не мог иначе, а его эпигоны — здесь она назвала несколько имен еще здравствующих поэтов — восприняли его личную манеру как литературный жанр и превратились в вульгарных декламаторов. Ни в ком из них нет поэтической искры. Это краснобаи, и их талант — театральный. Русская публика постепенно привыкла, чтобы на нее орал всевозможные «мастера художественного слова», как их теперь называют». Среди талантливых поэтов младшего поколения лучшим Ахматова считала Иосифа Бродского, «которого, как она выразилась, она сама вырастила. Его стихи были частично опубликованы. Это благородный поэт, пребывавший в глубокой опале со всеми соответствующими последствиями. Были и другие замечательно талантливые поэты — их имена ничего мне не скажут. Их стихи также не могут быть опубликованы, но само их существование служит подтверждением неиссякающего творческого вдохновения России: «Они затмят всех нас, — сказала она, — поверьте мне. Пастернак и я, Мандельштам и Цветаева — все мы находимся в конце долгого периода развития, начавшегося еще в девятнадцатом веке. Мои друзья и я думали, что говорим подлинным голосом двадцатого столетия. Но настоящее начало пришло лишь с этими новыми поэтами. Пока они находятся под замком, но придет время — они вырвутся на свободу и изумят весь мир». Потом она вернулась к Маяковскому, к Блоку и к Пастернаку: «... Борис Леонидович был волшебным поэтом, одним из великих поэтов земли русской: в каждой фразе Пастернака в стихах и прозе звучал его подлинный голос, не похожий ни на что другое, что она слышала. Блок и Пастернак — божественные поэты. Никто из современных французских или английских поэтов не может сравниться с ними — ни Валери, ни Элиот. Бодлер, Шелли, Леопарди — вот общество, к которому они принадлежат. Как и другие великие поэты, они с трудом могли по-настоящему оценить творчество других. <...> Пастернак вообще не читал современных поэтов, которых он был готов щедро хвалить... <...> Конечно, пастернаковские комплименты делали тех, кому они были адресованы, счастливыми, но это было заблуждение. Он просто был очень щедрым человеком, но творчество других по-настоящему его нисколько не интересовало. Разумеется, его интересовали Шекспир, Гёте, французские символисты, Рильке, может быть. Пруст, но «никто из нас» ему не был интересен. Она сказала, что каждый день жизни ощущает, насколько ей не хватает Пастернака». Затем разговор перешел к «Поэме без героя»: «Я спросил ее, согласится ли она когда-нибудь дать комментарий к «Поэме без героя». Ее многочисленные аллюзии могут остаться непонятными для тех, кто не был знаком с жизнью, описываемой в поэме. Неужели она хочет, чтобы все это так и осталось неизвестным? Она ответила, что когда тех, кто знали мир, о котором написана поэма, достигнут дряхлость или смерть, поэма тоже должна будет умереть. Она будет погребена вместе с поэтом и ее веком. Она написана не для вечности и даже не для потомства. Для поэта единственное, что имеет значение, — это прошлое, а более всего — детство. Все поэты стремятся воспроизвести и заново пережить свое детство. Вещный дар, оды к будущему, даже замечательное

Итак, встреча с И.Берлином, несомненно, сыграла роковую роль в судьбе Ахматовой¹⁹⁹⁸, поскольку Сталин был вне себя от охватившей его ярости: «Оказывается, наша монахиня принимает визиты от иностранных шпионов!». Эту фразу Ахматовой передал человек, присутствие

послание Пушкина Чаадаеву — все это чистая декламация и риторика, попытка стать в величественную позу, устремив взгляд в слабо различимое будущее, — поза, которую она презирала». Далее Ахматова заговорила о себе: «Она знала, что ей осталось жить недолго. Доктора объяснили ей, что у нее слабое сердце. Поэтому она терпеливо ожидает конца. Она ненавидит саму мысль о том, что ее будут жалеть. Она знала ужасы, самое безысходное горе, и она заставила друзей дать ей обещание, что они не позволят себе выказать ни малейшего намека на жалость по отношению к ней, что они немедленно подавят в себе всякие признаки жалости, чуть только почувствуют ее. Некоторые из ее друзей не смогли противостоять жалости, и с ними ей пришлось расстаться. Она может вынести все — ненависть, оскорбление, презрение, непонимание, преследования, но только не сочувствие, смешанное с состраданием. Могу ли я дать ей честное слово? Я дал ей обещание и сдержал его. Она обладала беспримерной гордостью и чувством собственного достоинства». Ахматова сказала, что «в отличие от других людей, которые прошли сквозь бурные годы послереволюционного экспериментирования и остались в живых», она «вспоминала об этом времени лишь с чувством глубокого отвращения. Для нее это был период дешевого богомного хаоса, начало опошления русской культурной жизни, когда настоящие художники должны были прятаться по подвалам и убежищам, из которых они могли высунуться лишь с риском быть убитыми и замученными. Анна Андреевна рассказывала мне о своей жизни внешне совершенно отстраненным, даже безличным тоном, который, впрочем, лишь частично мог скрыть страстную убежденность и моральные суждения, против которых решительно нельзя было апеллировать. Ее суждения о личностях и поступках других людей совмещали в себе умение зорко и пронизательно определять самый нравственный центр людей и положений — и в этом смысле она не щадила самых ближайших друзей — с фанатической уверенностью в приписывании людям мотивов и намерений, особенно относительно себя самой. Даже мне, часто не знавшему действительных фактов, это умение видеть во всем тайные мотивы казалось зачастую преувеличенным, а временами и фантастическим. Впрочем, вполне вероятно, что я не был в состоянии до конца понять иррациональный и иногда до невероятности прихотливый характер сталинского деспотизма. Возможно, что даже сейчас к нему неприменимы нормальные критерии правдоподобия и фантастического. Мне казалось, что на предпосылках, в которых она была глубоко уверена, Ахматова создавала теории и гипотезы, развивавшиеся ею с удивительной связностью и ясностью. Одним из таких примеров *idees fixes* была ее непоколебимая убежденность в том, что наша встреча имела серьезные исторические последствия. ...У этих концепций, казалось, не было видимой фактической основы. Они были основаны на чистой интуиции, но не были бессмысленными, выдуманными. Напротив, все они были составными частями в связной концепции ее жизни, жизни и судьбы ее народа, основных проблем, о которых Пастернак когда-то хотел говорить со Сталиным, в картине мира, которая формировала и питала ее воображение и искусство. Ахматова ни в коем случае не была визионером, напротив, у нее было сильное чувство реальности. Она могла описывать литературную и светскую жизнь Петербурга до первой мировой войны и свою роль в ней с таким ярким и трезвым реализмом, что все представляло как живое перед глазами» (там же. — С. 449–457).

¹⁹⁹⁸ В «Поэме без героя» она писала:

Но не первую ветвь сирени,
Не кольцо, не сладость молений —
Он погибель мне принесет.

вавший при вспышке сталинского гнева. Из рта Сталина посыпались непередаваемые печатными и устными словами непристойные ругательства.

По прошествии времени Ахматова придавала этой встрече не только конкретно-биографическое («Она полагает, что именно визит к ней сэра Исайи <Берлина> вызвал чудовищную меру 46 года...»¹⁹⁹⁹), но и роковое метафизическое, всемирно-историческое значение. Что касается лично Ахматовой, то почти через год последовали Постановление ЦК «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», доклад А.А. Жданова, многочисленные заседания и собрания по всей стране, на которых без устали клеймили Ахматову и Зощенко. И как следствие этих печальных событий — третий арест Л.Н. Гумилева. Но Ахматова почувствовала во встрече некий судьбоносный смысл, касавшийся всех жителей земли. И. Берлин, естественно, не разделял этих ее убеждений и отнесся к ним с изрядной долей если не иронии, то скепсиса. Когда Ахматова рассказала сэру Исайе в Оксфорде о том, что произошло после их встречи, она изложила ему свои соображения: «по ее мнению, мы, то есть она и я, нечаянно, самим лишь фактом нашей встречи, положили начало холодной войне и тем самым изменили историю человечества. Она придавала этому абсолютно буквальное значение и, как свидетельствует в своей книге Аманда Хэйт²⁰⁰⁰, ... была уверена в этом совершенно непоколебимо. Для Ахматовой она сама и я рисовались в виде персонажей всемирно-исторического масштаба, которым судьба определила положить начало космическому конфликту (она прямо так и пишет в одном из стихотворений). Я не мог и подумать, чтобы возразить ей, что она, возможно, несколько переоценивает влияние нашей встречи на судьбы мира (даже если и принять во внимание реальность пароксизма сталинского гнева и его возможные последствия), поскольку она бы восприняла мои возражения как оскорбление сложившемуся у нее трагическому образу самой себя как Кассандры — более того, это был бы удар по историко-метафизическому видению, которым проникнуто так много ее стихов. Я промолчал»²⁰⁰¹.

Конечно, в словах Ахматовой есть преувеличение, но в них есть и правда. И. Бродский вступился за Ахматову: по его словам, встреча И. Берлина и Ахматовой была шире личной судьбы обоих. С. Волков в беседе с И. Бродским заметил: «В трактовке Анны Андреевны их

¹⁹⁹⁹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 580.

²⁰⁰⁰ Haight Amanda. Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage. — Oxford, 1976. — P. 146. В русском переводе: Хэйт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М., 1991.

²⁰⁰¹ Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 529–530. 14 августа 1946 года Ахматова действительно считала началом холодной войны, но она никогда не утверждала, что расправа с ней была единственной причиной. При этом Ахматова утверждала, что ей известно, почему власти обратил на нее внимание. По ее мнению, приняв у себя иностранца, да еще дипломата, она разрушила сложившееся у властей представление о ней как о затворнице, монашенке, живущей тихо и не вмешивающейся в политические и иные страсти суетного мира. А так как Сталина в то время стали охватывать приступы ничем не объяснимой ярости, то безобидная встреча с И. Берлином оказалась удобным поводом к жестокому наказанию.

встреча послужила одной из причин начала «холодной войны». <...> Ничего похожего у сэра Исайи вы не прочтете». И. Бродский ответил так: «Я думаю, что в оценке последствий ее встречи в 1945 г. С сэром Исайей Ахматова была не так уж далека от истины. Во всяком случае, ближе к истине, чем многим кажется. Что до воспоминаний Берлина, то они тоже чрезвычайно красноречивы, но вы не можете писать по-английски, расплескивая эмоции по столу. Хотя, конечно, вы правы, что он не придавал встрече с Ахматовой столь уж глобального значения»²⁰⁰². На слова С. Волкова («Ахматова описывала развитие событий примерно так. Ее встреча с Берлином, затянувшаяся до утра, взбесила Сталина. Сталин отомстил ей особым постановлением ЦК ВКП(б), которое, по твердому убеждению Анны Андреевны, самим же Сталиным было и написано (как замечает Лидия Чуковская, «из каждого абзаца торчат августейшие усы»). Это постановление, когда оно было опубликовано в 1946 г., произвело шоковое впечатление на интеллектуалов Запада. До этого вполне благодушно взиравших на Советский Союз. Атмосфера была испорчена — и навсегда. Стартовала «холодная война». Вы согласны с такой интерпретацией событий?») Бродский ответил: «Очень похоже. Конечно, я не думаю, что «холодная война» возникла только из-за встречи Ахматовой с Берлином. Но что гонения на Ахматову и Зощенко сильно отравили атмосферу — на этот счет у меня никакого сомнения нет». Волков согласился: «Уже здесь, на Западе, я выяснил, что, по крайней мере, в одном отношении Анна Андреевна была абсолютно права: постановление 1946 г. ошарашило интеллигенцию Запада, точно гром с ясного неба. Всем им хотелось дружить с Советским Союзом, а тут — нате...»²⁰⁰³

Итак, рассуждения Ахматовой о более широком, историческом значении его встречи с И. Берлином, имели под собой реальную почву. Постигшая Ахматову катастрофа (травля в печати, принуждение к немоте, новый арест сына, заложника родителей) повлияли на мировую атмосферу: интеллигенция Запада увидела жуткие стороны диктаторского режима и в большинстве своем отшатнулась от СССР. В творчестве Ахматовой еще один катаклизм в ее судьбе углубил проникновение в бездны человеческого духа, значительно усилив философские мотивы ее

²⁰⁰² Чрезвычайно примечательна мысль И. Бродского о проявлении в противостоянии Ахматова — Сталин имперского принципа «поэт и царь»: «Волков. Тот взрыв бешенства, с которым Сталин встретил известие о встрече Ахматовой и Берлина, кажется сейчас совершенно иррациональным. По сведениям Ахматовой, он ругался последними словами. Впечатление такое, что она задела нечто очень личное в нем. Похоже, что Сталин ревновал Ахматову! Бродский. Почему бы и нет? <...> Волков. Вся эта история чрезвычайно напоминает романы Дюма-отца, в которых империи начинают трещать из-за неосторожного взгляда, брошенного королевой. Или из-за уроненной перчатки. Бродский. Совершенно верно, так это и должно быть, так это и должно быть. Ведь что такое была Россия в 1945 г.? Классическая империя. Да и вообще ситуация «поэт и царь» — это имперская ситуация. На сегодняшний день все это понемногу меняется даже и в России. И все-таки там имперские замашки все еще сильны» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 651–652).

²⁰⁰³ Там же.

поэзии²⁰⁰⁴.

Таково первое событие, предшествующее постыдному постановлению ЦК ВКП(б).

Второе событие — более социально-психологического свойства, но вполне вписывающееся в систему отношений между гражданами, писателями, с одной стороны, и властью, — с другой.

3 апреля 1946 года состоялся вечер московских и ленинградских поэтов в Колонном зале Дома союзов, куда была приглашена и Ахматова. Все современники, бывшие на этом литературном празднике поэзии, надолго запомнили его. Когда Ахматова вышла на сцену, публика поднялась со своих мест и встретила ее аплодисментами²⁰⁰⁵. Этого было доста-

²⁰⁰⁴ Для более полного представления о фигуре сэра Исайи Берлина и его отношений с Ахматовой приведем следующие сведения: литературовед, введший И. Берлина в дом Ахматовой, — В.Н. Орлов, бывший главный редактор серийных изданий «Библиотека поэта». В 1994 году были опубликованы бывшим генералом КГБ О. Калугиным (в свое время первый заместитель начальника Управления КГБ по Ленинградской области) некоторые страницы из объемного «Дела оперативной разработки» на Анну Ахматову. Дело было заведено в 1939 году, т.е. после ареста Л.Н. Гумилева. Из него вытекает, что материалы для постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года были представлены в ЦК Министерством внутренних дел. Встречи с И. Берлином, зафиксированные сотрудниками МВД, сыграли для обвинения Ахматовой значительную роль. В деле имеются сведения, что встреч было не две, как упомянул в своих воспоминаниях И. Берлин, а больше. Подтверждением тому, как считает С. Коваленко, служит и то, что лирическая героиня Ахматовой странствуя со своим Энеем «среди миров в сиянии светил», называет сакральное для нее число пять, как бы приравнивая события к ветхозаветному Пятикнижию. Именно пять стихотворений, добавим, входит в цикл «Cinq», второе стихотворение которого написано на подаренном И. Берлину сборнике. Наконец, в замечательных воспоминаниях И. Берлина, которые принесли ему известность на Западе, содержится ряд неточностей, выявленных М. Кралиным и Р. Тименчиком. Так, Р. Тименчик напомнил автору мемуаров, что ему не надо было спрашивать у В.Н. Орлова, жива или нет Ахматова, поскольку годом раньше его приезда в Ленинград в выходившей в Москве газете «Британский союзник» была напечатана о ней заметка, принадлежащая ему. М. Кралин предположил также, что И. Берлин мог оказаться «пешкой» в игре двух контрразведок — советской и британской. Впоследствии сэр И. Берлин, Рыцарь Королевы Британии, во время юбилейных торжеств, посвященных столетию (1989) со дня рождения Ахматовой, выступил по московскому телевидению, назвав свою встречу с русским поэтом самым ярким событием своей жизни. 1989 год был объявлен «годом Ахматовой». И. Берлин возглавил комитет по проведению торжеств в Британии. Под его патронажем проходила большая многодневная научная конференция с участием крупнейших исследователей творчества Ахматовой. На эту конференцию в старинном Ноттингемском университете с русской стороны были приглашены В.Г. Адмони, Вяч. Вс. Иванов, Р.Д. Тименчик, С.А. Коваленко, Н.В. Королева. Затем сэр Исайя принимал гостей в Оксфорде, в том самом старинном колледже, где Анна Ахматовой в июне 1965 года были вручены докторская мантия и диплом (см: Коваленко Светлана. Анна Ахматова. — М., 2009. — С. 199–201).

²⁰⁰⁵ Н.Я Мандельштам писала: «Весь зал встал, приветствуя Анну Ахматову» (*Мандельштам Надежда*. Об Ахматовой. — С. 139). Вяч. Вс. Иванов, присутствовавший на вечере, вспоминал: «За этим последовал вечер в Колонном зале, превратившийся в чтение двух поэтов — Ахматовой и Пастернака. Их обоих просили читать снова и снова, они не отказывались, успех их был огромен. Первой из них двоих читала

точно, чтобы заподозрить Ахматову в нежелательных претензиях на какое-то особое место в государстве — ни больше, ни меньше. Показывая впоследствии Нике Глен фотографию, сделанную во время вечера, Ахматова с горькой усмешкой сказала: «Это я зарабатываю постановление». По слухам, Сталин был разгневан пылким приемом, который оказывали Ахматовой слушатели. Согласно одной из версий, он спросил: «Кто организовал вставание?»²⁰⁰⁶ Из всего этого эпизода совершенно ясно, что Сталин был неприятно поражен тем, что кому-то, кроме него, оказывают столь высокую честь²⁰⁰⁷. Ахматова был обречена. Впоследствии она это отчетливо осознала²⁰⁰⁸.

Позже современники пытались понять, чем вызван был гнев Сталина, постыдное поношение писателей со стороны Жданова и вся позорная идеологическая кампания, последовавшая вскоре после выступления Ахматовой в Колонном зале. Как теперь ясно, эта кампания подготавли-

Ахматова, потом она ушла из президиума, перешла в правую ложу, где слушала, как читает Пастернак. Прослезилась, когда он читал реквием Цветаевой (стихотворение Пастернака «Памяти Марины Цветаевой» — В.К.)» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 473). Н. Роскина, которая тоже была на этом вечере, запомнила некоторые дополнительные штрихи: «Для самой Ахматовой в ее уединении и одиночестве был неожиданным тот взрыв любви и восхищения, которым ее одарили москвичи на знаменитом вечере в Колонном зале в 1946 году, когда она читала стихи вместе с Пастернаком. Вечер этот описан многими мемуаристами (Н.Я. Мандельштам, И.Г. Эренбург, В.Я. Виленины). Я, конечно, была в числе тех, кто неистово аплодировал ей, требуя продолжать чтение. Я даже послала ей записочку, она легко нашла меня глазами и, улыбнувшись, отрицательно покачала головой. Ахматова была в черном платье, на плечах — белая с кистями шаль. Держалась она на эстраде великомерно, однако заметна была скованность и какая-то тревога. Наконец ей пришлось встать: «Наизусть я своих стихов не знаю, а с собой у меня больше нет». Залу было ясно, что это вынужденные слова. Овации продолжали греметь; проницательная, отнюдь не наивная политически Ахматова сразу же почувствовала, что они не сулят ей добра. Этот вечер вскоре оказался для нее роковым» (там же. — С. 522).

²⁰⁰⁶ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 631.

²⁰⁰⁷ Н.Я. Мандельштам, пересказывая это сюжет со слов Ахматовой, которой рассказал ей М.М. Зощенко и подтвердил Б.Л. Пастернак («это всё «цитатно», то есть чувствуюсь голоса участников...»), писала: «“Кто организовал вставание?” — возмущенно спросил хозяин. Отлично зная механизм нашей славы, он представить себе не мог, что вставание было спонтанным» (Мандельштам Надежда. Об Анне Ахматовой. — С. 139).

²⁰⁰⁸ Когда позднее А.А. Гозенпуд рассказал Ахматовой о том, как на пленуме Союза советских писателей в Киеве в 1947 году бывший тогда первым секретарем ЦК Коммунистической партии УССР Л.М. Каганович «истязал М.Ф. Рыльского и Ю.И. Яновского и других прекрасных писателей» и «хлестал их, как палач, оставляя рубцы не на теле, а на душах», когда «Было страшно и мучительно стыдно от сознания собственного бессилия и отвращения», «Анна Андреевна слушала внимательно и, казалось, спокойно. Затем сказала задумчиво: “Палач всегда найдет жертву, как ушхрь. Иначе ему нечем жить. Я поняла, что обречена, в тот миг, когда на вечере в Колонном зале Дома Союзов, после того как я прочитала стихи, ко мне подбежала девушка и опустилась на колени. В тот вечер и был, наверно, вынесен мне приговор. А казнь моя свершилась позднее — вместе с Михайлом Михайловичем”. Она зябко передернула плечами и замолчала» (Об Анне Ахматовой. — С. 323–324).

валась заранее, исподволь. Соображения современников сводятся в основном к следующему.

Во-первых, по предположению Н.Я. Мандельштам, в кремлевском «закулисье» шла острая «подковерная» борьба между так называемыми «наследниками», среди которых особенно жестко конкурировали Жданов и, вероятно, Маленков (возможно, Молотов, поскольку источники слухов называют только букву «М»). Один («М») был сторонником издания стихов Ахматовой, другой — Жданов — ненавидел ее²⁰⁰⁹. По слухам, Жданов, подкапываясь под своего соперника, сообщил Сталину об истории в Колонном зале. Если к этому присовокупить встречи с И. Берлиным, то становится ясно, — спастись от гонений Ахматова не могла. Из всего этого также следует, что Ахматова была главной фигурой, а М.М. Зощенко и других присоединили к ней для создания впечатления о масштабности раскрытой крамолы.

Во-вторых, нелепые ждановские обвинения стали частью более широкой кампании, связанной с обузданием народа после победоносной войны. Надо было показать всему народу, а не только писателям, что напрасны и пагубны всякие заблуждения насчет «вольных прав». Власть чувствовала, что вернувшиеся с полей сражения воины, смотревшие в лицо смерти, стали бояться ее чуть-чуть меньше, чем до войны. Им было необходимо преподать хороший и наглядный урок, который бы запомнился на всю их оставшуюся жизнь. Писателей (потом и других деятелей искусства и научной общественности) выбрали не случайно, потому что их влияние на общественное мнение в то время было весьма сильным. Кроме того, они обязаны были создавать нужный властям образ родины, живущей богато, пышно, празднично и, главное, свободно и творчески. Все остальные причины, например, осуждение «формалистов» и «декадентов» были второстепенными и побочными. Власть также понимала, что время от времени уроки необходимо повторять, чтобы каждое новое поколение усваивало их прочно и не вздумало забыть.

Все говорило за то, что в той исторической ситуации Жданов должен был победить.

События следовали стремительно: 14 августа 1946 года состоялось постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»²⁰¹⁰,

²⁰⁰⁹ Явно обеляя своего отца и пытаясь прикрыться «мнением» ленинградцев-блокадников, сын Жданова для объяснения его ярости в 1946 году выдумал абсолютно неправдоподобную версию: «Ленинградские писатели-блокадники, сполна пережившие трагедию, ревниво отнеслись к триумфальной встрече частью интеллигенции города вернувшихся из далекой эвакуации Зощенко и Ахматовой» (*Жданов Ю.А. Взгляд в прошлое: воспоминание очевидца*. — Ростов-на-Дону, 2004. — С. 110). Цит. по изданию: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 301–302.

²⁰¹⁰ До этого дня была проделана солидная организационная подготовка. По всей вероятности, инициатором кампании был Жданов, хотя он сослался в своем выступлении 15 августа на непосредственное участие Сталина («лично ознакомился с состоянием этих журналов»). 7 августа последовала докладная записка зав. отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова и его заместителя А.М. Егорова секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову «О неудовлетворительном состоянии журналов “Звезда” и “Ленинград”»: «На страницах “Звезды” культивируются упадочнические, ущербные настроения. Особенно ярко это выражено в стихах А.Ахмато-

15 августа — доклад Жданова на собрании актива Ленинградской партийной организации в Смольном, 16 августа — доклад Жданова на ленинградском общегородском собрании писателей, работников литерату-

вой, И.Садофьева, М.Комиссаровой (№ 1. 1946). Стихотворение А.Ахматовой «Вроде монолога» полно пессимизма, разочарования в жизни. Действительность представляется Ахматовой мрачной, зловещей, напоминающей «черный сад», «осенний пейзаж». Звуки города воспринимаются поэтессой как услышанные «с того света», «чуждые навеки». Симпатии и привязанности Ахматовой на стороне прошлого». В записке делается вывод: «Необходимо утвердить новый состав редакционной коллегии журнала «Звезда», способный коренным образом улучшить работу журнала. Что же касается журнала «Ленинград», то дальнейшее его существование следует признать нецелесообразным» (Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 413–414). В тот же день делегация ленинградских писателей, вызванная на заседание Оргбюро ЦК ВКП(б), прибыла в Москву. 9 августа был готов Протокол № 272 заседания Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»: «Т. Александров, Саянов, Лихарев, Прокофьев, Тихонов, Широков, Вишневский, Попков, Сталин. 1) Поручить комиссии в составе т. Жданова А.А. (созыв), Кузнецова А.А., Патоличева Н.С, Попкова П.С, Саянова В.М., Лихарева Б.М., Прокофьева А.А., Тихонова Н.С, Широкова И.М. И Вишневого В. на основе обмена мнениями на заседании Оргбюро разработать проект постановления ЦК ВКП(б) о коренном улучшении журнала “Звезда”. 2) Считать необходимым прекратить издание журнала “Ленинград”» (см.: Власть и художественная интеллигенция. — М., 1999. С. 571–572). После заседания, 10 августа в газете «Культура и жизнь» напечатана статья Н.Маслина «О литературном журнале “Звезда”»: «Критика должна была помочь Ахматовой наполнить ее поэзию живым содержанием современности, расширить рамки ее творчества. Но иначе думают С.Спаский и редакция “Звезды”, опубликовавшие лирический Ахматовой «Стихи разных лет». Эти стихи пессимистичны, субъективны, обращены к прошлому». К 15 августа, дню доклада Жданова на собрании актива ленинградской партийной организации в Смольном, относится справка начальника Управления МГБ по Ленинградской обл. Родионова: «Ахматова пользуется громадным авторитетом и популярностью, как “единственный и лучший” представитель настоящей поэзии” в Советском Союзе и в Европе, вызывает все больший интерес к себе не только как поэтесса, но и как личность. <...> Особого внимания заслуживает интерес, проявленный к Ахматовой первым секретарем английского посольства в СССР, доктором филологии и знатоком русской литературы — Берлином. Прибыв в Ленинград в ноябре 1945 года, Берлин вместе с литературоведом Орловым посетил квартиру Ахматовой. <...> На следующий день Берлин снова посетил поэтессу и в беседе, длившейся с 22 до 7 часов утра, обсуждал вопросы литературной и философской тематики, причем, затрагивая вопрос об обмене литературой, <...> прямо говорил о желательности использовать для этого неофициальные “каналы”, спрашивал поэта о конкретных и возможных способах нелегальной связи с ней. <...> После отъезда Берлина Ахматова среди знакомых подчеркнуто много и подробно рассказывала о его визитах к ней, боясь, как она заявила, искажения действительности “злыми языками”. <...> в настоящее время в рукописи и списках среди научной интеллигенции и работников искусства Москвы, Ленинграда и Ташкента распространяется “Поэма без героя”, не допущенная к опубликованию в печати. Имя Ахматовой, окруженное ореолом “гонимой и непризнанной”, вызывает значительный интерес к ней со стороны литературной молодежи, выпешдшей, главным образом, из семей старой интеллигенции и тенденциозно настроенной к советской действительности. <...> Из ближайших связей Ахматовой по Ленинграду известны поэтесса Ольга Берггольц и ее муж Макогоненко, поэт Спаский и профессор Института литературы — Орлов» (там же. — С. 417).

ры и издательств в Смольном²⁰¹¹, 19 августа — обсуждение М.М. Зощенко и А.А. Ахматовой на заседании правления Ленинградского отделения ССП, 20 августа — в газетах «Культура и жизнь» и «Ленинградская правда» опубликованы выдержки «Из постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», 21 сентября — в газете «Правда» и в «Литературной газете» напечатана «сокращенная и обобщенная стенограмма» доклада Жданова на собрании партийного актива 15 августа и на собрании писателей Ленинграда 16 августа 1946 года²⁰¹².

²⁰¹¹ Ахматова пометила в своей записной книжке: «На “место преступления” был послан А.А. Жданов. На его доклад в Смольном был вызван Союз писателей *in corpore* <в полном составе. — *лат.*>. Кроме того, в зале появились странного вида незнакомцы, которые заняли места между членами союза. Двери почему-то заперли и никого не выпускали (даже тех, кому стал дурно)». — Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 265. Ленинградский литератор И.М. Басалаев оставил нам описание обстановки, в которой читался доклад. Сначала ничто не предвещало грозы: «Докладчик вышел справа, позади сидевших, в сопровождении многих лиц. Он шел спокойно, серьезный и молчаливый, отделенный от зала белыми колоннами. Он был в штатском. В руках папка. Его волосы под сиянием электричества блестели. Казалось, он хорошо отдохнул и умылся. Все встали. Зааплодировали. Он поднялся на трибуну». Затем, как водится, «выбрали громкий президиум. Даже чуточку посмеялись — писатели забыли назвать своего Прокофьева. Докладчик улыбнулся, сказав тихо что-то смешное. Торопливо успокоились. Президиум сел. Сдержанный шумок затих. Докладчик секунду помолчал и заговорил». С первых же фраз стало ясно, что задумана мрачная драма: «И через несколько минут намялась дичайшая тишина. Зал немел, застывал, оледеневал, пока не превратился в течение трех часов в один белый твердый кусок. Доклад ошеломил...» (Анна Ахматова. Requiem. — М., 1989. С. 232). Как вспоминали современники, действие происходило в огромном зале с высокими потолками, но присутствующим не доставало воздуха, у них перехватывало дыхание. Дверь охраняли два солдата с винтовками. Некоторые не выдерживали напряжения: например, писательнице Немеровской стало дурно, и она захотела выйти, но ее не выпустили. Докладчик говорил три часа. У многих создалось впечатление чудовищной смеси фантастики с реальностью. Большинство растерялось и испугалось, а потому решило принять доклад, окончание которого встретили аплодисментами. После небольшого перерыва всех призвали к обсуждению хулиганской речи. Литераторы стали выступать, каяться, что недоглядели и не упредили. По словам Л.В. Шапориной, «Писатели выступали один подлее другого, каялись, били себя в грудь, обвиняли во всем Тихонова, оставил-де их без руководства. Постановили исключить из Союза писателей Анну Ахматову и Зощенко. Их, к счастью, в зале не было» (Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 207). К ответу были призваны Ю. Герман, недавно опубликовавший «захваливающую статью» о Зощенко, и Б. Эйхенбаум, его книга об Ахматовой и выступления в январе и марте 1946 года в Доме кино и Доме ученых, где он рассказывал также о задуманной своей новой работе о поэте, были известны всем. Но оба надежд не оправдали. Герман не стал каяться и сказал, что не готов к выступлению, что ему нужно подумать, а Эйхенбаум отказался, сославшись на то, что его отношение к Ахматовой настолько всем хорошо известно, что если теперь он станет хулить Ахматову, то ему никто не поверит.

2012 Вскоре, 21 августа, из доклада Жданова и Постановления ЦК стали печататься только выдержки, о чем последовало распоряжение уполномоченного Совета Министров СССР по охране военных и государственных тайн в печати К. Омельченко № 12: «Опубликованное в номере шестом газеты “Культура и жизнь” и в газете

Расправа была объявлена и травля началась²⁰¹³.

Последствия всех этих бесчисленных заседаний, прокатившихся по всей стране, для Ахматовой и для судеб русской культуры были катастрофичны. Что касается Ахматовой, то она снова стала опальным поэтом и была принуждена к молчанию. Ей было нанесено неслыханное доселе и неоправданно жестокое публичное оскорбление, какое можно нанести человеку, женщине и поэту, — она была названа «блудницей», да еще с присовокуплением «монахини» (получалось: блудница-монахиня²⁰¹⁴), ее достоинство человека было бесстыдно поругано, ее поэтическое дарование несправедливо посрамлено²⁰¹⁵. Моральное поношение

“Правда” постановление о ленинградских журналах “Звезда” и “Ленинград” не подлежит перепечатке другими газетами и журналами. Начальникам Главкрайобллитов проследить исполнение. Основание: указание Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) (Т. Сатюков)» (см.: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 420).

²⁰¹³ Некоторые примечательные документы (например, стенограмма заседания оргбюро ЦК по вопросу ленинградских журналов) достойны упоминания. А.А. Прокофьев пытался в диалоге со Сталиным смягчить мнимую «вину» журналов и Ахматовой, но это ему не удалось. Между ним и Сталиным состоялся жесткий обмен мнениями: **Прокофьев.** Я считаю, что не является большим грехом, что были опубликованы стихи Анны Ахматовой. Эта поэтесса с небольшим голосом, а разговоры о грусти — они присущи и советскому человеку. **Сталин.** Анна Ахматова, кроме того, что у нее есть старое имя, что еще можно найти у нее? **Прокофьев.** В сочинениях послевоенного периода можно найти ряд хороших стихов. Это стихотворение «Первая дальнобойная» («Первый дальнобойный» — В.К.) о Ленинграде. **Сталин.** Одно-два-три стихотворения и обчелся, больше нет. **Прокофьев.** Стихов на актуальную тему мало, но она поэтесса со старыми устоями, уже утвердившимися мнениями и уже не сможет, Иосиф Виссарионович, дать что-то новое. **Сталин.** Тогда пусть печатается в другом месте где-либо, почему в «Звезде»? **Прокофьев.** Должен сказать, что то, что мы отвергли в «Звезде», печаталось в «Знамени» (в Москве). **Сталин.** Мы и до «Знамени» доберемся, доберемся до всех. **Прокофьев.** Это будет очень хорошо» (см.: *Файнштейн Элен.* Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 290–291).

²⁰¹⁴ Ахматова писала: «Очевидно, около Сталина в 1946 был какой-то умный человек, кот<орый> посоветовал ему остроумнейший ход: вынуть обвинение в религиозности [моих] стихов (им были полны ругательные статьи 20-ых и 30-ых годов — Левевич, Селивановский) и заменить его обвинением в эротизме. Несмотря на то, что, как всем известно, я сроду не написала ни одного эротического стихотворения, и «здесь» все громко смеялись над Пост<ановлением> и Докладом т. Ж<данова>, — для заграницы дело обстояло несколько иначе. Ввиду полной непереводимости моих стихов... они не могли и не могут быть широко известны. Однако обвинение в религиозности сделало бы их «res sacra» (священное дело) и для католиков, и для лютеран и т. д. И бороться с ними было бы невозможно. (Меня бы объявили мученицей.) То ли эротизм! — Все шокированы (в особенности в чопорной Англии, что тогда было существенно, см. фулт<онскую> речь Черчилля)» (*Ахматова Анна.* Собр. соч.: в 6 т. — М., 1998–2002. Т. 5. С. 192–193).

²⁰¹⁵ Сталинский палач культуры выступал несколько раз в продолжение кампании. Он представил Ахматову неким анахронизмом, неизвестно откуда выплывшим из полного забвения, что, конечно, было ложью, потому что Ахматова, как было ему известно, регулярно печаталась с 1940 года. «И вдруг на 29-м году социалистической революции появляются вновь на сцене некоторые музейные редкости из мира теней и начинают поучать нашу молодежь, как нужно жить. Перед Ахматовой широко

было тяжким. Отныне ей запрещено печататься в каком бы то ни было жанре. Наборы всех книг были рассыпаны, тиражи, если их успели сделать, отправлены под нож. Книги ее изъяли из продажи, их не разрешили покупать, но потом продажу разрешили²⁰¹⁶.

раскрывают ворота ленинградского журнала, и ей свободно предоставляется отравлять сознание молодежи тлетворным духом своей поэзии... Что общего между этой поэзией, интересами нашего народа и государства? Ровным счетом ничего. Творчество Ахматовой — дело далекого прошлого; оно чуждо современной советской действительности и не может быть терпимо на страницах наших журналов... Что поучительного могут дать произведения Ахматовой нашей молодежи? Ничего, кроме вреда. Эти произведения могут только посеять уныние, упадок духа, пессимизм, стремление уйти от насущных вопросов общественной жизни, отойти от широкой дороги общественной жизни... В узенький мирок личных переживаний. Как можно отдать в ее руки воспитание нашей молодежи?!» (Знамя. 1946. № 10. — С. 7–22). Неделю спустя Жданов повторил эту мысль и заявил, что издавать в наши дни Ахматову, по его словам, также неуместно, как издавать Мережковского, Кузмина, Вячеслава Иванова, Гиппиус, Сологуба и всех других представителей «литературного болота» (см.: КПСС в резолюциях и решениях 1925–1953. — М., 1953. Т. 5. — С. 1019–1927). В своих выступлениях Жданов утверждал, что акмеисты, к которым принадлежала и Ахматова, будто бы проповедовали «теорию «искусства для искусства», «красоты ради самой красоты», чего акмеисты никогда не делали, и по этой причине, мол, «знать ничего не хотели о народе, о его нуждах и интересах, об общественной жизни», что тоже было самой обыкновенной ложью, как и то, что «Акмеисты, символисты, декаденты и прочие представители разлагающейся дворянско-буржуазной идеологии были проповедниками упадничества, пессимизма, веры в потусторонний мир». Высказав эти «идеи», Жданов снова вернулся к Ахматовой, видя в ней досадный анахронизм, неизвестно почему уцелевший в бурях истории: тематика Ахматовой, пояснял он, насквозь индивидуалистическая. «До убожества ограничен диапазон ее поэзии, — поэзии взбесившейся барыньки... Основное у нее — это любовно-эротические мотивы, переплетенные с мотивами грусти, тоски, смерти, мистики, обреченности. Чувство обреченности, — чувство, понятное для общественного сознания вымирающей группы, — мрачные тона предсмертной безнадежности, мистические переживания пополам с эротикой — таков духовный мир Ахматовой, одного из осколков безвозвратно канувшего в вечность мира старой дворянской культуры, “добрых старых екатерининских времен”» (там же).

²⁰¹⁶ 27 августа последовал приказ Уполномоченного Совета Министров СССР по охране военных и государственных тайн в печати К.Омельченко № 42/1629-с: «§ 2. Приостановить производство и распространение следующих книг: *Ахматова А.А. Стихотворения. 1909–1945 гг.* Гослитиздат. Ленинград, 1946. 340 стр. Тир. 10 000 экз. Ее же. *Избранные стихи 1910–1946 гг.* Издательство «Правда». Москва, 1946. 48 стр. Тир. 100 000 экз.» (История советской политической цензуры. — М., 1997. — С. 508). Справедливости ради, надо сказать, что А.А. Прокофьев и В.Н. Орлов пытались смягчить неизбежное «наказание» Ахматовой, но это им не удалось. 19 августа состоялось обсуждение «литературной деятельности М.М. Зощенко и А.А. Ахматовой» на заседании правления Ленинградского отделения ССП. Председательствовавший А.А. Прокофьев внес предложение «О выводе Зощенко и Ахматовой из всех выборных учреждений». Его поддержали В.Н. Орлов («Особая ответственность в данном случае возлагается на тех, кто печатал Анну Ахматову и выдвигал на первый план советской литературной жизни. <...> Конечно, Анна Ахматова в качестве члена правления и одного из руководителей ленинградской литературной организации — явление странное. Удивительно, что это не приходило нам в голову!») и Н.Л. Браун («Мне кажется, что пора бы Зощенко понять, что Зощенко с его

Не менее суровыми и прямо направленными на физическое уничтожение были меры так называемого административного порядка или «оргвыводы». Ахматову вывели из состава правления ленинградского отделения Союза писателей, а общее собрание писателей Ленинграда поставило перед Союзом советских писателей «вопрос о дальнейшем пребывании» Зощенко и Ахматовой в Союзе писателей. Резолюция президиума правления ССП не замедлила последовать 4 сентября. Президиум постановил: «Исключить Зощенко М.М. И Ахматову А.А. из Союза советских писателей». Вслед за этим писатели-гуманисты отобрали у Ахматовой рабочую карточку на хлеб и продукты питания, которую им вскоре пришлось вернуть, так как в верхах решили, что это излишне. Ахматовой были запрещены какие-либо платные выступления, а для входа в Фонтанный дом ей выдали пропуск. За Ахматовой было установлено наблюдение. Сталин в те годы часто интересовался: «Как там наша монахиня?» Как рассказывала Ахматова И.Берлину, «ей следовало не менее двух раз в день подходить к окну, чтобы дежуривший на улице шпик мог удостовериться, что она не сбежала и не покончила с собой»²⁰¹⁷.

Пострадала не только Ахматова: профессора Эйхенбаума прогнали с работы, а его супруга вскоре умерла, не сумев оправиться от пережи-

произведениями антисоветского характера, Ахматова с ее произведениями очень далекими и странными, что эти люди, позиция которых стоит в стороне и противостоит позициям советской литературы, не могут принимать участия в руководстве советской литературой» (Петербургский журнал. 1993. № 1–2. С. 38). Ораторы, таким образом, предлагали вывести Ахматову из состава руководящих органов, но не исключать из Союза писателей. Хотя Б.М. Эйхенбаум назвал речь Брауна «вполне подлой» (Петербургский журнал. 1993. № 1–2. С. 190), другие (большинство) поступили еще подлее, решив принести Ахматову в жертву. В.М. Саянов предложил внести в резолюцию еще один пункт: «Поставить перед общим собранием вопрос о дальнейшем пребывании в союзе Зощенко и Ахматовой». Резолюция заседания правления (принятая единогласно): «2. В связи с тем, что поэтесса Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии, ее стихотворения, проникнутые духом пессимизма и упадочничества наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе, Правление ЛО ССП постановляет вывести А.А. Ахматову из состава правления ЛО ССП. 3. Вынести на общее собрание членов Союза советских писателей г. Ленинграда вопрос о дальнейшем пребывании Зощенко М.М. И Ахматовой А.А. В Союзе советских писателей» (Петербургский журнал. 1993. № 1–2. – С. 40).

²⁰¹⁷ *Xeïm A.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 159. В записной книжке Ахматовой помечено: «Ко мне пришел некто и предложил 1 мес<я> не выходить из дома, но подходить к окну, чтобы меня было видно из сада. В саду под моим окном поставили скамейку, и на ней круглосуточно дежурили агенты» (Записные книжки Анны Ахматовой. — М.-Torino, 1996. — С. 265). Беспокоясь за своих знакомых, Ахматова старалась ограничить свидания с ними. Так, Н.Роскина вспоминала: «Ахматова стала мне говорить, что с ней нельзя встречаться, что все ее отношения контролируются, за ней следят, в комнате — подслушивают; что общение с нею может иметь для меня самые страшные последствия» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 524). О том же свидетельствовала А.В. Любимова: «Анна Андреевна взяла меня за плечи и почти вытолкнула: “Ко мне нельзя — ну как вы сами не понимаете?”» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 432).

тых потрясений²⁰¹⁸.

После многочисленных собраний и совещаний руководящие работники Союза писателей, а также наиболее доверенные и законопослушные писатели направлялись по городам и весям страны, чтобы разъяснять политику партии и правительства, а также для выявления на местах своих «зощенок» и «ахматовых». Постановление обсуждалось всюду: в кругах творческой интеллигенции, на заводах, фабриках, в колхозах, в школах (впоследствии оно вошло в школьные программы для обязательного изучения, о чем с нескрываемым удивлением, горечью, иронией узнала Ахматова)²⁰¹⁹.

²⁰¹⁸ Записи, сделанные в эти дни Б.М. Эйхенбаумом, позволяют представить себе картину, как «ломали» людей, в частности старого и знаменитого профессора, который вынужден был сдавать свои нравственные позиции, чтобы его не вышвырнули отовсюду, но, пойдя на моральные уступки, все-таки не мог удержаться на службе. 17 августа: «Теперь начинается новый трудный сезон. Он открылся вчера общегородским собранием писателей в актовом зале Смольного. Этому предшествовало совещание в Москве, в ЦК: были вызваны редакторы наши журналов (Саянов, Лихарев, Левоневский, Капица), Прокофьев, Никитин. С ними беседовал Сталин! Была поставлена резолюция, которую вчера огласил А.А. Жданов со своими комментариями. <...> Надо полагать, что теперь будет собрание (не одно) в Союзе, где опять все это будет обсуждаться, и где будет произведена церемония исключения Зоценки и Ахматовой из Союза. Возможно, что там придется не только голосовать, но и выступать. Задача! <...> Голосовать за исключение я не могу. <...> Что делать — не знаю. Надо прямо сказать, что я не считаю государственным преступлением, если я не соглашусь с оценкой ЦК отдельных писателей или произведений, и что я считаю Зоценку и Ахматову крупнейшими русскими писателями» (Петербургский журнал. 1993. № 1-2. — С. 189–190). 19 августа: «Я единственный седой человек, связанный с далеким прошлым, и для вас не будет неожиданностью то, что мне не так легко и просто отказаться от впечатлений и мыслей, которые связаны с именем Анны Андреевны Ахматовой, через влияние которой я прошел. Было бы ложью с моей стороны сказать, что неделю тому назад я думал так, а сейчас думаю иначе. <...> Я считаю, что предложение Александра Андреевича для меня в политическом значении абсолютно ясно. В остальных отношениях — для меня это большая и мучительная работа над самим собой, и в чисто литературном отношении еще не все абсолютно ясно» (Петербургский журнал. 1993. № 1-2. — С. 35–39). 20 августа: «Вчера было заседание правления Союза. <...> Выступали Саянов, Кратт, Орлов, Никитин, Рахманов, Н.Браун, Тимофеев-Еропкин. Мне тоже пришлось: я сказал о политической основе постановления, а о литературной стороне вопроса сказал: “Было бы никому не нужной ложью, если бы я сказал, что мне легко и приятно то, что сказано об Ахматовой и Зоценке”» (Петербургский журнал. 1993. № 1-2. — С. 190). 28 августа: «Об Анне Андреевне сведения печальные: плохо с сердцем, совсем одна. Я не могу пойти после того, как принимал участие в голосовании» (Петербургский журнал. 1993. № 1-2. — С. 191). 25 сентября (запись в дневнике о выступлении на ученом совете в Институте русской литературы — Пушкинском Доме): «Сказал, что мои выступления об Ахматовой были, очевидно, политической ошибкой, но, как и другие, я не представлял себе тогда этого» (Вопросы литературы, 1987. № 1. — С. 158).

²⁰¹⁹ Особенно отличался А.А. Фадеев, которому по должности приходилось в качестве эмиссара партии разъезжать по нашей стране и за ее пределами. Он, однако, проявил рвение как в характеристиках поэзии Ахматовой и ее личности, так и в поисках крамолы внутри Союза писателей. Например, 17 сентября в докладе на общемосковском собрании писателей Фадеев произнес: «Ахматова не одинока как пред-

Газеты почти ежедневно печатали редакционные статьи, в которых повторялись стандартные обвинения в адрес Ахматовой, снабженные собственными добавлениями угрожающего свойства с признаками доно- сительства²⁰²⁰.

ставительница пустой, безыдейной поэзии, поэзии индивидуалистической, камер- ной. Возьмите творчество Пастернака. Его творчеству присущи также черты безыдейности и аполитичности» (Литературная га<зета. 1946. 21 сентября). 5 ноя- бря Фадеев выступил на собрании Общества культурной связи с СССР в Праге, а сте- нограмму направил Жданову: «Что же касается Ахматовой, то Ахматова это поэт, можно сказать, старой России, последнее наследство декадентства, оставшееся у нас. Стихи ее полны пессимизма, упадка. Что общего они имеют с нашей советской жиз- нью, и почему мы должны воспитывать наше поколение, чтобы оно впоследствии по- ступило так, как многие буржуазные молодые люди во Франции в период истекшей мировой войны? <...> Так почему же мы должны мириться с тем, чтобы нашу моло- дежь развращала, заводила в тупик безверия, пессимизма и упадка госпожа Ахма- това?» (см.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 425). В те же дни Фадеев, каясь, расхваливал Постановление ЦК ВКП(б), которое, по его словам, нашло глубокий отзвук в сердцах писателей. В нем затрагиваются вопросы, которые должны заставить пересмотреть многое во всей нашей работе. Наше Правле- ние и его председателя Н.Тихонова правильно обвиняют в том, что мы дали возмож- ность пропагандировать чуждые взгляды таким литераторам, как Ахматова, Зощен- ко. <...> Литературная теория получила свое последовательное и принципиальное развитие в учении Ленина-Сталина. Мы — борцы за лучшие передовые идеалы чело- вечества. Та идеология, которая противостояла и противостоит нашему движе- нию, утверждает, что художник — вне политики, вне идейной борьбы. Мы как советские литераторы родились в борьбе с подобным индивидуализмом, упадоч- ничеством. Как же получилось, что после такой войны, в которой победили основ- ные принципы нашего строя, отдельные советские литераторы утратили чувство органической вражды к проявлениям аполитичности, безыдейности? Как полу- чилось, что некоторые литераторы стали разбазаривать наше идейное наследство? Как могло получиться, что в нашей организации могли найтись люди, которым казалось, что и Ахматова, человек чуждого нам лагеря, может появляться на страницах наших журналов?» (Литературная газета. 1946. 10 сентября). По повод- у другого выступления Фадеева в Праге 20 января 1947 года Л.В. Шапорина вспоминала: «Все, что было до этого, не могло меня удивить т.к. ничего, кроме гнусностей, я и не ждала, но писатель, русский интеллигент, — это возмутило меня до глубины души. — «А мне его было только очень жаль, — ответила Анна Ахматова, — ведь он был послан нарочно для этого, ему было приказано так вы- ступить. Я знаю, что он не любит мои стихи. Я ни на кого ничуть не обижаюсь, я это искренне говорю, ничего из этого всего не случится. Стихи мои не станут хуже. Ведь вскоре после появления моей книги “Из шести книг” она была запрещена, был устроен скандал редактору, издательству». — Тогда не затрагивали Анну Ах- матову, как человека, и даже как поэта — и такое отношение она приписывает вли- янию А.Н. Толстого, который любил ее стихи». <...> Скольких травили! <...> «Трави- ли Шостаковича, но, конечно, никого так сильно, как меня. Уж такая я скандальная женщина» (Ахматовский сборник. 1. — С.208). Фадеев, писал К.И. Чуковский, «пы- тался *совместить* человечность с геппеушничеством. Отсюда зигзаги его поведения» (Чуковский К. Собрание сочинений. Т. 2. — М., 2002. — С. 238).

²⁰²⁰8 сентября газета «Правда» напечатала резолюцию президиума Правления ССП СССР от 4 сентября 1946 г., в которой извещала власти: «Орган Правления ССП “Ли- тературная газета” нашла возможным напечатать 24 ноября 1945 г. интервью Ахма- товой и ее портрет, а выступления Ахматовой в Москве, допущенные президиумом

Как и полагается в таких случаях, писатели начали каяться или обвинять своих коллег²⁰²¹.

ССП, прошли в обстановке незаслуженного восхваления ее творчества». 24 августа в газете «Правда» появилась передовая статья «Самокритика — испытанное оружие большевизма», в которой сказано: «Упадочнические стихи А.Ахматовой — сплошное “воздыхание” по дореволюционному прошлому». 3 сентября «Литературная газета» в редакционной статье «За большевистскую идейность!» разразилась следующим пассажем: «Декадентски-эстетские стихи Ахматовой находили гостеприимный прием и на страницах московских газет и журналов. <...> Это протаскивание вредной, упадочнической поэзии А. Ахматовой не могло не сказаться отрицательным образом на творчестве некоторых начинающих молодых поэтов». 22 сентября «Правда» поместила грубую, полную ругательств, передовую статью «Благородные задачи советской литературы»: «Злобствующий пошляк и хулиган Зощенко и обломок дворянско-буржуазной упадочной поэзии Ахматова. Эти душевно опустошенные люди, циничные в своем безверии, не только появлялись в советских журналах, сея вокруг себя пессимизм, упадочничество, унылую скуку, но и стали претендовать роль учителей советской молодежи. <...> в некоторых писательских кругах получила хождение нелепая теория о послевоенной “передышке”, о мифическом правлении литературы на “отдых” от идейности и политической определенности».

²⁰²¹ 7 сентября в «Литературной газете» напечатано заявление А.А. Суркова на заседании президиума Правления ССП: «Я должен признать, что потерял остроту идейной оценки литературных явлений». Там же опубликованы выступления Н. Асеева, В. Вишневского, В. Катаева, С. Михалкова, но уже другого содержания. Например, В. Вишневский сетовал на поведение Ахматовой: «Меня как редактора и как члена Союза советских писателей удивляет теперь то, что Ахматова сейчас молчит. Почему она не отвечает на мнение народа, на мнение партии? Неправильно ведет себя, сугубо индивидуалистически, враждебно». Выступая на собрании секции поэтов Н.Л. Браун сетовал: «Секция поэтов ничего не сделала, чтобы своевременно оградить нашу поэзию от тлетворного духа чуждых советскому народу и советской литературе стихов Ахматовой. Более того, в ленинградской поэтической среде не встретили отпора политически-вредные тенденции «возвеличить» ее творчество» (Литературная газета. 1946. 5 октября). Еще раньше на своих коллег-писателей обрушился А.А. Прокофьев на заседании правления Ленинградского отделения ССП 19 августа 1946 г.: «Разве не является чувством потери ответственности многословная рецензия члена правления Ефима Добина о поэме Ахматовой «Поэма без героя», где он рекомендует ее к изданию, поэму, зашифрованную самой поэтессой. Она сама здесь говорит — не знаю, почему (думаю, что здесь можно думать об издевательствах над нами): «признаю — я применяла симпатические чернила, я зеркальным письмом писала». Даже не надо через лупу это рассматривать. И в предисловии было сказано, что «я ни одного слова не изменю», затем есть французский эпиграф «все правы», все это настораживало рецензентов, но член правления, коммунист Добин на 5-ти страницах горячо рекомендовал к изданию эту поэму...» (Петербургский журнал. 1993. № 1–2. — С. 40). А.А. Прокофьеву вторила Т.К. Трифонова в статье «Об ошибках ленинградских критиков», напечатанное 6 сентября в «Ленинградской правде»: «Критик-коммунист Е.Добин в своих восхвалениях Ахматовой не отставал от Сергея Спасского <...> или от Б.М. Эйхенбаума, оставшегося в оценке ахматовской поэзии на своих старых формалистических позициях». Сначала И.В. Сергиевский опубликовал статью «Об антинародной поэзии А. Ахматовой» (Культура и жизнь. 30 августа). Затем он попытался проследить литературный путь Ахматовой, ссылаясь при этом на Горького, Жданова и Сталина. Суть статьи Сергиевского сводилась к тому, что Ахматова, в противоположность Блоку не преодолела себя. Это выразилось в том, что ее героиня лишена воли к жизни. Любовная тема в поэзии Ахматовой сведена к страда-

ниям. Ахматова замкнута в самой себе, она не выходит за пределы своего «комнатного мирка», а потому в ее поэзии нет никакого идейного содержания. Вследствие этого она превращается в орудие политической реакции. В доказательство своей мысли Сергиевский обращается к трогательному стихотворению, посвященному памяти погибшего ленинградского мальчика и утверждает, что поэтическое переживание войны у Ахматовой лишено других чувств, кроме боли и страдания (Против безыдейности в литературе. Сб. статей. — Л., 1947. — С. 81–88). Если Сергиевский «не заметил» «Мужества», «Клятвы» и прочих стихотворений военных лет, то Трифонова в статье «Поэзия вредная и чуждая народу» (Ленинградская правда. 14 сентября) писала: «Даже в стихотворении «Мужество»... Ахматова остается аполитичной и говорит лишь о сохранении “великого русского слова”». Желание успеть зафиксировать свою верноподданность превратилось в своего рода соревнование, кто кого перещеголяет в охаивании Ахматовой, которая стала «официальной мишенью для всевозможных нападков». На этой почве отличились такие бездарности, как В.М. Сидельников и А.М. Еголин. Первый в статье «Против извращения и низкопоклонства в советской фольклористике» обвинили Ахматову в измене на том основании, что она возводила пушкинского «Золотого петушка» к иностранному источнику («Может ли быть более яркий пример низкопоклонства перед иностранщиной!» — Литературная газета. 1947. 29 июня. № 26. — С. 3), тогда как открытие Ахматовой о сходстве мотивов «Сказки о золотом петушке» и «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга приняли все пушкинисты. Второй в статье с громким призывным названием «За высокую идейность советской литературы!» упрекал Ахматову в том, что она выразила глубокую скорбь о сожженном немцами Царском Селе («городке игрушечном»), чем, по мнению автора, подтвердила свою любовь к прошлому (Против безыдейности в литературе. — С. 17). Автор даже не понял, что, укоряя Ахматову, он ставит себя в странное и совсем не патриотическое положение человека, радующегося тому, что Царское Село разрушено немцами. Третий критик — Трегуб С.А., репутация которого весьма сомнительна, глубокомысленно рассуждал, повторяя зады партийных документов: «Творчество Ахматовой типично для старой, буржуазно-аристократической салонной поэзии, той поэзии, которая всегда далека была от жизни, проповедывала теорию «искусство для искусства». Она писала глубоко пессимистические и упаднические стихи. Их постоянные мотивы: разочарование, безнадежность, безысходность. Их основная тема: смерть — сон сладчайший, смерть — избавительница. Пошлые и клеветнические рассказы Зощенко и пустые, аполитичные стихи Ахматовой печатались в журналах и некоторыми критиками безудержно превозносились... Профессор Л. Тимофеев... в качестве образца реализма в советской поэзии привел стихотворение... Ахматовой. Можно ли было со всем этим мириться?!» Далее автор приводил письмо комсомольца Вл. Скворцова, которого угнетала мысль, что он пишет «под Маяковского», но отгоняет от себя печаль, утешаясь тем, что уж лучше писать «под Маяковского», чем «под Ахматову», поскольку ее последняя поэма («Поэма без героя») — «какое-то декадентство и символизм, которым можно было бы восхищаться во времена Бальмонта, но отнюдь не сейчас, в дни борьбы с фашизмом» (см.: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 664). Наконец, резко изменил свое благосклонное мнение об Ахматовой (см. рецензию на сб. «Из шести книг») циничный В.О. Перцов. Когда в 1939 году с Ахматовой была снята опала, Перцов, учуяв настроение власти, написал хвалебную рецензию, теперь, в 1946 году он отозвался об Ахматовой уже в духе сталинско-ждановского постановления, заявив, что он ничего не может добавить к суждениям Жданова об Ахматовой и что эти суждения на много лет вперед определили наше развитие... (Новый мир. 1947. № 3. — С. 172–188). Перцов только забыл добавить, что постановление нанесло огромный вред как развитию русской литературы. Другие авторы посчитали, что критическая проза мало эмоциональна для выражения их возмущения Ахматовой и ее поэзией и решили прибегнуть к поэзии. Р.Д. Тименчик привел сти-

Если многие советские писатели и критики с восторгом встретили постановление 1946 года, и у партии не было затруднений в его пропаганде, то иначе обстояло дело за рубежом.

Критика журналов «Звезда» и «Ленинград» заставили зарубежную общественность и русскую диаспору за границей обратиться к событиям интеллектуальной жизни в Советском Союзе. Среди русских писателей во Франции и других странах были не только друзья Ахматовой, но ее недоброжелатели²⁰²², которые отчасти по неведению, отчасти еще по старым отношениям в России не сочувствовали ни тому, что она осталась на родине, ни тому, как она вела себя там. Например, Н.Н. Берберова после ждановского постановления писала: «Арестуют ли обоих писателей? Будут ли их судить? Приговорят ли к сроку? Или попросту им навсегда запретят заниматься какой-либо литературной деятельностью? Случай этот вырос до масштабов грандиозного события, поскольку затрагивает двух литераторов, которых в СССР знает каждый, кто умеет читать. Французы, интересующиеся советской литературой имели неоднократно возможность читать произведения Зощенко. Но кто такая Ахматова и в чем ее слава?» и она объясняла русским и французским читателям: «Анне Ахматовой сейчас под шестьдесят. Ее жалкое существование, ее одиночество легендарны. После короткого периода счастья и славы она прожила четверть века молчания и забвения. Во время войны она подписала несколько воззваний, призывающих народы СССР сражаться с варварами, пришедшими разрушить советскую культуру. Она казалась единой с режимом. События месячной давности можно считать концом Ахматовой»²⁰²³. Из этого сообщения видно, что Берберова была мало осведомлена о жизни и творчестве Ахматовой и что она плохо знала ее характер.

Другие эмигранты, однако, ошибаясь насчет Ахматовой, ее молчания и забвения, сразу почувствовали, что в СССР начинается новый период «закручивания гаек». Г.П. Струве считал, что постановление ЦК партии открыло новую эру в советской литературе, связанную с именем Андрея Жданова²⁰²⁴. Естественно, что имена Ахматовой и Зощенко оказы-

хи С. Васильева («Без кого на Руси жить хорошо») и И. Молчанова («Сосед по столу. Неприятная поэма»). Первый от лица «гнилой интеллигенции» вместо «стихов понятных», «прозы ясной» и «пьес... На тему о труде» требует, кроме зарубежных авторов (Луи Селина, Джойса, Киплинга): «Поддай сюда Ахматову, Поддай Пастернака!». Второй жаловался: «... в стихах тут и там появлялись нежданно Туманы с болота Ахматовой Анны, в уютно-тепличном лирическом стиле и Белый, и Гофман по-свойски гостили. Была современность, с уклоном, однако, в символику Блока, в игру Пастернака...» (там же. — С. 309).

²⁰²² Ахматова хорошо понимала, что «борьба с ней» может перенестись и уже перенеслась за границу и что там ее «положение было еще более безнадежным», потому что ее «единственная защита» — стихи — не были известны, а переводы были очень плохи. Кроме того, о ней ходили «чудовищные слухи» о страсти к Блоку, о том, что она «исписалась», о несерьезности ее поэтических штудий и пр.

²⁰²³ Цит. по изданию: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 715–716. Известны и другие, более поздние неблагоприятные отзывы Берберовой об Ахматовой (см.: *Кралин М.* Победившее смерть слово. — Томск, 2000. — С. 298).

²⁰²⁴ *Struve G.* Soviet Russian Literature. Norman., Okla., 1951. — P. 329.

ваются у всех на устах, и события в СССР широко обсуждаются. Знаменитый философ Н.А. Бердяев 6 октября 1946 года выступил в парижском еженедельнике «Русские новости» со статьей «О творческой свободе и о фабрикации душ»: «История не знает настоящей литературы и искусства, которые создавались бы по директивам власти с требованием проводить в художественном творчестве определенное и притом официальное мировоззрение. Это всегда было смертельно для всякого творчества. И особенно смертельно и даже смехотворно, если вы превратите художественное творчество в утилитарное средство для построения фабрик и изготовления орудий возможной войны. История с Ахматовой и Зощенко со всеми последствиями для Союза писателей означает запрещение лирической поэзии и сатирически-юмористической литературы. Так называемая чистка идет по всей линии, даже среди музыкантов. Трудно предположить, что лирическое стихотворение Ахматовой может помешать устройству хоть одной фабрики или изготовлению хоть одного танка, но также трудно предположить, что она может написать стихотворение, помогающее умножению танков и фабрик; а вот патриотические стихотворения она писала... Это элементарная истина, что никакое творчество невозможно без свободы. Творчество и есть акт свободы. Творчество духовной культуры никак не может быть организовано по образцу хозяйственной жизни страны или военной казармы. Это было бы смертью творчества. Философская мысль уже не может развиваться в России потому, что допускается лишь официальная философия диалектического материализма...»²⁰²⁵

Советская дипломатия и пресса также включились в дискредитацию Ахматовой и Зощенко за рубежом, пытаясь, как и в СССР, «разъяснить политику партии и правительства» и воздействовать на общественное мнение Запада. Однако они имели дело не с советскими гражданами, и им приходилось туго. Все попытки переломить ситуацию, улучшить атмосферу во взаимоотношениях с Западом и создать благоприятное мнение в пользу СССР ни к чему не привели. Общественное мнение на Западе отказывалось понимать, почему во имя какой-то лучшей жизни нужно было поносить писателей и лишать их свободы творчества.

О неудачах дипломатов и журналистов красноречиво свидетельствуют письма сотрудников посольств и агентств печати. Так, 21 сентября 1946 года заместитель начальника Совинформбюро В. Пономарев направляет записку секретарю ЦК ВКП(б) А.А. Жданову о реакции зарубежной печати на постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г.: «Дружественная нам пресса нуждается в нашей информации по этому вопросу и в наших комментариях с тем, чтобы дать отпор враждебным выпадам. В виде опыта Совинформбюро поручило написать статью писателю Вс. Вишневскому»²⁰²⁶. Статью-то заказали, но Вс. Вишневский привык писать для советских газет, а для иностранцев его статья никак не годилась, о чем свидетельствовал отзыв консультанта Управления про-

²⁰²⁵ Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 100–101.

²⁰²⁶ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 424.

паганды и агитации ЦК ВКП(б) И.В. Сергиевского: «В настоящем виде статья не выполняет своего назначения»²⁰²⁷. 3 октября представитель Совинформбюро во Франции Б.Михайлов направил письмо начальнику Совинформбюро С.А. Лозовскому: «Сейчас кампания разрослась. <...> Выступили по этому вопросу 35 газет в Париже и 16 газет в провинции. <...> в литературном приложении к “Фигаро” прямо утверждалось, что решение ЦК о литературе это “политическая подготовка к войне”: <...> Зощенко и Ахматову поднимают на щит, делают героями. <...> Некоторые французские коммунисты спрашивают: “Неужели положение настолько серьезно? Неужели идет политическая борьба писателей против советской власти? Неужели будут процессы писателей? <...> Задают вопросы о личной судьбе Зощенко и Ахматовой: как они будут жить, не умрут ли с голоду? <...> Очень часто писатели, включая Арагона, и интеллигенты — члены французской компартии не понимают, зачем потребовалось вмешательство ЦК, да еще в “такой грубой форме”. <...> “Юманиите” не обмолвилось ни словом по этому вопросу. На мою просьбу выступить в печати Арагон с ответил с усмешечкой: “Мы не вмешиваемся в ваши внутренние дела”»²⁰²⁸. Однако власть не оставляет попыток побудить коммунистов, лояльных к СССР писателей и деятелей культуры высказаться с защитой постановления. 10 октября заместитель начальника Совинформбюро В.Пономарев отсылает новую записку Жданову о реакции за границей на постановления ЦК ВКП(б) «по идеологическим вопросам»: «Во французских газетах помещено более 80 статей и заметок враждебного, критического или недоуменного характера. Даже такие известные коммунисты-журналисты как Арагон и Жан-Ришар Блок не дают отпора правым газетам по этим вопросам. Наш представитель тов. Михайлов вторично просит о присылке ему ряда контрпропагандистских статей, написанных советскими писателями и критиками по этому вопросу»²⁰²⁹. Но, очевидно, ни новых статей наши посольства и агентства от своего правительства не получили, ни общественность убедить положительно отзываться о постановлении не могли. Трудно выдать черное дело за белое и чистое!²⁰³⁰

²⁰²⁷ Там же.

²⁰²⁸ Там же. — С. 425.

²⁰²⁹ Там же.

²⁰³⁰ Тут надо сказать, что, хотя между СССР и Западом уже началась холодная война и железный занавес опустился, иностранцы проявляли огромный интерес к России, к Ахматовой и Зощенко. Однако все их попытки встретиться Ахматова неизменно отвергала. И не только потому, что догадывалась о последствиях этих встреч, но и потому, что не желала быть, словно зверь (см. «Не дай мне, Бог, сойти с ума...» Пушкина), выставленной на всеобщее обозрение:

Вы меня, как убитого зверя,
На кровавый подымете крюк,
Чтоб, хихикая и не веря,
Иноземцы бродили вокруг
И писали в почтенных газетах,
Что мой дар несравненный угас,
Что была я поэтом в поэтах,
Но мой пробил тринадцатый час.

Ахматова узнала о Постановлении ЦК, вероятно, через два дня. Утром 16 августа она была в помещении ленинградского отделения Союза писателей и, когда возвращалась домой, на другой стороне Шпалерной улицы увидела М.М. Зощенко. Он уже слышал о постановлении и, подбежав к Ахматовой, спросил, думая, что и она тоже слышала о нем: «“Ну что же теперь, Анна Андреевна? Терпеть?”... Отвечаю: “Терпеть, Мишенька, терпеть!” и проследовала... Я ничего тогда не знала», — рассказывала Ахматова Л.К. Чуковской²⁰³¹. На другой день, 17 августа, уже после собрания Ахматова «спокойная, статная, плавно поднималась по деревянной литфондовской лестнице. Встречные почтительно и робко жались к стене, давая ей дорогу. Смущенные служащие, затаив дыхание, сидели потупившись». С. Гитович передала слова Ахматовой: «Когда Анне Андреевне рассказали, что ее приход в Литфонд, спокойствие и приветливость с окружающими удивили, всколыхнули и восхитили все учреждение, она сказала: “Да Боже мой! Мне ровным счетом ничего не было известно. Утренних газет я не видела, радио не включала, а звонить мне по телефону, по-видимому, никто не решился. Вот я и говорила с ними, будучи в полном неведении о том, что обрушилось на мою седую голову”»²⁰³². Впоследствии, по воспоминаниям Н. Роскиной, «Анна Андреевна часто рассказывала всем, как она узнала о касающемся ее и Зощенко постановлении ЦК. Этот рассказ, повторяясь, звучал все менее страшно. Однако когда я слышала его впервые, мороз продирали по коже. Газет Анна Андреевна не получала, радио у нее не было. Она ничего не знала! Кто-то позвонил и спросил, как она себя чувствует. Позвонил и еще, и еще кто-то. Не чуя беды и лишь слегка недоумевая, она ровно отвечала всем: все хорошо, благодарю вас, все в порядке, благодарю вас... И, выйдя зачем-то на улицу, она прочла, встав на цыпочки, поверх чужих голов, газету с докладом Жданова. Жизнь для нее остановилась. <...> Два месяца после этого я знала об Анне Андреевне только одно — что ее не арестовали»²⁰³³. Ахматова любила повторять, что к постановлению 1946 года была готова, так как уже пережила одну партийную резолюцию в 1925 году (см. также «Приговор»: «Ничего, ведь я была готова...»). Она действительно вела себя царственно и достойно, удивляя всех ее знакомых мужеством и выдержкой²⁰³⁴. Но публичное оскорбление не далось ей не даром²⁰³⁵. Ахматова заплатила за «позор», по ее словам,

²⁰³¹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 68–69.

²⁰³² Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 504.

²⁰³³ Там же. — С. 523.

²⁰³⁴ Осведомительница С.К. Островская записала в дневнике 22 сентября 1946 года: «Ахматова держится прекрасно и, пожалуй, даже бесстыдно. “На мне ничто не отражается”. Сопоставляет: 1922–1924 — и теперь. Все то же. Старается быть над временем» (Вестник РХД. (Париж). 1989. № 156. — С. 182).

²⁰³⁵ В первые дни вышедшего постановления, вспоминала И.Н. Пунина, «... у нас в квартире было угрюмо, напряженно... поздно вечером Акума (домашнее прозвание Ахматовой. — В.К.) пришла к папе в кабинет, и они долго сидели на большом диване, разговаривали почти шепотом.

— Понимаете, Николаша, он предполагает... было совещание...

— Ну, а что говорит NN?

«хроническим голодом», отверженностью и тяжело переживала общественный остракизм²⁰³⁶. Особенно неприятно ей было то, что детям на выпускных экзаменах в школах на вступительных в вузах предлагают написать сочинения на тему: «Постановление о журналах “Звезда” и “Ленинград”»²⁰³⁷.

Самое, пожалуй, существенное состояло в том, что Ахматова никак не могла уяснить, чем она досадила властям предержащим, каков был «высший замысел» их постыдного деяния. Иногда Ахматова пробовала горько шутить. Например, имея в виду себя как угрозу для судеб страны, она записала: «Дело дошло до того, что страшному большевистскому правительству после победы над Гитлером приходится посредством гос<ударственного> акта бороться с этой чудовищной поэтессой. Каково?»²⁰³⁸ 26 октября 1946 года С.К. Островская записала в дневнике: «Говорит о себе: — Зачем они так поступили? Ведь получается обратный результат — жалеют, сочувствуют, лежат в обмороке от отчаяния, читают, читают даже те, кто никогда не читал. Зачем было делать из меня мученицу? Надо было сделать из меня стерву, сволочь — подарить дачу, машину, засыпать всеми возможными пайками и тайно запретить меня печатать! Никто бы этого не знал — и меня бы сразу все возненавидели за материальное благополучие»²⁰³⁹. Ф.Г. Раневская записала слова Ахматовой: «...и только через много дней она вдруг сказала: “Скажите, зачем великой моей стране, изгнавшей Гитлера со всей техникой, понадобилось пройтись всеми танками по грудной клетке одной больной старухи”»²⁰⁴⁰.

Власть, очевидно, ждала, что Ахматова в конце концов принесет покаяние и попросит прощения за свои мнимые прегрешения. Недаром Вс. Вишневский недоумевал, почему поведение Ахматовой столь «индивидуалистично» и «неправильно». Когда Л.В. Шапорина намекнула Ахматовой, «что она единственная не каялась и не просила прощения», та ответила: «Мне не предъявляли никакого обвинения и мне не в чем каяться. Я понимаю, что Зощенко написал письма Сталину. Его обвинили

— Молчит. Совещение было. Не отрицает... Она говорит: не показывайтесь в Союзе, заболите...» Когда Ахматову лишили хлебных карточек, «Николай Николаевич после очередного разговора с Акумой позвал меня к себе и сказал: «Я сговорился с Акумой, будем теперь питаться вместе на наши карточки. Ты постарайся это организовать, ты сумеешь» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 466–467). Л.В. Шапориной в феврале 1948 года, когда зашел разговор о «провинностях» композиторов, Ахматова сказала: «... с ними обошлись... мягко и корректно по сравнению с тем постановлением», которое касалось ее. «Никого не обругали. — “Обзывать блудницей меня, с сорокалетним писательским стажем...”» (Ахматовский сборник. 1. — С. 209).

²⁰³⁶ А.А. Гозенпуд вспоминал слова Ахматовой: «Ведь я стала прокаженной, люди на другую сторону улицы перебежали, опасаясь, что я с ними поздороваюсь (Об Анне Ахматовой. — С. 324).

²⁰³⁷ Слово «блуд», говорила Ахматова, дети узнали оттуда.

²⁰³⁸ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 231.

²⁰³⁹ Вестник РХД. (Париж). 1989 № 156. — С. 182–183.

²⁰⁴⁰ Советский экран. 1988. № 17. — С. 11.

в клевете — он доказывал, что он не клеветник»²⁰⁴¹.

Между тем вопрос «Зачем?», который задавала Ахматова, был неуместен: и она, и Зощенко были найдены подходящими кандидатурами для устрашения не столько их, сколько всех граждан, грозным предупреждением тем, кто мечтал о политической свободе и правах человека. Почему выбор пал на Ахматову и Зощенко тоже более или менее понятно: один рисовал сатирические и юмористические картины неприглядного быта, хотя, по мнению властей, лучшей жизни, чем в СССР, нигде и не было, другая плакала и причитала о душевных страданиях человека и народа, пела об их мучительных духовных переживаниях и исканиях, а, по соображениям властей, — это пустое «ковыряние в своих эмоциях», отравляющее сознание, как сказано в конспекте доклада Жданова²⁰⁴². К этим мотивам присоединились и другие, о которых уже сказано. Их оказалось достаточно, чтобы Ахматова, по ее словам, «бессчетное количество раз начисто уничтоженная», снова подверглась уничтожению в 1946 году, продлившемуся на долгие годы. В очередную годовщину позорного постановления Ахматова подвела итог:

Это и не старо, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачева
Так меня тринадцать лет клянут.

Неуклонно, тупо и жестоко,
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит.

Власти, однако, просчитались: далеко не все были согласны с постановлением, а многие даже среди руководства Союза писателей чувствовали чудовищную несправедливость содеянного. Понятно, что открытые выступления в защиту Ахматовой были невозможны. Но как только появлялись малейшие проблески политического послабления, тайные и явные друзья старались в меру своих сил прекратить травлю, морально и материально помочь ей.

Властям не удалось внушить читателям, что Ахматова — плохой поэт и что ее поэзия лишена большого духовного содержания. Ее творческая репутация и человеческий авторитет остались незыблемыми. Они были настолько непререкаемы в широких читательских кругах, что огульная критика не вызвала желаемого для властей резонанса. Поэтесса держалась с необыкновенным достоинством и даже, следуя своим давним убеждениям, считала если не критику, то «наказание» справедливым, имея в виду христианский смысл страдания как расплату за грехи и как очищение души.

Поскольку власти не добились желаемого результата, то логично

²⁰⁴¹ Ахматовский сборник. 1. — С. 209.

²⁰⁴² Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 417.

было ожидать ареста либо самой Ахматовой, либо ее сына. Ахматова в эти дни сожгла много рукописей. Но она не пала духом.

На всем протяжении ее вынужденной немоты она упорно и настойчиво работала: составляла сборники, без всякой надежды на публикацию, из прежде написанных и новых стихотворений. Среди шедевров ее лирики — «Вереница четверостиший», «Сон» («Был вещим этот сон или не вещим...»), «Пусть кто-то еще отдыхает на юге...», «Ты стихи мои требуешь прямо...», «Вот она, плодоносная осень!...». Лирическое переживание отливалось часто в сжатую форму короткого стихотворения, наполненного глубоким смыслом. Стихотворения становились нравственными максимами, философскими сентенциями, но не превращались в холодные декларации, а хранили живое, хотя и сдержанное чувство. Завершением послевоенной лирики стал сборник «Бег времени» (1965). В годы молчания она занималась переводами французских писем Радищева, драмы В.Гюго «Марион Делорм», корейской поэзии и поэзии народов СССР, исследованиями о Пушкине.

Ахматова преодолела все беды ценой неимоверных усилий воли, ценой болезней, перенесла несколько инфарктов.

В том, что она не была сломлена, сказала и помощь верных друзей²⁰⁴³. Евраги ушли в небытие, их не поминают добрыми словами, а поэт Ахматова могла гордо сказать, что стихи ее более или менее живы.

Гонения и травля продолжались и на следующий год. Власти торжествовали и писали записки, в которых докладывали друг другу, что писатели резко осудили «реакционное «творчество» Зощенко и Ахматовой, подвергли суровой критике оторванную от народа поэзию Пастернака», а журнал «Звезда» очень улучшился: в нем опубликованы содержательные статьи Л.Плоткина «Проповедник безыдейности М.Зощенко» и И.Сергиевского «Об антинародной поэзии Ахматовой»²⁰⁴⁴.

²⁰⁴³ Многие из них были в отчаянии и не знали, как помочь Ахматовой. Их и свои чувства выразил Пастернак. «Он, — писала Н.Я. Мандельштам, — отчаянно спрашивал меня, можно ли жить, если они уничтожат и Ахматову» (*Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Книга третья. — Париж, 1987. — С. 114*). А.А. Гозенпуду Ахматова признавалась: «Друзья, а их было много, боялись не меня, а за меня, опасались, как и я, самого худшего. Они поддерживали меня... Если бы не они... Особенно Б.В. Томашевский и И.Н. Медведева. Была ли бы я жива...» (*Об Анне Ахматовой. — С. 324*). И.Н. Пунина писала: «И в Ленинграде не все смирились с постановлением. Больше других, рискуя всем, открыто помогала Ольга Федоровна Берггольц» (*Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 470*). Н.Роскина вспоминала: «Друзья организовали тайный фонд помощи Ахматовой. По тем временам это было истинным героизмом. Анна Андреевна рассказала мне об этом через много лет, грустно добавив: «Они покупали мне апельсины и шоколад, как больной, а я была просто голодная» (*Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 525*). Столь же щедрую моральную и иную помощь оказывали Ахматовой Н.А. Ольшевская, В.Е. Ардов и все те, кто вспоминал о ней. Многие из них упомянуты в учебнике.

²⁰⁴⁴ *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 427. 9 мая 1947 года в «Литературной газете» напечатана статья А.Суркова «Незабываемое»: «О том, что пережитки чуждых и враждебных теорий были еще живучи в литературной среде, свидетельствуют хотя бы вспышки рецидивов формализма и попытки гальванизации буржуазно-салонной поэзии А.Ахматовой буквально в самый канун

Все эти уколы и укусы не прошли бесследно. Осенью Ахматова тяжело заболела. В добавление к ее невзгодам началось преследование ее сына — Л.Н. Гумилева выгоняли из аспирантуры, ясно давая понять, что делается это из-за матери. В эти горькие дни Ахматова писала в стихотворении, посвященном Б. Пастернаку:

И снова осень валит Тамерланом,
В арбатских переулках тишина.
За полустанком или за туманом
Дорога непроезжая черна.

Так вот она, последняя! и ярость
Стихает. Всё равно что мир оглох...
Могучая евангельская старость
И тот горчайший гефсиманский вздох.

В нем отчетливо передано мрачное, угнетенное настроение Ахматовой в черную полосу ее жизни, когда выхода на светлую дорогу не видно, когда не покидает ощущение богооставленности («горчайший гефсиманский вздох» Иисуса Христа).

На следующий год произошло несколько важных событий, прямо затронувших Ахматову. Трудное материальное и тяжелое моральное состояние Ахматовой заставляет друзей хлопотать о ее здоровье. Б.Л. Пастернаку удалось через Литфонд добиться денежного пособия и рекомендации московским издательствам, чтобы те предложили Ахматовой работу переводчика. В конце лета 1948 года умер главный враг Ахматовой — Жданов²⁰⁴⁵. 28 декабря 1948 года Л.Н. Гумилев защитил кандидатскую диссертацию на историческом факультете ЛГУ. По этому поводу устроили домашний пир: на столе были водка, закуски и пирог с капустой.

войны». 17 мая А.А. Фадеев докладывал секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Жданову и А.А. Кузнецову «О ходе выполнения ССП СССР постановлений ЦК ВКП(б) о журналах “Звезда” и “Ленинград” и о репертуаре театров»: «Постановления ЦК вышибли с занимаемых ими позиций различных эстетствующих и формалистствующих писателей и критиков, а также ползающих в хвосте и злопыхательствующих обывателей от литературы. Кроме названных в постановлении ЦК А. Ахматовой и М. Зощенко литературная общественность и наша печать подвергла критике аполитичную и индивидуалистическую поэзию Пастернака и ее хвалителей, прежние (и некоторые из современных) произведения И.Сельвинского, некоторые произведения В. Иванова, К. Чуковского, <...> идущие вразрез с постановлениями ЦК». Однако вынужден был признать: «Мы совместно с Информбюро позорно не сумели дать отпор в заграничной прессе той клеветнической кампании, которая поднялась вокруг постановления ЦК от 14 августа 1946 г.» (там же. — С. 428–429). 2 августа «Литературная газета» опубликовала статью А. Тарасенкова «Пафос советской жизни», в которой опять поносилась «ущербная, пессимистическая, лишенная исторической перспективы лирика Анны Ахматовой» (там же. — С. 430).

²⁰⁴⁵ По этому поводу Ахматова высказалась просто: «Ему был обещан памятник и полное собрание сочинений. Ни то, ни другое не состоялось» (Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 265).

Следующий, 1949 год начался с новой кампании против так называемых «космополитов»²⁰⁴⁶ и новой беды: Н.Н. Пунина освободили от должности профессора ЛГУ. Это был угрожающий знак. В августе вышла книга А.Н. Радищева «Избранные сочинения», но имени Ахматовой под переводами французских писем поставить не разрешили. 26 августа грянул гром: Н.Н. Пунина арестовали. 6 ноября последовал арест Л.Н. Гумилева²⁰⁴⁷. Ахматова понимала, что это мщение ей теперь уже за молчание, за отказ каяться, признать свои ошибки и бить себя в грудь.

Все последующие годы заняты заботами о сыне и хлопотами об его освобождении.

Л.Н. Гумилева увезли в Москву и поместили сначала на Лубянку, а потом в Лефортовскую тюрьму. Ахматова каждый месяц бывает в Москве. Судьба самой Ахматовой держится на тонком волоске: органы начали разработку «преступной деятельности» Анны Ахматовой, выделив материалы о ней из следственного дела Н.Н. Пунина «для дальнейшей проверки»²⁰⁴⁸.

²⁰⁴⁶ В «презренные космополиты» попала и Ахматова: критик А. Тарасенков поместил в журнале «Знамя» статью, в которой писал: «Не желая объяснить самобытную национальную природу пушкинской сказки, следуя компаративистскому методу А. Веселовского, Ахматова свела «Сказку о золотом петушке» к сумме сюжетных заимствований». По мнению критика, Ахматова клеветнически исказила всемирно-историческое значение творчества А.С. Пушкина (см.: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 438). Так исследователь, внесший значительный вклад в изучение творчества Пушкина превратился в клеветника.

²⁰⁴⁷ «Леву, — вспоминала И.Н. Пунина, — арестовали 6 ноября, когда он зашел домой в обеденный перерыв. Обыск закончили скоро. Акума лежала в бесспамятстве. Я помогла Леве собрать вещи, достала его полущубок. Он попрощался с мамой, вышел на кухню попрощаться со мной, его увели. Старший из сотрудников, уходя, сказал мне: — Пожалуйста, позаботьтесь об Анне Андреевне, поберегите ее. — Я остолбенела от такой заботы. Входная дверь захлопнулась» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 471). После ареста сына Ахматова снова жгла рукописи. Н.Я. Мандельштам писала: «...когда гости ушли, увозя с собой ее единственного сына, она долго металась по комнате, хватала бумаги — к чорту стихи — всё из-за них! — и швыряла их в горящую печку. Драма «Пролог» попала в огонь с большими основаниями: вдруг они еще раз придут..., — тогда они схватят «Пролог», и Леве не поздоровится — ведь он заложник. Заложников берут, чтобы обеспечить смиренно-разумное поведение тех, за кого они сидят... Зачем нужна эта писанина, если от нее только гибель?..» (*Мандельштам Надежда.* Об Анне Ахматовой. — С. 140).

²⁰⁴⁸ В «Справке» Управления МГБ по Ленинградской обл. от 24 ноября 1949 года значилось, что Ахматова «разрабатывается 5-м отд. УМГБ ЛО» (см.: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 439). 31 марта 1950 года материалы в отношении А.А. Ахматовой выделены из следственного дела Л.Н. Гумилева в особое производство (там же. — С. 442). 14 июля 1950 года министр госбезопасности СССР В.С. Абакумов направил Сталину докладную записку, в которой сообщал «о необходимости ареста поэтессы Ахматовой»: «Арестованный ПУНИН на допросе в МГБ СССР показал, что Ахматова, будучи выходцем из помещичьей семьи, враждебно восприняла установление советской власти в стране и до последнего времени проводила вражескую работу против Советского государства. Как показал ПУНИН, еще в первые годы после Октябрьской революции Ахматова выступала со своими стихами антисоветского характера, в которых называла большевиков «врагами, тер-

зающими землю» [строка «На растерзание врагам»], и заявляла, что «ей не по пути с советской властью» [предыдущая строка «Не с теми я, кто бросил землю»]. Начиная с 1924 года, Ахматова вместе с ПУНИНЫМ, который стал ее мужем, группировала вокруг себя враждебно настроенных литературных работников и устраивала на своей квартире антисоветские сборища. По этому поводу арестованный ПУНИН показал: «В силу антисоветских настроений я и Ахматова, беседуя друг с другом, не раз выражали свою ненависть к советскому строю, возводили клевету на руководителей партии и Советского правительства и высказывали недовольство по поводу различных мероприятий советской власти... У нас на квартире устраивались антисоветские сборища, на которых присутствовали литературные работники из числа недовольных и обиженных советской властью...» Далее излагались показания Л.Н. Гумилева: «Об этом арестованный [Л. Н.] ГУМИЛЕВ показал: «В присутствии Ахматовой мы на сборищах без стеснения высказывали свои враждебные настроения... ПУНИН допускал террористические выпады против руководителей ВКП(б) и Советского правительства...» Говоря о последующей своей преступной связи с Ахматовой, арестованный ПУНИН показал, что Ахматова продолжала вести с ним враждебные беседы, во время которых высказывала злобную клевету против ВКП(б) и Советского правительства. ПУНИН также показал, что Ахматова враждебно встретила Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», в котором было подвергнуто справедливой критике ее идеологически вредное творчество. Это же подтверждается и имеющимися агентурными материалами. Так, источник УМГБ Ленинградской области донес, что Ахматова в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» заявляла: «Бедные, они же ничего не знают или забыли. Ведь все это уже было, все эти слова были сказаны и пересказаны и повторялись из года в год... Ничего нового теперь не сказано, все это уже всем известно. Для Зоценко это удар, а для меня только повторение когда-то выслушанных нравоучений и проклятий... МГБ СССР считает необходимым Ахматову арестовать. Прошу Вашего разрешения» (Новая газета. 2000. 20 марта). Для спасения сына Ахматова обратилась с письмом к И.Г. Эренбургу: «Дорогой Илья Григорьевич! Мне хочется поделиться с Вами моими огорчениями. Дело в том, что против моей воли и, разумеется, без моего ведома, иные английские и американские издания, а также литературные организации уделяют мне и моим стихам чрезвычайно много внимания. Естественно, что в этой зарубежной интерпретации я выгляжу так, как хочется авторам таких высказываний. Я принадлежу моей родине. Тем более мне оскорбительна та возня, которую подымают вокруг моего имени все эти господа, старающиеся услужить своим хозяевам. Я бы хотела услышать Ваше мнение относительно того, как я могу довести до сведения этих непрошенных опекунов о том, что мне противна их нечистая игра. Пожалуйста, подумайте об этом и помогите мне. Анна Ахматова. 27 октября 1949 г.» к письму были приложены копии стихотворений из цикла «Слава миру». Как предполагают, дата на письме фиктивна: Ахматова хотела скрыть непосредственную связь письма с арестом Л.Н. Гумилева. Письмо к Эренбургу было передано 1 марта 1950 года через А.А. Фадеева секретарю ЦК ВКП(б) М.А. Суслову. А.А. Фадеев в сопроводительном письме Суслову сообщал: «Направляю Вам копию письма А. Ахматовой И. Эренбургу о ее желании выступить в печати — у нас или за рубежом — по поводу использования ее имени зарубежными реакционными «писателями» против СССР. Имя А.Ахматовой действительно использовалось против нас после известного постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». Теперь это уже редко встречается, и мне кажется, что ее выступление сейчас вряд ли принесло бы нам большую пользу. Одновременно посылаю Вам для сведения ее новые стихи. Стихи неважные, абстрактные, но вместе с тем, они свидетельствуют о некоторых сдвигах в ее «умонастроении»». Суслов переправил письмо заместителю заведующего Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) В.С. Кружкову, который 6 апреля известил Суслова докладной запиской следующего содержания: «Се-

В конце 1949 года Ахматовой наемкнули «сверху», что, если она напишет стихи, восхваляющие Сталина, то это облегчит участь ее сына, которому, по всей вероятности, грозил расстрел. Ахматова в течение 1949–1950 годов сочинила цикл стихов «Слава миру». Она пошла на неслыханное унижение, новыполнила долг материи сына спасла²⁰⁴⁹. В дальнейшем

кретариат Союза советских писателей СССР (т. Фадеев) прислал на Ваше имя копию письма А.Ахматовой к И.Эренбургу, в котором она просит оказать содействие в опубликовании ее письма в печати с протестом против измышлений о ней, распространяемых в реакционной зарубежной прессе. Иностранная комиссия Союза писателей СССР сообщила, что в реакционной зарубежной прессе печатались всякого рода измышления об Ахматовой в 1946 году. С тех пор никаких новых публикаций не было. В связи с этим вряд ли следует печатать в настоящее время в нашей прессе письмо Ахматовой по поводу выступлений о ней в зарубежной печати, имевших место в 1946 году. Союз писателей (т. Фадеев) также считает нецелесообразным печатать письмо Ахматовой» (см.: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 441–442). Возможно, Ахматова пыталась ограничиться письмом к Эренбургу, но ее план не удался.

²⁰⁴⁹ Цикл «Слава миру» через Фадеева и Суркова попал к Сталину (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 272). Л.Я Гинзбург вспоминала, что стихи дались Ахматовой с невероятным трудом, а унижение, которое она испытала, было, пожалуй, самым тяжелым в ее жизни: «Ту ее покинула даже так называемая техника, даже ремесленные навыки». Б.В. Томашевский исполнил просьбу Ахматовой исправить ее стихи и молча сел на машинку, чтобы перепечатать стихи для отправки в Москву. Он исправил особенно грубые языковые и стихотворные погрешности. «Когда поэты говорят то, чего не думают, — они говорят не своим языком» (*Гинзбург Лидия.* Человек за письменным столом. — Л., 1989. — С. 337). О том, как Ахматова пыталась защитить себя от нападков в связи с написанием цикла «Слава миру» может служить следующий эпизод. После нескольких лет опалы Зощенко получил высочайшее разрешение зарабатывать переводами, а потом ему позволили напечатать маленький рассказ. Однако рассказ был плохой и никому не понравился. Когда очередная собеседница Ахматовой тоже сказала, что рассказ плохой, Ахматова «очень рассердилась». «Да, вот со всех сторон только одно и слышу — Зощенко написал плохой рассказ. А скажите, почему они думают, что он должен писать для них хороший рассказ? а они хорошие? а они — что сделали?» (более подробно см.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 526–529). Ахматова хотела сказать: Зощенко и я были оскорблены и на оскорбление ответили оскорблением — он написал плохой рассказ, а я написала плохие стихи; а почему «им», которые меня оскорбили, я должна писать хорошие стихи. Однако утешить этими соображениями она себя не могла. Все дело в том, что рассказы и стихи читают не только «они», а и очень многие другие. Стало быть, плохие и хорошие произведения равно адресованы всем читателям. Вследствие этого любая публикация затрагивает репутацию писателя и потому логика Ахматовой не попадает в цель. Именно забота о репутации тревожила и мучила ее в связи с выходом в свет цикла «Слава миру». Он был напечатан в трех апрельских номерах журнала «Огонек». Все — и друзья, и враги — понимали, что заставило Ахматову пойти на это шаг. Но, если одни сочувствовали и сожалели, обвиняя не Ахматову, а власть, то другие злорадствовали. Эти чувства критиков и рецензентов нашли отражение как во внутренних рецензиях на предполагаемый сборник «Слава миру», так в письмах и в печати. А. Палладин во внутренней рецензии (февраль 1951), представленный в издательство «Советский писатель», сочувственно писал: «Не считая отдельных мелочей, этот сборник, по-моему, является ценным вкладом в советскую поэзию <...> Отчетливо видно, какую громадную работу проделала Ахматова и как помогла мудрая критика тов. Жданова и всей литературной общественности» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 447).

В. Смирнова не хотела учитывать обстоятельства жизни Ахматовой и утверждала (январь 1952): «Новые мысли и чувства автора порой ученически наивны <...>, но искренность их несомненна. <...> Идейно-художественный уровень сборника невысок». Н. Грибачев в своей рецензии (февраль 1952) поддержал издание сборника, но только для того, чтобы продемонстрировать унижение Ахматовой: «Она не в силах воплотить современные мысли и чувства. <...> Ее не трогают судьбы народа, а только собственные воспоминания. <...> с другой стороны, учитывая чрезвычайную важность, с точки признания справедливости этой критики, обращения автора к современной тематике, сборник безусловно надо издать» (там же. — С. 453). А. Чаковский в рецензии (апрель 1952) издевался: «Враги усмехнутся: “вот, мол, довели-таки Ахматову, заставили писать на “актуальные” темы и вот что из этого получилось”». Е. Долматовский рассуждал в рецензии (май 1952) романтически наивно, но благожелательно: «Книгу Ахматовой надо издать, показав тем самым, что суровая партийная критика помогает поэту отряхнуть прах прошлого, не убивает поэта, а возрождает его к жизни». Не менее наивен был П. Скосырев (май 1952), глубокомысленно замечавший: «Ахматовой предстоит продолжить и углубить начатую ею работу по перестройке своего мировоззрения. <...> Издавать сборник преждевременно». В. Инбер проявила чудеса лицемерия, упрекая Ахматову в «поверхностности», «риторичности» ее стихов «на очень ответственную тему» и делая торжествующий выпад: «Книга должна выйти, и не только потому, что она, несомненно, будет замечена за рубежом, где имя Ахматовой хорошо известно. Это соображение отнюдь не главное. Главное — это показать нашим читателям разительный пример перестройки сознания такого, казалось бы, уже **раз навсегда завершившего свое развитие поэта, как Ахматова**» (*Кралин М.* «Победившее смерть слово...». — Томск, 2000. — С. 154–174). Рецензия А. Караваевой (май 1952) предлагала: «После исправления следует издать» (там же. — С. 454–455). Вся эта история со сборником «Слава миру» закончилась письмом от 4 февраля 1953 года и.о. генерального секретаря ЦСП СССР А.А. Суркова директору издательства «Советский писатель» М.М. Корнееву и главному редактору Н.В. Лесючевскому: «Пересылаю Вам рукопись сборника А. Ахматовой с рецензией А.А. Фадеева. Я с рукописью знаком. Считаю, что и оценка стихов и мотивировки издания книги, изложенные в рецензии А.А. Фадеева, глубоко правильны. Правильны и его замечания относительно снятия некоторых стихов. Прошу Вас поставить вопрос об издании сборника «Слава миру» на рассмотрение редакционного совета в непродолжительном времени и, если вопрос будет решен положительно, оформить с автором договорные отношения, т. к. Ахматова и тяжело болеет и находится в трудных материальных условиях» (*Ахматова Анна.* Сочинения в 2 т. Т. 2. — М., 1990. — С. 331). В дни публикации цикла в «Огоньке» Пастернак писал Н.А. Табидзе: «Вы, наверное, уже видели в «Огоньке» стихи Ахматовой или слышали об их напечатаньи. Помните, я показывал Вам давно часть их, причем не лучшую. Те, которых я не знал и которыми она дополнила виденное, самые лучшие. Я страшно, как и все, рад этой литературной сенсации и этому случаю в ее жизни... (*Пастернак Б.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. — М., 1989–1992. — С. 487–488). Пастернак надеялся, что появление этих стихов в печати откроет Ахматовой дорогу к публикациям ее стихов. Этого не произошло. В ноябре Н.Н. Пунин писал своей корреспондентке из Абези (место заключения) в Ленинград: «Стихи в «Огоньке» я прочитал; я ее любил и понимаю, какой должен быть ужас в ее темном сердце» (*Пунин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. — СПб., 2000. — С. 426). В выпущенном третьем томе Большой советской энциклопедии (1950) снова написано: «Упадочнические стихи А. насыщены религиозно-мистическими и эротическими мотивами», но отмечено, что опубликован цикл «Слава миру», в котором «поэтесса поднимает свой голос в борьбе за мир». В журнале «Звезда» (1950, № 6) помещена статья Т. Трифоновой «Черты неодолимого движения»: «Поэзия Ахма-

Ахматова не разрешала печатать цикл целиком, а только отдельные стихотворения, не связанные с прославлением Сталина, но при дарении своих произведений всегда заклеивала и их.

Между тем события развивались не лучшим образом. 22 февраля 1950 года Н.Н. Пунин приговорен Особым совещанием при МГБ СССР к заключению в исправительно-трудовых лагерях сроком на 10 лет по обвинению в принадлежности к «антисоветской группе, высказывании террористических намерений и реакционной пропаганде». Он винил в своем несчастье Ахматову и ее сына²⁰⁵⁰. Л.Н. Гумилев и Ахматова ока-

товой застыла на одном, достигнутом уже много лет назад уровне, и форма ее стихов, в своем застое, отразила тот идейный упадок и застой, который характерен для идеологии декадентства». За рубежом сборник «Слава миру» вызвал противоречивые отклики. 18 октября 1950 года парижская газета «Русская мысль» напечатала материал под заголовком «Трагедия Анны Ахматовой», в котором извещала читателей, что Анна Ахматова, которая 33 борющаяся за свободу своего творчества, «сдалась на милость победителя» и что публикуемые в газете стихотворения «свидетельствуют об этом повороте в ее творческой судьбе» (Минувшее. Т. 21. — М.; СПб., 1997. — С. 510–511). 25 октября 1950 года С. Яблоновский выразил в той же газете возмущающее в эмиграции мнение, обелявшее Ахматову и возлагавшее вину на власти: «...те, кто знают Ахматову, понимают ее Галилеево отречение, и, понимая, они ужаснулись не слабости ее, а тяжести той страшной глыбы, которая придавила не только имеющих несчастье жить там, где была Россия, но весь мир» (там же. — С. 515–516). «Сколько жестокости и цинизма надо иметь, — писал Л. Норд в статье «Трагедия Анны Ахматовой» (Бюллетень русского Общества помощи беженцам в Великобритании. 1951. 6 сентября), — чтобы заставить жену расстрелянного и мать погибающего в ссылке воспевать палача! Но Сталин этими качествами обладает в избытке. Ахматову стали обхаживать со всех сторон с посулами и прозрачными угрозами. Поэтесса не сдавалась, продолжая писать только то, что ей диктовали талант и сердце, хотя все последующие произведения встречались истощенным воем всей советской критики, старавшейся в угоду Сталину, направить ее творчество в кремлевское русло. Но всякому героизму есть предел. Анна Ахматова мужественно боролась за свободу своего творчества целых тридцать лет. Сдали ли теперь нервы, принесла ли она свой талант на алтарь материнских чувств, купив им свободу для сына, неизвестно. Но, судя по последним ее стихам, посвященным Сталину и опубликованным в одном из номеров журнала «Огонек», она побеждена... Можно ли считать эти стихи плодом творчества Ахматовой? Нет. Это лишь плоды сталинского насилия, неслыханного, страшного насилия над человеческой душой. Теперь можно считать, что русской поэтессы Анны Ахматовой нет. Есть лишь новая раба Сталина в советской литературе. Долго ли выживет ее талант в таких условиях? и выдержит ли ее честное сердце? Обвинять Ахматову нельзя. Нужно понять ее и, жалея, поклониться ее истерзанной душе и плененному таланту» (цит. по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 445–446). Зарубежные критики, видимо, все-таки плохо знали Ахматову: она не изменила себе, и рабы из нее не вышло.

²⁰⁵⁰ Во внутренней тюрьме Лубянки в 1949 г. Пунин говорил своему сокамернику, что «его посадили именно за то, что он был женат на Анне Ахматовой» (Ненаписанные мемуары. — Таллинн, 1990. — С. 179). Летом 1952 года Н.Н. Пунин писал И.Н. Пуниной из лагеря в Абези: ««Мне подпортил, не желая этого, <Лев> Гумилев; меня пришили к его делу, хотя, видимо, он не содействовал этому. Сам он взят по старому делу» (Пунин Н. Мир светел любовью. — С.429).

зались в крайней опасности. Теперь уже арест грозил самой Ахматовой, и она решила для спасения сына обратиться с коротким письмом к Сталину: «Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович, Вправе ли я просить Вас о снисхождении к моему несчастью. 6 ноября 1949 г. В Ленинграде был арестован мой сын, Лев Николаевич Гумилев, кандидат исторических наук. Сейчас он находится в Москве (в Лефортове). Я уже стара и больна и я не могу пережить разлуку с единственным сыном. Умоляю Вас о возвращении моего сына. Моей лучшей мечтой было увидеть его работающим во славу советской науки. Служение Родине для него, как и для меня, священный долг»²⁰⁵¹. Однако 13 сентября 1950 года Л.Н. Гумилев был приговорен Особым совещанием при МГБ СССР к заключению в исправительно-трудовых лагерях сроком на 10 лет «за принадлежность к антисоветской группе, террористические намерения и антисоветскую агитацию»²⁰⁵². Здесь встает законный вопрос: насколько помогли Ахматовой письмо Сталину и цикл стихотворений «Слава миру»? Можно сказать без преувеличения, что эффект от письма и от цикла был половинчатым, но все-таки значительным. Во-первых, угроза жизни Л.Н. Гумилеву была отведена, хотя он не был освобожден и ему определили значительный срок заключения. Во-вторых, Ахматова была спасена: чудовищные замыслы Абакумова не сбылись²⁰⁵³. В-третьих, Ахматовой (стихи, адресованные Сталину, были восприняты как просьба о снисхождении) было разрешено заниматься литературной деятельностью (переводами, статьями о Пушкине), а она сама не вычеркнута из литературной среды, а, напротив, восстановлена ней²⁰⁵⁴. Все это можно было в тех усло-

²⁰⁵¹ Родина. 1993. № 2. — С. 51.

²⁰⁵² Э.Г. Герштейн вспоминала: «В сентябре 1950 года приговор был вынесен: 10 лет в лагерях строгого режима. Льва Николаевича отправили в Карагандинскую область. Переписка была ограничена. Ежемесячно Анна Андреевна отправляла сыну продовольственные посылки (общий вес не более 8 кило вместе с ящиком), которые собирала и увозила куда-то за город на почту NN — сослуживица Льва Николаевича по этнографическому музею» (Горизонт. 1989. № 6. — С. 56). К этому же времени (18 сентября 1950 года) относится записка А.А. Суркова, который, видимо, искренно хотел помочь Ахматовой в ее трудных делах: «Если у Вас найдется завтра (19-го) два-три часа свободного времени, не посчитали ли бы Вы возможным заехать ко мне во Внуково, где в деревенской тишине можно было бы побеседовать по всем интересующим Вас вопросам. Если такой вариант Вас устраивает, скажите об этом подателю записки, моему водителю, который завтра заедет за Вами часа в три и потом благополучно доставит в Москву» (Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 445).

²⁰⁵³ Н.Н. Пунин писал дочери из концлагеря летом 1952 г.: «Акума висела на волоске. Вероятно, ее спасли стихи в “Огоньке”» (Пунин Н. Мир светел любовью. — М, 2000. — С. 429). Но и прямое обращение к Сталину также, возможно, сыграло свою роль.

²⁰⁵⁴ Уже в начале 1951 года Президиум Союза советских писателей СССР постановил: «Восстановить А.А. Ахматову в правах члена Союза советских писателей» (Звезда. 1996. № 8. — С. 231). 14 февраля 1951 года Ахматова получила письмо Правления ССП СССР с приложением постановления Президиума ССП о восстановлении ее в правах члена Союза советских писателей (Об Анне Ахматовой. — С. 409). Стаж Ахматовой в СП СССР исчислялся с 1940 года. Совершенно ясно, что Союз писате-

виях назвать полу-победой, потому что Ахматова не стала изгоем и могла обращаться за помощью к Союзу писателей, к его руководителям, она получала возможность — пусть переводами и иными сочинениями — зарабатывать деньги, столь необходимые ей, помогать Л.Н. Гумилеву, посылая ему посылки, и главное, продолжать неустанные хлопоты о его возвращении к ней.

Несчастья, однако, сильно подорвали здоровье Ахматовой: в конце мая она перенесла первый инфаркт²⁰⁵⁵. После поправки Л.К. Чуковская увидела Ахматову и была поражена: «Вот оно, значит, что: горе, годы, болезнь. Совсем другая, не та. Расплылась, отяжелела. Лицо утратило свою четкую очерченность, свою резкую горбоносость, словно и нос сделался меньше и неопределеннее, чем был. Даже руки переменялись: огрубели, набухли. А были такие легкие, детские! ... Только взгляд остался прежний. И голос»²⁰⁵⁶.

Вскоре пришло известие, что Н.Н. Пунин умер в лагере в Абези. Ахматова и семья Пуниных после долгих мытарств переехали из Фонтанного дома на улицу Красной Конницы²⁰⁵⁷. Так как Ахматова часто бывала

лей сделал этот шаг с разрешения властей. В мае Ахматова представила в Ленинградское отделение ССП автобиографию. Понимая коварную игру, затеянную властью, она писала: «Исторические постановления ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве помогли мне пересмотреть мою литературную позицию и открыли мне путь к патриотической лирике. В настоящее время мной подготовлена к печати <книга> стихов «Слава миру» (1949–1951). Некоторые стихи из этого цикла уже появились в печати. Кроме того, я работаю над стихотворными переводами» (Звезда. 1996. № 8. — С. 233). Ср. также личную карточку члена ССП и автобиографию, сочиненную 15 июня 1952 года. В «Записных книжках» Ахматова особо отметила выступление М.Л. Лозинского: «О гражданском мужестве Лозинского знали все вокруг, но когда на собрании... правления при восстановл<ении> меня в союзе ему было поручено сказать речь, все вздрогнули, когда он припомнил слова Ломоносова о том, что скорее можно отставить Академию от него, чем наоборот. А про мои стихи сказал, что они будут жить столько же, как язык, на котором они написаны» (Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 705).

²⁰⁵⁵ В последних числах мая 1951 года Ахматова была доставлена в больницу, затем помещена в изолятор. Врачи определили двусторонний инфаркт. Придя в себя, Ахматова сразу обсудила с Э.Г. Герштейн помощь сыну. После выписки из больницы ее отправили в санаторий Академии Наук.

²⁰⁵⁶ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 44–45.

²⁰⁵⁷ Новое жилище Ахматовой подробно описала С. Гитович: «Квартира как квартира, из пяти комнат. В двух комнатах жили Пунины, проходная — столовая — была общей. Из нее вела дверь в комнату Анны Андреевны, вдвое меньшую, чем ее комната в Фонтанном Доме, а в угловой жила чужая старушка, которая, как тень, в мягких шлепанцах мелькала в коридоре. Здесь как-то заметнее стало, что вся мебель в квартире ломаная. Диван вместо ножки подпирался гигантской катушкой, такой, на которую наматывают пряжу на ниточной фабрике. В комодѣ рассохшиеся ящики плотно не задвигались, а кровать давно потемнела и облупилась. Но, как всегда, в углу висели иконки и над изголовьем знаменитый рисунок Модильяни. У окна стоял низкий резной ларь, «сундук Флорентийской невесты», как его называла Анна Андреевна, где лежали папки и рукописи» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 505). Ахматову эта обстановка, очевидно, устаривала. Н. Роскина заметила: «После смерти Сталина Ахматовой сразу стало легче, хотя бы в денежном отношении.

в Москве, то она попросила у Суркова пристанище, ей пообещали, но не квартиру, а комнату, но ту не дали.

В марте 1953 года умер Сталин, было прекращено «дело врачей», Ахматова могла надеяться на успех в хлопотах об освобождении сына. В литературе, по словам Федина, сказанных Чуковскому, «опять наступила весна». Сурков заговорил о желательности издать сборник стихов Ахматовой²⁰⁵⁸. Хотя политическая «оттепель» порождала надежды, положение Ахматовой продолжало оставаться сложным и трудным: сын по-прежнему оставался в заключении, сборники шли тяжело, потому что составители и редакторы требовали убрать одни стихи и вставить другие, часть критиков продолжала беззастенчивую травлю.

Новый, 1954 год начался с забот о сыне. Ахматовой представилась возможность обратиться с письмом к К.Е. Ворошилову, но время еще не

Вышел ее перевод пьесы «Марион Делорм» в собрании сочинений Виктора Гюго, она получила первые крупные деньги, — они доставили ей много удовольствия. Правда, она никак не изменила своего быта и не предалась жизнеустройству. Прожив всю жизнь бездомной, она не стала на склоне лет обзаводиться хозяйством» (там же. — С. 534). Покидая Фонтанный Дом, Ахматова написала:

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

²⁰⁵⁸ В октябре начались разговоры о «амнистии» писателей, пострадавших после постановления 1946 года. Но так как оно не было отменено, то на собрании партийной группы Правления ССП возникли разногласия, о которых последовала записка отдела науки и культуры ЦК КПСС секретарю ЦК КПСС М.А. Сулову: «14 октября состоялось собрание партийной группы Правления ССП, на котором обсуждался текст вступительного слова А. Фадеева на предстоящем пленуме <Правления>. <...> Тов. Либединский и особенно тов. Никулин настаивали на том, чтобы во вступительном слове на пленуме были названы в положительном плане и такие писатели, как Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Зощенко и некоторые другие. Тт. Твардовский, Грибачев, Софронов и др. резко возражали А.Фадееву и Л.Никулину. Они заявили, что на пленуме не следует объявлять какую-то «амнистию» ошибавшимся и что «можно ограничиться лишь указанием на то, что критика не всегда вовремя отмечает исправление писателями допущенных ошибок» (цит. по изданию: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 466). Тогда же оказалось, что в предполагаемый сборник можно включить стихи лишь после 1946 года. На этом, по словам Суркова, настаивал К.М. Симонов под тем предлогом, что, «если напечатать стихи до 46 года и после — сразу будет видно, что после 46 года я стала писать гораздо хуже». Кто-то передал Ахматовой, что Симонов в 49 году приезжал в Ленинград и метал громы и молнии: «ахматовщину» надо выжечь каленым железом». Впоследствии Симонов в письме к В.Я. Виленкину признался, что, по-видимому, его представления об Ахматовой, «замыкавшиеся главным образом на десятых годах, были узки и несправедливы. Видимо, я принадлежал именно к тем, заочным, без вины виноватым, обидчикам Ахматовой, которые где-то для себя продолжали ее числить в десятых годах» (*Симонов Константин*. Собр. соч. В 10-ти томах. Т. 12 (дополнительный). — М., 1987. — С. 438). Однако Сурков продолжал утверждать, что в сборник можно будет включить и стихотворения до 1946 года.

пришло, и успеха она не достигла²⁰⁵⁹.

Другое важное событие случилось весной того же года: в мае приехали английские студенты и захотели увидеть Ахматову и Зощенко. Эта встреча состоялась и имела в дальнейшей судьбе Ахматовой решающее значение. Ахматова повела себя умно: она вновь приняла партийную «игру» и не дала себя спровоцировать. Зощенко, напротив, наивно подумал, что англичанам надо рассказать всю правду и, может быть, они донесут до всего мира, что власть не права, и справедливость восторжествует. За это он потом горько поплатился. В рассказе Ахматовой вся история выглядит так: «За мной прислали машину. <...> Англичан целая туча, русских совсем мало. Так сидит Саянов, так Зощенко, так Дымшиц, а так я. <...> Сначала они расспрашивали об издании книг: какая инстанция пропускает? долго ли это тянется? чего требует цензура? Можете ли вы сами издать свою книгу, если издательство не желает? Отвечал Саянов. Потом они спросили: изменилась ли теперь литературная политика по сравнению с 46 годом? Отвечал Дымшиц. Мне было интересно услышать, что нет, ни в чем не отошли. Тогда отважные мореплаватели бросились в наступление и попросили м-р Зощенко сказать им, как он относится к постановлению 46 года? Михаил Михайлович ответил, что сначала постановление поразило его своей несправедливостью, и он написал в этом смысле письмо Иосифу Виссарионовичу, а потом он понял, что многое в этом документе справедливо... Слегка похлопали. Я ждала. Спросил кто-то, <...> как относится к постановлению м-ме Ахматова? Мне предложили ответить. Я встала и произнесла: «Оба документа — и речь товарища Жданова, и постановление Центрального Комитета партии — я считаю совершенно правильными»²⁰⁶⁰. Молчание. По рядам

²⁰⁵⁹ Ахматова передала письмо К.Е. Ворошилову через архитектора Л.В. Руднева. В письме она просила Ворошилова спасти ее единственного сына, ставшего в лагере инвалидом и страдающего без вины. К.Е. Ворошилов на письмо Ахматовой наложил резолюцию, адресованную генеральному прокурору Р.А. Руденко: «Прошу рассмотреть и помочь» (*Герштейн Э.Г.* Мемуары. — СПб., 1998. — С. 347). Однако обращение к Ворошилову не возымело никакого действия: 14 июня Центральная комиссия по пересмотру уголовных дел отказала А.А. Ахматовой в ее ходатайстве о пересмотре решения Особого совещания при МГБ СССР по делу Л.Н. Гумилева. А 6 июля 1954 года генеральный прокурор СССР Р.А. Руденко направил председателю Президиума Верховного Совета СССР К.Е. Ворошилову докладную записку: «Произведенной проверкой по обвинению Гумилева Льва Николаевича установлено, что он 13 сентября 1950 года бывшим Особым совещанием при МГБ СССР был осужден за принадлежность к антисоветской группе, террористические намерения и антисоветскую агитацию к заключению в исправительно-трудовой лагерь сроком на 10 лет». Далее он сообщал: «Ахматова в жалобе на Ваше имя написала, что предъявленное Гумилеву Л.Н. обвинение на следствии не подтвердилось, однако это ее утверждение не соответствует действительности. Исходя из того, что Гумилев Л.Н. осужден был правильно, Центральная Комиссия по пересмотру уголовных дел 14 июня 1954 года приняла решение отказать Ахматовой А.А. В ее ходатайстве о пересмотре решения Особого Совещания при МГБ СССР от 13 сентября 1950 года по делу ее сына — Гумилева Льва Николаевича» (там же. — С. 349).

²⁰⁶⁰ Сказав так, Ахматова не солгала и не слукавила: она просто перешла со светской точки зрения на религиозную, христианскую (см. ранее).

прошел глухой гул. <...> Потом кто-то из них спросил: «Известно ли вам, что у нас пользуются большой популярностью именно те произведения т-те Ахматовой, которые здесь запрещены?» Молчание. Потом кто-то из русских сказал переводчице: «Спросите их, почему они хлопали Зоценку и не хлопали т-те Ахматовой?» «Ее ответ нам не понравился...» — или как-то иначе: “нам неприятен”»²⁰⁶¹.

²⁰⁶¹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 99–100. Об этом событии Ахматова рассказывала многим знакомым. А.К. Анаксагорова: «С иностранными студентами (англичанами из Оксфорда): Анна Андреевна рассказала, что первым выступил Зоценко и стал объяснять, как он понимает юмор. Затем студенты задали Анне Андреевне вопрос: «Как вы отнеслись к постановлению партии и правительства от 14 августа 1946 года?» Я сказала: согласна. После этого «стрелка часов» повернулась в сторону Анны Ахматовой» (Об Анне Ахматовой. — С. 293). А. Хейт: «Делегация из Оксфорда пожелала встретиться с опальными писателями Зоценко и Ахматовой. Ахматовой позвонили из Союза писателей и просили принять участие во встрече. Мысль о том, что ей придется ворошить прошлое, едва ли могла ее обрадовать, и она спросила с надеждой, нельзя ли «найти какую-нибудь другую старушку и показать им». Во время встречи они с Зоценко сидели напротив оксфордской группы. Присутствовали и представители Союза писателей. Ахматову спросили, что она думает о постановлении Центрального Комитета. Но она, твердо уверенная, что не дело иностранцев задавать подобные вопросы, ответила просто, что согласна и с постановлением и с докладом Жданова. Больше ей вопросов не задавали. Зоценко не сумел так просто справиться с настырными иностранцами и пустился в объяснение своих истинных чувств, чем только еще больше навредил себе» (Хейт А. Поэтическое странствие. — С. 176). Э.Г. Герштейн: «На встрече писателей Зоценко и Ахматовой с оксфордскими студентами сидевший рядом с ней партийный литературный критик А.Л. Дымшиц успел шепнуть ей, что разгромное постановление 1946 года сохраняет свою полную политическую силу. Я помню, как сокрушалась тогда Анна Андреевна из-за того, что не могла предупредить об этом Михаила Михайловича: он был отделен от нее сидящими в том же ряду другими сановными писателями. Нельзя же было к нему подойти на виду у всей публики» (Герштейн Э.Г. Мемуары. — С. 350). И. Меттер: «В 1954 году приехали в Ленинград английские студенты. Будучи на приеме у городских комсомольских секретарей, студенты, среди прочего, поинтересовались судьбой Ахматовой и Зоценко. Свое любопытство они пояснили: за рубежом бродит слух, что два этих писателя репрессированы. Студентам, естественно, ответили, что слух лживый — Ахматова и Зоценко никогда не были репрессированы. Молодые англичане спросили: а нельзя ли им встретиться с ними? и эта встреча состоялась. В гостиной писательского клуба руководил данным мероприятием Александр Дымшиц. Ему доверили это ответственное дело, выбор пал на него, ибо свою репутацию он блюл с той особой старательностью, которая свойственна людям, однажды провинившимся и строго за это наказанным. Однако не по его вине приключилось так, что он не оправдал доверия. Встреча оказалась неуправляемой. Само время ее, 1954 год, уже носило в своей утробе, но еще не довело до степени зрелости то устройство, что сработало через два года. В пятьдесят четвертом году история как бы спружинилась, спрессовалась, зависла ее непредсказуемость, и еще неясно было, какие механизмы придут в движение под воздействием этой заново напряженной пружины. Жажда перемен, торопливое, лихорадочное ожидание их, усталое неверие в их приход и тупое, злобное сопротивление тому, чтобы они наступили, — все эти предощущения выталкивались на поверхность людского сознания и сшибались между собой. Пятьдесят четвертый год давал возможность для предположения: вместо одного привычного варианта истории внезапно оказалось несколько, и люди, отученные, отвыкшие от догадок, пытались угадать,

Власти тотчас оценили оба ответа: Ахматова с этого времени выглядела патриотично, Зощенко — нет. Об их поведении на встрече было извещено ЦК КПСС²⁰⁶². В тот же год Ахматова была избрана делегатом на

что именно их ждет. Забрехала возможность многообразного поведения. Английских студентов, для которых была организована эта встреча с двумя великолепными русскими писателями, вряд ли волновала их судьба. Произведений Ахматовой и Зощенко они не читали. Представить себе, в какое сложное положение будут поставлены этой встречей Анна Андреевна и Михаил Михайлович, приезжие юнцы не могли, да и не посчитались бы с этим, если б даже знали. Ими руководило жадное и бесстыдное любопытство — не более того. Что касается Александра Дымшица, то он, надо полагать, был уверен в незыблемости протокола подобных встреч. Иностранцы задали Ахматовой и Зощенко один и тот же вопрос. Сперва он был обращен к Анне Андреевне (ошибка Меттера: первым отвечал Зощенко — В.К.), и покида переводчица Интуриста переводила, Ахматова, отлично знавшая английский, не поворачивая своей царственной головы, тихо сказала сидевшей рядом Елене Катерли: — Это не для моего сердца. И на вопрос, уже прозвучавший по-русски: «Считали ли вы справедливым и считаете ли вы сейчас справедливым то, что было сказано о вас в критических статьях в 1946 году?» — Ахматова сухо ответила: — Да. Только так. Мудрость ее истерзанной судьбы подсказала ей этот ответ. И беспощадное любопытство заграничных мальчиков тотчас погасло. А Зощенко, наивный Михаил Михайлович, великий провидец в своих маленьких рассказах, простодушно убежденный, что они помогут новому строю искоренить свои пороки, правдоискатель Зощенко, глубоко оскорбленный тем, что его неправильно поняли, оскорбленный тем пошлым, торжествующим невежеством, которым он так превосходно умел наделять своих выдуманных персонажей, — не смог вынести его применительно к себе. Литературный герой, открытый им, наблюденный им, изображенный им, — ожил и посмел хлобыстнуть своего создателя-автора. Это было до того нереально для наивного Зощенко, что ему чудилось — так не бывает, и уж, во всяком случае, так не смеет быть. В нем еще тлело давнее, старомодное, как шпага, представление, что свою честь должно и возможно отстаивать при любых обстоятельствах. И когда вопрос, обращенный английскими студентами к Ахматовой, был тут же задан и ему, Зощенко поднялся во весь свой хрупкий, статучотный рост и не свойственным ему напряженно-горловым голосом ответил. Вряд ли его интересовали те парни, что сидели сейчас перед ним, — он отвечал не им. Не им он рассказывал сейчас, как глубоко и беспардонно поругано его достоинство. Лишенный возможности высказать все это тем, кто нанес ему оскорбление, Зощенко отвечал пространству. Пространству истории. И как ни парадоксально, два совершенно полярных ответа — бесстрастное «Только так» Анны Андреевны и страстный протест Михаила Михайловича — это один и тот же лик истории тогдашних дней нашей жизни. Мучительная гримаса лика. Английские студенты зааплодировали Зощенко, защелкали фотокамерами. Ахматова оставила их в равнодушии. А дня через три в ленинградской газете Зощенко был разнесен в клочья уже по второму, теперь-то по предсмертному, разу. Об Ахматовой в этой статье не было ни слова» (Об Анне Ахматовой. — С. 387–390).

²⁰⁶² 27 июня 1954 года секретарь Ленинградского обкома КПСС Н. Казьмин направил в отдел науки и культуры ЦК КПСС докладную записку: «5 мая в Доме писателей имени Маяковского г. Ленинграда была организована встреча ленинградских писателей с делегацией английских студентов. Делегация выразила пожелание, чтобы на встрече присутствовали писатели Зощенко и Ахматова. На беседе с английскими студентами присутствовали: Саянов, Чирсков, Дымшиц, Катерли, Панова, Орлов, Чепурнов, секретарь парторганизации Ленинградского отделения Союза советских писателей Луговцов, секретарь горкома ВЛКСМ Бусько и несколько работников обкома и горкома комсомола. Бесед продолжалась в течение трех с полови-

Второй съезд советских писателей. Она решила воспользоваться им, чтобы похлопотать о сыне и встретиться с влиятельными людьми, тем более, что Л.Н. Гумилев выражал нетерпение. Э.Г. Герштейн, которая переписывалась со Л.Н. Гумилевым и снимала возникавшую время от времени напряженность между матерью и сыном, вспоминала: «На съезде в конце декабря 1954 года Анна Андреевна начала осторожно вести хлопоты о Леве. Она переговорила с Эренбургом. Он взялся написать лично Н.С. Хрущеву, приложив к своему депутатскому письму ходатайство академика В.В. Струве. Но Лев уже никогда не мог освободиться от ложного убеждения, что на съезде его мать упустила единственную возможность просить за сына»²⁰⁶³.

Упреки Л.Н. Гумилева не добавляли здоровья Ахматовой и мешали ее переводческой работе. А ее сын продолжал бомбардировать Герштейн письмами все более требовательными, настойчивыми и укоряющими²⁰⁶⁴.

ной часов. <...> Был задан вопрос Ахматовой и Зощенко в таком плане: вот в докладе Жданова вас критиковали — как вы считаете, не вступая в сделку со своей совестью, эта критика была правильной или нет? Зощенко ответил, что с критикой был не согласен, о чем он и написал в свое время письмо И.В. Сталину. <...> Ответ Зощенко был встречен аплодисментами со стороны английской делегации. Второй выступила Ахматова. Она лаконично заявила, что постановление ЦК правильное и критика тоже. «Так я поняла раньше. Понимаю и теперь». В ответ аплодисментов не было» (цит. по изданию: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 472).

²⁰⁶³ Герштейн Э.Г. Мемуары. — С. 324–325. И.Г. Эренбург выполнил обещание. Ахматова была приглашена на прием в Кремль. Л.Н. Гумилев представлял себе дело так, что слово его знаменитой матери — закон для властей, и ей достаточно попросить, чтобы его немедленно выпустили. Он советовал Ахматовой добиться личного свидания с К.Е. Ворошиловым или Н.С. Хрущевым. Он думал также, что к голосу видных академиков тоже прислушаются. К сожалению, действительность была иной. Он слал Герштейн телеграммы («Напомните маме обо мне похлопотать. Лева»). Он и друзья-солагерники, по словам Герштейн, «воображали, что Ахматова крикнет там (на съезде писателей — В.К.) во всеуслышание: «Спасите! у меня невинно осужденный сын!» Лев Николаевич не хотел понимать, что малейший ложный шаг Ахматовой немедленно отразился бы пагубно на его же судьбе» (Горизонт. 1989. № 6. С. 58–59). Ахматова вела себя продуманно и осторожно.

²⁰⁶⁴ Л.Н. Гумилев — Э. Г. Герштейн (8 марта 1955): «Мамин эпистолярный стиль несколько похож на издевательство, но знаю, что это неумышленно, вернее, просто недостаток внимания ко мне»; «Что она меня любит, я знаю, но в понятие любовь вкладывается столь разнообразное содержание, что сказать «любит» — слишком мало... Все-таки, я полагаю, что 1 посылка в месяц не покрывает всего долга матери перед гибнущим сыном, и это не значит, что мне нужны 2 посылки»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (25 марта 1955): «Вы пишете, что не мама виновница моей судьбы. А кто же? Будь я не ее сыном, а сыном простой бабы, я был бы, при всем остальном, процветающим советским профессором, беспартийным специалистом, каких множество. Сама мама великолепно знает мою жизнь и то, что единственным поводом для опалы моей было родство с ней. Я понимаю что она первое время боялась вздохнуть, но теперь спасать меня, доказывать мою невинность — это ее обязанность; пренебрежение этой обязанностью — преступление»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (3 апреля 1955): «Маме я, конечно, ничего неприятного не писал... Но странно — у нее совсем нет воображения и внимания ко мне, поэтому она сама себя считает ангелом, а мне кажется, что ее отношение более чем жестоко...»;

Помимо переводов и литературных дел (договоры с издательствами

Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (2 мая 1955): «Если мама «возвращается на стезю нормальной человечности», то это только Ваша заслуга»; «Свидание было бы для меня особенно желательно из-за маминого эпистолярного стиля. Мама совершенно не понимает и не хочет понять, какая у меня возникает реакция на этот стиль. Короче говоря, я жду если не приезда, то по крайней мере отговорки — почему она не едет»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (26 мая 1955): «Меня не особенно удивило сообщение о неприезде, хотя мама могла бы сама известить меня»; «Неужели она полагает, что при всем ее отношении и поведении, за последнее время достаточно обнаружившимся, между мной и ей могут сохраниться родственные чувства, т. е. с моей стороны»; «Я уполномочиваю Вас передать на словах все, что Вы найдете нужным, а сам больше писать ей не буду, ибо даже когда я объяснял ей, чем я недоволен, она либо не понимала, либо делала вид, что не понимает»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (8 июля 1955): «Я понимаю, что нужно ждать, но сколько можно?»; «Мамина пассивность может быть фатальна»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (24 июля 1955): «Не нравится мне эта затяжка»; «В свое время не хватило одного маленького усилия, и вот все покатилося не по тому руслу. Надеяться, конечно, еще можно, но стоит ли?»; «Маме передайте привет, она мне долго не писала»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (27 июля 1955): «Получив письмо от 21.VII, я стал счастлив. Ник<олай> Иосифович <Конрад> — это такой человек, перед коим мне не зазорно и на пузо лечь. Это титан востоковедения, и его мнение о моих работах — такая награда, что лучше и быть не может. Что мама вышла из статуса пассивности — это тоже счастье. Я так хочу на нее не сердиться, что рад малейшему поводу к тому»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (30 июля): «Я не хочу давать советов, не хочу нагружать никого, даже маму, своей горечью и болью, но если не помочь мне сейчас — дальше уже незачем будет помогать»; «Надо было маме на съезде обратить внимание на мою телеграмму, а что сейчас делать, я просто не могу представить»; «По поводу мамы: я старался и стараюсь не писать ей ничего волнующего, тем более обидного. Больше всего на свете хочу не иметь повода на нее обижаться, не хочу ее излишне затруднять, но кое-что она все-таки должна мне: 1) отвечать на мои вопросы, чего она либо совсем не делает, либо делает так, что ответ не ответ; 2) проявлять обо мне официальную заботу — заявлять о моей невиновности. Это условие, без которого нельзя; 3) немного родственного внимания, разве это невыполнимо?»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (13–14 августа): «Самое приятное — это то, что мама проявила активность в отношении меня»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (21 августа): «Самое главное — не сержусь больше на маму. Я, конечно, понимаю, что Вы провели среди нее разъяснительную работу, но я сердцем, издавала, почувствовал, что теперь дело направилось»; Л.Н. Гумилев — Э.Г. Герштейн (15 сентября): «Я не понимаю, зачем проявлять нелепую инициативу в делах, о которых не имеешь ни малейшего представления. Пусть мама выполняет то, что я прошу, или не выполняет, но и не придумывает ничего сама» (*Герштейн Э.Г. Мемуары*. — С. 354–367). Нечего говорить, что Ахматова была встревожена и расстроена этими письмами. 29 апреля 1955 года она писала Л.Н. Гумилеву: «Лев! Твое письмо от 14 апреля получила только сейчас. <...> Ты забываешь, что мне 66 лет, что я ношу в себе три смертельные болезни, что все мои друзья и современники умерли. Жизнь моя темна и одинока — все это не способствует цветению эпистолярного стиля» (Звезда. 1994. № 4. — С. 182). Получив бумаги от академика В.В. Струве, она с грустью сказала: «Видите, Лева уже от нас отрекается» (*Герштейн Э.Г. Мемуары*. — С. 329). В сентябре М.Ф. Хван писал В.В. Струве: «Все его <Л.Н. Гумилева> несчастье в том, что он — сын двух поэтов-неудачников, и обычно его вспоминают в связи с именами родителей, между тем как он — ученый и по своему блестящему таланту не нуждается в упоминаниях знаменитостей, чтобы его признали» (там же. — С. 328).

и пр.) Ахматова все эти годы посвящает хлопотам о Л.Н. Гумилеве. Для ускорения дела она обратилась к М.А. Шолохову, получила приглашение «и была принята с почетом». По ее просьбе Н.Я. Мандельштам пошла на прием к первому секретарю Союза писателей А.А. Суркову, который, возмущаясь беззакониями, говорил об Анне Андреевне: «А как страдалась Ахматова, пока не вернулся ее сын». Н.Я. Мандельштам «вскричала»: «Как вернулся? Он до сих пор в лагере». Тогда Сурков просил Ахматову вместе с Мандельштам прийти к нему на прием в союз. Ахматова договорилась с Сурковым, что будет сообщать ему о ходе дела в прокуратуре. Но дело не двигалось. Летом 1955 года у нее установилась связь с известным востоковедом Н.И. Конрадом, но и он не помог²⁰⁶⁵. Решения дела Л.Н. Гумилева она не могла добиться, хотя обнадеживающие слухи разносились по стране. В августе она услышала, что постановление 46-го года не будет предметом изучения в школе и что «Левино дело рассматривается „душевно“»²⁰⁶⁶. В декабре Ахматова попросила Герштейн поехать в Ленинград к директору Эрмитажа профессору М.И. Артамонову для получения письма о Л.Н. Гумилеве (к тому времени она запаслась письмами академиков В.В. Струве и А.П. Окладникова). «Аттестация Льва Николаевича, — писала Э.Г. Герштейн, — была нужна Анне Андреевне не только в интересах дела, но и для удовлетворения душевной потребности: она неоднократно мне жаловалась, что за ее спиной о ней говорят как о несчастной матери никудышного сына, а Леву представляют чуть ли не уголовником. Это терзало ее сердце больше, чем вечные укоры мнимых друзей Льва Николаевича, воображавших, что о нем никто не хлопочет, и приходивших к Анне Андреевне со своими смехотворными или запоздалыми советами»²⁰⁶⁷. В связи с хлопотами по делу Л.Н. Гумилева возникло одно непредвиденное затруднение: Ахматовой нигде не давали сведений о том, по какой статье осудили сына, а это было необходимо для продвижения ходатайств²⁰⁶⁸. Тогда обратились к Л.Н. Гумилеву, и он сообщил ее (17-58-8,10). Однако, как писала Герштейн, «все-таки в прокуратуре я не чувствовала сдвига»²⁰⁶⁹.

В это время у Ахматовой появилась еще одна возможность вернуть сына: она сблизилась со своими старыми знакомыми Г.А. Шенгели и Н.Л. Манухиной. У них бывал писатель С.И. Малашкин, который взялся переговорить с заместителем Генерального прокурора А.Н. Мишутиным. 22 декабря 1955 года Ахматова была у него на приеме. Перелистывая дело, Мишутин, по словам Ахматовой, «с каждой минутой ста-

²⁰⁶⁵ См.: Горизонт. 1989. № 6. — С. 59–60.

²⁰⁶⁶ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 165.

²⁰⁶⁷ Горизонт. 1989. № 6. — С. 61.

²⁰⁶⁸ Э.Г. Герштейн вспоминала: «В прокуратуре ни за что не хотели назвать его статью. Как только Л.Н. мне ее сообщил, я, захватив копии характеристик, пошла к Суркову. <...> Он тотчас снял телефонную трубку и позвонил при мне заместителю военного прокурора Терехову. <...> Разговор с Тереховым он начал с имени Ахматовой, о которой он сказал ряд одобрительных слов: о ее поведении на встрече с оксфордскими студентами, о том, что она была делегатом на съезде писателей, о ее выступлении в «Огоньке» и переводческой работе» (Горизонт. 1989. № 6. — С. 62–63).

²⁰⁶⁹ Там же. — С. 63.

новился все мрачнее и неприступнее. Когда Анна Андреевна убедилась, что он ничего даже не обещает, она спросила: «А можно ли по закону два раза отбывать наказание за одно и то же преступление?» Прокурор ответил: «Можно»²⁰⁷⁰.

Хотя общественное и материальное положение Ахматовой значительно улучшилось (она стала получать гонорары, друзья (А.Гитович) добились выдачи ей денежной помощи от Литфонда), две главные задачи не были выполнены: возвращение Л.Н. Гумилева к матери и выпуск книги оригинальных стихотворений. А в критико-литературоведческой печати многое Ахматову не радовало: вышедший в 1954 году 10-й том академической «Истории русской литературы» содержал раздел об акмеизме, написанный А.А. Волковым, который продолжал настаивать на «ждановской» интерпретации творчества Ахматовой: «Акмеисты выразили идеи, характерные для всего фронта буржуазной поэзии 910-х годов, и сделали их знаменем своей организационно оформленной школы». И дальше: «Лейтмотив поэзии Ахматовой — тоска по уходящему прошлому, ощущение распада и запустения того быта, который ей близок и дорог. Главный мотив ее стихов — любовь, вызывающая муки ревности. Религиозные мотивы, которым Ахматова отдает щедрую дань, выступают в ее стихах в домашнем, сниженном плане, являются составной частью интимного быта. Многие стихи Ахматовой воспринимаются как интимный мещанский дневник». И, наконец: «Слова А.А. Жданова, охарактеризовавшего акмеизм как реакционное литературное направление, <...> раз и навсегда кладут конец всяческим попыткам оживить наследие и традиции акмеизма в советской литературе»²⁰⁷¹.

С наступлением 1956 года все изменилось, и дело Л.Н. Гумилева сдвинулось с мертвой точки. 25 февраля 1956 года Н.С. Хрущев сделал свой знаменитый доклад о культе личности Сталина на закрытом заседании XX съезда КПСС. Еще до съезда Л.Н. Гумилев торопил в письме Э.Г. Герштейн: «Полагаю, что было бы уместно по поводу пересмотра обратиться к съезду, указав на бессмыслие оттяжек, ибо они не к добру. Я, из-за болезни, упустил время написать заявление, но если оно изойдет от мамы — это будет еще более веско. Оснований к тому достаточно, а для наивного оптимизма нет никаких. Прошу Вас разъяснить сие маме»²⁰⁷². Ахматова тоже не могла ждать: вместе с друзьями она тут же принялась ходить по инстанциям. Э.Г. Герштейн вспоминала: «Вскоре открылся XX съезд партии. Когда после его окончания я вновь пришла в прокуратуру, все переменялось. Меня встретили почти радостно: в первом же заседании, сказали мне, приговор будет опротестован и при этом самым Генеральным прокурором СССР»²⁰⁷³. Обрадованная Герштейн тут же известила Л.Н. Гумилева о предстоящем опротестовании приго-

²⁰⁷⁰ Горизонт. 1989. № 6. С. 60–61.

²⁰⁷¹ Цит. по изданию: *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 472–473; то же самое А.А. Волков писал и в своей книге «Очерки русской литературы конца XIX — начала XX века» (М., 1955).

²⁰⁷² *Герштейн Э.Г.* Мемуары. — С. 378.

²⁰⁷³ Горизонт. 1989. № 6. — С. 63.

вора генеральным прокурором СССР. Со своей стороны Ахматова написала письмо А.А. Фадееву, который лежал в больнице. Как только Фадеев получил письмо, он сразу же позвонил Ахматовой и попросил прийти к нему²⁰⁷⁴. В марте обещали дело пересмотреть. Начались особенно долгие дни ожидания и, наконец, 11 мая 1956 года Л.Н. Гумилев был освобожден из лагеря²⁰⁷⁵, а 15 мая он по дороге в Ленинград остановился в Москве и зашел на Ордынку к Ардовым. Накануне туда приехала Ахматова. Так случайно встретились мать и сын. «Он вернулся в 1956 году, — писала Э.Г. Герштейн, — до такой степени оцетинившийся против нее, что нельзя было вообразить, как они будут жить вместе»²⁰⁷⁶.

После антисталинской речи Хрущева страна бурлила. Стали появляться произведения о преступлениях режима. Одним из первых откликнулся А.Т. Твардовский, который опубликовал главу «Друг детства» из новой поэмы «За далью — даль», но оценка жуткой эпохи в ней, как и во всей поэме, в отличие от «Реквиема» Ахматовой, была поло-

²⁰⁷⁴ А.А. Фадеев вручил Ахматовой письмо в Главную военную прокуратуру: «Я не знал и не знаю Л.Н. Гумилева, — писал Фадеев, — но считаю, что ускорить рассмотрение его дела необходимо, поскольку в справедливости его изоляции сомневаются известные круги научной и писательской интеллигенции. Сам он (согласно имеющимся в деле и дополнительно прилагаемым здесь документам крупных советских деятелей науки) является серьезным ученым, и притом в той области, которая сейчас, при наших связях со странами Азии, нам особенно нужна: он — историк-востоковед. Его мать — А.А. Ахматова — после известного постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» проявила себя как хороший советский патриот: дала решительный отпор всем попыткам западной печати использовать ее имя и выступила в наших журналах с советскими патриотическими стихами. Она является в настоящее время высокохудожественной переводчицей лучших произведений поэзии наших братских республик, а также Запада и Востока. Патриотическое и мужественное поведение старого крупного поэта после столь сурового постановления вызвало глубокое уважение к ней в писательской среде, и А. Ахматова была делегатом на 2-м Всесоюзном съезде советских писателей. При разбирательстве дела Л.Н. Гумилева необходимо также учесть, что (несмотря на то, что ему было всего 9 лет, когда его отца Н. Гумилева уже не стало) он, Лев Гумилев, как сын Н. Гумилева и А. Ахматовой, всегда мог представить «удобный» материал для всех карьеристских и враждебных элементов для возведения на него любых обвинений. Думаю, что есть полная возможность разобраться в его деле объективно» (*Фадеев А.* Письма. 1916–1956. — М., 1973. — С. 623–624). Через несколько дней Ахматова отправила Фадееву благодарственное письмо: «Дорогой Александр Александрович! Сейчас я узнала, что дело моего сына рассматривается в понедельник (12 марта). Трудно себе представить, какое это для меня потрясение. Вы были так добры, так отзывчивы, как никто в эти страшные годы. Я умоляю Вас, если еще можно чем-нибудь помочь, сделайте это (позвонить, написать). Мне кажется, что я семь лет стою над открытой могилой, где корчится мой, еще живой сын. Простите меня» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 204).

²⁰⁷⁵ 30 июля 1956 года Л.Н. Гумилеву была выдана справка Главной военной прокуратуры о прекращении его дела «за отсутствием состава преступления» (*Горизонт.* 1989. № 6. — С. 64). Через месяц, поздравляя Ахматову «с тем, что трагический узел судьбы» ее сына «наконец разрублен», А.А. Сурков писал: «самое главное: сейчас вполне созрело время делать книгу Ваших избранных стихов» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 500).

²⁰⁷⁶ *Герштейн Э.Г.* Мемуары. — С. 341.

винчатой: автор склонен был рассматривать незаконные репрессии не преступлениями, а скорее досадными ошибками, в целом противоречащими режиму и не являющимися его коренными, изначально присущими свойствами²⁰⁷⁷. В связи с отрывком из этой поэмы и третьей годовщиной «праздника»²⁰⁷⁸ — смерти Сталина — между Ахматовой и Чуковской 4 марта 1956 года состоялся очень значимый разговор.

«Анна Андреевна, — описывала Чуковская тот день, — стояла, слегка опираясь рукой о стол. Она говорила тихим голосом, но как будто не для меня одной, а с трибуны. Мы стояли друг против друга — в маленькой комнате, в ясном свете окна, между столом и тахтой.

— Сталин, — говорила Анна Андреевна, — самый великий палач, какого знала история. Чингиз-хан, Гитлер — мальчишки перед ним. Мы и раньше насчет него не имели иллюзий, не правда ли? а теперь получили документальное подтверждение наших догадок. В печати часто встречалось выражение: «лично товарищ Сталин». Теперь выяснилось, что лично товарищ Сталин указывал, кого бить и как бить. На профессора Виноградова лично товарищ Сталин распорядился надеть кандалы. Оглашены распоряжения товарища Сталина — эти резолюции обер-палача на воплях, на столах из пыточных камер. О врачах он сказал министру: «если вы не добьетесь, чтобы они признались, полетит ваша голова». Прекрасно звучит в этом контексте выражение «не добьетесь». Я надеюсь, эти слова будут запечатлены в учебниках и школьники будут их учить наизусть»²⁰⁷⁹. И тут перед Чуковской вдруг в облике Анны Андреевны «мелькнула репинская «Царевна Софья». Неистовство в расширенных зрачках, в развернутых плечах, в голосе — тихом, но страстном. Гневная одышка. Сила — запертая, скованная, рвущаяся из тисков». Обе почувствовали, что даже радость близкого возвращения Л.Н. Гумилева «тонет в лучах хрущевской речи». «Того, что пережили мы, — говорила... Анна Андреевна, — да, да, мы все, потому что застенки грозил каждому! — не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы —

²⁰⁷⁷ В дальнейшем точка зрения А.Т. Твардовского резко изменится и станет гораздо более радикально-критической.

²⁰⁷⁸ «Этот праздник, — сказала Ахматова Л.К. Чуковской, — мы будем праздновать с вами вдвоем» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой.* — С. 202).

²⁰⁷⁹ Далее Чуковская приводит отрывок из доклада Н.С. Хрущева, опубликованного полностью лишь в 1989 г. В журнале «Известия ЦК КПСС», № 3: «Следует также напомнить о «деле врачей-вредителей»... Собственно, никакого «дела» не было, кроме заявления врача Тимашук, которая, может быть, под влиянием кого-нибудь или по указанию (ведь она была негласным сотрудником органов безопасности) написала Сталину письмо, в котором заявляла, что врачи якобы применяют неправильные методы лечения. Достаточно было такого письма к Сталину, как он сразу сделал выводы, что в Советском Союзе имеются врачи-вредители, и дал указание — арестовать группу крупных специалистов советской медицины. Он сам давал указания, как вести следствие, как допрашивать арестованных. Он сказал: на академика Виноградова надеть кандалы, такого-то бить. Здесь присутствует делегат съезда, бывший министр госбезопасности т. Игнатьев. Сталин ему прямо заявил: — Если не добьетесь признания врачей, то с вас будет снята голова... Сталин сам вызывал следователя, инструктировал его, указывал методы следствия, а методы были единственные — бить, бить и бить» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой.* — С. 691).

все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли — мелочь, детские игры по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казенные или лагерники, я говорить не смею. Это не называемо словом. Но и каждая наша благополучная жизнь — шекспировская драма в тысячекратном размере. Немые разлуки, немые черные кровавые вести в каждой семье. Невидимый траур на матерях и женах. Теперь арестанты вернутся, и две России глянут друг другу в глаза: та, что сажала, и та, которую посадили. Началась новая эпоха. Мы с вами до нее дожили». Чуковская заметила: «многие, в особенности из молодых, смущены и ушиблены разоблачением Сталина: как же так? гений, корифей наук, а оказался заплочных дел мастером». «Пустяки это, — спокойно ответила Анна Андреевна. — «Наркоз отходит», как говорят врачи. Да и не верю я, что кто-нибудь чего-нибудь не понимал раньше. Кроме грудных младенцев». Чуковская не согласилась и возразила: «На своем пути мне довелось встречать людей чистых, искренних, бескорыстных, которые и мысли не допускали, что их обманывают. «Неправда! — закричала Анна Андреевна с такой энергией гнева, что я испугалась за ее сердце... Камни вопиют, тростник обретает речь, а человек, по-вашему, не видит и не слышит?! Ложь. Они притворялись. Им выгодно было притворяться перед другими и самими собой. Вы еще тогда понимали все до конца — не давайте же обманывать себя теперь. Ну, конечно, они, как и мы с вами, не имели возможности выучить наизусть бессмертные распоряжения в оригинале, но что насчет «врагов народа» всё ложь, клевета, кровавый смрад — это понимали все. *Не хотели понимать* — дело другое. Такие и теперь водятся. Вот, например, Твардовский... Вы прочли, наконец?» Чуковская ответила: «Я прочла. Читать мне было тяжело. Я вообще люблю Твардовского. И в теперешней неприятно-сенсационной главе встречаются строки, берущие за душу:

См., например, «Сон»:

Сладко ль видеть неземные сны?

А. Блок

Был вещим этот сон или не вещим...

Марс воссиял среди небесных звезд,

Он алым стал, искрящимся, зловещим, —

А мне в ту ночь приснился твой приезд.

Он был во всем... И в баховской Чаконе,

И в розах, что напрасно расцвели,

И в деревенском колокольном звоне

Над чернотой распаханной земли.

И в осени, что подошла вплотную

И вдруг, раздумав, спряталась опять.

О август мой, как мог ты весть такую

В.М. Жирмунский обратил внимание на элегию В. Брюсова «В Дамаск»:

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются,
И мир как храм.

Мы, как священнослужители,
Творим обряд.
Строго в великой обители
Слова звучат.
Ангелы, ниц преклоненные,
Поют тропарь.
Звезды — лампы зажженные,
И ночь — алтарь.

Что нас влечет с неизбежностью,
Как сталь магнит?
Дышим мы страстью и нежностью,
Но взор закрыт.
Водоворотом мы схвачены
Последних ласк.
Вот он, от века назначенный,
Наш путь в Дамаск!

(Брюсов Валерий.

Стихотворения и поэмы. — Л., 1961. — С. 202–203).

В стихотворении Брюсова явственно просвечивает кощунственный смысл: его любовники уподоблены священнослужителям, а любовный экстаз — церковному обряду. Стало быть, для Брюсова «путь в Дамаск» — не преображение человека в духе Евангелия, а неистовая чувственная страсть, языческий эротизм. Образ этот повторен в стихах Вс. Князева, обращенных к возлюбленной в январе 1913 г., незадолго до самоубийства:

Я целовал «врата Дамаска»,
Врата с щитом, увитым в мех,
И пусть теперь надета маска
На мне, счастливейшем из всех!

До нас дошли сведения, что Глебова-Судейкина была занята в миракле «Путь из Дамаска» (миракль (фр. miracle) — средневековое религиозно-назидательное представление в Западной Европе на тему о «чуде», совершаемом каким-либо святым или девой Марией. — В.К.), стилизованного под старинный театр и постановленного в «Бродячей собаке». Известен мадригал Ф. Сологуба Глебовой-Судейкиной:

И если жаркие персты
Тебе сулят любовь и ласку,
Глаза легко опустишь ты
Уже его мы оба ждали,

Когда донесся этот звук²⁰⁸⁰.
 Нам разрешали наши дали
 Друг друга выпустить из рук.

Тем ужаснее, что у Твардовского не хватило мужества мысли, да и самого простого мужества написать правду. Альманах лежал на столе. Я открыла главу о друге. Почему «Одной судьбы особой повесть, Что сердцу стала на пути»? Чем же это такая *особая* судьба? — судьба миллионов! и что это за вопросы без ответа? «Кто виноват?» — спрашивает автор и отвечает вопросом на вопрос: «Страна? При чем же тут страна? Народ? При чем же тут народ?» а кто же при чем? Сами арестованные, что ли, себя за решетку загоняли? Вот и ищи — кто? это и есть твоя работа писательская — понимать... И каким все это произнесено мягким, задушевым, элегически-скорбным голосом, непристойно — в этом случае — безгневным: речь-то ведь идет о массовых убийствах, не о разлуке с возлюбленной... И какой убогий, лживый, рабий конец: совесть проснулась с превеликим опозданием, да и то не сама, оказывается, а по команде²⁰⁸¹. И что это за вознесение ужасной реальности в какую-то надмирную сферу: мы, дескать, в высшем смысле всегда были с ним, с заключенным; он, в высшем смысле, с нами; мы с ним вместе томились в лагере, он с нами вместе поднимался по лестнице в Кремль — что за кощунственный вздор! и сколько комплиментов вынужден наворотить автор необъятной братской могиле, именуемой «Сибирь», чтобы иметь право выговорить наконец свою четверть-правдочку! — Все так, — медленно сказала Анна Андреевна, выслушав меня. — Но самой главной мерзости вы не заметили. Там возвращающийся из заключения лучший друг не может ответить на вопрос: жива ли его мать? Это естественно: он провел 17 лет в заключении, без писем. Но друг-то этого лучшего друга, сам автор, тот, кто говорит о себе «я» — он-то почему не знает, жива ли старуха? Он-то существовал на свободе... Анна Андреевна сняла со лба полотенце и спустила ноги на пол. Тяжело поднялась. — Мы знали, живы ли матери и дети наших погибших друзей. Не правда ли, Лидия Корнеевна?»²⁰⁸²

²⁰⁸⁰ Речь идет об ожидании свистка паровоза.

²⁰⁸¹ «Мне правда Партия велела» и т.д.

²⁰⁸² Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. — С. 200–203. В этом месте Чуковская сделала сноску: «О том, что лагерная тема давалась А. Твардовскому в работе над поэмой «За далью даль» весьма тяжело, свидетельствуют записи у него в дневнике. Привожу отрывок, помеченный 13.IX. 1955 года: «Но я сейчас не вижу, как это сделать, чтоб не было в конце концов итога: вот и хорошо, ты сидел, я молчал, а теперь ты на воле, мы еще не стары, будем жить, работать. Словом, я не в силах вытянуть это дело сейчас. И, может быть, с другого конца нужно зайти. Тема страшная, взявшись, бросить нельзя — все равно что жить в комнате, где под полом труп члена семьи зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи». См. А. Твардовский. Из рабочих тетрадей. — «Знамя», 1989, № 7. — С. 175» (там же — С. 691–692). Ахматова была не удовлетворена и художественной стороной поэмы: «Он воображает, будто можно написать поэму обыкновенными кубиками. Да ими 16 строк напишешь, не больше! Все это от невежества. Греки писали емким гекзаметром, Дант терцинами, где были внутренние рифмы, где

Этот разговор в известной мере определил все дальнейшее отношение Ахматовой к судьбе страны. Почти до самых последних дней она была непреклонной сторонницей Хрущева, и только дело И.Бродского поколебало ее иллюзии касательно этого партийного деятеля. В ответ на критику Хрущева даже после посещения выставки художников в Манеже Ахматова говорила: «Мое отношение к Хрущеву это никак не изменит. Я — партии Хрущева»²⁰⁸³.

Между тем российское общество разделилось: «сталинисты» не хотели уступать и препятствовали дальнейшей демократизации страны, а сторонники углубления демократии требовали от властей новых эффективных шагов по пути либерализации. Одни были устремлены назад, другие — вперед, но настроены слишком романтично. Но романтики, как известно, не считаются с реальным положением дел. Страна, а о властях и говорить нечего, еще не была готова ни к демократии, ни к либерализации. И «сталинисты», и их противники были романтиками-максималистами. Но романтический максимализм не соответствовал возможностям жизни и, сталкиваясь с нею, приводил к трагическому конфликту. Народ нуждался в широком и длительном гражданском просвещении, но ждать и вести просветительскую деятельность никто не хотел. Все торопились либо вернуть страну в прошлое, что было уже нельзя, либо сразу начать демократические преобразования, что было еще рано, потому что почва не была подготовлена. Хрущев испытывал огромное давление с двух сторон и, надо полагать, разрывался между теми и другими, но по своему воспитанию он был все-таки ближе к «сталинистам». После первых демократических начинаний (развенчание так называемого «культа личности», акт реабилитации невинно осужденных, вынос тела Сталина из мавзолея, публикация произведений А.И. Солженицына, А.Т. Твардовского и др.) общество вдруг столкнулось с частичным оправданием Сталина, с возвращением к прежним правовым нормам, допускающим нарушения законности, преследования инакомыслящих и прочие позорные факты. В этой связи существенно, например, что, несмотря на публикацию произведений Солженицына, Шаламова и др., «Реквием» в СССР так и не был напечатан при жизни Ахматовой. Стало быть, его обобщающая сила была несколько не меньшей, чем «Архипелаг ГУЛАГ» и другие произведения. Все это свидетельствует о том, что «сталинисты» занимали прочные позиции

все переливалось, как кожа змеи. Пушкин, пускаясь в онегинский путь, создал особую строфу. Все играет внутри, на смену каламбуру приходит афоризм и т. д. А тут — отмахать целую поэму — тысячи километров — кубиками. Какая чепуха! (Там же. — С. 204).

²⁰⁸³ Вопросы литературы. 1997. Вып. 2. — С. 313. Ника Глен писала: «“Я — хрущевка”, — много раз повторяла Ахматова и смысл в это вкладывала именно такой: Хрущев — человек, открывший ворота лагерей» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 638). Н.Роскина также вспоминала, что после возвращения из лагеря Л.Н. Гумилева «Анна Андреевна стала о себе говорить: “Я хрущевка”, “Я из партии Хрущева”. Долго она продолжала это твердить, настаивая, что Хрущеву можно простить многое за то, что он выпустил из тюрьмы невинных людей. Пожалуй, только процесс Иосифа Бродского оборвал ее симпатии к Хрущеву» (там же. — С. 534).

во власти и в обществе и что раскол, противостояние были неминуемы. В литературе это выразилось в трагическом конфликте двух журналов — «Нового мира» во главе с А.Т. Твардовским и «Октября», возглавленного В.А. Кочетовым. Другие издания не имели столь самостоятельного значения и, так или иначе, присоединялись к одной из враждующих «партий», так как сохранить даже видимость какой-либо «объективности» было невозможно. Она просто не допускалась.

После известного доклада Хрущева либералы-романтики, «наивно воспринявшие XX съезд как начало новой, справедливой эпохи — а таких было множество! — не раз заявляли о необходимости отменить грубое, ни на чем не основанное постановление ЦК 1946 г.», а также речи Жданова, произнесенные им в это время. Но на этом они и споткнулись: граница пролегла именно здесь — стало можно критиковать «культ личности», однако нельзя выступать против постулатов из постановления ЦК. «Ждановщина», как назвал Назым Хикмет ограничение свободы творчества и хамскую расправу с неугодными писателями, оставалась в силе. Это и напомнили либералам-романтикам.

15 июня 1956 года О.Ф. Берггольц выступила на писательском собрании в Москве «с критикой речи Жданова и постановления об Ахматовой и Зощенко. Зал бурно аплодировал, а затем Ольгу Федоровну стали прорабатывать всюду, на всех партийных собраниях в Ленинграде и в Москве. Постановление 46 года, оказывается, оставлено в силе»²⁰⁸⁴.

Примерно в то же время очень смелую речь, по словам Анны Андреевны, произнес Сурков, который заявил, «что в докладе Жданова были, оказывается, ошибки: напрасно, например, охаяны Серапионы, Лунц; литература тридцатых годов не отразила, к сожалению, ежовщину (почему

²⁰⁸⁴ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 235–236. «Считаю, — говорил О.Ф. Берггольц, — что одной из основных причин, которые дают нас и мешают движению вперед, — сказала она, — являются те догматические постановления, которые были приняты в 1946–1948 годах по вопросам искусства. Давайте, товарищи, говорить о них теперь с полной откровенностью. Почему — теперь? Потому что именно теперь, после XX съезда, после доклада тов. Хрущева о культе личности, нам ясно, что эти постановления были выражением личных вкусов Сталина, то есть были порождены исключительно культом личности. Когда я сказала об этом в Ленинграде на собрании, сразу раздался окрик, — мол, «не позволим пересматривать постановления ЦК». Хочется надеяться, что это всего лишь *горстка трусливых людей, не желающих помочь партии в трудном деле подъема нашей культуры...* (! — Вот она, чистая романтика. Курсив мой. — В.К.) Надо отнестись к своим писательским делам по-хозяйски, выделить, что есть в данных постановлениях рационального, а с другой стороны — и это главное — сказать, что есть в них положения, которые устарели, которые были всегда неправильны, связаны только с культом личности... И от этого нам решительно надо освободиться... Я думаю, что мы должны до конца во всем прошлом разобраться, не гипнотизируя себя тем, что эти постановления приняты такими высокими организациями... Не надо гипнотизировать себя никак, не надо ни культа личности, ни культа коллегиальности, — вред культовщины показал наш великий горький исторический опыт, нужно больше верить в себя, в возможность народа, который сумеет отличить дурное от хорошего (! — В.К.) и взять на идейное вооружение то, что ему нужно...» (См.: *Ольга Берггольц. Дневные звезды*. — М., 1990. — С. 388 и 393).

бы это, интересно?²⁰⁸⁵); Институт Мировой Литературы не создал историю литературы; Советская Энциклопедия никуда не годится — и т. д.»²⁰⁸⁶ а в октябре 1956 года о докладе Жданова и постановлении ЦК говорил в том же тоне К.М. Симонов. И теперь уже ЦК отреагировало жестко: 1 декабря. Записка отдела культуры ЦК КПСС в Секретариат ЦК КПСС «О некоторых вопросах современной литературы и о фактах неправильных настроений среди части писателей»: «Секретарь СП СССР т. Симонов, выступая 30 октября с.г. на совещании заведующих кафедрами советской литературы, подверг критике доклад А.А. Жданова и постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» и о кинофильме «Большая жизнь». Он говорил, что наряду с верными в этих документах содержатся неверные положения, ориентировавшие нашу литературу и критику на путь лакировки и сглаживания жизненных конфликтов. Ряд критических замечаний т. Симонова является обоснованным и мотивированным. <...> Однако основное содержание постановлений ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» и о репертуаре драматических театров совершенно правильно и в важнейших своих положениях сохраняет свое значение и сегодня. <...> Недавно на филологическом факультете МГУ была выпущена стенгазета, которая заполнена безудержным восхвалением трех «величайших» поэтов эпохи — Пастернака, Цветаевой и Ахматовой. Характерно, что никто из преподавателей-коммунистов не нашел в себе смелости открыто выступить против этих уродливых пристрастий студентов-филологов, раскритиковать и высмеять их дурные вкусы»²⁰⁸⁷.

В течение всей жизни Ахматовой противостояние «сталинистов», «ждановцев» и демократов, либералов продолжалось. Оно не закончилось и после ее кончины. Стихотворения и сборники проходили цензуру и редактуру очень трудно. Однако 1956 год снова стал важным и обещающим надежды рубежом: сын вернулся из лагерей²⁰⁸⁸, и Ахматова хлопотала о комнате

²⁰⁸⁵ Ядовитый вопрос Ахматовой.

²⁰⁸⁶ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 228.

²⁰⁸⁷ Записка подписана тремя фамилиями: Д. Поликарпов. Б. Рюриков. И. Черноуцан (История советской политической цензуры. — М., 1997. — С. 121–124).

²⁰⁸⁸ Арест и заключение сына тяжело достались Ахматовой во всех смыслах. Она писала:

Все ушли, и никто не вернулся,
Только, верный обету любви,
Мой последний, лишь ты оглянулся,
Чтоб увидеть все небо в крови.
Дом был проклят, и проклято дело,
Тщетно песня звенела нежней,
И глаза я поднять не посмела
Перед страшной судьбою своей.
Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.
Разлучили с единственным сыном,
В казематах пытали друзей,
Окружили невидимым тыном

для него, ей была вновь выдана пенсионная книжка персонального пенсионера республиканского значения, она получила маленькую дачку («Будку», как она называла) в поселке писателей под Ленинградом Комарово, закрылось «дело оперативной разработки», заведенное на нее чекистами в 1939 году²⁰⁸⁹. Наконец, Ахматовой было разрешено печататься в газетах и журналах, которые охотно заказывают и берут ее стихи. Это была большая победа. В 1958 году речь зашла уже о поэтическом сборнике.

Как же получилось так, что Ахматова вынесла все несчастья, выпавшие на ее долю? Опорой ей служили несколько чрезвычайно ценных свойств. Во-первых, она была религиозна. Вера стал основой ее жизненного поведения, а, стало быть, мужества и других качеств. Эта вера была широка: православная религия не отлучала Ахматову от философского восприятия жизни, от равного отношения ко всем народам и национальностям. Ахматова не могла понять ни расовых теорий, ни антисемитизма, ни сегрегации — она их просто презирала. В этом смысле она была настоящим русским интеллигентом. «В мое время среди интеллигенции и не было другого воспитания, — рассказывала она»²⁰⁹⁰. Но в этом заключался и признак аристократизма, благородной простоты, которые

Крепко слаженной слежки своей.
Наградили меня немотою,
На весь мир окаянно кляня,
Обкормили меня клеветой,
Опоили отравой меня
И, до самого края доведши,
Почему-то оставили там.
Любо мне, городской сумасшедшей,
По предсмертным бродить площадям.

²⁰⁸⁹ Это «дело», как сообщал генерал КГБ О.Калугин, было заведено «с окраской: «Скрытый троцкизм и враждебные антисоветские настроения». В нем «содержались материалы, собираемые органами безопасности в течение многих предшествующих и последующих лет. «Дело» содержало немногим меньше 900 страниц и составляло 3 тома» (см.: Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР). — М., 1994. — С. 72–79). Закрыв «дело» генерал-майор, заведующий генерал-майор, зав. Отделом административных органов ЦК КПСС Н.Р. Миронов. Однако последнее агентурное сообщение в «Деле оперативной разработки» датировано 23 ноября 1958 года: «Объект большую часть времени проводит в Москве, живет у Ардовых, летом предпочитает дачу в Комарово, построенную для нее Литфондом, в Ленинграде она чаще всего бывает у приемной дочери — Иры Пуниной-Рубинштейн. Очень любит внучку — Аню Каминскую. Физически заметно сдала: нездоровая полнота, большой живот, отечность рук и ног, повторяющиеся сердечные приступы. После инфаркта, перенесенного в Москве, без валидола она обходиться не может, а телефона на даче нет. Вместе с тем, настроение у нее достаточно бодрое, творческое. Хотела писать книгу о Париже 1910 года, когда она встречалась там с Модильяни, упоминала о желании издать автобиографический очерк воспоминаний. Из самых неприятных и обидных слов, которые она запомнила и вспоминает о них с горечью — это из постановления ЦК партии — слова, приписываемые Жданову: «То ли монахиня, то ли блудница». Вот это ее очень корбит. О правительстве Хрущева отзывается положительно, считая его милосердным и справедливым. Часто ходит на кладбище, расположенное в полутора километрах от дачи. Такое впечатление, что подыскивает место для себя» (там же).

²⁰⁹⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 532.

она унаследовала от дворянской культуры, от гимназического воспитания и Серебряного века. Эти ее черты отражались во внешности, в поведении, в речи и, с одной стороны, выделяли из окружавшей ее среды, а, с другой, сближали с людьми на какой-то новой, более высокой, чем бытовая, основе. Л.Н. Гумилев часто просил Ахматову стать проще («Мама, не королевствуй!»), потому что постоянно находиться на том уровне отношений, который она предлагала, было трудно. Само присутствие Ахматовой делало людей выше и чище.

После постановления она сберегла и сохранила свою душу: не озлобилась, не опустила руки, и, хотя не была равнодушна к оценкам ее деятельности (победы ей, как и всякому человеку, были нужны, а в то время особенно: в этом, по словам М.Алигер, заключалась острая потребность души, долго не знавшей праздников и торжеств), не поддавалась соблазнам славы, снижая градус комплиментов и с достоинством встречая бесславие. «О своей катастрофе, — заметил К.И. Чуковский, — говорит спокойно, с юмором: “Я была в великой славе, испытала величайшее бесславие — и убедилась, что, в сущности, это одно и то же”»²⁰⁹¹.

В следующем, 1957 году Ахматова вступила в свое последнее триумфальное десятилетие, отягощенное болезнями.

Весь год прошел в хлопотах о стихах, которые то печатались, то отвергались, и в подготовке небольшого сборника стихов. Отзывы критиков были разнообразны. Например, В.Ф. Огнев в статье «День нашей поэзии»²⁰⁹² обвинил Ахматову в неверии в жизнь, в слабодушии и холод-

²⁰⁹¹ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 64.

²⁰⁹² Октябрь, 1957, № 2. В.Огнев писал, что его всегда «удивляла какая-то вызывающая моральная глухота Ахматовой». «Чтобы яснее выразить свою мысль», он взялся анализировать стихотворение «Есть три эпохи у воспоминаний»: «Смутное, горестное чувство рождает оно. Психологически резко, отчетливо анатомирует поэтеса печальное свойство человеческой памяти — забвение, над которым не властно могущество сердца...

Настоящая поэзия глубока. Но в глубине ее, как в самом глубоком колодце, должны отражаться звезды. Где здесь эта звезда? Ее нет. Абсолютное, бесперспективное забвение, разрыв связи времен, своеобразное душевное отступничество, с которым нет сил бороться, которому мы рады в конце концов, ибо оно освобождает нас от пытки утрат, раскаяния, пытки былой радости, былого счастья. Сколько здесь слабодушного, холодного, опустошительного неверия в жизнь, в ее созидательную силу! Нет, нельзя верить этому, нельзя поддаваться этому: все, что истинно, свято, что дорого, то незабываемо! Здоровое сознание цельно, неуступчиво, упрямо даже в памяти сердца. А в историческом, социальном плане стихотворение Анны Ахматовой противостоит лучшим традициям советской поэзии. Порвалась связь времен, новое чуждо старому, свидетельствует поэтесса». Далее автор сравнивал стихотворение Ахматовой со стихотворением Л.Мартынова «Будьте любезны...»: «Сколько радостного оптимизма, какой стремительный прорыв в будущее, какая боязнь отстать от времени, бег которого почти физически ощущаешь в этом, тоже очень талантливом стихотворении!» в противоположность Л.Мартынову Анна Ахматова... пассивно констатирует наступление смерти, ее неумолимые, хотя и частные, победы над духом человека». (Огнев В. День нашей поэзии. — Октябрь. 1957. № 2. — С. 209–210). Поиниomo восприняли стихотворение русские эмигранты. А.Бахрах: «Прекрасно горестное стихотворение А. О трех эпохах воспоминаний (белые стихи). Здесь — окаменевшее отчаяние, перед которым можно только преклониться» (Опыты. 1957. № 8. —

ности. Поводом послужила замечательная элегия «Есть три эпохи у воспоминаний...» из «Северных элегий», где в эпически-монументальном ключе Ахматова размышляет и неутомимом «беге времени», включая в историю свою судьбу. В первую эпоху воспоминаний мы помним прошлое и отчасти даже живем им. Но вот наступает другая, и все изменяется, покрываясь исторической пылью. В последнюю, третью, эпоху уже нет свидетелей событий, и нам даже было страшно, если бы они возвратились, и оказывается, что мы чужие тем, кто уже ушел из жизни, и не в силах вместить все «прошлое в границы нашей жизни». Однако этот трагический ход жизни благ: если бы мы жили одним прошлым, а о нем надо помнить и удерживать в памяти, мы бы не могли двигаться дальше. Так что — «Всё к лучшему». На этом примиряющем, а отнюдь не пессимистическом и «опустошительном неверии в жизнь» заканчивается стихотворение — сильное, смелое в своей мужественной мысли, преодолевающее понятную горечь и достигающее истинно трагического величия²⁰⁹³.

Неприятно поразило Ахматову и ее сопоставление с М.И. Цветаевой, причем почему-то в пользу Ахматовой, которая не только не хотела никакой конкуренции или соревнования, но и считала их неэтичными. Сначала А.Л. Дымшиц на III пленуме правления Союза писателей поставил Ахматову выше Цветаевой, а потом и Е.С. Серебровская в рецензии на альманах «Литературная Москва»²⁰⁹⁴ противопоставила Цветаеву²⁰⁹⁵.

Волновали Ахматову и другие события. «Литературная газета» от 15 августа 1957 года напечатала редакционную статью «...и общественно-политический!», в которой снова утверждалось: «В борьбе за коммунистическую идейность, партийность, высокий гражданский пафос советской литературы постановление ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ле-

С. 140). В. Александрова («Встреча четырех поколений»): «Оно все овеяно какой-то вещей мудростью очень одинокого поэта» (Новое русское слово. 1957. 12 мая). Ю. Трубецкой («Из литературного дневника»): «Стихи полноценные, просто хорошие стихи, ничуть не хуже прежних, которыми в свое время и мы зачитывались» (Новое русское слово. 1957. 30 июня).

²⁰⁹³ Объясняя, почему критики воспринимают ее стихотворения, в частности, «Есть три эпохи у воспоминаний...» не в трагическом, а в минорном ключе, Ахматова говорила Л.К. Чуковской: «Дело в том, — сказала она, возвращаясь к статье Огнева, — что наши читатели и критики сейчас по-особому относятся к словам. Из светского лексикона некоторые слова на наших глазах переходят в церковнославянский и тогда уже становятся запретными для светского. Я убеждена, например, что мои стихи — и время прочь, и пространство прочь — никто не хочет печатать из-за слова «время». Оно воспринимается не как философская категория, а как наше советское время — и потому о нем нельзя сказать «прочь». То же и со словом «эпоха». Тот, кто прислал мне эти анонимные стишки, знает «эпоху» только в одном смысле и потому возмущился строкой «Есть три эпохи у воспоминаний». Какие же могут быть три, когда существует только одна и притом наша?» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой*. Т. 2. — С. 268–269).

²⁰⁹⁴ Подготовка альманаха была поручена М. Алигер, которая привлекла к участию в нем Ахматову.

²⁰⁹⁵ *Серебровская Е.* Против нигилизма и всеядности (Звезда. 1957. № 4. — С. 201).

нинград» — наше верное оружие. Это постановление продолжает оставаться направляющим для наших литературно-художественных журналов». 28 августа в той же газете опубликована статья Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», сокращенно излагавшая его выступления на совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая, на приеме 19 мая и на партактиве в июле 1957 г.). В ней делалась очередная попытка обелить Сталина под видом некой объективной оценки его деятельности: «В деятельности товарища Сталина мы видим две стороны: положительную, которую мы поддерживаем и высоко ценим, и отрицательную, которую критикуем, осуждаем и отвергаем». Ахматовой было ясно, что схватка между «сталинистами» и либералами-демократами разгорается с новой силой. Тем более что в критике опять звучали голоса, порицающие ее творчество и всячески пропагандирующие идеи постановления 1946 года²⁰⁹⁶.

Были, однако, в творческой жизни Ахматовой и радостные, и смешные минуты. Однажды в итальянском журнале Ахматову назвали «символом советской женственности», на что поэтесса с улыбкой сказала: «Где ты, Жданов?»²⁰⁹⁷ в конце 1950-х годов «лирики» были «в почете». Ахматова с удовольствием наблюдала рост интереса к поэзии особенно среди молодежи, которая с жадностью читала прежде недоступные стихи Цветаевой («Мощный поэт» — сказала о ней однажды Ахматова),

²⁰⁹⁶ В статье В. Панкова «Главный герой. Изображение народа в послевоенной литературе» (Знамя. 1958. № 5) написано: «Настроения усталости, попытка поэтизировать отрешенность от мира наиболее отчетливо сказались в стихах А. Ахматовой, И. Садофьева, М. Комиссаровой и ряда других авторов в журналах «Звезда» и «Ленинград»... в этих стихах не было верного отражения духа времени. Они уводили в прошлое, воспевали безысходную тоску». Непосредственно об Ахматовой автор высказался так: «Дело не только в том, что А. Ахматова оказалась далека от современных дум и настроений, что она тосковала о давно минувшем. Хуже то, что именно вокруг подобных стихов Ахматовой стала создаваться атмосфера преклонения». Далее В. Панков отметил, что постановление 1946 года благотворно подействовало на Ахматову: «После резкой критики... А. Ахматова не замолчала как поэт». Она, по словам автора, «Присоединяет свой голос Ахматова к голосам борцов за мир, тепло пишет о ленинградцах, создавших парк Победы», как будто главное в творчестве Ахматовой — «практическое», утилитарное содержание ее стихов. Не мог порадовать Ахматову и отзыв ее давнего оппонента В. Перцова «Голоса жизни. Ответ критику из “Таймс”» («Литературная газета», 1958. 9 сентября) на анонимную рецензию на «Антологию русской советской поэзии. 1917–1957» (М., 1957), содержащий давно устаревшую, многократно опровергнутую характеристику ранней и демонстрирующий грубое восприятие поздней поэзии Ахматовой: «Поскольку речь идет об акмеистах, нельзя не сказать о вошедших в антологию новых стихах Анны Ахматовой с ее знаменитым «Мужеством» и другими, созданными в эпоху Отечественной войны, в которых поэтесса, начиная в давние времена и в среде, далекой от общественных вопросов, вышла из прежней камерности и с таким воодушевлением поднялась к темам советской гражданственности». К тому же рецензент не постеснялся противопоставить Ахматовой Пастернака и охать его лирику: «Какое отношение к антологии нового искусства поэтов новой жизни могут иметь религиозные эпигонские стихи Пастернака, от которых несет нафталином из символистского сундука образца 1908–1910 годов».

²⁰⁹⁷ *Файнштейн Элен.* Анна Ахматова. — М., 2006. — С. 321.

Мандельштама (Ахматова называла его первым поэтом XX столетия и по таланту крупнее Баратынского), Заболоцкого (отношение к нему было сложным, хотя отдельные стихотворения Ахматова ценила: о стихотворении «Журавли» она сказала: «Это настоящая классика!»), ненапечатанные тогда новые стихи почитаемого Ахматовой А. Тарковского и др. «На волне этого взрыва любви к поэзии, — вспоминала Н. Роскина, — поднялись и тогдашние молодежные кумиры: Вознесенский, Рождественский, Евтушенко, Ахмадулина. Ей не нравились их шумность, их сенсационность, жадность до публики — ей и ее кругу представлений о поэте все это было очень чуждо»²⁰⁹⁸. Стихи «молодых» ей казались

²⁰⁹⁸ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 537. Что касается Б. Ахмадулиной и А. Вознесенского, то Ахматова относилась к их поэзии резко отрицательно. Например, об А. Вознесенском Ахматова отзывалась крайне неприязненно: «Я говорю со всей ответственностью: ни одно слово своих стихов он не пропустил через сердце» (*Файнштейн Элен*. Анна Ахматова. — С. 407). Л.К. Чуковская вспоминала снисходительно-иронические слова Ахматовой о А. Вознесенском: «“Мальчик Андрюшечка”, как называли его у Пастернаков, — сказала Анна Андреевна. — Вчера он мне позволил. “Я лечу в Лондон... огорчительно, что у нас с вами разные маршруты... Я хотел бы присутствовать на церемонии в Оксфорде”. Совсе незначе, ответила я. На этой церемонии должен присутствовать один единственный человек: я. Свиданий ему не назначила: ни у Большого Бена, ни у Анти-Бена». Или: «Меня принудили прочесть “Озу” Вознесенского, какое это кошунство, какие выкрутасы...» (*Чуковская Лидия*. Об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 305). Последнюю фразу Л.К. Чуковская комментировала так: «Что касается поэмы А. Вознесенского “Оза” (см.: Молодая гвардия, 1964, № 10), то кошунственным, вероятно, представлялось Анне Андреевне восклицание: «Аве, Оза» (там же. — С. 494). К Е.Евтушенко Ахматова относилась мягче. Г.В. Адамовичу она сказала: «Вы напрасно стараетесь убедить меня, что Евтушенко очень талантлив. Это я знаю сама» (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 383). Однако общее отношение Ахматовой к Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, А. Вознесенскому определялось не степенями их талантов, а шумной эстрадной деятельностью. О. Мандельштам и Ахматова считали, что профессия актера противоположна «профессии» поэта. С этой точки зрения «эстрадничество» 50–60-х годов (Евтушенко, Рождественский, Вознесенский и т. д.) отрицалось ею безоговорочно (см.: там же. — С. 410). «Эстрада не поэзия, — убеждено говорила она. — Это другой жанр» (*Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 257). Когда молодые поэты имели бешеный успех, а старшее поколение не понимало, что привлекает молодежь к их поэзии, когда о поэтических чтениях, где Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина и другие модные молодые поэты собирали аудиторию до 15000 молодых людей, Ахматова говорила, что некоторые из них «производят впечатление, что они по существу являются эстрадными исполнителями. Их гигантский успех часто имеет мало отношения к литературе» (там же. — С. 254). «Надо признать, — сказала Анна Андреевна, — что все трое — виртуозные эстрадники. Мы судим их меркой поэзии. Между тем, эстрадничество тоже искусство, но другое, к поэзии прямого отношения не имеющее. Они держат аудиторию вот так — ни на секунду не отпуская. (Она тужала руку и поставила кулак на стол.) а поэзия — поэзией. Другой жанр» (*Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. — С. 304–305). Е. Евтушенко Ахматова называла то «фельетонистом» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С.597), то «прекрасным эстрадником» (*Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 241). Г.В. Адамович вспоминал, что в разговоре с ним «Анна Андреевна не без пренебрежения» отзывалась об эстрадных триумфах Евтушенко (Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 383).

слишком длинными, а миг лирического волнения, по ее мнению, краток. Ей почему-то не понравилась Новелла Матвеева²⁰⁹⁹, но зато она была очарована Булатом Окуджавой, а впоследствии Александром Галичем. Из прозаиков сразу выделила А.И. Солженицына и высоко отзывалась о его рассказе «Матренин двор».

Все современники отмечали, что Ахматова всегда интересовалась и прошлым и современным. Она читала много нового, любила строгое научное литературоведение, основанное на документах, и не жаловала популяризацию и жанр «*vie romanisée*»²¹⁰⁰.

Домашние дела Ахматовой пришли в порядок. Л.К. Чуковская, посещавшая Ахматову, заметила, что мать и сын рады друг другу.

Главное событие творческой жизни — небольшой сборник стихов, первый за 12 лет после постановления. Ахматова и довольна выходом книжки, и огорчена²¹⁰¹. Издание вышло благодаря А.А. Суркову, который называл себя «последним акмеистом» и знал, как убедилась Ахматова, все ее ранние стихи. Но как раз отбором Суркова она не удовлетворена, потому что читатель не получит представления о трагическом пути поэта. Но голос Ахматовой, способный утешать сердца, слышен и здесь. На выход сборника в свет откликнулся короткой рецензией в «Литературной газете» поэт и критик Л.А. Озеров. Он писал, что лирика Ахматовой — «... лирика преодоления одиночества, исповедь дочери века, понявшей, что путь одиночества и изоляции ведет художника к тяжелой драме». Озеров писал «о сложности и напряженности... большого творческого пути» поэта, направленного «к современности, а не прочь от нее»²¹⁰².

У Ахматовой все чаще стали «просить» стихи и все чаще их публиковали солидные журналы. В 1959 году Ахматовой исполнилось 70 лет, и литературная общественность отметила эту дату²¹⁰³. Правда, кроме Ле-

²⁰⁹⁹ Г.В. Адамович вспоминал, что, когда в разговоре с Ахматовой он назвал имя Новеллы Матвеевой («прекрасны стихи Новеллы Матвеевой»), то «никакой иронии у Ахматовой... не заметил». Она не восторгалась ею, «но согласно кивала».

²¹⁰⁰ Романизированная жизнь, или беллетризированная биография (франц).

²¹⁰¹ Произдание 1958 года Ахматова говорила: «Эту книгу следовало назвать «Сады и парки». Эта дама любила гулять. Все остальное выбросил Сурков — по тем или иным причинам (где — Бог, где — не так про любовь)» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 140). Но, сердясь на Суркова, Ахматова все-таки была ему благодарна и считала, что он по-своему, хотя и в ущерб правильному представлению об ее поэзии, защитил сборник.

²¹⁰² Озеров Л. Стихотворения Анны Ахматовой. — Литературная газета. 1959. 23 июня. № 78. — С. 3.

²¹⁰³ Ахматову поздравили: Б.М. Эйхенбаум («23-е июня — день Вашего рождения, и я хочу сказать Вам, что Ваш голос был для меня смолоду одной из крепчайших опор для борьбы с умственной и душевной темнотой окружающей жизни»), Ю.Г. И А.П. Оксман («Сердечно поздравляем дорогую Анну Андреевну, желаем многих лет здоровья, все остальное Вами давно завоевано. Искренне любящие Вас Оксман»), Б.Л. Пастернак («Поздравляю родную чудную волшебницу с днем рождения. Желаю ей долгих и нескончаемых радостей и вдохновения»), Ф.Г. Раневская («70 лет люблюсь Вами — Фаина»), Пушкинская комиссия АН СССР за подписью В.В. Виноградова. «Москва поздравила: Правление, Президиум. Длинные, восторженные телеграммы от Федина и от Суркова. Свообразное поздравление от «Прав-

нинградского отделения Союза писателей, которое из-за забывчивости сделало это позднее.

Ее портрет оставил Ю.Г. Оксман, который увидел ее после долгого перерыва и принимал в своем доме. По его словам, Ахматова «Как-то погрузнела — не то что пополнила, а вся «раздалась» и в то же время окрепла, успокоилась, стала еще монументальнее, чем была. <...> Обычно Анна Андреевна очень осторожна в своих политических высказываниях, даже когда говорит о своей страшной судьбе, о пройденных годах нищеты, травли, тревог за Леву. Сегодня была смелее, откровеннее. Читала «Реквием», потом стихи, которые, по ее словам, она даже никогда не записывала. Сейчас ее со всех сторон тормозят просьбами о стихах. Летом даже «Правда» попросила что-нибудь. Она послала одно стихотворение, но они все же не напечатали его»²¹⁰⁴. Стихи попросил у Ахматовой и А.Т. Твардовский для «Нового мира»²¹⁰⁵.

ды»: телеграмма на официальном бланке, ни единого юбилейного слова, но очень просят прислать стихи, и дата проставлена юбилейная» (*Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Т.2. — С. 379). В Ленинграде Ахматову поздравила С.С. Гитович и персонально некоторые ленинградские писатели.

²¹⁰⁴ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 640.

²¹⁰⁵ А.И. Кондратович, заместитель главного редактора «Нового мира» вспоминал: «Это было в сентябре 1959 года. Чтобы пополнить редакционный портфель, Твардовский решил обзвонить ряд писателей, особенно ему интересных и близких, и кто-то, сейчас уже не помню кто, сказал: «Александр Трифонович, позвоните Анне Андреевне Ахматовой, она сейчас в Москве...» Твардовский встретил это предложение с некоторым изумлением: «Ахматовой? Неожиданная мысль...» Но тут же загорелся: «А впрочем, почему бы и не позвонить? А? Это идея. А ну-ка, дайте-ка ее телефон, если знаете...» Сколько раз я слышал, как Твардовский разговаривает по телефону: спокойно, уважительно, деловито, ласково, заливаясь смехом, пренебрежительно, холодно, гневно, рассерженно, грозно, бросая трубку и прерывая тем всякий разговор... Во всех состояниях видел Твардовского у телефонного аппарата. Но настороженного, внезапно посерьезневшего, чуть ли не оробевшего, лишь только стал набирать номер, — такого не видел. «Анна Андреевна?.. — спросил он. Но телефонную трубку, видимо, взяла другая женщина, потому что Твардовский замолчал. И через несколько секунд напряженного ожидания уже подошла она: «Здравствуйте, Анна Андреевна, с вами говорит Твардовский...» в голосе Твардовского были какие-то не слышанные мной раньше сверхпочтительные интонации. И напряжение: не обронить бы не то слово. И безусловное уважение.

Когда разговор закончился, Твардовский, откинувшись на спинку кресла, сказал, словно исполнил важное, серьезное дело (а оно и было — важное и серьезное): «Даст!.. Обещала дать цикл стихотворений...» и видно было, что доволен разговором несказанно. Тут-то я и услышал, надо сказать с некоторым удивлением, что это был вообще первый разговор Твардовского с Ахматовой. Первый в жизни. Странные вещи все же происходят на свете: живут два больших поэта, десятилетиями заочно знают друг друга и за десятилетия — первый разговор, и тот по телефону. При этом я еще во время разговора почувствовал: Твардовский не очень уверен, что Анна Андреевна знает, с кем разговаривает. Вдруг он сказал: «Твардовский, редактор «Нового мира», как бы предъявил на всякий случай визитную карточку. — «Ну, боже мой, вы мне это сообщаете», — царственно ответила она мне, — засмеялся Твардовский, пересказывая телефонный разговор. Может быть, эта царственность, а вместе с ней и кажущаяся недоступность величия, которые издавна связывались с именем Анны Ахматовой, и мешали Твардовскому раньше позвонить ей, познакомиться? Может,

Однако при публикации в этом и в других случаях часто возникали несогласия, и стихи проходили трудно²¹⁰⁶. По поводу подборки стихов в «Новом мире» последовала записка начальника Главлита П. Романова

Твардовский чувствовал, что они слишком разные поэты? Должно быть, это так: чувствовал и знал, но и отлично понимал истинный вес и значение Ахматовой. Тогда, после телефонного разговора, он рассказал: «Об Ахматовой я узнал впервые еще мальчишкой, лет тридцать назад, по антологии Ежова и Шамшурин, очень неплохая была книга, я ее от корки до корки прочитал, и, помню, представление об Ахматовой было у меня как о покойнице, такое же, как о Блоке, Брюсове, Гумилеве. В хрестоматии были и Демьян Бедный, и Маяковский, и многие другие, которых я знал как живущих, действующих поэтов: они появлялись в газетах, журналах, Ахматова для меня звучала как поэт минувший, предреволюционный, и только потом я узнал, что она жива и пишет. Перед войной вышел ее сборник «Из шести книг», и по нему я уже узнал ее более полно. А во время войны Тарасенков показал мне как-то ее стихи той поры, и я еще подивился крепости стиха. И все же, когда, позвонив, я услышал голосок слабый, старушечий, то, конечно, подумал — это она! Но это была не она, а она заговорила со мной сразу сильно, уверенно». И Твардовский покачал головой. — «А я еще тридцать лет назад считал ее всю в прошлом. О боже!..» Как выяснилось тут же, договоренность о стихах была все же условной: Ахматова обещала подумать, после чего она и даст цикл. — «Мне даже показалось, что она вначале не очень поняла, зачем мне ее стихи, почему я и напомнил ей, что являюсь редактором журнала, — объяснил Твардовский. — Обещала подумать. Может быть, вообще не привыкла или давно отвыкла от подобных звонков и просьб. Особая судьба! и знаете, мне нравится, что не согласилась с быстрой готовностью: в этом есть достоинство. И стихи она нам даст. Надо через некоторое время напомнить ей о сегодняшнем разговоре». Разговор, повторяю, происходил в конце сентября. Анне Андреевне несколько раз напоминали о ее обещании, она твердо повторяла: дам, но, по видимому, все подбирала, что дать, и каждый раз откладывала окончательное решение. И только перед самыми ноябрьскими праздниками мы получили от нее стихи. Твардовского больше всего тронуло, что это были последние, только что написанные стихотворения. Под первым «Подумаешь, тоже работа...» значилось: «1959 г. Комарово. Лето». «Не стращай меня грозной судьбой...» совсем свежее — «1959 г., октябрь». «Ярославское шоссе» и «Летний сад» (из цикла «Белые ночи») — «1959 г., июль. Ленинград». «Отрывок» — того же года, и лишь под «Воспоминанием» стояла дата «1956 г., 18 августа. Старки» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — 674–676).

²¹⁰⁶ Ахматова, вспоминала М. Алигер, в последние годы была неуступчивой и «стала относиться к любому редакторскому требованию с совершенно несвойственной ей в отношениях с людьми нетерпимостью и раздражительностью. Помню, как мучительно проходила публикация в «Новом мире» стихов из цикла «Тайны ремесла». Ахматова ни за что не желала выполнить просьбу Твардовского и заменить в стихотворении «Читатель» английское слово «лайм-лайт» (огни рампы — В.К.). А ему оно казалось очень уж чужим для русского уха. Она волновалась и негодовала и опубликовала стихи в другом журнале, но «лайм-лайт» остался на месте, и Ахматова торжественно заявила победу». Но Твардовский проявлял к Ахматовой неизменное внимание и трогательную почтительность. «Однажды Ахматова предложила «Новому миру» несколько отрывков из новой поэмы. Твардовский был озадачен — ему казалось странным при жизни автора печатать в журнале отрывки. Он просил заведующую отделом поэзии Софью Григорьевну Караганову: «Уговорите ее дать нам что-нибудь другое и не в отрывках, а целиком. А уж если она очень огорчится... тогда, так и быть, напечатаем отрывки». Знающие Твардовского-редактора поймут, чего стоила ему подобная уступка, даже в перспективе. Ахматова поняла главного редактора «Нового мира» и обещала новые стихи» (там же. — С. 362).

в ЦК КПСС: «Без должной требовательности подошла редакция журнала <“Новый мир”> и к опубликованию в январском номере безыдейных стихов А. Ахматовой»²¹⁰⁷.

В этом снова проявился дух «ждановщины», избавиться от которого никак не удавалось. По мнению Ахматовой, «ежовщина» и «бериевщина» в правовой сфере и «ждановщина» в культурной — явления одного порядка, обнимаемые одной категорией «сталинщины»²¹⁰⁸. В конце 1950-х — начале 1960-х общественная жизнь была на подъеме, защитники Сталина понесли тяжелый урон, но не сдались и постоянно огрызались. Об этом свидетельствовала хотя бы кампания против Пастернака. А так как они занимали руководящие ключевые места в партии, правительстве, в идеологии, то от них многое зависело, например, общий климат в стране, создаваемый газетами и журналами, книгами и статьями. Особенно удручало то, что многие крупные писатели, осуждавшие сталинизм, не могли еще вырвать Сталина из своего сердца и занимали половинчатую позицию. Так, А. Твардовский в своих первых поэмах («За далью — даль» и др.) не освободился от прежних представлений о Сталине и его пагубной роли для страны, а пытался примирить официальную точку зрения и критику. Это возмущало Ахматову и вызывало в ней протест²¹⁰⁹.

Новый сборник стихотворений Ахматовой («Избранное»), предложенный А. Сурковым изданию в Гослитиздате в серии «Библиотека со-

²¹⁰⁷ Вопросы литературы. 1996. Вып. 5–6. — С. 299.

²¹⁰⁸ В этом с Ахматовой была согласна и Л.К. Чуковская: «Да, я тоже все время думаю: ждановщина в литературе — это то же, что ежовщина и бериевщина в правосудии: почему бы не отказаться и от этого позора? От *сталинщины* во всех видах?» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 411–412).

²¹⁰⁹ «“Меня возмущает, — говорила она, — в применении к Сталину — пакостнику, интригану, провокатору — слова «суровый» «грозный», «вел нас в бой» — слова, облагораживающие своей высотой его подлое ремесло. А «тризна» «бразды», «ведаль»! Не о Владимире ли Красное Солнышко речь? Церковно-славянским штилем говорить о пошляке, невежественном, грязном, наглom, трусливом, хитром? Лжет высокий штиль! Я понимаю, что ругательства тут тоже неуместны, мелки (он-то — всего лишь палач, да горе человеческое огромно и свято), но уж высокий слог во всяком случае неприличен! «Ведаль»! и как это повернулось перо у Твардовского назвать смерть Сталина утратой? Немыслимое, необъятное, нежданное счастье, спасшее от гибели миллионы недозамученных в лагерях и целые поколения — на воле.

Пусть матери выше поднимут детей,
Спасенных от тысячи тысяч смертей...

— Вот как надо было встретить смерть Сталина. Почему же, по Твардовскому, эта спасительная смерть есть утрата?” Но Анна Андреевна радуется возможности говорить вслух, в печати о сталинской жестокости. У Твардовского в поэме несколько раз: крутой, жестокий. И то — хлеб. “Теперь и мои многие стихи раскрепостятся — как вы думаете?” — спросила Анна Андреевна. И прочитала мне два, оба о Сталине; одно «Стансы», а другое никогда мною не слышанное. (“Знаете, бывает, что закатится куда-то в щелочку, а потом вдруг найдется”). <...> По дороге домой я припомнила и повторила всю «Стрелецкую луну», Бориса дикий страх, и всех Иванов злобы, и Самозванца спесь — взамен народных прав. Вот это — подходящий словарь: “страх”, “злобы”, “спесь” — да еще в предыдущей строке: зверство. Это вам не “бразды” или “тризна”!» (Там же. — С. 402–404).

ветской поэзии», проходил с огромным трудом. Рецидивы «ждановщины» проявлялись на каждом этапе составления и редакции книжки²¹¹⁰.

²¹¹⁰ 7 мая 1960 года директор Гослитиздата Г.И. Владыкин сказал на летучке, что «состав книги Ахматовой нас не удовлетворяет» (там же. — С. 404). Однако зав. редакцией М.Б. Козьмин заверял Ахматову: «книга — выйдет, что весь сыр-бор загорелся из-за двух стихотворений, вставленных Орловым, как раз тех, о которых упоминал в своем докладе Жданов; что он, Козьмин, снимет эти два стихотворения и все будет в порядке. — Итак, доклад Жданова в силе, — сказала Анна Андреевна. — Вот вам и новая эпоха» (там же. — С. 411). В.Н. Орлов требовал, например, чтобы в стихотворении: «Я научилась просто, мудро жить, Смотреть на небо и молиться Богу» я заменила чем-нибудь Бога. Чем же прикажете? «Служить единорогу?» (Там же. — С.392). Внутренние рецензенты, ознакомившись с рукописью, высказали несколько не очень приятных для Ахматовой пожеланий. А.А. Сурков: «В интересах самого поэта, чтобы не подставлять ее под ненужные удары придирчивой критики, я бы рекомендовал исключить из сборника содержащиеся в нем религиозно окрашенные стихи». А.Т. Твардовский сделал приписку на отзыве Суркова: «Согласен с принципиальными положениями и частными замечаниями А.А. Суркова по сборнику А.А. Ахматовой. Дополнительно считаю нужным исключить еще некоторые стихи по признаку их недоступности читательскому восприятию». А.А. Прокофьев предложил убрать из сборника стихотворения: «Я гибель накликала милым», «Веет ветер лебединый», «Не прислал ли лебедя за мною». «Также обращаю внимание редакции на цикл «Из сожженной тетради», — писало он. — Думаю, что его лучше снять из-за сильного налета мистического настроения, из-за неопределенных намеков и т. д.». В.М. Инбер высказалась за издание, но считала, что «сборнику Ахматовой должна быть предпослана тщательно продуманная, тонкая, вдумчивая статья. Может быть, это будет послесловие. Лучше всего, если такую статью напишет крупный советский поэт, например А.Сурков, хорошо знающий творчество Ахматовой». В.О. Перцов: «Я выражаю свою радость по поводу того, что эта книга входит в нашу Библиотеку» (Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 549, 552–553). После многочисленных рецензий и переговоров, а надо сказать, что Ахматова шла на уступки, 1 декабря 1960 года М.Б. Козьмин направил редактуру-составителю В.Н. Орлову письмо о том, что работа над окончательным составом сборника «проходила при непосредственном участии Анны Андреевны» и что пересоставленный, исходя из требований, предъявляемых к серии «Библиотека советской поэзии», сборник Орлов должен подписать (там же. — С. 556–557). Полное разочарование вызвал у Ахматовой первый вариант послесловия Суркова. «Анна Андреевна была уверена, что Сурков напишет нечто «вяло-благодное», и очень на этом стояла», — вспоминала Л.К. Чуковская. Но, получив первый вариант послесловия, она была раздосадована тем, что автор «просто пересказал приснопамятного Андрея Александровича <Жданова>» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 467). У Ахматовой даже случился сердечный приступ, когда она прочитала такие выражения, как «У Ахматовой не хватило ума...» Впоследствии эти слова были исключены, «но все оно наполнено подобными развязными пошлостями» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 539). В послесловии А. Сурков писал, что Ахматова «не поняла и не приняла Октябрьскую революцию, горько и безнадежно тоскуя по разрушенному прошлому, дорогому ее сердцу», что «Любовь к России спасла Ахматову в революционные дни 1917 года от соблазна уехать за границу, в эмиграцию», что «Стихами, написанными за последние пятнадцать лет, Анна Ахматова заняла свое, особое, не купленной ценой каких-либо моральных или творческих компромиссов место в современной советской поэзии». Несмотря на хвалебный тон, статьей Суркова Ахматова осталась недовольна: «Он повторил все из доклада Жданова» (Минувшее. Т. 23. — С. 567–568). Откликаясь на выход книжки Ахматовой Л.В. Никулин в статье «Путь

Однако сборник все же вышел (1961), и это опять была маленькая, но важная победа: поэзия Ахматовой пробивалась к читателю, преодолевая идеологические и иные препятствия. В автобиографическом вступлении к этой книге Ахматова с гордостью писала: «Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи. Для меня в них — связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных»²¹¹¹.

Годом раньше выхода сборника за рубежом по одному из вариантов 1950-х годов была опубликована «Поэма без героя»²¹¹². Альманах, в котором поэма вышла в свет, был посвящен Б.Л. Пастернаку и вышел незадолго до его кончины. Это был для Ахматовой тяжелый удар²¹¹³. Тогда Ахматова написала небольшой цикл «Памяти поэта», состоящий из двух стихотворений²¹¹⁴.

поэта» писал: «Перечитывая разделы сборника «Вечер», «Четки», «Белая стая», мы видим и сейчас много личного, интимного, образцы типичной так называемой «женской» поэзии давних лет. Но справедливость требует от нас признать, что Ахматова привлекала и привлекает читателей кристальной чистотой формы, музыкальностью стиха, искренностью чувств даже в том личном, тесном мирке, который она живописала». Далее писатель высоко оценил последующую лирику Ахматовой (см.: Литературная газета. 1961. 28 декабря). А месяцем раньше (24 ноября 1961) газета «Нью-Йорк Геральд Трибюн» напечатала статью А.М. Уильямса «Русские переиздают стихи, запрещенные в 20-е годы как эротические» (см.: Русская литература. 1989. № 3. — С. 94).

²¹¹¹ Откликаясь на выход сборника, Н.И. Глазков в привычной своей иронико-шутливой манере писал:

Вновь читал поэтессу старую,
Очень старую и молодую,
Небывалую и бывалую,
Небезгрешную и святую.
Как поэт поэту нежданно
Ей хочу сказать в благодарность:
Ошибался товарищ Жданов,
Не Ахматова ошибалась! (Библиофил. 2000. № 2 (3). — С. 85).

²¹¹² Воздушные пути. — Нью-Йорк, 1960. По этому поводу С.К. Маковский писал Ю.П. Иваску 10 сентября 1960 г.: «Я попросту захлебнулся поэмой Ахматовой. Вот это — биографическая исповедь от всего сердца, но «закамуфлированная» в силу обстоятельств. М. б., напишу, хоть боюсь повредить ей, вскрывая тайный смысл этих удивительных стихов и назвав умолчанные имена...» (Библиотека Бейнеке Иельского университета, Нью-Хейвен). — Цит. по изданию: *Тименчик Роман*. Ахматова в 1960-е годы. — С. 702.

²¹¹³ Она лежала в ту пору в больнице, где ее посетил Вяч. Вс. Иванов: «На другой день после похорон я поехал ее навещать. Она вышла со мной из палаты в коридор, мы нашли место, где можно было разговаривать. Ахматова выслушала мой рассказ о похоронах и сказала: “У меня такое чувство, что это как торжество, большой религиозный праздник. Так было, когда умер Блок”» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 481).

²¹¹⁴

1

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос

Стихотворения эти великолепны и точны своими эпитетами и образами: «неповторимый голос», «собеседник роц». Но есть одна особенность, которая присуща не столько Пастернаку, сколько восприятию его Ахматовой. Она откликается на смерть близкого и очень ценимого друга поэта. Казалось бы, стихи должна пронизывать скорбь, горькая утрата. Это в стихотворениях есть. Первое начинается словами: «Умолк вчера неповторимый голос...», а кончается — «Но сразу стало тихо на планете...». Вновь этот голос в новых стихах мы уже не услышим и не насладимся его неподражаемыми интонациями. Второе впрямую говорит о трагедии: «Муза к смерти провидца вела». Но у Ахматовой горечь утраты превращается в гимн жизни, в гимн природе, которые воспел в своей лирике Пастернак. Более мажорного по тону, более радостного поэта, встречающего жизнь и природу, идущего к ним навстречу в русской поэзии не было. И вот в стихотворениях Ахматовой совершается чудо: человек и поэт «превратился в жизнь дающий колос Или в тончайший, им воспетый дождь. И все цветы, что только есть на свете, Навстречу этой смерти расцвели». Природа празднует и торжествует единству поэта с ней. Покинув мир людей, он воссоединился с «великим царством растений», стал частью природы, и для встречи его все в природном царстве расцвело (даже «сумасшедшая липа в этом траурном мае цвела»). Стремление увидеть, опираясь на творчество поэта, даже в смерти благодать и глубокий религиозный смысл и то, о чем мечтали русские философские поэты, например, Тютчев (ценой утраты индивидуальности обрести единство со вселенной, стать ее неотъемлемой, неразделимой и не противопоставленной частью), подняться над смертью, прозреть в ней новую, не исчезающую жизнь — коренное свойство не унывающей музы Ахматовой. Расстаться с неповторимой индивидуальностью горько и тяжело, и это вечно печальная, вечно скорбная сторона смерти, но она преодолевается другой стороной смерти — неиссякаемостью жизни, приобщением к тайнам бытия, метаморфозами нового существования, в котором устранен конфликт между человеком и природой и достигнуто их единство. Стало быть, акт смерти не лишен праздничности, торжества и величия. В нем, в этих двух неразделимых сторонах и воплощена трагедия человека и разрешающий ее катарсис — возвышением человека над небытием, над суетой мира.

Или в тончайший, им воспетый дождь.
И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели.
Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли.

2

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела.
И одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела —
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнею волей храним.

Из других значительных событий нужно отметить пять, важных для Ахматовой: она была принята в Европейское сообщество писателей, Л.Н. Гумилев защитил докторскую диссертацию, чем его мать очень гордилась²¹¹⁵, через поэта Е.Б. Рейна состоялось знакомство двух поэтов — Ахматовой и И.А. Бродского²¹¹⁶, осенью 1961 года было вынесено постановление о выносе тела Сталина из мавзолея и той же осенью Ахматову настиг второй инфаркт.

В 1962 году Ахматова встретила поправившейся и бодрой. К ней часто обращались за новыми стихами, о ней писали. Неожиданно в ежегодном обзоре поэзии о ней вспомнил В.Огнев, до того отзывавшийся неблагосклонно²¹¹⁷. О «Поэме без героя» опубликовал работу Б.Филиппов, но Ахматова сочла, что статья написана не по существу²¹¹⁸. Зато подлинное удовольствие доставила ей статья К.И. Чуковского «Читая Ахматову»²¹¹⁹.

В самом начале сентября 1962 года в Ленинград приехал американский поэт Роберт Фрост²¹²⁰. На встрече с ним Ахматова прочла стихотворе-

²¹¹⁵ Несмотря на это, когда Л.К. Чуковская передала ей слова академика Н.И. Конрада, что он считает Л.Н. Гумилева «великим ученым», Ахматова упрекнула сына: «Этот великий ученый не был у меня в больнице за три месяца ни разу», — сказала Анна Андреевна, потемнев. И добавила: «Бог с ним, с Левой. Он больной человек. Ему там повредили душу» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 504*). Это мнение Ахматовой совпало с мнением Бродского.

²¹¹⁶ С этого времени частыми гостями Ахматовой стали молодые поэты Евгений Рейн, Анатолий Найман (бывший одно время ее секретарем), Дмитрий Бобышев и Иосиф Бродский, будущий лауреат Нобелевской премии. Ахматова их очень ценила, а некоторых и любовно пестовала.

²¹¹⁷ «Мы очень обеднили бы себя, не заглядывая хоть изредка в тайны своей души вместе с А. Ахматовой» (*Вопросы литературы. 1962. № 5*).

²¹¹⁸ «Он копает глубоко, — сказала Анна Андреевна, — но не там, где зарыто» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 511*).

²¹¹⁹ Получив статью Чуковского Ахматова написала ему письмо, в котором благодарил его. Она сделала одно замечание: Чуковский слишком конкретно описывал жизнь и быт О.А. Глебовой-Судейкиной, как будто имел в виду реальную женщину, а не художественный образ, не героиню поэмы. Статья Чуковского писалась для журнала «Новый мир» и предполагалась в качестве предисловия или послесловия к «Поэме без героя», но ни поэма, ни статья не были напечатаны. Он передал поэму в журнал «Знамя», который Ахматова не любила. Л.И. Скорино объявила Ахматовой ей, что «Поэму без героя» и статью Корнея Ивановича В.М. Кожевников (главный редактор) печатать не желает. Затем она попросила дать ей за чем-то время. Но вскоре Ахматова получила письмо от С.Ю. Куняева с отказом.

²¹²⁰ «Его, — вспоминала С.С. Гитович, — торжественно принимали в Союзе писателей, возили по городу, показывая Ленинград, а на другой день в Комарове на своей даче академик Алексеев устроил в его честь званый завтрак». Ахматова была приглашена. «Утром Нина Антоновна сделала ей великолепную прическу, красиво зачесала волосы наверх, погладила парадное шелковое платье, называемое «подрясник». В тон платья надела на Анну Андреевну серые туфли Нины Антоновны. И, высоко неся седую голову, в длинном светло-сером платье, она, в ожидании машины, появилась на крыльце. <...> Завтрак в честь Фроста сильно затянулся, и Анна Андреевна вернулась усталой. Она сбросила «подрясник», уютно улеглась на кровать и с непередаваемой интонацией, какой-то смесью шутливости и сожаления, сказала: «Я и не представляла себе, что он такой старый. Весь завтрак он мирно спал. Спал,

ние «О своем я уже не заплачу». В этом стихотворении она сожалеет о неудачах окружающих и говорит, что ей больно переживать их:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи

На еще безмятежном челе.

Потом, писал Рив, «своим мягким, но волнующим и выразительным голосом она прочла стихотворение о «четырех сильных страстных женщинах из мировой истории, свою страсть подчинивших служению своему народу, в который верили безгранично...»²¹²¹. <...> Ахматовское чтение тронуло всех нас. Все были настолько поражены прямоотой стихотворения и жизненной силой и глубиной понимания, в нем явленных, что некоторое время сидели молча, неподвижно. Плотная материя стиха, словно тень, накрыла комнату. Фросту запомнилось все это, запомнился и образ Ахматовой, ибо впоследствии он вспоминал, как величественна была она, но какой печальной казалась»²¹²².

Между тем атмосфера реакции в стране сгущалась: «оттепель» исчезала, тон журналов и газет становился всё суровее, сторонники возвращения сталинских порядков, «твердой руки» чувствовали себя всё

неожиданно просыпался, смотрел поверх голов на верхушки сосен и снова сладко засыпал» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 517). Она называла Фроста «дедуленькой, переходящим в бабуленьку». Другое описание принадлежит американцу Ф.Д. Риву: «Прибыла Ахматова. Она появилась в темном платье, на плечи накинута бледно-сиреневая шаль, царственная и величественная, с седыми волосами и глубоким взглядом. Они с Фростом учтиво поздоровались. За столом Алексеев поднял тост за Фроста, а затем за Фроста и Ахматову вместе, говоря, что их встреча — крупное событие в литературе нашего времени... Мы сидели за столом в залитой солнцем гостиной, разговор с американских и английских писателей перекинулся на греческих и латинских классиков — темы которыми и Ахматова, и Фрост, и Алексеев одинаково хорошо владели. Ахматова, Фрост и Алексеев, который был лет на двадцать моложе двух других собеседников, интеллектуально принадлежали к одному поколению. Ахматова и Фрост были признаны как поэты перед первой мировой войной. Восхождение их было долгим и неповторимым, и каждый из них пришел своим путем к одной вершине: они были ведущими поэтами своей страны, всей ее национальной литературной культуры и традиции...»

²¹²¹ Так Рив понял стихотворение «Последняя роза»:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Всё возьми, но это розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.

²¹²² *Reeve F. D. Robert Frost in Russia.* — Boston, 1963. — P. 80–85. Цит. по изданию: *Хейм А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 187–188.

увереннее. Наконец, мрачные тучи разразились грозой: в декабре Н.С. Хрущев посетил выставку художников в Манеже, и это событие открыло кампанию против «абстракционистов» в искусстве. Отношение Ахматовой к Хрущеву не изменилось, она даже заступалась за него. Однако понимала, что в этих условиях постановление 1946 года отменять не собираются и не будут. Всю вину за идеологические и политические перемены в сторону реакции она возложила на «сталинистов», вероятно, не вполне осознавая, что такой поворот дел неминуемо приведет к отставке ценимого ею Хрущева, которому конечно же не простят развенчание Сталина. Именно тогда она и написала стихотворение «Защитникам Сталина»:

Это те, кто кричали: «Варраву
Отпусти нам для праздника», те,
Что велели Сократу отраву
Пить в тюремной глухой тесноте.

Им бы этот же вылить напиток
В их невинно клеветущий рот,
Этим милым любителям пыток,
Знатокам в производстве сирот.

Как обычно у Ахматовой, библейские и античные ассоциации (казнь Христа и философа Сократа) создают исторический фон: сталинское палачество продолжает традиции особой звериной или людоедской породы людей, подчиняющей своей власти презревший свои интересы народ, превращенный в неразумную, непросвещенную толпу. В стихотворении отчетливо звучит мысль, не раз высказанная Ахматовой, — мысль о том, чтобы «защитники Сталина» испытали на себе те страдания, на которые они по его воле обрекали ни в чем неповинных людей²¹²³.

²¹²³ Одним из таких «защитников» и гонителей Ахматовой была Т.К. Трифонова. Как человек, она любила стихи Ахматовой. Но, как критик и литературный политик, она считала долгом беспощадно преследовать поэта и ни разу не отступила от этого правила. Она принадлежала к тем «защитникам Сталина», кто сознательно лицемерил в угоду официальным властям и вопреки собственным художественным вкусам. Современники запомнили следующий эпизод. Т.К. Трифонова гордилась тем, что, по ее признанию, «ничего не взяла в эвакуацию, кроме двоих детей, да этого томика Ахматовой. Я держу его под матрацем на моем топчане, чтоб не сперли. Это моя единственная радость и утешение» (*Крамова Н.* Пока нас помнят... Tenaflly, N. J., 1989. — С. 80. Цит. по изданию: Тименчик Роман. Ахматова в 1960-е годы. — С. 353). Так она поступала в быту. Когда же она выступала как критик, то из-под ее пера выливалось нечто совсем другое: «В течение почти двух десятков лет Анна Ахматова, не выступая в печати и не включаясь ни в какую иную деятельность, жила страшно замкнутой и бесплодной жизнью внутреннего эмигранта. Политическая линия Ахматовой несомненно определяется как вполне сознательный уход от жизни, как пассивное, но тем не менее решительное неприятие действительности. «Потемневшее трюмо», «на блюде устрицы во льду», «на маленьком столе стаканы ледяные», «над черным кофеом пахучий легкий пар», «высокий царский дом» — таковы бытовые аксессуары ахматовской поэзии. И всеми этими аксессуарами она любит до сих

С этими «защитниками Сталина» Ахматова столкнулась вскоре. Уже давно А.А. Сурков носился с идеей подготовить большой сборник стихотворений Ахматовой («однотомник «большой, настоящий», а не «крошечный» (намекая на последний сборник 61 года)»²¹²⁴). Идея была для нее не новой, потому что том ее произведений был уже подготовлен ею вместе с Чуковской и назывался «Бег времени». Он был сдан в ленинградское отделение издательства «Советский писатель» и принят им, но внезапно затребован директором издательства Н.В. Лесючевским, который поручил написать рецензию Е.Ф. Книпович²¹²⁵.

К тому времени за границей был уже напечатан «Реквием» и там же появились первые рецензии на него. Естественно, Ахматовой хотелось видеть опубликованными и «Реквием», и «Поэму без героя». Эти мечты усилились после того, как два московских журнала — «Новый мир» и «Знамя» — в своих первых номерах на 1963 год опубликовали подборки стихов Ахматовой. Однако все журналы отказались печатать обе поэмы.

В августе 1963 года у Ахматовой в писательском поселке Комарово, что под Ленинградом побывал Дж.Вигорелли в сопровождении Суркова и Брейтбурда. Он пригласил Ахматову посетить осенью Сицилию²¹²⁶.

пор. Она всеми своими корнями — в прошлом, в тех последних днях агонизирующего, бесплодного русского дворянства, когда оно уже чувствовало свою обреченность и могло играть только вредную реакционную роль» (там же). Ее кончина вызвала размышление Ахматовой: «Умерла Тамара Трифонова. Неужели мне действительно суждено пережить всех деятелей 1946 г. <...>» (Трифонова Т. Поэзия, вредная и чуждая народу. — Ленинградская правда. 1946. 14 сентября). Вот так. Вероятно, на основании «случая» Трифоновой, Ахматова утверждала, что нет и никогда не было людей, веривших Сталину и не понимавших, что он — воплощение зла. На слова Л.К. Чуковской, что некоторые люди не понимали его сущности искренне, Ахматова закричала: «Ах, они не понимали? Ложь. Взор. Не хотели понимать — дело другое» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 110).

²¹²⁴ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 577.

²¹²⁵ Главный редактор издательства «Советский писатель» В.М. Карпов направил в Ленинградское отделение издательства письмо: «Анна Ахматова предложила редакции русской поэзии (в Москве) ознакомиться с ее рукописью. Товарищи из редакции почему-то не напомнили автору о том, что ей надлежит обратиться в Ленинградское отделение. Мы попросили Е.Ф. Книпович прочитать эту рукопись, что она и сделала. В июле А. Ахматова взяла свою рукопись для пересоставления» (Узилевский А. Дом книги. — Л., 1990. — С. 281). В рецензии на «Бег времени»: Книпович писала: «Все, что вошло в книгу (точнее, почти все), свидетельствует о высоком мастерстве большого русского поэта А.Ахматовой». Дальше, однако, следовало, что в сборнике «слишком много смерти, так сказать, без воскресения, а также предсмертной истомы», «ужаса перед «бегом времени», который только гонит к могиле». В заключение рецензент писала: «Я бы очень советовала автору пересоставить сборник». (Ахматова Анна. Собр. соч. В 8 томах. — М., 1998–2005. Т. 2. Кн. 2. — С. 282–284).

²¹²⁶ В начале 1964 года Ахматова показала Л.К. Чуковской письмо от Дж. Вигорелли с приглашением в Италию для вручения премии «Этна-Таормина». Переговоры с итальянцами проходили несколько раз. В марте Сурков и Брейтбурд были в Италии, где им сообщили, что жюри ежегодно присуждаемой в Италии премии Таормина решило дать в этом году премию поэтессе Анне Ахматовой. При этом Вигорелли известил нашу делегацию, что присуждение премии Ахматовой и, возможно, ее при-

Встреча Вигорелли с Ахматовой имела определенный смысл: теперь властям стало трудно отказать поэту от заграничных поездок, ссылаясь на то, что Ахматова больна или отказывается покидать страну. Вскоре Ахматовой стало известно, что Шведская академия выдвинула ее на Нобелевскую премию, но тут же добавляет: «Никакие награды и звания ничего не могут прибавить поэту»²¹²⁷.

В том же году разгорелось «дело Бродского». В ноябре газета «Вечерний Ленинград» опубликовала статью «Окололитературный трутень» со вздорными обвинениями против Бродского. Ахматова приняла гонения на ее молодого друга близко к сердцу и как личное оскорбление, посчитав, что Бродский страдает из-за близости к ней. «Давно уже, — говорила она, — ничто так не терзало меня, как дело Иосифа»²¹²⁸. Ахматова бросилась на защиту Бродского, которому грозил суд. Ей помогали и сами активно участвовали Ф. Вигдорова и Л. Чуковская. Выяснилось, что предание Бродского суду санкционировано Союзом писателей. Тогда решили обратиться к А.А. Суркову. Ахматова написала ему письмо, в котором говорилось, что в Ленинграде был «ошельмован поэт И. Бродский, один из наиболее талантливых молодых ленинградских поэтов и переводчиков», что клеветническая статья о нем «основана на вымысле, сплетнях и явном желании скомпрометировать нашу молодую поэзию». Ахматова просила Суркова вступить за подающего большие надежды поэта, «отменить суд и предотвратить» его гибель²¹²⁹. Однако ни Сурков, ни Шостакович, хотя дело было шито белыми нитками и «попахивало клеветой», не могли остановить запущенный маховик репрессий. 18 января 1964 года Бродский, не имевший постоянного места работы, был привлечен к суду по обвинению в «тунеядстве». Судья спросила, учился ли он на поэта в каком-нибудь высшем учебном заведении и, если нет, то почему. Бродский разумно ответил: «Я не думал, что это дается образованием... Я думаю, это... от Бога...»²¹³⁰.

Через два месяца судебный процесс возобновился. В защиту Бродского выступали известные в стране литераторы, ученые и общественные деятели, в частности профессор Адмони, но судьба молодого поэта была предрешена²¹³¹: он был приговорен к пяти годам ссылки с обязательным привлечением к труду и отправлен в архангельскую деревню.

езд имели бы немалое политическое значение, поскольку опровергли бы клеветнические измышления о преследовании в Советском Союзе известной поэтессы» (*Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 635–636*).

²¹²⁷ Вопросы литературы, 1997. Вып. 2. — С. 275–280.

²¹²⁸ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 136.

²¹²⁹ См.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 623.

²¹³⁰ Стенографический отчет процесса Иосифа Бродского. — в кн.: Воздушные пути. 1965. № 4. — С. 294–295. См. также: Огонек. 1988. Дек. № 49. — С. 26–31.

²¹³¹ Именно в эти дни Ахматова сказала Чуковской: «В стране общественное мнение существовало всегда. Но власть никогда к нему не прислушивалась. Напротив, чем яснее и громче общественное мнение, тем свирепее на общество накинута власть» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 223–224*).

Душевное состояние Бродского было в то время очень тяжелым, он подумывал о самоубийстве. Ахматова приняла живейшее участие в нем. Чтобы морально поддержать Бродского, она просила его друзей немедленно навестить его, собирала деньги для приобретения нужных ему вещей. Вмешательство Ахматовой оказалось весьма действенным и эффективным: Бродского удалось вывести из душевной депрессии²¹³².

У самой Ахматовой продолжались хлопоты об однокласснике «Бег времени». На суперобложку решено было дать знаменитый рисунок Модии-

²¹³² Тут надо учесть, что в промежутке между двумя этапами судилища Бродский был помещен в психиатрическую больницу, о чем Ахматова сообщала Суркову: «В дополнение к моему предыдущему письму спешу сообщить Вам, что две недели тому назад Иосиф Бродский выписан с Канатчиковой Дачи с диагнозом шизоидной психопатии и что видевший его месяц назад психиатр утверждает, что состояние его здоровья значительно ухудшилось вследствие травли, которую больной перенес в Ленинграде». Далее Ахматова спрашивала Суркова: «Нельзя ли признать переворота Бродского работой и тем самым восстановить справедливость? Простите, что обременяю Вас тем, что так тяготит меня. Совесть не позволяет поступить мне иначе» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 628). Ахматова хлопотала за Бродского без устали. В мае 1964 года она грозилась сказать Суркову перед поездкой в Италию: «Верните мне Иосифа! а то не поеду...» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 225). Потом созрел план поручиться за Бродского, и Ахматова вместе с другими подписала поручительство. В Италии в беседе с ирландским поэтом О'Грейди она сказала, вспоминал тот, что «понимает мой энтузиазм (О'Грейди разразился восторженным панегириком в адрес советских молодых поэтов — В.К.), но ее как раз и беспокоит всенародная популярность молодых поэтов. Она помолчала, а затем добавила, что мне следовало бы познакомиться с поэзией Иосифа Бродского и обратить внимание на его восходящую звезду, «пока ее не погасили». Она мельком взглянула на работника советского посольства и рассказала, что в Ленинграде... Иосиф Бродский был арестован и отдан под суд за тунеядство и паразитический образ жизни. Помолчав еще немного, она продолжила: 13 марта состоялся второй акт судебного фарса, и Бродский был приговорен к пятилетней ссылке на север России в Архангельскую область, где он и находился в момент нашей беседы. «А ведь он, — добавила Ахматова, — моложе вас» (см.: *Тименчик Роман.* Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 231–232). Бродский иногда навещал Ахматову: ему разрешали ненадолго покидать трудовой лагерь. Ахматова говорила, что Бродский «незаурядное явление в русской литературе», и что его публикации за границей могут содействовать его освобождению. В марте 1965 года Ахматова предложила написать письмо Микояну, которое, кроме нее и других лиц, должны подписать Сурков и Твардовский. 19 марта того же года по ее просьбе написал письмо председателю Верховного Суда РСФСР Л. Н. Смирнову в защиту И. Бродского С.С. Наровчатов (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 289). Наконец, 4 сентября 1965 года вышло Постановление Верховного суда РСФСР об освобождении Бродского. 11 сентября Ахматова записала: «Освобожден Иосиф по решению Верховного Суда. Это большая и светлая радость. Я видела его за несколько часов до этой вести. Он был страшен — казался на краю самоубийства. Его (по-моему) спас Адмони, встретив в электричке, когда этот безумец возвращался от меня. Мне он прочел «Гимн Народу». Или я ничего не понимаю, или это гениально как стихи, а в смысле пути нравственного это то, о чем говорит Достоевский в «Мертвом доме»: ни тени озлобления и высокомерия, бояться которых велит Ф<еодор> М<ихайлович>. На этом погиб мой сын. Он стал презирать и ненавидеть людей и сам перестал быть человеком. Да просветит его Господь! Бедный мой Левушка» (Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 667–668).

льяни. Состав книги всё ещё обсуждался. Сурков просил вставить в новую книгу непременно что-нибудь из цикла «Слава миру», заметив при этом: «Не о Сталине, конечно, Анна Андреевна, но чтобы не было с вашей стороны демонстративного отказа от этого цикла»²¹³³. Ахматовой пришлось согласиться.

²¹³³ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 177–178. Ленинградская редакция также предъявляла свои претензии. Во внутренней рецензии, касаясь состава сборника, поэт И. Авраменко писал: «Из поэм я оставил бы только «Реквием» (1935–1940) — произведение высокого душевного накала, где с наибольшей силой воплощены трагедийные мотивы, столь характерные лирическому герою поэта. Все это вместе даст полное представление о даровании Анны Ахматовой, о ее необыкновенном лиризме и женственности — самых сильнейших сторонах ее творчества». Р.Д. Тименчик предполагает, что «ему была известна позиция А. Суркова, противившегося включению «Поэмы без героя» в полном виде, но, видимо, планировавшему включить «Реквием»...» (Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 656). О содержательной стороне сборника И. Авраменко, вполне правоверный и политически подкованный литератор, высказался так: «Пятьдесят пять лет! Бег времени, отмеченный в народной жизни событиями эпохального звучания и сдвигов. <...> и в литературе — от символизма, беспочвенности, неясности ощущений, через Блока и Маяковского, — к вершинам социалистического реализма, к сопричастности тому, что творится вокруг, — путь не менее замечательный. Отразилось ли все это и, прежде всего, народная жизнь, в ее хотя бы главных проявлениях, на творчестве А.А., предлагаемой рукописью как бы подводящей итог своему большому и, несомненно, заслуживающему внимания литературному пути? в какой-то мере — да. Но в очень интимном, почти альковном мире сугубо камерных переживаний, как отраженное и уже не различимое эхо, как смутное чувство душевной неустroенности, неслаженности, растерянности, без привнесения в эти мотивы социальной окраски скольконибудь. Лишь годы потрясения сороковых годов двадцатого столетия смогли коснуться своей глубокой печалью трепетной души А.А., они вывели ее на орбиту. И голос поэта — голос гражданского мужества и неотделенности от народа в его страданиях и победах, думается мне, прозвучал впервые так высоко и патриотично, и так определенно. Но отгребели раскаты орудий и связь эта ослабла. Вновь образ человека, всеми помыслами своими и душевными интересами оставшегося там — в мире блоковских ассоциаций, — заполняет элегические строки, бродит окрестностями того далекого, по дорогим развалинам, отрешенно от окружающих его сегодняшних волнений и забот, и смотрит, смотрит, смотрит с печалью в ушедшее, в невозвратимое глазами скорбящими и такими же прошлыми. Тоска и воздыхания по убиенному... Лампады... Звон колоколов... Кресты и могилы... И мысли о смерти... Все это нашему современнику, активному строителю жизни, человеку дерзких деяний и высоких устремлений, — совсем не родственно. Но между тем...» Далее автор внушает Ахматовой, что «тема смерти должна решаться соответственно идеологическим позициям эпохи, взглядам на общество и природу нашего коммунистического времени, а не быть лишней устоев гражданственности». «Документ, — иронически комментирует Р.Д. Тименчик, — был одушевлен теми же оздоровительными настроями, которые вдохновили кремлевских конспираторов свергнуть Хрущева» (там же. — С. 227–228). Вкусы «культурной» фракции ленинградской редакции, по словам Р.Д. Тименчика, «склонялись скорее к чинной эротике..., чем к некомфортной «религиозности»: редактор боялась публикации стихотворения «Протертый коврик под иконой...». Кроме того, редактор выступала против включения всё новых и новых поздних стихов и за расширение состава «за счет моих любимых старых...» (там же. — С. 226–227), пытаясь, подобно эмигрантам, запереть творчество Ахматовой в 1910–1920-х годах, против чего та возражала решительно и резко.

Между тем журнальные отзывы на новые стихи Ахматовой в разных журналах были вполне благоприятны²¹³⁴.

В 1964 году литературная общественность готовилась отметить 75-летие со дня рождения Анны Ахматовой. 1964. Как вспоминала С.Гитович,

²¹³⁴ Две статьи («Вопросы литературы». 1964. № 1 и «Звезда. 1964. № 5» опубликовал А. Урбан. В первой из них («Прямо в жизнь... (Заметки о поэзии)») он писал: «Анна Ахматова — поэтесса, которая ежегодно публикует по несколько циклов новых стихотворений, ведет глубокую и душевную беседу с читателями в своей любимой манере психологической миниатюры, находит и новые образы, и новые формы, а о ней говорят мало и неохотно». Во второй («Заметки о незамеченном...») он настаивал: «Главное в Анне Ахматовой принадлежит нашему времени. И это пора оценить нашей критике». В доказательство своего утверждения критик приводил в пример стихотворение «Родная земля», в котором поэт «откровенно объясняется в трудной и сложной любви к земле, на которой она выросла и с которой навеки связала свою судьбу» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 628, 640). Эта вторая статья А. Урбана вызвала резкое несогласие в эмигрантской печати, где автора называли «жуликом», искажающим в угоду официальной точке зрения публикации в русскоязычной печати за рубежом (*Грани. 1964. № 56.* — С. 8–10). В «Новом мире» (1964. № 6) статья А. Синаевского «Раскованный голос. (К 75-летию А. Ахматовой): «Не переставая быть собою, Ахматова опровергает себя, точнее сказать — расшатывает и расширяет устоявшееся представление о себе как о поэте дореволюционной лишь поры, замкнутом в тесных пределах, в одном неизменном русле. Об этом гласит прежде всего ее гражданская лирика тридцатых годов и военного времени, исполненная трагической силы и мужества. <...> От еле слышного шепота до пламенной ораторской речи, от скромно потупленных глаз до грома и молнии — такова широта ее чувства и голоса» (там же. — С. 645). На юбилей Ахматовой и статью А.Синаевского откликнулся Арк. Слизской в парижской газете «Русская мысль»: «Заголовок выбран очень удачно: много десятков лет голос лучшей русской поэтессы был придушен властью. Но раскован ли он теперь — сказать трудно. А.Синаевский в послесловии намекает на то, что поэтесса многие годы «была погружена в прошлое», «в мир интимных переживаний», что советской критикой она «осуждена перепевать себя», что идти в ногу с веком она не может и что такой взгляд на ее творчество «до сих пор не изжит еще в читательском восприятии». Далее автор писал: «А.Синаевский выступает далее в качестве защитника Ахматовой. Он пишет, что в военные годы Ахматова «изменила самый строй и тональность своей лирики» и имела мужество, отбросив «игру нюансов микроскопических малостей», заговорить «громко и крупно на языке площадного просторечья». Это последнее обстоятельство, совместно с решением Ахматовой не покидать родину в 1917 г., по мнению автора, по-видимому, и послужило причиной «раскрепощения голоса». Решение не покидать родину после революции было вызвано не только соображениями политического характера: были и личные мотивы... За свой патриотизм Ахматова заплатила в свое время страшную цену. Но не это послужило причиной раскрепощения «закованного голоса»: патриотизм Ахматовой не был похож на советский. Это власть понимала хорошо и никаких иллюзий по этому поводу не делала. Старой «тональности своей лирики» Ахматова до сих пор не изменила и «языка площадного просторечья» в ее стихах, слава Богу, до сих пор не заметно. Доказательством могут служить ее стихи, приведенные выше... Вот почему искреннее желание Синаевского взять Ахматовой под свою защиту может оказаться недостаточным, а раскрепощение «закованного голоса» — временным и частичным. Пожелаем, чтобы наши мрачные предположения не оправдались. Пожелаем также знаменитой поэтессе счастья, творческих успехов и долголетия» (*Русская мысль. 1964. 3 сент.* — цит. по изданию: *Тименчик Роман.* Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 632–633).

«Ранним утром 24 июня 1964 г. В саду мне нарезают особенно большой букет сирени. Здесь сегодня вообще торговля цветами идет бойко и оживленно. Комарово покупает цветы для Анны Ахматовой, которой исполнилось 75 лет. Дача вся в цветах. Цветы стоят в вазах, банках, кастрюлях и ведрах. Боясь торжеств, она, как всегда, этот день проводит в Комарове, чтобы, как она говорила, «не быть ни в Москве, ни в Ленинграде». Но поздравительные телеграммы идут со всех сторон: поздравили Москва и другие города. Единственная организация, которая не поздравила Анну Ахматову, был Ленинградский Союз писателей²¹³⁵. Пышных торжеств, как и званых гостей, не было. За столом Анна Андреевна сидела в парадном платье, все в том же «подряснике», в новой прическе, глаза у нее сияли...²¹³⁶

За месяц до юбилея решили в Москве в музее Маяковского устроить вечер Анны Ахматовой. Ахматова отказалась присутствовать, но вечер все-таки состоялся²¹³⁷. Ахматовой потом рассказали том, «как все было», и у нее сложилось цельное представление.

Отметить юбилей Ахматовой захотел и журнал «Новый мир», но ему пришлось приложить немалые усилия, чтобы его желание осуществилось²¹³⁸.

²¹³⁵ Прокофьев, Чепуров и Браун поздравили Ахматову с большим (месячным) опозданием, извинялись, что забыли. «Не иначе, как по приказу свыше» считает Л.К. Чуковская (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 241*).

²¹³⁶ См.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 517–518.

²¹³⁷ Сведения о присутствующих расходятся: одни говорят, что народу было много, даже в проходах и во дворе стояли, другие свидетельствуют, что народу было мало, а писателей и вовсе не было. Вступительное слово произнес академик В.М. Жирмунский, затем выступили поэты А. Тарковский, Л. Озеров, В. Корнилов. Потом читали стихи.

²¹³⁸ А.И. Кондратович вспоминал: «В мае или июне 1964 года мы решили отметить 75-летие Анны Ахматовой. Начальство в этом увидело криминал... И вот решили нас повоспитывать. В ЦК к Снастину пригласили А. Твардовского с замами — Дементьевым и мной. Кабинет у Снастина просторный. Уселись друг против друга: Снастин, Поликарпов и мы. И они начали: ну вот, вы опять за свое, опять Ахматаова. (...Ясно, что Ахматова для [Поликарпова] была жупелом. Он-то, пожалуй, и устроил эту встречу у Снастина: одному разговаривать с Александром Трифоновичем было трудно, решил взять в помощь первого заместителя Ильичева.) Разговор быстро стал острым. Александр Трифонович сказал: до каких пор мы будем с подозрением относиться к большой русской поэтессе, ведь ей уже и премию дали в Италии. Поликарпов: ну, мол, это известная Италия, а нам-то почему отмечать юбилей. Никто не отмечает, только вы, «Новый мир». Но Поликарпов тут-то и поскользнулся, он не видел последние журналы, — и не то я, не то Дементьев сказал, что есть статья в «Звезде», появилась статья Чуковского и в «Москве». Александр Трифонович весело посмотрел на Поликарпова и смеясь, но не без жесткости, сказал ему: «Слушай, ты вот все время ругаешь «Новый мир», а ведь читаешь только этот журнал, другие-то журналы ты не читаешь. Тебе их и неинтересно читать». От этой неожиданной реплики Поликарпов опешил и не нашелся, пробурчал совсем стандартное: «Вас приходится читать, за вами только следи...» — «А ты не следи», — развеселился Александр Трифонович. Воспитание никак не получалось. Снастин пытался повернуть разговор: «Дело не в Ахматовой, у вас вообще печатается бог знает что». — «Что, — спросил Александр Трифонович, — конкретно?» и когда тут же выясни-

В эти же насыщенные различными заботами дни Дж.Вигорелли вел обширную переписку с Сурковым по поводу приезда Ахматовой в Италию для вручения ей литературной премии «Этна-Таормина». Он сообщал, что ожидает делегацию в Риме 4 декабря и что прибытие в Палермо (Сицилия) намечено на 6 декабря 1964 года, а официальная церемо-

лось, что Снастин говорит лишь общие слова, Александр Трифонович взорвался: «Хорошо. Вы против нас. Журнал вам не нравится. Так я прошу вас обратиться в Секретариат ЦК и доложить, что мы неверно ведем журнал, неправильно понимаем свои задачи. Докладывайте! и пусть нас снимают». Снастин: «Ну зачем, Александр Трифонович, так, мы же ведем товарищеский разговор. Мы советуемся...» и только подлил масла в огонь. Александр Трифонович еще сильнее разозлился: «Это называется не советовать, а совсем по-другому. Обращайтесь в Секретариат, а мы своей позиции менять не собираемся...» и я вижу, как Снастин и даже более опытный Поликарпов пасуют. И снова: «Мы же хотели только поговорить, узнать ваше мнение...» в конце концов Александр Трифонович отходчив, и расстались мы чуть ли не друзьями. Ахматову. В тот же день Главлит подписал» (*Кондратович А. Новомирский дневник. — М, 1991. — С. 77–78*). Твардовский, по словам Кондратовича, «нет-нет да напоминал сотрудникам журнала об Ахматовой: не написала ли она новое, нет ли у нее чего-нибудь и из старого? — Нам надо напоминать ей о себе, о том, что мы интересуемся ею, — говорил он и, когда составлялся очередной проспект произведений и авторов журнала на будущий год, собственноручно включал Ахматову в список поэтов — авторов журнала. Но Ахматова — и это всем известно — писала стихи с такой взыскательностью к себе, к каждой строке, к каждому слову, с такой постоянной внутренней проверкой необходимости поэтического слова, которое при редкости появления самих стихов кажется, если не пугаться старомодных оборотов — а сама Анна Андреевна их несколько не боялась, — святым служением слову поэзии. Иногда представляется, что она выращивала стихи, как жемчужница жемчуг, — годами, да так в ряде случаев и было. Потому публикации ее стихов были каждый раз редкостью». «Казалось бы, — продолжал Кондратович, — времена переменялись и отношение к имени Ахматовой стало иным, а, однако, и в то время иногда приходилось защищать Ахматову. Однажды я был свидетелем, как Твардовский резко ответил одному товарищу, спросившему с наигранным недоумением: «Зачем вы снова собираетесь печатать Анну Ахматову?» Твардовский холодно взглянул на спрашивавшего и как бритвой отрезал: — Во-первых, таких поэтов, как она, божьей милостью, было бы счастьем печатать хоть в каждом номере, и, во-вторых, надо бы вам знать, что в июне ей исполняется семьдесят пять лет. И не посчитал нужным продолжать дальше разговор» (*Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 677*). Несмотря на сложности и недоразумения к 75-летию Ахматовой «Новый мир» опубликовал стихи «Из трагедии «Пролог, или Сон во сне». На юбилей Ахматовой откликнулась «Литературная газета», поместившая заметку «Неувядаемость», в которой Ахматова сообщила корреспонденту Д.Т. Хренкову, что закончила «Поэму без героя», сдала 800 строк переводов из Рабиндраната Тагора и отправила в печать книгу своих избранных переводов. Там же было помещено стихотворение юбилярши:

Не мудрено, что не веселым звоном
Звучит порой мой непокорный стих
И что грущу. Уже за Флегетоном
Три четверти читателей моих.

А вы, друзья! Осталось вас немного, —
Мне оттого вы с каждым днем милей...
Какой короткой сделалась дорога,
Которая казалась всех длинней.

ния назначена на вторую половину дня 12 декабря. Ахматовой надо было получить разрешение на поездку от ЦК КПСС.

Там присуждению премии Ахматовой не обрадовались. Д.А. Поликарпов презрительно отозвался о Европейском сообществе писателей — «Известная Италия»²¹³⁹. Но согласие нашей стороны было уже дано и о нем была извещена Италия и писательское сообщество. Идеологическому отделу ЦК КПСС, а затем и Политбюро пришлось согласиться. Случилось это 11 июня 1964 года²¹⁴⁰.

О состоянии Ахматовой перед поездкой Ю.Г. Оксман записал: «Анна Андреевна очень бодрa, очень активна. Предстоящая поездка ее волнует, но в то же время и поднимает жизненный тонус...»²¹⁴¹

3 декабря 1964 года Ахматова в сопровождении и дочери Пунина прибыла в Италию. О ее посещении древней страны с богатейшим культурным прошлым написано много воспоминаний. Рим и Ватикан произвели на нее огромное впечатление. Она восприняла их как не угасшую и всё ещё идущую схватку язычества с христианством, где на каждом шагу ощущалось столкновение язычников с первыми христианами, которых римляне выталкивали на растерзание диких зверей. Ахматова

²¹³⁹ Сурков писал в ЦК, что в жюри состоят известные писатели и литературы — Умберто Саба, Сальваторе Квазимодо, Тристан Тцара, в том числе коммунист Дебенедетти (кстати, он при вручении премии делал сообщение о творчестве Ахматовой), что Ахматова — старейшая советская писательница, которая за свои «ошибки» была справедливо, но чрезмерно раскритикована, однако никогда не поддавалась на провокации иностранных журналистов. Он полагал, что лояльное отношение к награде станет должным ответом клеветникам, и просил о разрешении Ахматовой двухнедельной поездки в Италию для получения премии в миллион лир. Тут же он добавлял, что целесообразно было бы напечатать информацию о премии в «Литературной газете». 25 мая 1964 года Сурков направил записку в ЦК КПСС: «Во всех случаях, когда иностранные журналисты и иностранные студенты пытались спровоцировать Ахматову на какие-либо жалобы или антисоветские высказывания, она давала им резкий отпор и вела себя как достойный советский гражданин. Принимая во внимание все это, а также то, что наше положительное отношение к присуждению ей итальянской премии больно ударит по рукам иностранных клеветников, было бы полезно не препятствовать принятию Ахматовой этой премии, разрешить ей, когда позволит здоровье, съездить в Италию для получения этой премии сроком на 2 недели... и опубликовать в «Литературной газете» и «Литературной России» информацию о присуждении премии. Необходимость выезда в Италию обусловлена статусом премии, предусматривающим личное вручение ее лауреату в Таормине. Прошу указания по этому вопросу» (*Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 642–643). На это 27 мая 1964 года Идеологический отдел ЦК (Д. Поликарпов и В. Снастин), снимая с себя непосредственную ответственность и возлагая ее на Суркова, сообщил в Политбюро, что, «как явствует из шифровки посла в Италии С. Козырева, Сурков дал одобрение на поездку Анны Ахматовой, не согласовав этот вопрос с мидовцами и не осознав, что присуждение премии Анне Ахматовой имеет тенденциозный аспект, ибо выбран автор, чье творчество критиковалось в стране проживания. Но в сложившихся обстоятельствах Идеологический отдел не возражает против поездки и публикации информации в «Литературной газете»».

²¹⁴⁰ В этот день Брежнев, Ильичев, Демичев, Пономарев, Суслов скрепили разрешение своими подписями.

²¹⁴¹ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 645.

еще раз утвердилась во мнении, что Италия в живописи, музыке, поэзии сыграла более значительную роль для России, чем другие западные страны Европы.

В Риме Ахматова провела около недели. 9 декабря ей был оказан пышный прием в Сицилии. 11 декабря в Таормино был устроен вечер, посвященный Ахматовой. 12 декабря в Катанье, столице Сицилии, состоялось вручение премии во дворце Урсино²¹⁴². На церемонии присутство-

²¹⁴² И.Н. Пунина вспоминала: «Был декабрь 1964 г., двенадцатое число. Незадолго до полудня Ахматовой подали машину, и мы поехали из Таормины в столицу Сицилии — Катанью. <...> Светило яркое солнце, ласково плескалось лазурное море, при некоторых поворотах виднелась Этна, которая, казалось, неотступно следила за нашим движением у ее подножия. В ложбинках вдоль дороги лежали опавшие переспелые лимоны. На плоских местах были виноградники, пышно и ярко цвели кустарники. На некоторых деревьях уже зацветала мимоза. По сицилийским понятиям — это преддверие весны. Нам это почти непонятно. Весь южный берег Сицилии в декабре ярко-зеленый: цветут ромашки высотой с человеческий рост, цветут кактусы, которые выше двухэтажных домиков, на цитрусовых висят оранжевые и желтые зрелые плоды и набухают новые почки. Но мимоза это символ весны. Мы прибыли в Катанью около часа дня... Впереди еще были главные торжества. Нас подвезли к гостинице «Эксельсиор» — многоэтажному небоскребу, столь непохожему на радушный отель святого Доминика в Таормине. <...> Только в самых дверях гостиницы нас встретили, кого-то послали за нашими вещами, я получила ключ от номера, и мы поехали на восьмой этаж. Горничная открыла номер — это была маленькая комната с одной кроватью посередине. <...> Я пошла к администратору, все довольно быстро уладилось, нам дали другой номер: с двумя огромными кроватями, с маленькой приемной, с ванной комнатой (в которой был телефон) и небольшой прихожей. Номер был на том же восьмом этаже, но по другую сторону холла и не угловой, а чуть в глубине. Насколько в Таормино Ахматова была окружена вниманием и почетом, настолько здесь мы были предоставлены сами себе. В четыре часа Сурков и Брейтбурд (Григорий Самсонович, секретарь советской секции Европейского сообщества писателей — В.К.) обещали прийти за Анной Андреевной. <...> Никто не пришел за нами. Я позвонила Суркову — никто не ответил. <...> в номер по ту сторону холла (который мы должны были занимать) кулаками стучали Брейтбурд и Симонов. Появился и Сурков с «сине-зеленым от страха лицом»... — они больше полчаса стучались в пустой номер. Из этого Акума сделала... новеллу, рассказывая знакомым о том, как Брейтбурд и Сурков, не застав нас в номере, решили, что мы сбежали. «Бедный Сурков», — иногда заканчивала Акума этот рассказ. Но в тот день, наспех выяснив произошедшее, все спустились вниз, на площадь, сели в давно нас ожидавшие автомобили и поехали в здание парламента — палаццо Урсино — средневековый замок с глухими стенами и круглыми угловыми башнями (в замке Урсино в 1402 году заседал первый в Сицилии парламент. — В.К.). Машина въехала через низкие каменные ворота внутрь прямоугольного замкнутого двора и остановилась около крутой высокой каменной лестницы. Когда я узнала, что никакого другого входа нет, я замерла. (Ахматова, увидев крутую, многоступенчатую лестницу, взяла себя в руки: « — Торжественность и величавость момента, — говорила она, — были таковы, что, если бы я хоть чуть заколебалась, меня бы немедленно усадили в кресло и понесли наверх. Такого позора я допустить не могла. И я двинулась храбро вперед. Так я поднялась на вершину славы, — закончила она и, чтобы сбить слишком высокое звучание фразы, добавила: — Задыхаясь и кряхтя». — Об Анне Ахматовой. — С. 379) <...> в большой старинной зале было многолюдно. Анну Ахматову провели на сцену. Сначала я присела около нее, потом мне дали место во втором ряду. В первом сидели господа и дамы в мехах и драгоценностях. Под теплым небом Италии меха

вызывали удивление. Людей становилось все больше, скоро уже стояли... Прошло порядочно времени, но торжества не начинались. Наконец посередине сцены появился элегантный человек и произнес извинения, что все вынуждены ждать министра... Ожидание было томительным... Наконец появился министр... Министр извинился за опоздание самолета и выступил с приветственной речью к конгрессу писателей и его гостям. Затем было вручение премий. Совершенно неожиданно выяснилось, что Ахматова должна что-то сказать. Общие слова приветствия и благодарности от советской делегации (переведенные Г. Брейтбурдом) не удовлетворили присутствующих. Хотели слышать Ахматову... — Что делать? Говорить не буду! Брейтбурд просит прочесть стихи. Сурков говорит — «Мужество». — Не помню. Есть ли у кого-нибудь книжка? — Нет. Твардовский сказал, что напишет, взял мой пригласительный билет и пишет. В это время Акума спрашивает: — Ирка, что читать? Я спросила: — «Ты ль Данту диктовала...» — это хочешь? — Да, да! — Помнишь? — Конечно, но все-таки напиши. Я взяла у Твардовского билет и начала писать. Анна Андреевна сама докончила. Она встала и начала читать. Я присела позади Твардовского. Как он слушал! Вполголоса повторял: «Что почести, что юность, что свобода...» Казалось, он слышал эти стихи впервые, возможно, так оно и было. Он произносил строки с благоговением, лицо его стало просветленным. Я не помню такой глубины восприятия даже среди поклонников Ахматовой. Что почести?! Что юность?! Что свобода?! Пред милой гостей с дудочкой в руке... В декабре во всей Италии и на Сицилии готовятся к рождественским праздникам. В витринах магазинов, на балконах домов расставляются евангельские сцены: пастухи, идущие за Вифлеемской звездой, скачущие по склонам гор волхвы, младенец Иисус в яслях и склонившаяся над ним Мария. Все это искусно освещено гирляндами или свечками. В тот субботний вечер город казался особенно нарядным. Машина притормозила на перекрестке. Акума обернулась ко мне: — Слышишь, какой роскошный колокольный звон? Как в моем детстве! Звон разносился со всех сторон из многочисленных церквей, где заканчивалась вечерняя служба. Автомобиль поехал тише, всем казалось, что Катанья приветствует Анну Ахматову колокольным звоном. В тот вечер многие пришли поздравить Анну Андреевну. Быстро заполнилось все пространство небольшого номера гостиницы. Дверь в коридор не закрывалась. Люди всё приходили, и Анна Андреевна благосклонно принимала поздравления, сохраняя спокойную величественность. Я достала водку и закуски, в большом количестве данные нам в дорогу; но самое большое оживление и всеобщий восторг вызвал черный хлеб, который я зачем-то купила в Бресте. В тот вечер кусочки этого хлеба вызвали самые оживленные и веселые шутки. Непринужденное, почти озорное веселье особенно чувствовалось после официально торжественного чествования в парадном зале Сицилийского парламента, где за каждым движением Ахматовой следил мраморный римский тогатур (римский гражданин; тога была принадлежностью свободного римского гражданина; отсюда его прозвание. — В.К.), бюст которого стоял в глубине президиума. Когда Анне Андреевне прислали фотографии торжеств, она, показывая их, говорила: — Посмотрите, он отвернулся от меня, надменно презирает. А здесь он внимательно следит за этой чужестранкой. Но в номере гостиницы, где поздним вечером 12 декабря 1964 года поздравляли Анну Ахматову с только что состоявшимся вручением ей премии Этна-Таормина, все собравшиеся чувствовали себя свободно, стоя пили водку, гордясь Ахматовой, радуясь свободному общению и заново оценивая великую силу поэзии. Сначала собралось человек двадцать — двадцать пять. После первых поздравлений и тостов в честь Анны Ахматовой итальянцы скоро ушли. У оставшихся разговор постепенно оживлялся. Обратились к стихам, переводам, изданиям. Постепенно все устроились вокруг стола. Беседа всех увлекла и продолжалась допоздна. На следующий день была заказана для гостей конгресса поездка в Сиракузы. Анна Андреевна не захотела принять участие в этой поездке. Брейтбурд предложил устро-

вало 50 писателей из разных стран, ее широко освещали в прессе, показывали по телевидению. Ахматову встретили овацией. Пришла телеграмма от Сартра и Симонде Бовуар с поздравлениями и благодарностью за присуждение премии русскому поэту. Здесь же находились также Твардовский и Сурков. На обратном пути в Риме она была на площади св. Петра к часу еженедельного благословения, которое Папа дает с балкона Ватикана. Ахматова прослезилась²¹⁴³.

15 декабря посол в Италии С. Козырев устроил прием в честь советских писателей. А 17 декабря в «Литературной газете» была напечатана заметка Г. Брейтбурда «Премия Таормина вручена»²¹⁴⁴.

Наиболее сильное впечатление Ахматова получила не только от Италии и от вручения премии, но и от встречи с Твардовским, впрочем, как и Твардовский от нее²¹⁴⁵. Об этом свидетельствует письмо Ахматовой Твар-

ить на другой день парадный обед в ее честь, пригласить нескольких итальянцев. Он условился о том, что наш номер соединят с соседним, таким образом появилась столовая, и Анна Андреевна принимала поздравления писателей, не поехавших в Сиракузы. Вспоминая впоследствии Катанью, Анна Андреевна чаще всего рассказывала о римляне, который следил за ней своими мраморными глазами во время торжеств, и о колокольном звоне, которым был наполнен весь город, когда она ехала из палатцо Урсино в свой номер» (См.: Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 663–669).

²¹⁴³ По возвращении на родину она, снижая, как обычно, торжественность церемонии, назвала ее петрушкой.

²¹⁴⁴ В ней сообщалось, что в сицилийском городе Катания состоялось вручение литературной премии Таормина советской поэтессе Анне Ахматовой. <...> с оценкой поэтического творчества Анны Ахматовой выступил известный итальянский критик профессор Джакомо Дебenedетти. Затем слово было предоставлено Александру Твардовскому, который, в частности, отметил: «Первое, что можно сказать о поэзии Ахматовой, — это подлинность лирического изъяснения, невыдуманность чувств и незаинтересованность мыслей. Поэзия Ахматовой — образец высокого мастерства. Она на уровне высших достижений культуры русского стиха, следуя классической, главным образом пушкинской традиции, обладает чертами несомненной самобытности. Ее поэзия немногословна, экономна в средствах и по видимости как бы только традиционна». Там же опубликована безымянная заметка: «15 декабря Оксфордский университет принял решение о присвоении А.А. Ахматовой почетной степени доктора филологии».

²¹⁴⁵ А.И. Кондратович писал: «Полагаю, что в первый раз Твардовский встретился с Ахматовой не у себя на родине, а за границей — вот уж один из парадоксов их биографий! — на вручении Ахматовой в сицилийском городе Катанья литературной премии Этна-Таормина. Твардовский поехал в Италию на заседание Руководящего совета Европейского сообщества писателей, вице-президентом которого он являлся. Но знал, что Ахматовой уже присуждена итальянская литературная премия, и перед отъездом говорил: «Наверное, я буду и на вручении премии». Он не только был на вручении премии в замке Урсино, но и выступил на торжественной церемонии с речью. За редким исключением, Твардовский всегда выступал без «бумажек», и потому эта речь его сохранилась лишь небольшой своей частью, в информационной заметке, опубликованной в «Литературной газете» от 17 декабря 1964 года. <...> в Катанье Александр Трифонович, должно быть, и познакомился с Анной Андреевной. Вернувшись из Италии, Твардовский рассказывал: « — Вечером я решил зайти в номер гостиницы, чтобы лично поздравить Ахматову с премией. Она приняла меня так, словно мы были уже давно знакомы. Но я все же с некоторой опаской — женщи-

довскому, которое она написала ему 17 января 1965 года, уже приехав на родину и откликнувшись на поздравление Твардовского по случаю Нового года: «Милый Александр Трифонович! Одной из самых приятных неожиданностей Нового года было Ваше поздравление. Я, конечно, сразу вспомнила древнее Palazzo Ursino и Вашу речь 12-го декабря 64-го года. Благодарю Вас за нее еще раз»²¹⁴⁶.

Сразу по возвращении из Италии²¹⁴⁷ Ахматова стала готовиться к новой поездке — в Англию, о которой она узнала еще до своего отъезда за границу²¹⁴⁸. Оксфордский университет попросил Ахматов сообщить, со-

на немолодая, может быть, сердечница — спрашиваю ее, а не отметить ли нам некоторым образом ее награждение? «Ну, конечно же, конечно!» — обрадовалась она. «Тогда, может быть, я закажу по этому поводу бутылку какого-нибудь итальянского?» и вдруг слышу от нее: «Ах, Александр Трифонович, а может быть, водочки?» и с такой располагающей простотой это было сказано и с таким удовольствием! а у меня как раз оставалась в чемодане бутылка заветной, я тут же ринулся к себе, в свой номер...» Больше всего Твардовскому понравилось и навсегда расположило это открытое, неожиданное: «Ах, Александр Трифонович, а может быть, водочки?» Где-то в далекой Сицилии, после торжественной церемонии самые простые слова... «До этого момента, — говорил Александр Трифонович, — я все еще представлял ее себе величественной, а тут у нас сразу пошел самый сердечный и дружеский разговор». «— Она все отлично видела и понимала, — говорил Твардовский. — Казалось бы, премия итальянская, а она спокойно, без какого-либо самообольщения: «А ведь меня, как поэта, здесь никто не знает». А я это и по себе знаю: меня в Италии принимали всегдe как редактора, не как поэта. Я сказал ей об этом, и она понимающе улыбнулась...» Не ошибусь, если скажу, что эта встреча с Ахматовой была самым большим впечатлением Твардовского, вынесенным из той поездки в Италию. В Италии он бывал не раз. Приезжая оттуда, он обычно с воодушевлением говорил о многом, что там видел. На этот раз больше всего он говорил об Ахматовой. И сразу же по приезде домой поинтересовался: «— а перед подборкой стихов Ахматовой у нас есть что-нибудь о вручении ей премии? в первом номере за 1965 год шла подборка стихов Ахматовой разных лет. Каким образом эта подборка организовалась, теперь я уже не могу сказать, вполне возможно, что как раз в связи с присуждением премии и решили «выпросить» у Анны Андреевны если не новые стихи, так из архива, из ненапечатанного, у нее такие стихи всегда были. Ничего о вручении премии в уже сверстанном номере журнала не было. «— Ну как же так, ведь в жизни Ахматовой это событие немалое, и событие уже состоялось, а мы его словно бы и не заметили. Нельзя...» — сказал Твардовский. Кто-то заикнулся, что уже поздно, номер почти готов. «— Даже если бы номер был подписан — все равно не поздно», — сказал Твардовский (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 678–679).

²¹⁴⁶ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. — С. 575).

²¹⁴⁷ Послепоездки в Италию близкие официальные органы печати решили, что Ахматова полностью прощена и, стала быть, и им настала пора что-нибудь напечатать «из Ахматовой». Редактор «Известий» решил предать тиснению стихи Ахматовой в приложении к газете — «Неделе». К Ахматовой засылали гонцов, но из этого так ничего и не вышло.

²¹⁴⁸ Некоторый штрих о мышлении людей, сформированного властью, сообщил В.Т. Шаламов: «В 1964 году я встретился с Анной Ахматовой. Она только что вернулась из Италии после сорокалетнего перерыва таких вояжей. Взволнованная впечатлениями, премией Таормины, новым шерстяным платием, Анна Андреевна готовилась к Лондону. Я как раз встретился с ней в перерыве между двумя вояжами ее заграничной славы. — Я хотела бы в Париж. Ах, как я хотела бы в Париж, — твер-

гласна ли она принять степень доктора гонорис кауза, которую университет хотел бы ей присудить. Она ответила согласием. Из Англии она хотела бы на несколько дней приехать в Париж. Англичане понимали, что согласие Ахматовой еще не означает окончательного решения. Они связались с официальными властями²¹⁴⁹, чтобы Ахматова переслала свой ответ через них. Чтобы побывать в Англии, Ахматовой, по заведенному порядку надо было получить характеристику и пройти все ступени процедуры. По этому поводу Ахматова написала письмо Суркову: «Ввиду того, что я приняла предложение Оксфордского университета» о присвоении мне звания доктора филологических наук *honoris causa*, мне необходимо лично присутствовать в Оксфорде. Прошу вас оформить документы, нужные для поездки мне и Анне Генриховне Каминской... — дочери моей воспитанницы, которая будет сопровождать меня, т. к. по состоянию здоровья я не могу ехать одна»²¹⁵⁰ Ленинградское отделение Союза писателей РСФСР выдало ей такой документ: «Лучшие поэтические произведения А.А. Ахматовой написаны в традициях русской революционной лирики». В конце следовало, как полагается, положительное заключение: «Партийное бюро и Местный комитет рекомендуют А.А. Ахматову для поездки в Англию по командировке Союза писателей СССР»²¹⁵¹.

А в это время на родине происходили бурные события, непосредственно затронувшие Ахматову. В «Новом мире» была напечатана большая подборка ее стихотворений, «Полночные стихи» появились в «Дне поэзии». Перед намеченным на март Вторым съездом писателей РСФСР проходили отчетные собрания писательских организаций. Отчитываясь о деятельности писателей-ленинградцев, их глава поэт А. Прокофьев в качестве успехов отметил присуждение почетных званий докторов Ок-

дила Анна Андреевна. — Так кто Вам мешает... Из Лондона и слетаете на два дня. — Как кто мешает? Да разве это можно? Я в Италии не отходила от посольства, как бы чего не вышло. И видно было, что Ахматова твердит эту чепуху не потому, что думает: «В следующий раз не пустят» — следующего раза в семьдесят лет не ждут, — а просто отвыкла думать иначе» (Новый мир. 1989. № 12. — С. 67).

²¹⁴⁹ 1 декабря 1964 года в МИД направил письмо советник-посланник Великобритании в Москве Т. Бримлоу, в котором сообщал, что пока Ахматова точно не известит, принимает ли она степень доктора литературы, университет не опубликует никакого сообщения о желании присудить эту почетную степень. Через 3 дня, 4 декабря того же года, в МИД обратился советник посольства Великобритании в Москве Бруктернер с той же просьбой. Англичане получили ответ в середине декабря, и 16 декабря генеральный директор Британского Совета П. Синкер направил письмо Ахматовой о том, что ей присуждена степень и что она приняла это звание.

²¹⁵⁰ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 672.

²¹⁵¹ Там же. — С. 676. Доотъезда в Англию в Москве А.Г. Каминская получила, по ее словам «исчерпывающие "инструкции"», ей вручили список людей, с которыми она и Ахматова не должны встречаться за границей. Однако Ахматова игнорировала предупреждение и «поступала так, как считала нужным...». За время пребывания в Великобритании А.Г. Каминскую дважды вызывал к себе культурный атташе советского посольства, желавший знать, что и как происходит, ибо Ахматова не извещала официальные советские власти о своих встречах и беседах в Лондоне (Звезда. 1999. № 3. — С. 197).

сфордского университета А.А. Ахматовой и М.П. Алексееву, а также вручение Ахматовой международной премии. Но дни Прокофьева на высоком посту были уже сочтены. Ленинградские писатели были недовольны тем, как правление вело себя в деле с Бродским и другими прегрешениями. В их среде возник заговор, цель которого — «валить Прокопа». Это им удалось. Новым первым секретарем Ленинградского отделения Союза писателей стал М.А. Дудин. Ахматова была введена в состав правления и избрана делегатом на второй съезд писателей РСФСР²¹⁵².

4 марта 1965 года открылся 2-й съезд писателей РСФСР. «Темные силы», осознав, что творится в писательских организациях, приняли меры: вступительное слово произнес М.А. Шолохов. Он напомнил писателям, что они — не более как верные солдаты партии и должны таковыми оставаться. Эту его мысль развил в докладе Л.С. Соболев, разъяснивший, что великая миссия литературы заключается в воспитании строителей социализма. В президиум была приглашена и Ахматова. Ее провели в первый ряд и усадили рядом с М.А. Шолоховым. По воспоминаниям, она исподволь разглядывала правительство, а правительство — Ахматову. Ее имя на съезде упомянул С.С. Наровчатов²¹⁵³.

Второй съезд писателей РСФСР вошел в историю как победа «писателей-середняков» и торжествующих бездарностей над истинными талантами и большими дарованиями. «Писатели-середняки» хотели, чтобы во главе Союза стоял человек твердых официальных взглядов, могущий пресечь конфликты и обеспечить устойчивость. Им одинаково были не нужны ни склонный к компромиссам, хорошо понимающий происходящее, но трусоватый и пасующий перед враждующими «партиями» «сталинистов» и «либералов» Федин («Понтий Пилат»), ни Твардовский, ставший знаменем «шестидесятников», а по преискуранту Л.Соболева — «ревиizio-

²¹⁵² Все понимали, что это событие знаковое и с ним связывали перемены не только в Ленинграде, но и в СССР. Современник вспоминал: «Когда на бурном собрании, опрокинувшем прежнее руководство, ее избрали в правление Ленинградской писательской организации, она, не показывавшаяся до того в Союзе и на самом собрании тоже не присутствовавшая, на первое заседание правления приехала, чуть опоздав. В довольно полной Красной гостиной, еще никем не замеченная, она села на свободный стул в последнем ряду, рядом со мной, — видимо, ориентируясь по знакомому лицу, — прямо у стенки, выходящей на Неву. Но М. Дудин, только что избранный первым секретарем и стоявший лицом к залу, не дал ей остаться незамеченной и торжественно приветствовал ее появление. Что тут началось! Все сидевшие к нам спинами обернулись и встали, и, будучи рядом с ней, я мог видеть, как ответственные лица, естественно, из первых рядов, теперь тянули шеи, чтоб разглядеть ту самую Ахматову, которую по долгу службы много лет обличали. Она не шелохнулась и приняла возникшую суматоху с немислимым для нашего времени достоинством» (Книжное обозрение. 1989.9 июня).

²¹⁵³ «Старейшая русская поэтесса Анна Андреевна Ахматова получает в далекой Сицилии международную премию, которой раз в год награждается один иностранный поэт. Родина Данте и Петрарки в ее лице отдает дань восхищения стране Пушкина и Лермонтова, чьи традиции, кстати говоря, продолжает классический стих Ахматовой» (Литературная Россия. 1965. 8 марта. № 11).

нистов», ни никудышный стилист, рупор властей В. Кочетов²¹⁵⁴. Кроме того, в их речах явно слышались черносотенные звуки. Стало ясно, что страна скоро покроется сплошными мрачными тучами и снова придет время судебных процессов. Короткая «оттепель» кончилась. Надо было ожидать заморозки. Так оно и случилось²¹⁵⁵.

²¹⁵⁴ Ахматова ясно сознавала, что националисты и «сталинисты» перешли в контрнаступление и что Кочетова, Софронова, Грибачева не избрали делегатами на съезд писателей РСФСР только потому, что стремились замаскировать несправедливые цели. Узнав об этом, Ахматова заметила: «Если они окажутся необходимыми, то их выберут не в Москве, а где-нибудь в Костроме или Тамбове» (цит. по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 673).

²¹⁵⁵ Современники ясно почувствовали, что страна резко повернула «вправо». Это проявилось и в речах выступавших, причем даже в тех случаях, когда ораторы стремились сохранить «золотую середину», строго дозируя комплименты и критику «сталинистов» и «либералов». Первой фигурой на съезде стал Л. Соболев, оказавшийся на этом посту, по словам А. Суркова, случайно, из-за того, что его похвалили Хрущев. Но попытки снять Л. Соболева были тщетны, потому что ЦК стоял за него: Д. Поликарпов говорил о нем: «и талантлив, и с нами сработался, прямой человек, без извилин. Вполне наши». Поликарпова поддерживал М. Суслов. Как писатель, он обладал очень средним дарованием. Кроме того, про него было известно, что он — «один из основателей фракции русских националистов в Союзе писателей» (*Митрохин Н.* Русская партия. Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. — М., 2003. — С. 148). Он встречался с Ахматовой и хотел завербовать ее в число своих сторонников. Ахматова рассказывала, что Соболев подослал к ней для переговоров своих товарищей по фракции: «Пришло несколько молодых людей, начинающих писателей... Сначала они произносили хвалебные, прочувствованные слова в адрес А. Ахматовой. Сказали, что чтут в ней великого, подлинно русского по духу поэта. И хотели бы сделать из нее свое знамя. Но существует препятствие: вокруг Ахматовой, среди ее друзей, много евреев. Их необходимо удалить. А. Ахматова протянула руку по направлению к двери и сказала одно слово: «Вон!» Ахматова сказала это ровным, но полным сдержанного бешенства голосом. И добавила, что самое страшное в этом посещении — это несомненная организованность погромщиков. И то, что — судя по их намекам — им покровительствует кто-то в руководстве» (*Сильман Т., Адмони В.* Мы вспоминаем. Роман. — СПб., 1993. — С. 462–463). — Цит. по изданию: Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 674. Другой оратор на съезде — С. С. Наровчатов, был, несомненно, талантливее Л. Соболева, но принципиальность его была весьма сомнительна. Об этом свидетельствовала его речь на втором Съезде писателей РСФСР: сначала он обрушился на поэтов, «у которых, по его выражению, «одна нога на эстраде, а другая — в инстанциях». Он не одобряет поэтов-эстрадников: вызвав бурные аплодисменты публики, они пугаются, что начальство примет их за фрондеров, и срочно сочиняют «правовверные стихи». Им, этим изворотливым сочинителям, гоняющимся за злободневностью, в речи С. Наровчатова противопоставлена гражданственность, названная «столбовою дорогой» и будто бы завещанная нам поэзией комсомольской. Наровчатов сожалеет, самый термин «комсомольская поэзия» у нас почти и из употребления». А между тем, говорит он, комсомольские поэты создали «сотни ярких строк» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 486). Итак, с одной стороны, — долой поэзию эстрадников, чтящих начальство и вымучивающих из себя «правовверные стихи», а с другой — да здравствует «комсомольская поэзия». Не случайно «...речь его на съезде произвела впечатление сильного уклона вправо. В стихах он, безусловно, понимает — но — как возразил мне кто-то — «в начальстве он тоже хорошо разбирается»» (там же. — С. 671). Таков и сам Наровчатов. То он громогласно заявляет:

Общее впечатление от съезда передал Л.Левицкий: «Вчера в газетах доклад Соболева на съезде писателей. Мерзопакостный. Адвокатское красноречие при жиденьких мракобесных мыслишках. Защищает бездарные сочинения Алексеева и Баруздина, лягает статью Буртина, которая умна, точна, справедлива». По его словам, съезд — «это собрание агрессивных подонков, мечтающих разделаться со всем честным и талантливым, что, несмотря на все рогатки и препоны, пробивается в нашей литературе». Автор приходит к выводу: «То, что произошло на эрэсэфэсэровском съезде, где приличные люди оказались в явном меньшинстве, отражает, по всей видимости, положение внутри самого начальства. Наверху, очевидно, имеются две группы. Сторонники умеренных реформ, крошечной демократизации, и сталинисты, овладевшие новой терминологией. Сталинисты сильнее. Они опираются на многолетнюю традицию. Они выражают интересы партийного аппарата. Интересы государства выражают первые, но что интересы государства в сравнении со шкурными, сугубо личными интересами, которые рождают бешеную энергию? в распоряжении партийного аппарата многочисленные призраки и жупелы... Эти люди и руководили съездом»²¹⁵⁶.

Итак, «сталинисты сильнее» и с этим приходилось считаться. Вскоре Ахматова ощутила это и на себе²¹⁵⁷.

...Со всем поколением в сердце несу я
Вашего сердца нетленную часть.
Навек присягаю, навек голосую
За Советскую власть!

А то признается:

...Мало дал я дьяволу и богу,
Слишком много кесарю отдал.
Потому что зло и окаянно
Я сумы страшился и тюрьмы,
Откровенья помня Иоанна,
Жил я по Евангелию Фомы...

Его биограф, Е.М. Ржевская, писала о нем: «И бывало, что люди, соприкасавшиеся с ним, ощущали с неприязнью его равнодушие, сановность. А глухая официальность его выступлений разлучала, мне кажется, читателя даже с лучшими, талантливыми его стихами» (цит. по изданию: *Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Т. 3. — С. 483).

²¹⁵⁶ Знамя. 2001. № 7. С. 138.

²¹⁵⁷ После съезда выяснилось, что стихи Ахматовой нельзя напечатать в «Литературной России», потому что цензор получил указание сверху не пропускать ее сочинения без санкции ЦК. Затруднения вышли и с «Литературной газетой». Возвратившись из Англии, Ахматова рассказала М.Латманизову: «Вы знаете, я опять попала в опалу. Было совещание в Москве, в верхах, по идеологическим вопросам. Попало «Юности» за то, что меня напечатали. Ругали ряд молодых поэтов», нападали на Твардовского, говоря, что «Новый мир» издается для иностранцев и что Ахматову «нужно запретить, снова запретить. Это ждановские последователи. Так же вот сорок лет назад меня запретили, двадцать лет назад снова и опять... Не много ли для одного человека? Было очень неприятно, и, конечно, не способствовало хорошему самочувствию. Причем, это стало распространяться. Я это узнала из Риги. Но, к счастью, прошло десять дней. И все это было отменено. Алексей Александрович Сурков пошел куда следует и очень крупно поговорил. Сказал, что эти методы совсем недо-

Были, однако, и светлые минуты. В апреле журнал «Вопросы литературы» напечатал большое интервью с Ахматовой (с ней беседовал Е.И. Осетров) — «Грядущее, созревшее в прошедшем»²¹⁵⁸, а почти за месяц до отъезда Ахматовой в Англию она узнала, что в набор сдан (8 мая) сборник «Бег времени». Это приободрило Ахматову.

2 июня 1965 года Ахматова высадилась в Англии. Ее встречала в Дувре Аманда Хейт, а в Лондоне — представители советского посольства и Британского совета, а также известный британский славист, молодой профессор Лондонского университета Питер Норманн, которому (по просьбе высокой гостьи) было доверено стать ее переводчиком и «телохранителем» на все дни ее пребывания в Англии»²¹⁵⁹. В это время весенне-летняя Европа цвела. Ахматову поселили в гостинице «Президент» на Рассел-сквер»²¹⁶⁰, а 4 июня привезли в Оксфорд, где предоставили один из лучших номеров в отеле «Рандольф»²¹⁶¹.

5 июня в Оксфорде состоялся торжество по случаю присуждения Анне Ахматовой почетной степени доктора филологии Оксфордского университета. Перед вручением докторского диплома «ей снова предстояло подняться по высокой, на сей раз не гранитной, а мраморной лестнице. Но тут уж англичане нарушили многолетнюю традицию, и не Ахматова восходила по ступенькам вверх, а ректор университета спустился к ней»²¹⁶². «В Оксфорде, в Шелдонском театре, облаченная в алую докторскую мантию, Ахматова слушала приветственную речь на латыни, где она сравнивалась с Сафо»²¹⁶³, — писала Аманда Хейт. Ахматова с наслаждением отметила древность обряда»²¹⁶⁴. После церемонии, войдя в номер отеля, она сказала: ««Это мои похороны. Разве такие торжества для поэтов?» в своей комнате, уставленной цветами, она принимала почитателей, приехавших отовсюду.

В Лондоне Ахматова встретилась с сестрами Б. Пастернака Лидией и Жозефиной, снова увидела сэра Исая Берлина, старую приятельницу Саломею Андроникову, Ю. Анненкова, Глеба Струве.

Со Струве Ахматова вела разговор об издании и своих сочинений, которые тот предпринял вместе с Б. Филипповым, и о сочинениях Н.С. Гумилева. Позднее она рассказывала Ю.Г. Оксману, что «объяснение с ним по поводу того, что он пишет о ней, не привело к примирению. На ее возмущенные слова о том, что он го-

пустимы. Нельзя себя позорить. Ведь ко всем таким вещам прислушиваются за рубежом — в социалистических странах. Это нам не к лицу и не на пользу. И все это, по-видимому, проект решения — было отменено» (Об Анне Ахматовой. — С. 530).

²¹⁵⁸ Вопросы литературы. 1965. № 4. — С. 183–189.

²¹⁵⁹ Ахматовские чтения. Вып. 2. Тайны ремесла. — М., 1992. — С. 133.

²¹⁶⁰ Звезда. 1999. № 3. — С. 194.

²¹⁶¹ Ахматовские чтения. Вып. 2. Тайны ремесла. — М., 1992. — С. 137.

²¹⁶² Об Анне Ахматовой. — С. 379.

²¹⁶³ Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 201.

²¹⁶⁴ Когда возникла церемония присуждения почетных званий в Оксфордском университете точно неизвестно. Первое свидетельство относится к 1566 году. Тогда магистерские степени по случаю посещения королевы Елизаветы получили двенадцать человек во главе с Эдвардом де Вере, графом Оксфордским (некоторые принимают его за подлинного Шекспира; иногда эту версию разделяла и Ахматова).

ворит неправду, доказывая, что она «кончилась» в 1922 году, Струве заметил, что у него нет оснований менять свою общую концепцию. По-разному они смотрят и на ее роль в жизни Гумилева. Политика для Струве дороже истины...»²¹⁶⁵

В Лондоне Ахматова повидалась и со своей давней подругой Саломеей Андрониковой (Гальперн), жившей теперь в особняке в Челси. Ахматова удивилась ее кулинарному искусству «Саломея, когда ты научилась готовить?» — спросила она. Та ответила, что достаточно вдохновляющей музой и, поняв это, решила отдаться кухне.

Из Лондона она Ахматова переехала в Париж, где пробыла недолго, остановившись в отеле «Наполеон» возле Триумфальной арки. Париж ее несколько разочаровал. Там ее посетили многие, в том числе старые знакомые — Б. Анреп, Юзеф Чапский, Н. Струве, Г. Адамович, который произвел на нее приятное впечатление. Она отметила, что он по-прежнему умен, все понимает и не озлоблен.

21 июня Ахматова выехала из Парижа на родину и прибыла в Москву 24 июня.

Здесь Ахматову ожидали разные заботы и хлопоты. 19 октября 1965 года состоялся вечер в Большом театре, посвященный 700-летию со дня рождения Данте. Сурков умолял ее выступить. Она исполнила ее просьбу. «Я счастлива, — сказала она в своем выступлении, — что в сегодняшний торжественный день могу засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было начертано вместе с именем другого гения человечества Шекспира — на знамени, под которым началась моя дорога. И вопрос, который я осмелилась задать Музе, тоже содержит это великое имя — Данте». М.В. Алпатов, знаменитый искусствовед, писал: «Последний раз я слышал выступление А.А. Ахматовой в Большом театре на вечере, посвященном Данте. Анна Андреевна читала свои замечательные строки. Ее низкий голос звучал сильно, будто она говорила с живым поэтом»²¹⁶⁶. Но самым главным событием стал выход сборника «Бег времени», в который вошла «Седьмая книга». Несмотря на то, что она не была всем довольна (ей нравилось оформление художника В.Медведева, но «Реквием» не вошел, а «Поэму без героя» «пришлось раздробить на части, чтобы напечатать хоть что-нибудь из второй главы и эпилога»). И все-таки сборник не мог не радовать Ахматову, потому что был большой победой — наконец, после долгих у нее вышла в свет большая книга, достойно представлявшая все поэтическое творчество.

Силы Ахматовой, однако, были уже на пределе. Ночью на 9 ноября начался новый инфаркт, третий по официальному, медицинскому, счету и четвертый по личному, ахматовскому. Ахматова была помещена в Боткинскую больницу, из которой вышла лишь в феврале 1966 года.

Итак, 1965 год закончился для Ахматовой в творческом отношении блистательным триумфом. Книга, которой она отдала многие годы жизни, увидела свет. В больнице Ахматову порадовало известие о том, что

²¹⁶⁵ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 646.

²¹⁶⁶ Панорама искусств, 7. — М., 1984. — С. 198.

рабочие отказались разбирать набор «Бега времени», и его будут печатать второй раз²¹⁶⁷.

Один из планов, относящийся к 1962-1963 годам, т. е. К тому времени, когда Ахматова составляла Седьмую книгу и задумала сборник «Бег времени», озаглавлен: «Бег времени. Седьмая книга стихов». Стало быть, в творческом сознании Ахматовой оба названия были закреплены и существовали вместе. Название «Бег времени» подразумевает неумолимый ход исторического времени, вызывающий у человека страх перед ним, и понимание времени в философском смысле. Ахматова писала:

Но что нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен²¹⁶⁸.

Что касается «Седьмой книги», то она является таковой по счету. В нее должны были войти стихотворения 1936-1946 годов, написанные после книги «Тростник» и составившие книгу «Нечет», которая была подготовлена к печати в 1946 году. Но так как ни «Тростник», ни «Нечет», ни «Седьмая книга» никогда не печатались отдельными изданиями, то «Седьмая книга», контуры которой восстанавливаются по сборнику «Бег времени», вбирала их в себя и ее хронологическим рамки существенно расширились, охватив не десятилетие, как предполагалось, а почти двадцатилетие (1936–1964).

«Седьмая книга» состоит из нескольких циклов, что характерно для поздней Ахматовой, собиравшей стихотворения в отдельные циклы то по тематическому («Тайны ремесла»), то по жанровому принципу («Северные элегии»), то по месту их создания («Луна в зените. Ташкент 1942-1944»), то по другим основаниям, например, «Шиповник цветет. Из сожженной тетради». Тексты собираются в книги, а книги разделяются на циклы. Между циклами располагаются отдельные стихотворения, так или иначе близкие к циклам. «Седьмая книга» состоит из нескольких циклов разного объема: «Тайны ремесла» (9 стихотворений с примыкающими сюда тремя стихотворениями: «А в книгах я последнюю страницу...», «Пушкин», «Наше священное ремесло...»), «В сороковом году» (5), «Ветер войны» с несколькими короткими циклами («Мужество», 2; «Победа», 3), «Луна в зените» (8), «Смерть» (3), «С самолета» (3), «Новоселье» (4), «Вереница четверостиший» (11), «Cinq» (5), «Шиповник цветет. Из сожженной тетради» (13), «Трилистник московский» (3), «Полночные стихи. Семь стихотворений». Отдельно выделен раздел «Нечет», который можно считать и отдельной книгой, и циклом. В него также вошли отдельные стихотворения и ци-

²¹⁶⁷ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 691.

²¹⁶⁸ Г.М. Фридлендер полагал, что заглавие «Бег времени» — «скрытая цитата из предисловия издателя (отца Князева) к посмертному сборнику стихов сына: «...собирая и печатая его «песни», мне хотелось остановить хоть несколько в неудержимом беге времени, закрепить в некотором реальном явлении тот милый «сон», которым он «жил и дышал» на земле» (Князев В. Стихи. Посмертное издание. — СПб., 1914. — С. VII (предисловие «От издателя»). Не исключено, что выражение «бег времени» связано с образом Вс. Князева и предисловием отца к его стихам, так как сборник находился в библиотеке Ахматовой. Однако нужно учесть и то, что это выражение было ходячим.

клы: «Городу Пушкина» (2), «Песенки» (3), «Три стихотворения», «Античная страничка» (2), «Венок мертвым» (12), «Из “Черных песен”» (2), «Северные элегии» (6)²¹⁶⁹.

На первый план в «Седьмой книге» выдвигается тема творчества и «тайн ремесла». К ней примыкают другие стихотворения и цикл «Венок мертвым». Эта тема связана с глубоко личными, интимно-творческими переживаниями. Но она может быть объяснена не только преодолением одиночества в ту пору, когда стихи Ахматовой оставались под запретом, и им был закрыт доступ к читателю, но и стремлением утвердиться в непреклонности, истинности своего поэтического пути, в верности своим изначальным представлениям о творчестве. Не последнюю роль тут играло убеждение в избранности поэта, в поручении, данном ему свыше и должным быть выполненном неуклонно, не взирая на гонения и преследования со стороны власти. Если тело поэта и материальные продукты (книги и подборки стихов) его «священного ремесла» зависимы от властей, то само «священное ремесло» подчиняется иным силам, которые обеспечивают идеальному содержанию творчества бессмертие. Так возникает главная лирическая тема в творчестве поздней Ахматовой.

«Седьмая книга» открывается циклом «Тайны ремесла», а в нем — двумя стихотворениями. Еще со времен гумилевского «Цеха поэтов» Ахматова прониклась прочувственным, трепетным отношением к поэзии как к высокому ремеслу²¹⁷⁰, которое предстает тайной и доступно только

²¹⁶⁹О циклах «В сороковом году», «Ветер войны», «Луна в зените», «Самолета», «Новоселье», «Северные элегии» см. ранее.

²¹⁷⁰См. примыкающее к «Тайнам ремесла» стихотворение

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет.
С ним и без света в мире светло.
Но еще ни один не сказал поэт,
Что мудрости нет, и старости нет,
А может, и смерти нет.

В нем значение поэтического ремесла понято не только в том, что оно приносит наслаждение, удовлетворение и просветляет ум и душу («С ним и без света в мире светло»), но и в особом — сакральном смысле, утверждающем священные тайные законы мироздания, в котором есть и мудрость, и старость, и даже смерть. И ни один поэт не покусился на их отрицание и не усомнился в них. Тем самым возвышенное и трагическое сопряжены в единой тайне, подлежащей раскрытию посредством «священного ремесла». «"Тайна", — писал Л. Озеров, — нередкое слово в сочинениях Анны Ахматовой. За этим словом скрыт далеко не мистический смысл. Тайна бытия. Тайна искусства. «Тайны ремесла» — цикл стихотворений. В разговорах слово «тайна» — редкое. Но самый характер разговоров, их краткость, значительность, выношенность внушали мысль о тайне как о самом явлении Анны Андреевны Ахматовой. Чем чаще пишут о ней как о человеке и поэте, тем большей тайной она остается.

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.

Что это — игра ума? Владение словом? Изящество? Тонкость? Глубина? Все, вместе взятое. Для краткости это называют тайной» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 603).

посвященным. Но у этой тайны (слово, любимое Ахматовой), есть своя тайна или свои тайны и потому она — тайна в квадрате²¹⁷¹.

Цикл строится последовательно — сначала о сущности творчества в индивидуальном преломлении, затем о собственной Музе, о поэте вообще и о себе в частности, потом о читателе как неперменном спутнике и друге поэта, о самом последнем серьезном ироническом поэтических опытах, наконец, про стихи — конкретно и обобщенно — и об еще не воспетом. Таким образом, всюду общее слито с частным, индивидуальным, личным, конкретным и вытекает из него.

Первое стихотворение («Творчество») посвящено рождению стихов, тому моменту, который предшествует приходу поэтического вдохновения:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, всё победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Ахматова принадлежала к тем поэтам, которые могли писать только тогда, когда слышали звучание стиха, его особую, неповторимую «музыку», не похожую не только на ритмико-звуковую организацию стихов других поэтов, но, по большей части, и на свою собственную в иных стихах. Она записывала свои стихи утром и только в том случае, если они уже сложились. Иногда она говорила, что стихи у нее рождаются во сне²¹⁷².

²¹⁷¹ См. употребление слова «тайна» и производных от него в «Седьмой книге»: «тайны ремесла», «тайный круг», «таинственная плесень», «А каждый читатель как тайна», «таинственно молчать», «даром тайн не выдаю своих», «И поведал ветер блаженный То, что Лермонтов утаил», «И тайны в зиме не найду», «таинственной не-встречи», «на таинственном склепе», «Силу тайную тайно лила», «О чьей-то высокой и тайной любви», «Но света источник таинственно скрыт», «таинственной мгле», «голос таинственной лиры», «таинственный зной», «таинственной лестницы взлет», «Иль тайна тайн во мне опять».

²¹⁷² Творческий процесс у Ахматовой отчасти схож с творческими процессами Пушкина («Осень»), Блока, который предварительно слышал «гул», «шум», «музыку», Маяковского («Как делать стихи»), но все-таки глубоко интимен, индивидуален.

В стихотворении «Творчество» Ахматова передала свои творчески-физиологические ощущения, предшествующие рождению стиха: истома, бой часов, раскат стихающего грома, множество голосов, но они не узнаются, т. е. не становятся определяющими, ведущими, жалобы и стоны, сужение звуков в тайный круг и, наконец, — «Встает один, все победивший звук». Далее — тишина, после которой звук воплощается в слова, в «легких рифм сигнальные звоночки». И тут включается разум, точнее, — чувство соединяется с разумом («Тогда я начинаю понимать»). После этого поэт просто записывает как будто кем-то свыше «продиктованные строчки», которые покорно «ложатся в белоснежную тетрадь».

После физиологически-творческого процесса уместно осветить собственно литературный, жанрово-стилистический и высказаться относительно своих эстетических предпочтений. Этим проблемам посвящено второе стихотворение:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах всё быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.

Стихотворение написано в 1940 году. В нем Ахматова обдумывает свой поэтический опыт. Если у ранней Ахматовой стихотворения содержали сюжет, то в этом стихотворении на него нет никакого намека, как нет ни описания какого-нибудь случая, психологической картины и видимого конфликта. Стихотворение развивается без резких интонационных подъёмов и спадов, почти в одинаковом от начала до конца интонационно-стиховом режиме. И все-таки в нем можно обнаружить ушедшие вглубь и противопоставление, конфликт, и характерные для Ахматовой интонационно-ритмические сдвиги, заканчивающие каждую строфу и в особенности последнюю, на высокой ноте, на подъеме.

Стихотворение начинается с того, что Ахматова отделяет себя от поэтов одических и поэтов элегических. Иначе говоря, она сразу вступает в спор с теми, кто мыслит ее в кругу таких стихотворцев. Вообще это место напоминает у Ахматовой давний спор Пушкина с Кюхельбекером относительно превосходства того или иного жанра — оды над элегией или элегии над одой. Как известно, Кюхельбекер настаивал на том, что наступило время вернуться к высокой поэзии, к одам и пенял Жуковскому за его пристрастие к элегиям. Пушкин склонялся к тому, что вре-

мя «чистых» од прошло и наступило время элегий, которые также могут быть исторически изжиты, но никогда не утверждал, что «одическое» или «элегическое» начала похоронены совсем. Ахматова как бы возвращает нас к давнему спору:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.

Читая эти строки, иной неискушенный читатель может подумать, что Ахматова — противница од и элегий. На самом деле она писала и оды («Царскосельская ода»), и элегии «Северные элегии». Что же тогда скрывается за приведенными выше строками?

Здесь нужно обратить внимание на их стилистическое оформление. Первая строка выдержана в одическом, высоком ключе, о чем сигнал подает слово «рати» обозначающее (по словарю В.И. Даля) «брань, прю, ссору, войну, а также воинство, войско, ополчение, боевую силу, армию»²¹⁷³. Что касается второй строки, то она сама являет «прелесть элегических затей» и представляет собой прямую цитату из пушкинского «Евгения Онегина»:

Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?²¹⁷⁴

Стало быть, Ахматова, продолжая пушкинскую традицию, отказывается следовать только одической или только элегической поэзии и защищать их. В эстетическом и художественном планах это означает отказ от жанрово-стилистических условностей²¹⁷⁵. В противовес им стихотворение начинается с отрицания, с так называемого минус-приема, стилистически оформленного в «прозаическом» регистре — «Мне ни к чему...». Прозаическая речь продолжается и в следующих строках:

²¹⁷³ Однокоренное слово «ратовать» имело два значения: ратовать с кем-либо или на кого, противу кого, сопротивляться силе, бороться, сражаться, драться, воевать, препираться, творить брань; ратовать (с пометой южно-новороссийское; Н.Я. Мандельштам утверждала, что Ахматова по своему происхождению не русская, а южно-русская) кому — спасать, защищать, подать помощь при беде.

²¹⁷⁴ В другом сочинении («Граф Нулин») — «Безромантических затей». Ахматова перевела пушкинский четырехстопный ямб в пятистопный (см.: Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. — М., 2009. — С. 73–74).

²¹⁷⁵ Это уже было отмечено А.К. Жолковским со ссылкой на М.Л. Гаспарова: «...отмежевание от одичности-элегичности действительно звучит несколько «задорно» на фоне поэзии Ахматовой в целом, до краев наполненной дворцами, фонтанами, статуями и прочей имперской мишурой; изобилующей величаниями поэтических предков и современников, классическими фигурами и великолепными цитатами, многозначительными эпиграфами, пометами знаменательных дат и мест; да и написанной чем дальше, тем более чеканными размерами (см.: Гаспаров М.Л. Стих Анны Ахматовой. — Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 476–491)». — Там же. — С. 73.

«По мне в стихах все быть должно некстати, Не так, как у людей»²¹⁷⁶. Вполне очевидно, что отказ от поэтических условностей предполагает большую правдивость, истинность, подлинность, реалистичность изображения и выражения, чем фанатичное предпочтение од или элегий.

Следующая строфа включает поэта и читателя в прямой спор: здесь появляется «вы», которое и противостоит поэту и которое не посвящено в тайны ремесла. Ахматова как бы говорит: «вы не знаете, из какого сора растут стихи» и рассказывает, что это за сор. Тем самым она занимается перевоспитанием читателя, его просвещением. Но дальше появляется третий персонаж — люди («они»), представляющие собой обыкновенную толпу. И поэт резко отмежевывается от них, потому что толпа не поддается ни воспитанию, ни перевоспитанию. Если с читателем Ахматова ведет серьезный разговор, то с толпой (людьми) она прекращает всякие сношения. Стало быть, «я» и «вы» — поэт и его менее просвещенный в делах искусства и в тайнах ремесла друг²¹⁷⁷.

При этом она собирает самые жалкие, самые никчемные цветы и травы: желтый одуванчик, выросший у забора (ср.: тепличные розы или ухоженные на клумбах), лопухи и лебеда²¹⁷⁸. Этого сора не стыдится поэт, не стыдятся его стихи, которые растут подобно презируемым изгоям в среде растений. Читатель и вправду может подумать, что стихи вырастают из самых заурядных и отвергаемых предметов и явлений, из обыкновенной и никому не нужной чепухи. Но разве лирика Ахматовой сводится к тому, чтобы прокламировать случайность, ограничивающую обобщение, воспевать лопухи и лебеду. В стихах Ахматовой часто упоминается лебеда, но у нее есть и шиповник, и жасмин, и розы²¹⁷⁹. Значит, сор, о котором говорит Ахматова, не сор повседневности, не сор жизни, а сор литературный. «... ахматовские стихи, — пишет А.К. Жолков-

²¹⁷⁶ А.К. Жолковский заметил, что «В модернистском варианте, в частности у Ахматовой, сознательная переориентация с «высокой, но затхлой, литературности» на «низкую, но свежую, реальность» может восходить к Верлену (через ее признанного мэтра Анненского)» (там же. — С. 74).

²¹⁷⁷ См. анализ грамматических форм — «я», «вы» и «люди» — в статье А.К. Жолковского (там же. — С. 76 и сл.). К сожалению, автор почему-то считает, что не только «люди», толпа отлучены от тайн ремесла, но «даже и *вы* допускаются лишь на элементарный — «природный» — уровень ахматовской эстетики, тогда как «культурные» тайны ее ремесла остаются для них герметически недоступными» (там же). Разумеется, читатель («вы») не является поэтом и потому не посвящен в «тайны ремесла», но это не значит, что позиция Ахматовой исключительно элитарна: в стихотворении перевоспитание читателя направлено не только к тому, чтобы открыть ему природный уровень постижения, но и более глубокий. Иначе говоря, читатель допускается к пониманию «тайн ремесла», но не к овладению ими. Впрочем, даже о многих поэтах нельзя сказать, что им известны «тайны ремесла». В частности, о Брюсове Ахматова высказалась так: «Он знал секреты, но не знал тайны» (*Чуковская Лидия*. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 375).

²¹⁷⁸ Как полагают исследователи, растения, выбранные Ахматовой, также восходят к поэзии Верлена.

²¹⁷⁹ Кстати, из всех цветов Ахматова особенно любила розы. Бродский вспоминал, что, когда у него водились деньги, он всегда покупал Ахматовой розы.

ский, — растут не из природного сора, а именно из старательно отвергаемой “литературы”»²¹⁸⁰.

²¹⁸⁰В доказательство А.К. Жолковский цитирует М.А. Кузмина, у которого, не ведая стыда, Ахматова подслушивает строки: «Сухой цветок, любовных писем связка, Улыбка глаз, счастливых встречи две» (*Кузмин М.* «О, быть покинутым — какое счастье!..» — *Кузмин М.* Избранные произведения. — Л., 1990. — С. 37). Нет сомнения, что ритмико-интонационный рисунок этих строк воспроизведен Ахматовой, которая выдает их не за кузминские, а за подслушанные ею у природной жизни. Ср.: «Сердитый окрик, дегтя запах свежий, Таинственная плесень на стене...». Слово «сор» проясняется из указаний П.Н. Лукницкому, занимавшемуся изучением биографии Н.С. Гумилева: «— Вы... решили собрать все... Даже весь сор, какой примешивается к имени человека... Вы не должны забывать: эта биография, составляемая Вами, — является, может быть, тягчайшим обвинительным актом... Вы должны разобраться в каждой мелочи, пройти сквозь весь этот сор... создавать подлинный облик Николая Степановича... Вот почему я боюсь Ваших «сводок»... Вы можете и сузить, и сделать ошибки...» Она поняла, что создание такой биографии — это такое же произведение искусства. Что — здесь такое же творчество, как и во всем остальном» (*Лукницкий П.Н.* Встречи с Анной Ахматовой. — Р., 1991. Т. I. 1924–1925 гг. — С. 232–233). «А применительно к собственному образу та же установка Ахматовой засвидетельствована Н.Я. Мандельштам: «Откуда-то с самых ранних лет у нее взялась мысль, что всякая ее оплошность будет учтена ее биографами. Она жила с оглядкой на собственную биографию... «Все в наших руках», — говорила она и: «Я, как литературовед, знаю»... [О]на желала канонического портрета без всей той нелепицы и дури, которые неизбежны в каждой жизни, а тем более в жизни поэта. Красивая, сдержанная, умная дама, да к тому же прекрасный поэт — вот что придумала для себя Анна Ахматова» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 299–325). А.К. Жолковский, который привел эти свидетельства, резонно заключил: «Тем более высканном и организованным, а не натуральным и произвольным, главное же — не вдохновляюще желанным поэту, а хладнокровно отсеиваемым и пускаемым в глаза читателям — предстает при ближайшем рассмотрении эмблематический сор в рассматриваемом стихотворении. Подмена нешуточной подоплеки жизнетворчества кокетливо риторическим приятием сора составляла наиболее сокровенную тайну ахматовского ремесла». И дальше: «Что касается *лебеды*, то и она возникает в стихотворении не столько из подзаборного сора, сколько из собственных стихов Ахматовой... Этот знаменитый образ — знаменитый, в частности, благодаря оригинальности использования декадентской поэтессой маски простой полольщицы — стал одной из сигнатур Ахматовой, и, разумеется, проблема его «подлинности» вызывала напряженное любопытство». Л.К. Чуковская вспоминала: «Я сказала ей, что из ее стихов видно — она очень любит лебеду. — Да, очень, очень, и крапиву, и лопухи. Это с детства. Когда я была маленькая, мы жили в Царском, в переулке, и там в канаве росли лопухи и лебеда. Я была маленькая, а они большие, широколистные, пахучие, нагретые солнцем, — я так их с тех пор люблю» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 155). См. также признание в стихах «Я лопухи любила и крапиву...» («Ива»). В этом случае Ахматова, как совершенно убедительно полагает А.К. Жолковский, развивает перед Л.К. Чуковской «природный» вариант своего пристрастия в стихах к крапиве, лопухам и лебеде. Но есть и другой вариант, обнажающий литературность лебеды и других неказистых растений: «В голодные годы Ахматова жила у Рыковых в Детском Селе. У них там был огород. В число обязанностей Натальи Викторовны входило заниматься его расчисткой — полоть лебеду. Анна Андреевна как-то вызвалась помогать: “Только вы, Наташенька, покажите мне, какая она, эта лебеда”» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 133). «Тут Ахматова, — пишет А.К. Жолковский, — представляется никогда в глаза не видавшей этой самой лебеды и, значит, почерпнувшей ее из чисто словесных парадигм, по всей вероятно-

Все это вместе означает, что, устремляясь вперед, Ахматова оглядывается и назад. Так появляется кокетливая, игровая ориентация на реализм и на классицизм, на царственность слова, позы и жеста, которые многими воспринимались как ложноклассические. Однако ложный классицизм преодолевался тем, что стихи Ахматовой, по словам Л.К. Чуковской, «растут из русской классики, преображая ее, в них нет ничего риторического, они начисто лишены пышности, они — сама естественность и тишина, они — живая, русская и притом современная речь»²¹⁸¹.

Анализ стихотворения позволяет говорить о тщательном отборе словесного материала. «Сор» предполагает не случайное соединение растений, а их сознательный отбор: дикорастущая троица (одуванчик, лопухи и лебеда²¹⁸²) превращается в символ, эмблему естественности, природности, неокультурности, из которой вырастают стихи. Однако неожиданно выясняется, что эта сорная трава уже была востребована для тех же литературных целей тем же автором и по этой причине уже не может считаться вполне естественной и доподлинно природной. Здесь уместно сказать, что стихи Ахматовой написаны не так, как у людей, и одновременно — так, как у людей.

сти народно-песенных. Подобно лебеде, автореминисценцией в «простецком» ключе является и *дегтя запах свежий...*» (см. также: «Едкий, душный запах дегтя...»). «Точно так же и эпитет *свежий*, особенно в применении к чему-то едкому и душному, — еще одна ахматовская сигнатура, ср. знаменитое

Свежо и остро пахли морем

На блюде устрицы во льду...», —

продолжает А.К. Жолковский. Отметим, однако, что эпитет «свежий» имеет другое значение, чем в приведенных строках: речь идет не о свежести, которой повеяло от дегтя, а о времени покрытия им (например, дегтем недавно что-то намазали). Но автор статьи о стихотворении «Мне ни к чему одические рати...» прав в том, что на пересечении естественности и литературы возникает «опасность буквального прочтения и перенесения в житейскую практику эстетико-политических затей поэтов-магов и харизматических учителей жизни <...> у Ахматовой непроницаемая двойственность ориентации одновременно на сверхсерьезных магов Серебряного века и на... Пушкина скрадывает настойчивость ее учительных претензий, отчего загадочность и авторитет ее фигуры лишь усиливаются, а житнетворческий образ обретает органическую слитность» (*Жолковский А.К.* Новая и новейшая русская поэзия. — М., 2009. — С. 79–82). Однако под словом «сор» Ахматова имела в виду и пустые, засоряющие язык необязательные выражения или обыденные речения, например, «Не хотите ли чаю?». Из этих прозаических оборотов, по ее мнению, и «нужно сделать стихи. В этом для нее было и чудо поэзии, и невыносимые трудности сочинения стихов».

²¹⁸¹ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 336.

²¹⁸² В других стихотворениях можно встретить и лопухи, и крапиву, и мох — тоже изгоев, отвергнутых человеком растений, исключенных из числа привилегированных. См., например, приведенное А.К. Жолковским:

Почернел, искривился бревенчатый мост,
И стоят лопухи в человеческий рост,
И крапивы дремучей поют леса,
Что по ним не пройдет, не блеснет коса.
Вечерами над озером слышен вздох,
И по стенам расплзся корявый мох.

Это еще более ясно из третьего, заключительного четверостишия. Здесь тоже отобраны сердитый окрик, дегтя запах свежий, т. е. резкий и очень отвратительный, плесень на стене. Что может быть более неприятным, неэстетичным, невзрачным для слуха, обоняния и зрения, чем новая троица из нового «сора» реальной жизни. Однако уже известно, что форма, объединившая ее, взята из литературы, у М. Кузмина. Вдобавок ко всему слово «плесень» снабжено «поэтическим» эпитетом «таинственная». Стало быть, это не просто плесень, а уже однажды зафиксированная культурой. Речь идет о знаменитых словах Леонардо да Винчи и его поучении: «Рассматривай стены, запачканные разными пятнами... ты можешь там увидеть подобие различных пейзажей...»²¹⁸³ По поводу таинственной плесени можно сказать, что тут в игру вступает творческое воображение. Его воздействие преобразует неприятную плесень в эстетически маркированные картины, превращая их из природного состояния в факт культуры и литературы.

Как только это преобразование осуществилось, оно воплощается в стихе, который «звучит» и наделяется едва ли не противоположными эпитетами — «задорен, нежен», т. е. становится многозначным, богатым эмоциональными оттенками. И такой стих дается на радость, на эстетическое наслаждение «вам и мне». Здесь очень важно, что последняя строка самая ударная и очень важная в смысловом отношении²¹⁸⁴. Во-первых, она полноударная: все ударения на месте, пропусков акцентов (пиррихийев) нет. Во-вторых, она замыкает все стихотворение в кольцо: оно начинается и заканчивается местоимением «мне»: «Мне ни к чему

²¹⁸³ Леонардо да Винчи. Избранное. — М., 1952. — С. 88. А.К. Жолковский, помимо этого наблюдения, предложил и другие. Ср.: и прекрасней мраков Рембрандта Просто плесень в черном углу; Но я касаюсь живописи стен и у камина греюсь. Что за чудо! Сквозь эту плесень, этот чад и тлен Сверкнули два зеленых изумруда и кот мякнул... «А в плане так называемой домашней семантики плесень на стене отсылает к тому времени, когда Ахматова жила вместе с Ольгой Судейкиной и Артуром Лурье в начале 20-х годов и на стене за окном им виделся «леонардовский» силуэт человека в плаще и цилиндре, по словам Судейкиной, — Жерара де Нерваля (In memoriam... — СПб., 1997. — С. 342–343). Впрочем, мотив вглядывания в стену в связи с фигурой Судейкиной уходит в еще более далекое прошлое — историю самоубийства влюбленного в нее В.Князева и присутствует уже в посвященном ей стихотворении Ахматовой «Голос памяти»: Что ты видишь, тускло на стену смотря... Чайку ли на синей скатерти воды Или флорентийские сады? <...> Иль того ты видишь у своих колен, Кто для белой смерти твой покинул плен? Нет, я вижу стену только — и на ней Отсветы небесных гаснущих огней»; см. также: *Тименчик Р.Д.* Заметки о «Поэме без героя». — *Ахматова А.* Поэма без героя. — М., 1989. — С. 241–250). В качестве источника мотива плесени А.К. Жолковский указывает также на роман М.Кузмина «Плавающие-путешествующие». Словом, в данном случае существует целый «лабиринт аллюзий на собственные стихи, прозу Кузмина и поучения Леонардо». Эти аллюзии «и должна прикрыть собой таинственная плесень на стене — в полном соответствии со стратегией «изысканной элитарности, маскирующей» под убогую эгалитарность» (*Жолковский А.К.* Новая и новейшая русская поэзия. — М., 2009. — С. 76).

²¹⁸⁴ Тут необходимо отметить, что вся третья, последняя строфа отличается от первых двух полноударностью: кроме второй строки, все остальные выдержаны в соответствии с метрической схемой ямба.

одические рати...» — «На радость вам и мне». Ее особая смысловая нагрузка состоит в том, что, начиная стихотворение о себе («Мне...»), поэт ставит себя на первое место, но, заканчивая стихотворение, он уступает первое место перевоспитанному, просветившемуся читателю «На радость вам...», но не оставляет в забвении себя («... и мне»). Ахматова уравнивает поэта и его читателей, помогая ему постичь секреты и тайны ремесла²¹⁸⁵. Тем самым стихотворение «Мне ни к чему одические рати...» включается в мировую поэтическую традицию, объединяющую стихотворения о поэтическом творчестве, о поэте и поэзии, о поэте и читателе, о высокой сущности поэзии.

Есть, однако, одна особенность, на которую обратил внимание А.К. Жолковский. Предварительно зададимся вопросом: зачем Ахматовой понадобились одуванчик, лопухи, лебеда, окрик, деготь и плесень? почему она выбрала отвергнутые растения, рождающие неприятные для слуха, обоняния и зрения ощущения?

Оказывается, не только затем, чтобы осветить коллизию поэтической условности и поэтической подлинности и естественности.

Все растения и все явления, упоминаемые Ахматовой, выступают как незначительные, отринутые человеком, не представляющие ценности с эстетической точки зрения. Значит, они отвергнуты в мире, а отверженные, как известно, страдают. И тут вступает в силу нравственная позиция поэта. Ахматова готова довольствоваться малым, случайным, обогреть его сердечным теплом, проникнуться его страданиями, вывести его из забвения на свет. Так на первый план выдвигается «слабость, покинутость, бедность, непритязательность», хрупкость, заброшенность малого, сиротливого отверженного растения или какого-либо существа. Но в нем же обнаруживается большая сопротивляемость, жизнестойкость, т. е. жизненная мощь, за ним стоит большое и значительное содержание, драгоценные свойства и высокие ценности. На этой почве Ахматова маскирует конфликт между слабостью и силой. Неожиданно слабость оборачивается несвойственными ей качествами — силой, величавостью, классичностью и властью. За малым стоит большое, и победа в конечном итоге, несмотря на обязательные и непрменные временные поражения, все-таки достается малому: сила проявляется через слабость. Малый мир (человек), в конце концов, торжествует и празднует победу над большим внешним миром, противостоящим человеку. Тут вступает в свои права, по словам А.К. Жолковского, «несколько кокетливая эстетика стоического наслаждения отвергнутостью и страданием». Это равно применимо и к жизни, и к творчеству. Стихотворение «Мне ни к чему одические рати...», как и вся лирика Ахматовой, — прекрасный тому пример.

Вся критика с начала XX столетия и до наших дней писала о хрупкой и психологически тонкой поэзии Ахматовой. И в этом была, есть и пребывает правда. Но уже первый значительный критик лирики Ахматовой — Н.В. Недоброво — высказался о внутренней жесткости Ахма-

²¹⁸⁵ В связи с проблемой читателя-друга и непосвященной толпы А.К. Жолковский полагает, что лирика Ахматовой одним своим творческим ликом обращена к обыкновенному массовому читателю, а другим — к культурной элите.

товой, о крепком душевном стержне, видимом через ее поэзию. И он тоже был прав. Что же касается лирики, то и В.М. Жирмунский, и Л.Я. Гинзбург утверждали, что образность и эмоциональность Ахматовой по своему существу — не следствие импровизации, а глубокой продуманности, граничащей с рациональностью в передаче переживаний. Ахматова не терпит расхлябанности, распушенности, растрепанности. Современники донесли до нас мнение противника Ахматовой в эстетической сфере — В.В. Маяковского: «Поэт Симон Чиковани вспоминал, что... В Тифлисе в 1926 году в кругу грузинских поэтов... Маяковский... прочитал неожиданно «два стихотворения Анны Ахматовой... С редкой проникновенностью, с трепетным и вдохновенным к ним отношением. Все были удивлены... Я робко заметил: — Не думал, что ваш бархатный бас так подойдет к изысканным и хрупким строчкам Ахматовой. Маяковский... деловым тоном ответил: — Это стихотворение выражает изысканные и хрупкие чувства, но само оно не хрупкое, стихи Ахматовой монолитны и выдержат давление любого голоса, не дав трещины»²¹⁸⁶. Жизненный материал, легший в основу лирического стихотворения, как и чувства, выраженные в нем, могут быть хрупкими, хотя это и совсем не обязательно, а воплощение его в сочинении не бывает у Ахматовой хрупким. Оно подчинено железной поэтической дисциплине.

Для убедительности достаточно рассмотреть третий стих первой строфы — «По мне в стихах все быть должно некстати...» А.К. Жолковский отметил, во-первых, полноударность строки на фоне предшествующих пирихических строк, а во-вторых, искусную инверсию — «все быть должно некстати» (вместо: все должно быть некстати), изменяющую модальность с мягкой на более жесткую и неотвратимую. По мнению исследователя, «воля к власти и порядку» выражена в этой строке впрямую, и слово «должно» указывает на строгую и бескомпромиссную программу индивидуального письма.

Стихотворение «Мне ни к чему одические рати...» с такой точки зрения должно рассматриваться как программное и выявляющее коренные и глубинные художественно-эстетические принципы творчества Ахматовой вообще. Согласно А.К. Жолковскому, таким центральным для поэтики и житнетворчества Ахматовой мотиве «силы через слабость»²¹⁸⁷, причем слабость предстает и реальной, и притворной, но в конечном итоге всегда мнимой.

²¹⁸⁶ Катанян В.А. Маяковский: хроника жизни и деятельности. — М., 1985. — С. 520. Цит. по изданию: Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. — М., 2009.

²¹⁸⁷ Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. — М., 2009. — С. 72. Эта идея развита исследователем в следующих работах: Жолковский А.К. К технологии властив творчестве и житнетворчестве Ахматовой. — в кн.: *Lebenskunst-Kunstleben. Житнетворчество в русской культуре XVII–XX веков.* — München, 1998. — С. 193–210; Жолковский А.К. Страх, тяжесть, мрамор: Из материалов к житнетворческой биографии Ахматовой. — в изд.: *Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 36.* — P. 119–154; Жолковский А.К. Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя. — Звезда. 1996. № 9. — С. 211–227; Жолковский А.К. Ахматова и Маяковский (К теории пародии). — в кн.: *In memoriam...* — СПб., 1997. — С. 383–394.

Для такой житнетворческой и эстетической программы, определяющей самую суть поэзии Ахматовой, есть два бесспорных источника — Шекспир и Пушкин. Шекспировский источник — комедия «Укрощение строптивой». В ней дан «женский» вариант слабости, которому Ахматова придала широкое и обобщенное значение. Эту комедию переводил М. Кузмин и в его переводе слова из монолога Катарины (акт V, сцена 2) звучат так:

Теперь я вижу, что оружие наше —
Соломинка, что слабы мы безмерно,
Считая силой то, что мнимо и неверно²¹⁸⁸.

Здесь чисто женская слабость превращается в силу, а то, что считалось и считается силой, оказывается посрамленным и ничтожным²¹⁸⁹. Другой вариант — поэтический, восходящий к античной и библейской традиции. Поэтическое слово, слабое физически и не вооруженное боевым оружием, превосходит своей мощью любую физическую и материальную силу²¹⁹⁰, которая при столкновении с ним демонстрирует свою слабость. Ближайший источник этого поэтического варианта — Пушкин в таких, например, стихотворениях, как «Арион», «Певец Давид был ростом мал, Но повалил же Голиаф...» с важным оттенком: поэзия «спасает» певца.

Так, в небольшом стихотворении предстает обобщенная эстетическая программа всего творчества Ахматовой.

Определив свою жизненно-творческую позицию, Ахматова обращается к Музе²¹⁹¹. В этом стихотворении она продолжила войну с поэтиче-

²¹⁸⁸ Обратим внимание на то, что словом «Соломинка» стали называть приятельницу Ахматовой — красавицу Саломею Андроникову (в замужестве Гальперн). Возможно, это ласковое прозвание возникло не только по созвучию с именем, но имело своим источником также и шекспировский текст.

²¹⁸⁹ Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений. — М.-Л., 1937. Т. 2. Ср. также переводы П. Мелковой (Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. — М., 1958):

Мы только слабостью своей сильны.

Чужую роль играть мы не должны

и П. Гнедича (Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений. Т. 2. — СПб., 2001):

Сила

Вся наша — в нашей слабости. <...>

²¹⁹⁰ П.Н. Лукницкий заметил: «Не любит телесности. Телесность — проклятье земли. Проклятье — с первого грехопадения, с Адама и Евы... Телесность всегда груба, усложняет отношения, лишает их простоты, вносит в них ложь, лишает отношения их святости... Чистую, невинную, высокую дружбу портит...» (Лукницкий П.Н. Асиміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. — Париж; М., 1997. — С. 190).

²¹⁹¹

Муза

Как и жить мне с этой обузой,

А еще называют Музой,

Говорят: «Ты с ней на лугу...»

Говорят: «Божественный лепет...»

ской условностью. Ее Муза — не персонаж пасторалей и идиллий²¹⁹², не романтическая избранница, наделенная пророческим, сверхчувственным знанием. Она рекомендуется читателю вполне прозаически — «обуза». И является она поэту не каждый день и не каждый час, а по своей прихоти, да и ведет себя подобно болезни («Жестче, чем лихорадка оттреплет, и опять весь год не гу-гу»). Поэт находится весь в ее власти. Впрочем, и «работа» поэта вряд ли может быть названа «работой». Многим она кажется «беспечным житьем», праздностью, ничего неделанием:

Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое²¹⁹³.

Если самостоятельно поэт ничего не может сочинить, и ему нужно дожидаться прихода Музы, то и в этом случае он оказывается пассивным игроком, ибо Муза повелевает ему подслушивать и присваивать подслушанное, причем не только у природы, а и у других поэтов, композиторов и т. д., у жизни вообще:

И чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив...

Ахматова иронически говорит, что поэт, в сущности, занимается плагиатом: он подслушивает у других и выдает шутя без стеснения и стыда за свое. При этом он еще вторичные, литературные переживания выдает за подлинные:

Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь блещущих нив.
Все идет в ход: и звуки леса, и говор сосен:
Налево беру и направо
И даже, без чувства вины,
Немного у жизни лукавой
И все — у ночной тишины.

Жестче, чем лихорадка, оттреплет,
И опять весь год ни гу-гу.

²¹⁹² Если и появляется «таинственная лира», то обычно в ином, потустороннем мире:

Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу («Я над ними склонюсь, как над чашей...»).

²¹⁹³ Поэт

Подумаешь, тоже работа —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

А после подслушать у леса,
У сосен, молчалиниц на вид,
Пока дымовая завеса
Тумана повсюду стоит.

И, чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив,
Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь блещущих нив.

Налево беру и направо,
И даже, без чувства вины,
Немного у жизни лукавой,
И всё — у ночной тишины.

Поэтическое творчество становится, по ироническому признанию Ахматовой, игрой с Музой и с жизнью, потому Муза велит подслушивать всюду и все присваивать, а потому вина с поэта снимается: он не волен в желаниях Музы и послушен ей. Таковы игривые затеи ахматовской лирики. Однако самая большая неожиданность обрушивается на читателя в финале стихотворения: оказывается, поэт «всё — у ночной тишины», когда он вслушивается в нее, когда он не слышит других звуков, когда он включает в творческий процесс свое воображение. Но тогда вся риторика Ахматовой утрачивается и обнажается подлинный смысл творчества. Получается, что поэт не столь уж зависим от всего постороннего, внешнего (недаром в последнем четверостишии модальность глагола приобретает властный характер — беру). Тут уже пропадает заимствование и наступает акт личной творческой ответственности. Так осуществляет переход в лирической теме читателя-друга²¹⁹⁴.

В литературе об этом стихотворении высказано мнение, что оно несколько необычно для Ахматовой. Так, А.Г. Найман в своем разборе «Читателя» усмотрел в нем два противоречия и писал: «Вдова Осипа Мандельштама в своих воспоминаниях бросила Ахматовой упрек в том, что она утверждает образ «поэта на сцене». В самом деле, мнение Мандельштама об актере, как «профессии, противоположной» поэту, полностью разделялось Ахматовой. «Эстрадничество» 50-60-х годов (Евтушенко, Рождественский, Вознесенский и т. д.) отрицалось ею безоговорочно. И тем не менее в стихотворении «Читатель», датированном 1959 годом, изображен именно поэт-актер»²¹⁹⁵. Это первое противоречие. Оно разрешается Найманом следующим образом: «... противоречие поэт/актер исчезает, если согласиться, что этот поэт и одновременно актер — Шекспир; или другое воплощение этого образа — например Пастернак — Гамлет. В пользу такого заключения свидетельствует не только «двойная про-

2194

Читатель

Не должен быть очень несчастным
И, главное, скрытным. О нет!
Чтоб быть современнику ясным,
Весь настежь распахнут поэт.

И рампа торчит под ногами,
Всё мертвенно, пусто, светло,
Лайм-лайта холодное пламя
Его заклеимило чело.

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад,
Пусть самый последний, случайный,
Всю жизнь промолчавший подряд.

Там всё, что природа запрячет,
Когда ей угодно, от нас.
Там кто-то беспомощно плачет
В какой-то назначенный час.

И сколько там сумрака ночи,
И тени, и сколько прохлад,
Там те незнакомые очи
До света со мной говорят,

За что-то меня упрекают
И в чем-то согласны со мной...
Так исповедь льется немая,
Беседы блаженнейший зной.

Наш век на земле быстротечен
И тесен назначенный круг,
А он неизменен и вечен —
Поэта неведомый друг.

²¹⁹⁵ Res philologica. Филологические исследования. — М.-Л., 1990. — С. 410.

фессия» Шекспира, но и англоизированный (и обращенный к той театральной эпохе) стих *Лайм-лайта холодное пламя...*; в первоначальном варианте было *позорное пламя...*. Однако, намек на Шекспира, а тем более на Пастернака, который актером не был, должен быть отвергнут. Образ поэта, сравниваемого с трагическим актером, заимствован, скорее всего, из Лермонтова («Не верь себе»). Он выходит на сцену в едва ли не сомнамбулическом состоянии и потому не видит читателя, и всё окружающее кажется ему лишним и ненужным:

И рампа торчит под ногами,
Всё мертвенно, пусто, светло,
Лайм-лайта холодное пламя
Его заклеимило чело²¹⁹⁶.

Стихотворение, по нашему мнению, связано с «Прологом, или Сном во сне», где поэт-героиня выступает и в роли актрисы. Кстати, в дальнейшем Ахматова пишет, что все беседы с читателем происходят во сне. Стало быть, поэт, выходящий на сцену, — сам автор. Речь в стихотворении идет о трагическом характере контакта с читателем, который заключается в его двойственности — трудность непосредственного контакта и легкость заочного, воображаемого.

Второе противоречие, по мнению Наймана, заключается в том, что поэт не хранит тайну и для того, чтобы войти в контакт с читателем, должен соблюсти два условия — «Не должен быть очень несчастным И, главное, скрытным». Напротив: «Чтоб быть современнику ясным, Весь настежь распахнут поэт». Стало быть, для того, чтобы быть понятным (понравиться) современнику, поэт каким-то не должен быть, а каким-то должен. Этот момент долженствования, некой предварительной обязанности весьма смутил Наймана, потому что он не согласуется с трагическим образом поэта в лирике Ахматовой.

Противоречие первых двух строк первой строфы с двумя последующими, действительно, существует, но лежит в несколько иной плоскости. Поэт у Ахматовой не должен быть «очень несчастным» и «главное, скрытным». Иначе говоря, если он несчастен в жизни, то в стихах ему не подобает являться таким, а надлежит как раз скрывать свое несчастье. Но это требование к поэту противоречит другому — распахнутости настежь. И связано это не с тайной, которую поэт несет в себе, а с тем жизненным повседневным «сором», который прилепляется к поэту и мешает ему быть «ясным». «Сор» может скрыть душу, затемнить в поэте самое сокровенное, стать препятствием к истинному постижению его облика²¹⁹⁷. Кроме того, и это немаловажно, нагнетая свои несчастья в сти-

²¹⁹⁶ Конечно, здесь уместнее слово «позорное» вместо «холодное». Известно, что замена произведена в «Новом мире», но неизвестно, согласилась ли с ней Ахматова добровольно или под нажимом обстоятельств. Пожалуй, следовало бы восстановить ахматовское начертание как более выразительное и логически более правильное.

²¹⁹⁷ Мемуаристы отмечали, что в повседневной жизни Ахматова не всегда была справедлива к своим собратьям по перу и к обыкновенным людям. «... в суждениях Ахматовой, — писал Д.Е. Максимов, — ... субъективный взгляд не отрывался от объ-

хах, поэт создает опасность искажения своего лирического облика, вызывая жалость к себе как человеку. В известной мере, происходит подмена лирического образа прототипом, что, конечно, снижает художественность создания. Стало быть, Ахматова предупреждала своих читателей и коллег по цеху, что отношения между поэтом и читателями должны строиться исключительно на почве литературы, не переходя грань, отделяющую искусство от повседневности и обыденности.

Эти замечания не исключают наблюдений Наймана о том, что стихотворение Ахматовой — это реплика «в давнем споре и обращена одновременно и к Бальмонту, и к Брюсову, и к Мандельштаму, и к Цветаевой»²¹⁹⁸.

После первых двух строф в стихотворении появляется «читатель», который, как и поэт в других стихотворениях, наделен «тайной», причём тайной хранящий тайну в себе²¹⁹⁹. В нем сосредоточен тот же мир, какой присущ реальной жизни:

Там всё, что природа запрячет,
Когда ей угодно, от нас.
Там кто-то беспомощно плачет
В какой-то назначенный час.

активного отражения сути вещей и границы, отделяющие субъективное от объективного, определить здесь очень трудно. Ясно одно: целостный образ Ахматовой остается благородным и прекрасным и в поэзии, и в жизни. При этом необходимо сказать, что очищение, к которому обращено с надеждой все живущее в мире, осуществляется в этом образе Ахматовой, в нашем представлении о ней не только силами времени, обнажающего во всем преходящем меру заключенных в нем света и тени, но и ее собственной силой, прежде всего — силой ее поэзии. Несомненно, в поэзии она была справедливей, просветленней и окончательнее, чем в своих устных высказываниях. Именно в поэзии она умела подняться над второстепенным и сказать о главном. В поэзии она уходила из зоны «слишком человеческого» в тех случаях, когда оказывалась в ней, и оставалась перед лицом просто человеческого, Человеческого с большой буквы. Поэтому в своих «поминальных» стихах, относящихся к Маяковскому, которого она воспринимала, конечно, более чем сложно, а также к Пастернаку и к Цветаевой, она сказала о них, отбросив все психологические и прочие обертонны, так, как они того заслуживали — голосом высокого утверждения и признания» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 123–124; см. также: Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. — М., 1990).

²¹⁹⁸ А.Г. Найман имеет в виду эссе Цветаевой, в котором она дала характеристики Бальмонту («Бальмонт: открытость, настежь — распаханность...») и Брюсову («сжатость..., скупость, самость себе»), а также полемичность ахматовского «Читателя» по отношению к Брюсовскому «Поэту» («Ты должен быть гордым как знамя»), что было отмечено Р.Д. Тименчиком и Г.Г. Суперфином. При этом Цветаева в своей оценке Бальмонта разошлась с оценкой Мандельштама, писавшего: «Отказ от «собеседника» красной чертой проходит через всю поэзию Бальмонта и сильно обесценивает ее. Бальмонт в своих стихах постоянно третирует кого-то, относится к кому-то без уважения, небрежно, свысока. Этот «некто» и есть таинственный собеседник».

²¹⁹⁹ Ахматова имеет в виду конкретное лицо — Михаила Дмитриевича Пискулина, всю жизнь собиравшего материалы о ее творчестве, но признавшего в этом незадолго до смерти, в 1958 году, во время встречи с Ахматовой в Комарово.

И вот этот незнакомый читатель получает голос. Поэт и читатель меняются местами: не поэт обращается к читателю, а читатель к поэту. Поэт же выслушивает его. Так входит в стихотворение ахматовский образ поэта:

И сколько там сумрака ночи,
И тени, и сколько прохлад,
Там те незнакомые очи
До света со мной говорят,

За что-то меня упрекают
И в чем-то согласны со мной...
Так исповедь льется немая,
Беседы блаженнейший зной.

Читатель исповедуется, раскрывает душу, а потому и поэт должен ответить ему тем же (см. первую строфу). Особенность стихотворения заключается в том, что читатель предстает в двух ликах — воображаемого, сотворенного поэтом, но отделенного от него, выступающего самостоятельно, и существующего в сознании поэта как неотделимая от него часть. Поэтому на фоне изменчивости исторического бытия образ неведомого друга поэта, живущего в его душе, «неизменен и вечен».

«Последнее стихотворение» снова возвращает нас к стихотворениям «Творчество» и «Муза», раскрывая творческий процесс. Среди многих стихотворений, каждое из которых приходит к поэту своим путем: одно «С дыханием жизни врывается в дом», другое «крадется», третье без всякой помощи поэта «Струятся по белой бумаге, Как чистый источник в овраге», четвертое никак не может проясниться («в руки живым не дается»). Но самое мучительное то, которое «по капельке выпило кровь», но так и не отлилось в слово, «Безмолвием сделавшись снова». А без него нет поэту жизни. И в этом — подлинная трагедия.

Трагическая тема невоплощения в слово сменяется у Ахматовой шутливой темой воплощения как собственной заслуги («Могла ли Биче, словно Дант творить...»). Она признается, что женщина-возлюбленная была обычно вдохновительницей поэтов. На этом поприще она прославилась больше, чем на собственно поэтическом. Ахматовой посчастливилось творить стихи, чего не было дано Беатриче, подруге Данте, она смогла «жар любви восславить», что было недостижимо для Лауры, подруги Петрарки. Но, совершив все это, Ахматова «научила женщин говорить» в стихах, но ее поэтические уроки не возвысили женскую поэзию, не подняли ее на новый уровень. Масштаб словоговения таков, что теперь перед Ахматовой стоит новая и, пожалуй, более трудная задача: «Но, Боже, как их замолчать заставить!»

А про настоящие стихи Ахматова написала в духе Б. Пастернака («Определение поэзии»), а также «безглагольного» Фета²²⁰⁰.

²²⁰⁰ Про стихи

Это — выжимки бессонниц,
Это — свеч кривых нагар,
Это — сотен белых звонниц

Заклучает цикл полное драматизма стихотворение «Многое еще, наверно, хочет...»²²⁰¹, в котором бессловесная жизнь сама хочет воплотиться в слово через посредство поэта, притягиваясь к нему. Но и поэт движется навстречу жизни:

У меня не выяснены счета
С пламенем, и ветром, и водой...

Это взаимное притяжение рождает творчество и высокое наслаждение:

Оттого-то мне мои дремоты
Вдруг такие распахнут ворота
И ведут за утренней звездой.

К размышлениям о поэзии в цикле «Тайны ремесла» примыкают циклы «Три стихотворения», «Венок мертвым», посвященные умершим поэтам, а также отдельные стихотворения, вошедшие в предпологавшееся собрание «Нечет», включенное затем в состав «Седьмой книги»²²⁰².

В цикле, названном «Три стихотворения»²²⁰³, Ахматова отдала дань

Первый утренний удар...
Это — теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это — пчелы, это — донник,
Это — пыль, и мрак, и зной.

²²⁰¹ Многое еще, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим:
То, что, бессловесное, грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым.
У меня не выяснены счета
С пламенем, и ветром, и водой...
Оттого-то мне мои дремоты
Вдруг такие распахнут ворота
И ведут за утренней звездой.

²²⁰² Ахматова иногда объединяла свои стихотворения названием одного из членов неразъемной пары (например, «Нечет», оставляя в стороне «Чет»), указывая на трагический настрой (ср. название главы в «Поэме без героя» — «Решка» и опуская «Орел»).

²²⁰³ Три стихотворения

1.

Пора забить верблюжий этот гам
И белый дом на улице Жуковской.
Пора, пора к березам и грибам,
К широкой осени московской.
Там всё теперь сияет, всё в росе,
И небо забирается высоко,
И помнит Рогачевское шоссе
Разбойный посвист молодого Блока.

2.

Блоку. Цикл создавался в течение 1940–1960 годов. Он начат в Ташкенте и закончен в Ленинграде. Первое стихотворение свидетельствовало о том, что Ахматова уже тяготилась Ташкентом и ей хотелось вернуться из Азии в Европу, к московской осени, где «небо забирается высоко и помнит Рогачёвское шоссе Разбойный посвист молодого Блока»²²⁰⁴.

Несмотря на то, что Ахматова относилась к Блоку неоднозначно, о чем существует множество свидетельств, цикле она отбросила все мелочное, суетное, обиходное, весь повседневный «сор» и передала свое ощущение творчества и личности Блока. Во втором стихотворении, отыскивая «в памяти черной», т. е. В уже почти забытых событиях, значимые, но, казалось бы, случайные и не связанные друг с другом приметы, создающие, однако, четкий образ дореволюционного Петербурга начала XX века («до самого локтя перчатки», бессонную для художественной элиты «ночь Петербурга», сумрак театральных лож с его душным и сладким запахом, «ветер с залива»), она находит и образ Блока — «Тебе улыбнется презрительно Блок — Трагический тенор эпохи». И это довершает короткую зарисовку, поскольку Блок с его презрительной улыбкой и есть главная фигура, определяющая сущность эпохи. Многие, даже просвещенные читатели, первоначально недоумевали, почему Блок характеризуется «трагическим тенором эпохи». Поэт Л.А. Озеров писал: «По выходе номера «Литературной газеты» иные спрашивали, недоумевая: «Что это значит — трагический тенор эпохи?» Другие негодовали впрямую: «Как это можно — о Блоке! — трагический тенор эпохи».

При первой же встрече с Анной Андреевной у Ардовых на Ордынке встал между нами этот злополучный «трагический тенор». Я не возмущался, не протестовал. Мне хотелось понять — в чем дело.

И, в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный, и сладкий.

И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

3.

Он прав — опять фонарь, аптека,
Нева, безмолвие, гранит...
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит —
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

²²⁰⁴ Реалии в стихотворении точны: «белый дом на улице Жуковской» — это дом, где в последние дни эвакуации жила Ахматова в Ташкенте; Рогачёвское шоссе соединило Москву и бывший Клинский уезд, по этой дороге молодой Блок добирался до Шахматова.

И Анна Андреевна, верная своему обычаю немногословия, сказала мне: «Объясните им, что это не обывательское «душка-тенор»... — и после значительной паузы: — у Баха тенор поет Евангелиста...»

Дома я заглянул в книги о Бахе и узнал, что Евангелист (в «Страстях по Матфею») — партия тенора. Иисус — партия баса, ныне чаще ведомая баритоном. Так вот, думал я, как важно знать то, что имел в виду автор, создавая образ...

Вскоре после этого разговора, перечитывая Блока, я нашел в его цикле «Через двенадцать лет» строки: «И тенор пел на сцене гимны // Безумным скрипкам и весне» (1910). По-новому открылись мне эти строки: тенор пел не романсы и арии, а гимны...»²²⁰⁵

Итак, Ахматова представила Блока в качестве Евангелиста²²⁰⁶, благовестника-поэта, наделенного высокой миссией и трагической судьбой.

Третье стихотворение («Он прав — опять фонарь, аптека...») обращает память к знаменитому стихотворению Блока, поэту, ставшему символом эпохи. Ахматова вспоминает и последнее стихотворение Блока — «Пушкинскому Дому». И тут смерть Блока сопровождается пушкинское слово «покой» («На свете счастья нет, а есть покой и воля»). Так снова устанавливается неразрывная связь времен.

Эта тема звучит в цикле «Венок мертвым», посвященном памяти И. Анненского, М. Булгакова, Б. Пильняка, О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Зощенко и др. Ее объединяют стихотворения «Учитель» (Ахматова считала его «учителем» едва ли не всех поэтов, отпочковавшихся от символистов), «Нас четверо» (Ахматова, Мандельштам, Пастернак и Цветаева) и горький реквиемо поколения «De profundis...»²²⁰⁷ «Мое поколенье...», связанный цитатой («Мое поколение Мало меду вкусило») из Библии (Первая книга царств) с Батюшковым и Лермонтовым и насыщенное строгими, четкими, афористически меткими выражениями («Наше было не кончено дело, Наши были часы сочтены»). В примыкающих к «Венку мертвым» стихотворениях Ахматова часто вспоминает о местах своей юности и молодости («Царскосельские строки», «Царскосельская ода»), вновь и вновь уходя памятью в то время, когда расцветали таланты ее, Мандельштама, а потом Цветаевой, Маяковского, Пастернака... Рядом с такой памятью соседствует и сопровождает ее беспощадная смерть, не властная, однако, над бессмертием поэта, в частности, О. Мандельштама:

²²⁰⁵ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 602–603. То же самое говорил И. Бродский С. Волкову: «А в баховских «Страстях по Матфею» Евангелист — это тенор. Партия Евангелиста — это партия тенора».

²²⁰⁶ Евангелисты (греч. «благовестники»), так называются авторы четырех Евангелий — Матфей, Марк, Лука и Иоанн. В древности это название было шире: оно прилагалось ко всем проповедникам Евангелия, или слова Божия. Среди протестантских народов сохранилось такое употребление слова: оно прилагается у них к миссионерам и ко всем вообще лицам, которые стремятся возродить общество проповедью учения Христова, заключающегося в Евангелиях. В древней Церкви была особая степень или должность — Евангелист, специально для проповеди Евангелия среди иудеев и язычников.

²²⁰⁷ Из бездны (взываю) (лат.) — начало заупокойной католической молитвы.

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой.

Так жизнь как бы обнимается стихотворениями Ахматовой от ее расцвета до бессмертия, обеспеченного творчеством. И это равно относится не только к тому времени, когда на литературной арене блистала Ахматова и ее современники-поэты, но к отдаленным эпохам. В лирике устанавливается преемственность стран, народов, людей, времени и пространства. «Античная страничка» посвящена двум судьбам — Софокла и Александра Македонского.

В первом и во втором стихотворениях власть почитает поэта, уважая его покой. Так поступали грозные правители и завоеватели в древности, преподнося урок нынешним властителям. В первом стихотворении («Смерть Софокла») бог Дионис повелевает вражеским войскам снять временно осаду с Афин, чтобы горожане могли спокойно похоронить тело Софокла и не тревожить его смертный сон, который для Ахматовой не превращается в забвение и небытие, а знаменует бессмертие отрадный покой.

Во втором стихотворении («Александр у Фив») грозный и страшный юный полководец приказывает старому вождю уничтожить знаменитый город до основания, но присмотреть, «чтоб цел был Дом Поэта»²²⁰⁸.

Среди крупных циклов в «Седьмой книге» выделяются «Cinq» ((1945–1946))²²⁰⁹, «Шиповник цветет» (1946–1956), «Полночные стихи» (1963–1965) и особый раздел «Вереница четверостиший».

Первые три цикла объединяют, по общему признанию, любовную лирику. К ним примыкает несколько стихотворений, не включенных в циклы. В.М. Жирмунский отметил, что «во всех отсутствует привычное для молодой Ахматовой описание любовной встречи героев, ее бытовой обстановки, вещественные признаки душевных переживаний и психологически знаменательные мелочи. Если темой стихотворения является «ночной разговор» («Cinq», 2), то вещественным признаком являются только «два голоса» собеседников «в онемевшем мире»; все остальное погружено в сублимированную атмосферу любовного экстаза и соответ-

²²⁰⁸ Согласно легенде, разорив Фивы, Александр Македонский оставил неприкосновенности дом древнегреческого поэта Пиндара.

²²⁰⁹ В научной литературе утвердилось мнение, правда, оспариваемое (Виктор Есипов. «Как времена Веспасиана...» (К проблеме героя в творчестве Анны Ахматовой 40–60-х годов). — <http://www.akhmatova.org/articles/esipov2.htm>), что «геро-ем» и адресатом циклов «Cinq» и «Шиповник цветет» является сэр Исайя Берлин, фигурирующий также в «Поэме без героя» в роли «гостя из будущего». Надо, однако, сказать, что «гость из будущего» — это не гость из какого-то реального будущего. Будущее в представлении Ахматовой, вероятнее всего, загробный мир, царство мертвых. Стало быть, гость, приходящий из будущего — это художественный образ, некое обобщение, а не конкретное лицо. Заметим также, что образ «гостя из будущего» появляется в пьесе «Пролог, или Сон во сне», задуманной и отчасти сочиненной до встречи с И. Берлином.

ственно выражено языком совершенно необычных для молодой Ахматовой, выходящих за грани повседневности поэтических метафор»²²¹⁰:

Истлевают звуки в эфире,
И заря притворилась тьмой.
В навсегда онемевшем мире
Два лишь голоса: твой и мой.
И под ветер с незримых Ладог,
Сквозь почти колокольный звон,
В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.

Уже в первом стихотворении цикла («Как у облака на краю...») и воспоминание, и встреча рисуются в необычной обстановке: охватившим героев чувством оба — «отторгнутые от земли», «Высоко мы, как звезды, шли», полные наслаждения друг другом, не ведающие никаких других переживаний, кроме наслаждения друг другом. В этот миг любви и вспоминая о нем герои находятся вне привычной морали («Ни отчаянья, ни стыда...»). И пусть любовное счастье осталось в прошлом, оно и сегодня наполняет душу любовным пламенем и возвышает ее:

Иду, как с солнцем в теле.
Вот отчего вокруг заря.
Иду я, чудеса творя...

Однако даже эта памятная обоим горячая любовь не лишена трагизма: возлюбленные разлучены («Под какими же звездными знаками Мы на горе себе рождены?»), оставившего на чувствах героев несмываемую временем печать («И какое незримое зарево Нас до света сводило с ума»).

Поистине трагическим, однако, является следующий цикл — «Шиповник цветет», состоящий из 13 стихотворений и имеющий подзаголовок «Из сожженной тетради». Он объединен новыми лирическими темами «таинственной невестречи» (разлуки без встречи) и «шиповника Подмосковья», иначе говоря, трагической, но бессмертной любви, о чем поется в «Первой песенке»²²¹¹. По мнению И.Бродского, «Это замеча-

²²¹⁰ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 111.

²²¹¹ Таинственной невестречи
Пустынны торжества,
Несказанные речи,
Безмолвные слова.
Нескрещенные взгляды
Не знают, где им лечь.
И только слезы рады,
Что можно долго течь.
Шиповник Подмосковья,
Увы! при чем-то тут...
И это всё любовью
Бессмертной назовут.

тельные стихи, в которых действующие лица Дидона и Эней. «По своему трагизму цикл этот в русской поэзии равных не имеет. Разве что «Денисьевский» цикл Тютчева. Но в «Шиповнике» вы слышите нечто новое по своей чудовищности: вы слышите голос истории»²²¹². Действительно, действие любовной драмы происходит на фоне истории, которая непосредственно вмешивается в события, причем герои превращаются то в героев древности, как в сонете «Не пугайся — я еще похожей...», то возвращаются в наше время, то переносятся в звездные миры. Они пребывают в истории, и их любовные отношения отражаются в ее зеркалах, как и в зеркалах современности, в историях других людей. Но любовные мотивы объединяет не только бессмертная любовь и история, но также не угасающее любовное пламя и сжигающий костер («Сожженная тетрадь»). Любовная драма разворачивается на грани яви и сна, здешнего и нездешнего миров, разума и безумия, на земле и на звездах, вне времени и пространства и их конкретных приметах. Все совмещено:

И время прочь, и пространство прочь,
Я всё разглядела сквозь белую ночь:
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.
И время прочь, и пространство прочь...
Но и ты мне не можешь помочь («Во сне»)²²¹³.

Точно также все явления, предметы, переживания обладают своего рода призрачностью, не теряя, однако, четких и твердых очертаний²²¹⁴.

²²¹² Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 652.

²²¹³ См. также:

Во сне
Черную и прочную разлуку
Я несу с тобою наравне.
Что ж ты плачешь? Дай мне лучше руку,
Обещай опять прийти во сне.
Мне с тобою как горе с горою...
Мне с тобой на свете встречи нет,
Только б ты полночною порою
Через звезды мне прислал привет.

²²¹⁴ См., например, «Сон»:

Сладко ль видеть неземные сны?
А. Блок

Был вещим этот сон или не вещим...
Марс воссиял среди небесных звезд,
Он алым стал, искрящимся, зловещим, —
А мне в ту ночь приснился твой приезд.

Он был во всем... И в баховской Чаконе,
И в розах, что напрасно расцвели,

В большинстве стихотворений Ахматова пытается сказать о том, чего не было, выразить словами то, что выразить невозможно, потому что все происходит в воображении, сны или за пределами реального. Но именно это обстоятельство, как ни странно, способствует тому, что в цикле отчетливо проступает еще один мотив — предельности переживания жизни и любви. Любовь становится последним напряжением сил, жизнью в ее полноте и расцвете. Именно такой она может противостоять превратностям судьбы, случайностям, мученической смертной истоме, вселяя в человека мужество, несмотря на сожженные творения, несмотря на огненный костер, похищающий его:

Но вдруг твое затрепетало тело,
А голос, улета, клял меня.
И сразу все зашелестели сосны
И отразились в недрах лунных вод
А вокруг костра священнейшие весны
Уже вели надгробный хоровод
(«Сожженная тетрадь»)
Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал.
(«По той дороге, где Донской...»)
И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом,
По осени трагической ступая,
В тот, навсегда опустошенный дом,

И в деревенском колокольном звоне
Над чернотой распаханной земли.

И в осени, что подошла вплотную
И вдруг, раздумав, спряталась опять.
О август мой, как мог ты весть такую
Мне в годовщину страшную отдать!

Чем отплачу за царственный подарок?
Куда идти и с кем торжествовать?
И вот пишу, как прежде без помарок,
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Баховская Чакона — концертная пьеса, часть сонаты для скрипки соло. Ф. Дружинин, по просьбе Ахматовой исполнявший в Старках, в доме С.В. Шервинского исполнявший это сочинение, в заметке «“Чакона” Баха» («Московский журнал», 1994, № 3, — С. 55–56) вспоминал: «Я считал, что играть «Чакону» мне еще рано, но отказать царственной гостье в ее просьбе не мог. К тому же просьба была обращена ко мне таким кротким и смиренным тоном, что, победив свой ужас перед такой ответственностью, как приобщение Анны Ахматовой к музыке «Чакон» Баха, я согласился, испросив лишь дать мне день или два, чтобы собраться с духом. <...> Года через два Анна Андреевна была на моем, с большой и тяжелой для альтиста программой, сольным концерте и попросила меня сыграть «Чакону» на «бис». Меня глубоко тронула эта просьба и укрепила в мысли, что мои опасения при исполнении ее в Старках были излишни».

Откуда унеслась стихов сожженных стая.
(«Ты выдумал меня. Такой на свете нет»)
Сюда принесла я блаженную память
Последней невестречи с тобой —
Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.
(«Пусть кто-то еще отдыхает на юге...»)

Трагическая невестреча становится вечной разлукой, нет даже надежды на встречу в ином мире, как это бывает у романтиков, но любовь не угасает и неутоленная жажда свидания по-прежнему жжет сердце:

Ты стихи мои требуешь прямо...
Как-нибудь проживешь и без них.
Пусть в крови не осталось и грамма,
Не впитавшего горечи их.

Мы сжигаем несбыточной жизни
Золотые и пышные дни,
И о встрече в небесной отчизне
Нам ночные не шепчут огни.

И от наших великолепий
Холодочка струится волна,
Словно мы на таинственном склепе
Чьи-то, вздрогнув, прочли имена.

Не придумать разлуку бездонней,
Лучше б сразу тогда — наповал...
И, наверное, нас разлученней
В этом мире никто не бывал.

Заключает цикл короткое, в четыре строки, стихотворение:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней.

Как известно, в правление римского императора Веспасиана был разрушен Иерусалим. Но в истории эта трагедия стала не всемирной катастрофой, а «только раной». Так и любовная трагедия, переживаемая в данный момент жизненной катастрофой, с течением времени перестанет осознаваться крушением всей жизни, которая способна перебороть любую беду и возвыситься над ней. Но такие могучие силы есть не только у истории, у неостановимого и быстротекущего времени, но у брэнного, страдающего человека. С одной стороны, пути людей разные и могут быть и обнадеживающими, и кружными, и даже в пустоту:

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

С другой же стороны, вдруг обнаруживаются неведомые жизненные силы:

Вот она, плодоносная осень!
Поздновато ее привели.
А пятнадцать блаженнейших весен
Я подняться не смела с земли.
Я так близко ее разглядела,
К ней припала, ее обняла,
А она в обреченное тело
Силу тайную тайно лила.

И так обычно у Ахматовой: она не позволяет себе пасть духом. И даже, когда одолевает усталость, когда даже умирать не в силах, лирическая героиня Ахматовой все-таки надеется вкусить глоток жизни и дуновение любви:

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.
(«Последняя роза»)

И тут оказывается, что невстречи остаются в памяти и, стало быть, живут, пусть не реальной, а сверхъестественной жизнью, что стихи из сожженной тетради тоже удержаны воспоминанием, что с другом можно беседовать, со стихами разговаривать. И тут становится понятным, что стихи Ахматовой проникнуты убеждением в нетленности жизни, что ее волнует философское истолкование смерти и бессмертия, что она бросает вызов повседневности, обыденности, затмевающей сущность жизни и искажающей ее, как «сор», прилипающий ко всякому человеку. А что такое чудо может произойти и происходит, Ахматова убедилась в реальности. Например, ее встреча с И. Берлином, как писала А. Хейт, необыкновенна. Она стала «предтечей бед», случившихся в Ахматовой. Но так должно было случиться и случилось. Встреча «произошла вопреки всему, что делало ее невозможной. Ибо отношения подобного рода существуют вопреки, а не благодаря привычному ходу жизни», в конце концов и вопреки самой смерти. Таким образом, повседневное становится резким контрастом чудесному:

Мы встретились с тобой в невероятный год,
Когда уже иссякли мира силы,

Все было в трауре, все никло от невзгод,
И были свежи лишь могилы.
Без фонарей как смоль был черен невинский вал,
Глухая ночь вокруг стеной стояла...
Так вот когда тебя мой голос вызывал!
Что делала — сама еще не понимала²²¹⁵.
(«Ты выдумал меня. Такой на свете нет...»)

Каждая такая встреча священна, но сразиться с повседневностью и преодолеть ее человек обязан сам («... и ты мне не можешь помочь»). Причем победить надо такой, какова она есть — слабая телом и одинокая, а не выдуманная и воображенная возлюбленным. Стало быть, слабость надо превратить силу, а это можно сделать только благодаря высокому духу. И тут на помощь приходит память: чудо-встреча на фоне «таинственной невинности» неожиданно обретает вечную жизнь, приходя во сне.

Этот образ «невстречи» и «встречи-разлуки» получал в лирике Ахматовой и более широкое значение: «встречи» и «разлуки» с читателем совершались не однажды, но тайная связь поэта с «неведомым» читателем не исчезала благодаря всеильной памяти.

Следующим большим циклом, состоящим из семи стихотворений, включенным в раму двух четверостиший — «Вместо посвящения» и «Вместо послесловия», — стали «Полночные стихи», созданные уже в предчувствии скорой смерти. Мир этих стихов также противостоит миру обыденности.

Легко понять, что любовные стихи поздней Ахматовой или то, что обычно принято называть любовной лирикой, не вмещаются в узкие тематические границы. Любовная лирика приобретает философский характер, и привычная тематика подчиняется философско-этическим и иным размышлениям. Эта особенность лирики поздней Ахматовой в полной мере относится как к циклу «Шиповник цветет», так и к циклу «Полночные стихи».

Другая особенность поздней лирики состоит в ее символической зашифрованности, затрудняющей какое-либо точное и определенное ее истолкование, а порождающей множество смыслов, которые трудно привести в систему. Поэтому об одном и том же произведении существуют не только разные мнения, что по отношению к художественному произведению естественно, но и допускаются вымыслы, не имеющие оснований в тексте. Так критики пытаются прояснить темные места или намеки, смысл которых либо скрыт, либо ускользает. Вот, например, начало стихотворения «И последнее»: «Была над нами, как звезда над морем, Ища лучом девятый смертный вал, Ты называл ее бедой и горем, а радостью ни разу не назвал». Тут читатель сталкивается с такой же неопределенностью, какая была у символистов: кто или что «была», о ком говорится «ее»? Надо, однако, сказать, что Ахматова сознательно вносила в стихи, как выразился И. Гурвич, «интригующую «непонятность». По

²²¹⁵ См.: Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 181.

его наблюдениям, Ахматова начинает стихотворение «серией обобщений», а затем, когда побуждает героя включить его память, резко ее сужает и сводит к единичной символической подробности. Вот о значении этого итогового символа «можно лишь строить догадки...»²²¹⁶ «Сама Ахматова любила подчеркивать загадочность всего цикла: “Даже мой первый читатель не может понять, кому они посвящены”, — передавал Н.А. Струве ее слова²²¹⁷.

Еще одной особенностью поздних стихотворений Ахматовой становится принцип «зеркальности» отображения реальности и выражения собственной личности в лирике. Зазеркалье — мир по ту сторону зеркала²²¹⁸.

²²¹⁶ Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой (целостность и эволюция). — Вопросы литературы, 1997. № 5. — С. 32–33.

²²¹⁷ Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 697. Характерным примером может служить стихотворение «В Зазеркалье»:

Красотка очень молода,
Но не из нашего столетья,
Вдвоем нам не бывать — та, третья,
Нас не оставит никогда.
Ты подвигаешь кресло ей,
Я щедро с ней делюсь цветами...
Что делаем — не знаем сами,
Но с каждым мигом нам страшней.
Как вышедшие из тюрьмы,
Мы что-то знаем друг о друге
Ужасное. Мы в адском круге,
А может, это и не мы.

Кто такая «красотка», кто «я» и «ты», является ли «красотка» «третьей», которая не оставит «я» и «ты», почему за не ухаживают? Автор нам ничего не объясняет, а герои не знают, что делают. Почему, наконец, им становится страшно и что они знают друг о друге? Атмосфера ужаса нагнетается, а потом все разрешается тем, что герои в аду, но, может быть, это и не герои. Зашифрованность текста не позволяет приблизиться к его пониманию. В этом случае критики предлагают разные, не согласующиеся между собой толкования. А.Г. Найман, с которым обычно связывается цикл «Полночные стихи», утверждает, что в этих стихах важна «английская» тема» (заглавие книги Льюиса Кэрролла и упоминание Офелии), но наталкивается на строку Горация о богине, которая владычествует над счастливым Кипром (эпиграф), которую тоже почему-то интерпретирует в «английском» духе, считая богиню владычицей морей Бриттанией (см.: Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 107–110). Но у Горация речь идет о Венере (Афродите), признанным культовым центром которой был остров Кипр. Одни предлагают видеть в «красотке» шотландскую королеву Марию Стюарт на том основании, что она очень молода, другие — приятельницу Пушкина Каролину Собаньскую, третьи усматривают в стихотворении тему вины и преступления, четвертые настаивают на мысли о единстве раздробленной временем жизни. Разброс предположений велик... Важно, однако, то, что всё совершается в воображаемом мире, что в адском круге находятся герои, а, может быть, и не они.

²²¹⁸ Образ «зазеркалья» заимствован из детской книги английского писателя Льюиса Кэрролла (1832–1898), озаглавленной в русском переводе «Алиса в Зазеркалье». Мир по ту сторону зеркала приобретает причудливые очертания, которые бросают неожиданный свет на реальность. Одно и то же лицо, например, лирическая героиня, может принимать разные лики. Над Зазеркалем не властно ни время, ни пространство.

Образ этот появляется в поэзии Ахматовой в 1940-х годах и с тех с большей или меньшей частотой входит в ее лирику. Наибольшее распространение он получает в поэзии 1960-х годов, как в лирике, так и в «Поэме без героя», которая вся построена на зеркалах и отражениях в них²²¹⁹.

Жизнь в зеркалах — привычное состояние Ахматовой, которая в старости даже эксплуатировала собственную манеру. Зеркальность при этом присуща художественному миру Ахматовой и представляет собой неотделимое от него свойство. Он стало результатом понимания бытия иррациональным, таинственным, непостижимым. Парадоксальность поэтического мира Ахматовой состоит в том, что мир она мыслит иррациональным, а «доказывает» это художественным путем, близким к рациональности. Ахматова уповает всегда на веру и чудо, но веру и чудо она хочет понять, основываясь на разуме. Все причинно-следственные связи, в том числе и суеверия, отвергаются, законом признается только чудо, только чудесное:

Не оттого, что зеркало разбилось,
Не оттого, что ветер выл в трубе,
Не оттого, что в мысли о тебе
Уже чужое что-то просочилось, —
Не оттого, совсем не оттого
Я на пороге встретила его.
(«Измена»)

Однако иррациональное познается рационально — последовательным исключением причин, чтобы осталась одна, которая и есть единственно разумная. Если эти стихотворные строки перевести на прозаический язык, то окажется, что причина встречи заключается во встрече, т.е. причин нет, кроме чуда. Зазеркалье с такой точки зрения необходимо Ахматовой, потому что не надо ничего объяснять — в нем, в зазеркальном мире, все иррационально, ибо там властвует чудесное и непостижимое. И это уравнивает зазеркалье с землей и помогает лучше понять земной мир, где самые важные события тоже непостижимы.

В «Полночных стихах» любви ничто не угрожает, кроме смерти. Здесь любовь и смерть поставлены друг против друга. Уже четверостишие «Вместо вступления», на первый взгляд парадоксально:

Разлуку, наверно, неплохо снесу,
Но встрече с тобой — едва ли.

Поэтому героиня может видеть свое лицо как лицо Дидоны, Клеопатры или какой-нибудь своей современницы. Но зеркало, как известно, может разбиться, и его осколки стать символом расколовшегося, раздробленного мира или личной судьбы. Кроме того, зеркало можно понять и в значении «зеркало истории». Все эти превращения, метаморфозы необходимо учитывать, читая лирику Ахматовой.

²²¹⁹ «Полночные стихи» наполнены зеркалами, даже если самого слова нет: «Какое нам, в сущности, дело, Что все превращается в прах, над сколькими безднами пела и в скольких жила зеркалах», «В Зазеркалье». Эпиграф к «Полночным стихам» взят из «Поэмы без героя»: «Только зеркало зеркалу снится, Тишина тишину сторожит...» («Решка»).

В обычных отношениях всё наоборот: разлука тяжела, а встреча радостна. Но для Ахматовой иначе. И не только потому, что она привыкла к разлукам и не привыкла к встречам, а потому что разлуку она в силах победить, а новую встречу, за которой обязательно последует разлука, трудно вынести. Расставшийся всегда остается с героиней:

Простившись, он щедро остался,
Он насмерть остался со мной.

Также и для возлюбленного — он обречен навсегда хранить в памяти образ героини. «Всё превращается в прах», но память не исчезает и потом неожиданно отзовется в музыке или в слове. В «Полночных стихах», как и в других поздних циклах, в отличие от ранней поэзии Ахматовой, существует вне времени и пространства. Больше того, все прежние любовные отношения с другими возлюбленными, ставшие осколками разбитого зеркала, теперь воссоединяются, и зеркало, отражающее любовь, становится целым. Эта метаморфоза совершается благодаря слову.

Есть, однако, несколько особенностей, о которых стоит сказать: замечено, что всюду присутствуют два героя «я» и «ты», непосредственно из стихотворений устраниены какие-либо мифологические персонажи, из имен сохранены только Офелия и Вивальди, остальные либо не названы, либо обозначены неопределенно («те», «тот»), нет подробных воспоминаний, все стихотворения повернуты к настоящему, все чаще возникает образ тишины, которая сильнее смерти («Там, словно Офелия, пела Всю ночь нам сама тишина», «И то, кто мне только казался, Был с той обручен тишиной», «В тревожной своей тишине», «И вокруг тебя запела тишина», «Твоя мечта — исчезновение, Где смерть лишь жертва тишины»). Если учесть, что поэзия возникает из тишины и уходит в тишину, то можно предположить, что цикл «Полночные стихи» посвящен силе слова, силе поэзии. Когда Ахматова пишет: «И наконец ты слово произнес...», — надо понимать поэтическое слово «любовь» и произнес его по-особенному, как раскрепощение, освобождение души из сковавшего ее плена, мир расцветает:

И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился.
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.
И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

Тишина у Ахматовой неожиданно приобретает разные лики — то ласочки, то улыбки, она все прощает и забывает все грехи, но

К бессоннейшим припавши изголовьям,
Бормочет окаянные стихи.

Стало быть, это Муза, а «я» и «ты» — поэты, влюбленные не друг в друга, а в слово, в поэзию. Об этом очень точно говорится в четверостишии «Вместо послесловия»:

А там, где сочиняют сны,
Обоим — разных не хватило,
Мы видели один, но сила
Была в нем, как приход весны.

Этим «приходом весны», под которым в «Полночных стихах» понимается любовь к поэзии, расцвет поэтического творчества, Ахматова завершила свой жизненный и поэтический путь.

Для того чтобы через поэзию осуществилась связь с миром, с историей, с культурой, Ахматовой необходим собеседник — поэт, возлюбленный или читатель. Она пробуждает в человеке чистые звуки и ждет ответного, столь же чистого отзвука. «“Полночные стихи” Анны Ахматовой, — писал Ю.Терапиано, — полны высокого лирического напряжения и тревоги, образы прошлого и настоящего с исключительной ахматовской остротой, как и в «Поэме без героя», ведут свою тайнопись»²²²⁰.

В последние годы в поэзии Ахматовой обнаружилась еще одна особенность: она тяготела к метким, афористически выраженным коротким зарисовкам, которые потом собрала в раздел «Вереница четверостиший». Их тематика разнообразна: о миссии Христа, об ужасе бега времени, о своих стихах, о произведениях Пушкина, Лермонтова и Врубеля, об искусстве, о любви. В них много личной правды и много общечеловеческой мудрости.

«Седьмая книга» включила в свой состав много прекрасных стихотворений, не вошедших в циклы, но тесно с ними связанных, как и с поэзией Ахматовой в целом. Темы этих стихотворений располагаются между молодостью и предчувствием кончины, в них опять вплотную приближены жизнь и смерть, расцвет творчества и его блестящий закат. Вся жизнь Ахматовой была прочно слита с Петербургом-Петроградом-Ленинградом. Этому городу она посвятила много стихотворений, но, пожалуй, одно из лучших среди них «Летний сад»²²²¹.

²²²⁰ Русская мысль, 1965. 27 марта.

²²²¹ Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.
А шествию теней не видно конца

В этом стихотворении поэт вспоминает о своей молодости, а сад, который и есть символ молодости, вспоминает о поэте («Где статуи помнят меня молодой, а я их под невскою помню водой»), и воспоминание длится и не прекращается, захватывая все новые времена и новых людей («Там шепчутся белые ночи о чьей-то высокой и тайной любви»). Особенность стихотворения состоит в том, что все во всем отражается, и двойные зеркальные отражения, словно бы напоминая «Книгу отражений» И. Анненского, находят воплощение в симметрии, в повторах, подхватах, синтаксических параллелизмах, хиазмах²²²² («Я к розам хочу, в том единственный сад, Где лучшая в мире стоит из оград, Где статуи помнят меня молодой, а я их под невскою помню водой», «И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, Любуясь красой своего двойника, и замертво спят сотни тысяч шагов Врагов и друзей, друзей и врагов»). Вся картина не лишена гротеска: лебедь не просто плывет, а «плывет сквозь века» (ср. также: «А шествию теней не видно конца...»), а поэтическое, словесное описание Летнего сада (экфрасис) выдержано в торжественных, восхищенных тонах: «единственный сад», «лучшая в мире», «душистой тиши между царственных лип», «любуюсь красой», «И все перламутром и яшмой горит...». Избранный Ахматовой балладный размер (четырёхстопный амфибрахий) создает особую драматичность переживанию, наводящему мост между старостью и молодостью. Возвращая себе молодость, Ахматова возвращает молодость мертвой и живой природе, потому что она помнит природу молодой и природа помнит лирическую героиню в ее молодости. Природа и человек отражаются друг в друге. Благодаря этим отражениям встают картины прошлого и настоящего. Здесь тоже все двойится и все предстает в особом освещении: та же ограда, те же статуи, те же царственные липы, тот же лебедь, те же гранитная ваза и двери дворца. Но статуи уже не под водой, скрип корабельных мачт мерещится, шаги друзей и врагов спят, а «белые ночи мои» «шепчутся» не о любви героини, но о другой любви, «чьей-то высокой и тайной». В картине сливаются реальность и воображение, даруемое воспоминанием. Желание вернуться в прошлое тщетно, но прошлое героини возвращается к ней через воспоминание, в котором другие проживают сходную жизнь и наполняются сходными впечатлениями: по-прежнему «... все перламутром и яшмой горит, Но света источник та-

От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И всё перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

²²²² Напомним: хиазм (греч.) — крестообразное расположение в виде греческой буквы χ (хи) — стилистическая фигура, заключающаяся в том, что в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов. Иначе говоря, хиазм — это перекрестное расположение параллельных членов в двух смежных предложениях одинаковой синтаксической формы.

инстинктивно скрыт». И это окутывает тайной не только молодость, скрытую в старости, но и придает пленительную таинственность всему стихотворению, словно бы получающему свет откуда-то свыше, из неземных высот.

Так в стихотворении «Летний сад» проступает, может быть, не замечаемый ранее, философский смысл²²²³, которым наполняются и другие поздние сочинения Ахматовой. Среди них почетное место занимает знаменитый «Приморский сонет»²²²⁴.

Размышление о смерти, которое приходит к лирической героине ночью, в том момент, когда она остается наедине с мирозданием, снова смыкает молодость и старость, начало и конец жизни. Но расставание с жизнью горестно и трудно, хотя героиня сдержанна в проявлении чувств. Человек и природа живут в разных временных измерениях — век человека недолог, срок природы вечен. И человеку жалко покидать земную красоту, но таков его удел. Он, как и природа, обретет вечность, но другую, не земную:

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней...

²²²³ Конечно, стихотворение Ахматовой, опубликованное в «Новом мире», было принято далеко не всеми. Например, официальная критика либо встретила стихотворение молчанием, либо высказалась о нем отрицательно. Так, комсомольский критик А. Елкин писал: «Очень часто у нас случается так, что стихотворение нельзя воспринять иначе как подступ к какому-то интересному, большому разговору. Дается экспозиция темы, и на этом поэтическое повествование прерывается. Все это, думается, идет от неглубокого вживания в тему, смысл, дух ее. Я никак не могу принять стихотворение Анны Ахматовой «Летний сад» из хорошей в целом ее подборки, опубликованной в первом номере «Нового мира». Мне слышится здесь какое-то равнодушие, сместившее свет и тень, любовь и ненависть, «друзей и врагов», сделавшее абстрактными и невесомыми слова «о чьей-то высокой и тайной любви». Случилось это, думается, потому, что вереница возникших у автора ассоциаций и чувств перелита здесь в строчки без глубинной аналитической работы художника» (Елкин А. О чувстве полета и силах, сковывающих крылья. — «Молодая гвардия». 1960. № 5. — С. 211).

²²²⁴ Приморский сонет.

Здесь всё меня переживет,
Всё, даже ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И всё похоже на аллею
У царскосельского пруда.

А раздумье об уходе в мир иной контрастно весне, поре цветенья природы, обретающей новую жизнь:

И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

Так намечается коллизия: природа оживает, а в человеке рождаются мысли о смерти. На фоне прекрасной природы («воздух вешний», «цветущею черешней», «Сиянье легкий месяц льет», «Белея в чащу изумрудной...») дорога в запредельный мир «кажется такой нетрудной». Но все описание говорит иначе: героиня не хочет расставаться со здешним миром. И только природа скрашивает эту печальную дорогу, всколыхнув в памяти образ «аллеи у Царскосельского пруда», возвращая героиню к славной поре ее молодости и обещая свет в неземном пространстве. Так прощание с жизнью завершается робкой надеждой...

В 1964 году Ахматова, вернувшись из-за границы, написала стихотворение «Земля хотя и не родная...». Место (Комарово), в котором оно создано, считалось финским берегом²²²⁵. А тремя годами ранее она сочинила стихотворение «Родная земля» с эпиграфом из своего стихотворения 1922 года:

И в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.
1922²²²⁶.

²²²⁵ Земля хотя и не родная,
Но памятная навсегда,
И в море нежно ледяная
И несоленая вода.

На дне песок белее мела,
А воздух пьяный, как вино,
И сосен розовое тело
В закатный час обнажено.
А сам закат в волнах эфира
Такой, что мне не разобрать,
Конец ли дня, конец ли мира,
Иль тайна тайн во мне опять.

²²²⁶ В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не бережит,
Не кажется обетованным раем,
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.
Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

А. Найман в статье «Опыт чтения нескольких поздних стихотворений Ахматовой» сопоставил два стихотворения на том основании, что в обоих есть противоположные словосочетания «родная земля» и «земля хотя и не родная». В «Родной земле», — писал А. Найман, — читатель встречается с необычным, на первый взгляд, употреблением *мы*. Он заметил, что «Строка «И мы мелем, и месим, и крошим» отчетливо цитирует «Аравийское месиво, крошево» Мандельштама». Из этого наблюдения автор сделал неправоммерный вывод, будто под «*мы*» Ахматова подразумевает «единомышленников», акмеистов, товарищей молодых лет по Цеху. Это, полагает он, «придает патриотической «картинке» необходимую глубину». Однако текст стихотворения не разрешает сузить смысловое значение местоимения «*мы*». Из того, что Ахматова воспользовалась стихотворением Мандельштама, еще не следует, что она имела в виду его и других акмеистов. Слово «*мы*» подразумевает у Ахматовой «народ». Ставить рядом, как это делает А. Найман, и уравнивать значения «единомышленники» и «народ» некорректно. Например, трудно отнести к акмеистам слова:

Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.

Совершенно очевидно, что речь идет о русской земле и ее народе. А. Найман вправе сопоставить стихотворение «Родная земля» со стихотворением «Земля хотя и не родная», но их смыслы различны и резко расходятся. Автор статьи пытается доказать, что последнее стихотворение «построено на включении ряда символистских клише»: «А сам закат в волнах эфира Такой, что мне не разобрать, Конец ли дня, конец ли мира Иль тайна тайн во мне опять». В связи с этим А. Найман приводит иронические слова из литературной полемики 1910-х годов: «“Когда символист говорит закат, он имеет в виду смерть”. Сама Ахматова рассказывала: “Если символисту говорили: это место в ваших стихах слабое, — он торжественно произносил: здесь тайна!”» По А. Найману выходит, что «не родная земля» — не акмеистическая. Однако в таком случае Ахматова уподобляется символистам, говоря «Иль тайна тайн во мне опять». И всякий ли раз, когда она говорит «тайна», она непременно подразумевает символистов? Кроме того, из текста совершенно ясно, что «закат» у Ахматовой — это обыкновенный закат солнца. Все слова имеют предметное, точное словарное значение (ср. море, несоленая вода, песок, воздух, сосны). Закат не исключение и не обозначает только «смерть»:

Конец ли дня, конец ли мира,
Иль тайна тайн во мне опять?

Другое дело, что закат с его предметным значением включается целую цепь поэтических ассоциаций и как совершенно конкретное наблю-

даемое явление получает дополнительные смысловые обертоны, обозначая то ли состояние природы («конец ли дня»), то ли более философски обобщенное состояние мира («конец ли мира»), то ли чисто субъективное ощущение, предшествующее приходу Музы («Иль тайна тайн во мне опять»). Иначе говоря, у Ахматовой нет однозначного перевода значения слова «закат» как «смерть»²²²⁷. По этим признакам нельзя признать трактовку А. Наймана убедительной.

Стихотворение «Земля хотя и не родная...» — характерная для Ахматовой пейзажная зарисовка, завершающаяся философским финалом, причем эсхатологические мысли и предчувствие вдохновения может, по мысли поэта, вызвать любая земля.

В стихотворении «Родная земля» заключен иной социально-философский смысл. Стихотворение с первых строк намеренно полемично и построено с явной оглядкой на Лермонтова, на его «Родину», — вначале те же отрицательные конструкции, затем — после отступа стихотворных строк — утверждения с негативными смысловыми значениями, а потом короткое, энергичное противопоставление всему сказанному. Заметим также перебой ритма и изменение размера: первые восемь стихов — шестистопный ямб, как у Лермонтова, но с иными клаузулами, сменяемый трехстопным анапестом. Есть даже похожие выражения: «Наш горький сон она не берedit». Перед нами чисто ораторская, декламационная речь с афористической концовкой, во многом противоположная символистским речевым установкам. Она возвращает читателя к поэтике XIX века и к поэтике пост символизма²²²⁸. Как Лермонтов в свое время полемизировал с официальными «патриотами», так и Ахматова спорит со своими противниками с сентиментальными слезами и напыщенным лозунговым патриотизмом. Ее отношение к родине трезво, просто и мудро. В конечном итоге «мы» и «родная земля» — неделимое целое:

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею²²²⁹.

²²²⁷ См.: Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 140–141.

²²²⁸ Это отметил Р. Д. Тименчик (*Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 175). Он же процитировал замечание Хелен Рив о том, что в стихотворении «Родная земля» абстракциям и мистицизму символистов противопоставлен непосредственный обыденный опыт: *Reeve Helen S. Two Unsung Russian Poetesses // Connecticut College Alumnae News*. 1964. Vol. XLl. №. 3. — P. 18» (там же — С. 583).

²²²⁹ Ср. в стихотворении, посвященном памяти М. М. Зощенко:

Словно дальнему голосу внимлю,
А вокруг ничего, никого.
В эту черную добрую землю
Вы положите тело его.
Ни гранит, ни плакучая ива
Прах легчайший не осенят,
Только ветры морские с залива,
Чтоб оплакать его, прилетят...

Недаром это стихотворение полюбилось А.Т. Твардовскому. А.И. Кондратович вспоминал: «Твардовскому очень нравился весь цикл, и особенно стихотворение «Родная земля». Твардовский говорил: — Как прекрасно и целомудренно такое отношение к родной земле, которая и обычная земля, по ней мы ходим, — и больше, чем земля, почва. И эпитафия из себя же нашла очень точный и все объясняющий: «И в мире нет людей бесслезней, надменнее и проще нас». Как ее только не называли! Эстетствующая — было одним из самых мягких ругательств, а эта «эстетствующая» пишет о земле, как могла бы о ней крестьянская баба написать: «Но ложимся в нее и становимся ею, оттого и зовем так свободно — своею». Вот так вот...»²²³⁰

Чем же характеризуется поздняя лирика Ахматовой с точки зрения поэтики?

Нетрудно заметить, что в поздней лирике Ахматовой предельно сближены конкретное (личное, бытовое) и общечеловеческое. Размышления героини, как и любовная страсть, изображаются на таинственном фоне, переносясь за грань повседневности, по ту сторону пространства и времени. Между двумя мирами — земным и неземным устанавливаются проницаемые границы, что позволяет поэту переходить за пределы земного бытия и возвращаться обратно. Решающую роль в преодолении границ играет воображение, способность к которому остается и во сне и в воспоминании.

Одновременная обращенность к двум мирам исключает романтическое и символистское двоемирие, поскольку мир остается единым, но та же обращенность делает слово и детали более близкими к символистской поэтике, ибо для изображения мира на грани реальности и запредельной таинственности необходима метафорическая образность, которая создает также динамичность смены пейзажных картин²²³¹ и размышлений. По мнению Л.Я. Гинзбург, «В поздних стихах Ахматовой господствуют переносные значения, слово в них становится подчеркнуто символическим»²²³².

Увеличивается число стихотворений, насыщенных философским смыслом или подтекстом, и лирических пьес, которые представляют собой, как заметил В.М. Жирмунский, рефлексию с гражданским или морально-дидактическим оттенком.

Каждое чувство пропускается сквозь историю, культуру. Отсюда возникает принципиальная скрытая или открытая цитатность и автоцитатность, бесконечные зеркальные отражения, причем лирическая героиня видит себя в многократном числе «двойников», во многих ролях истори-

²²³⁰ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 676–677.

²²³¹ При этом собственно пейзажных стихотворений у поздней Ахматовой почти нет: она признавалась, что не любит чистые пейзажи, что ей мало просто пейзажа, нужно что-то еще в этом же стихотворении.

²²³² Причину Л.Я. Гинзбург усматривала в изменении функции культуры: «Символическому слову поздних стихов Ахматовой соответствует новая функция культуры. Историческими или литературными ассоциациями культура вступает теперь в текст. Особенно в «Поэме без героя» с ее масками, реминисценциями, ветвящимися эпитафиями» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 129).

ческих, легендарных лиц и литературных персонажей²²³³. Так, по наблюдению Л.Г. Кихней, в стихотворении «Защитники Сталина» поэт как бы узнает героев иерусалимской толпы, требующих помиловать Варраву и распять Христа, и одновременно — гонителей Сократа, приговоривших последнего к смерти: «Это те, кто кричали «Варраву! Отпусти нам для праздника...», те, Что велели Сократу отраву Пить в тюремной глухой тесноте...». Другие историософские проекции проходит через античную, российскую и вообще мировую историю, через мировую литературу.

Эта зеркальность отражений была остро воспринята современниками. Так, по словам Н.Я. Мандельштам, Ахматова жила в зеркалах, а не смотрелась в них, гляделась в людей как в зеркала, ища свое отражение в них, щедро дарила себя друзьям, в них, как в зеркалах, искала в них отзвука своим мыслям и чувствам. Автор воспоминаний даже несколько укоризненно наблюдает этот своеобразный эгоцентризм, согласно которому безразлично, к кому обращены стихи, но важен их автор, их лирическая героиня, всегда остающаяся неизменной и развивающаяся по своим собственным внутренним законам²²³⁴.

²²³³ Сама Ахматова сказала:
Все унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал.

Б. Филиппов назвал поэтический принцип Ахматовой «зеркалом» «с отраженными в нем чистыми женскими профилями» и увидел в этом «и реальную поэтика символистского театра, и реквизит в руках музы истории Клио».

²²³⁴ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 311–312. В этой устремленности на себя мемуаристка видела личную трагедию Ахматовой: «Она не знает взаимного счастья, требуя от любви слишком многого, неизменно стремясь к предельному». Но в этом же, как легко догадаться заключена «особая нравственная чистота ее строк, бескомпромиссность выраженного в них чувства. Во имя любви героиня Ахматовой ничего не просит для себя, она готова целиком слиться с любимым. И в силу этого она оказывается выше и жертвенней своего избранника. <...> Жертвенная и страстная, влекущая возлюбленную и верный друг, одинаковая и в радости, и в беде, — такова героиня лучших ахматовских стихотворений. <...> в ее сердце нет чувства мести к любимому и обманувшему, она находит силы перенести обиду... Через все встречи, пожатия рук и разговор глаз, она проходит верная и преданная, неизменная и терпеливая. Даже покинутая, она остается до конца верна своим друзьям и с надрывной мукой, как подбитая чайка, следит на холодном берегу за ускользающими парусами. Но и здесь ее жалобы сдержанны, стонов не слышно. <...> в этой примиренности с судьбой, со своей женской жертвенной долей характерная черта ахматовской лирики».

На развертывании метафоры зеркальности... строил свою концепцию Андрей Синявский в письмах из лагеря: «Поэзия Анны Ахматовой похожа на пруд или озеро, отороченное лесом, или на зеркало, в котором все кажется менее реальным, но более выпуклым, чем в действительности. Отражение яркого неба и блистающих облаков, которые становятся еще ярче — в черной заводи, где черти водятся, но на поверхности ни зыби, ни плеска: все в невидимой тишине, в озарении темного, подводного света. Заливка. Белое на черном. Странная чернота в белизне. Зависимость от фона, который по-зеркальному гладок, глубок, траурен, на котором контур предмета резок и в нем посверкивает что-то пронзительное, магическое, непонятно откуда берущееся, потому что — «ничего нет». То же: низкий, бархатный фон ее голоса и рокошущая манера читать, и ахматовское платье, глухое, закрытое. То же: традиционность Ахматовой, ее приверженность

В поздней лирике стихотворения слагаются в циклы, а циклы — в книги. Автор стремится к объединению стихотворений в крупные заделы, но при этом каждое стихотворение самостоятельно, отдельно вследствие своеобразия личного и исторического момента, вызвавшего его к жизни. Сюжеты стихотворений и сюжетные связи между стихотворениями устраняются. Исчезают и характерные психологические детали. Это заставляет признать, что общность с психологической прозой, которая была справедливо отмечена в ранней лирике, теперь Ахматовой не актуальна. Точно также нет намека и на лирический дневник. Значительно более существенными стали исторические, религиозные и общечеловеческие связи.

Принцип зеркальных отражений наиболее полно был использован Ахматовой в «Поэме без героя. Триптих»²²³⁵, которой по существу завершился ее творческий путь. Первый вариант поэмы создавался с 1940 по 1944 год. Однако Ахматова не удовлетворилась этим вариантом и много раз переделывала его, дополняла новыми частями и выбрасывала отдельные куски. В конечном итоге новую редакцию поэмы, на которой остановилась, она пометила 1940–1962 годами. Однако работа над поэмой продолжалась и позже и, вероятно, все-таки не была окончена: вряд ли взыскательный автор удовлетворился бы тем текстом, на котором его застала смерть. Тем самым текст поэмы мы вправе считать окончательным, но не завершенным, предполагая, что Ахматова еще не однажды возвратилась бы к нему. Этот аспект проблемы текста «Поэмы без героя» следует учитывать, помня о нем, тем более, что некоторые стихи Ахматовой и ее друзьям так и не удалось вспомнить (например, первая стро-

к классическому зеркалу стиха, в которое она смотрится пристально и где, как в венецианских затонах, отражается и нынешний день, и живая мелодия речи, торжественно, авторитетно — на неподвижном фоне Лирики прошлых столетий. В ее стихах — до нее кто-то прошел — как в зеркале, когда взглянешь внезапно, кажется — кто-то только что был и вышел, и вещи настороженно прислушиваются — к отсутствию. Зеркало — анаграмма ее стиля. Жест застылости, знак почта и немоты, величия. А цвет — всегда черный. Кого ни спроси: какого цвета Ахматова? — и всякий скажет: черного. И когда она вызывающе произнесла: «Из мглы магических зеркал», — ей, разумеется, не мог не припомниться Пушкин, с его «магическим кристаллом», сквозь который все так ясно светится, а у нее — зеркальная мгла, откуда никто не выглядывает, но скользят по стеклу титулованные отражения. Таков же аристократизм Ахматовой — алмазное зеркало в обрамлении Санкт-Петербурга, Царского Села (Версаля), которые под стать ее позе, всегда позе, играющей роль фона. Точнее сказать, роль и фон, на котором она играет, медлительная, важная, чтобы не потревожить эту замороженную воду, — слились в позу А., в неподвижном, зеркальном состоянии Королевы.

В алмазном зеркале немотствующих вод

Сияют облаков живые очертанья...

(Терц А. Голос из хора. Лондон, 1973. — С. 84–85). — (Тименчик Роман. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 593–597).

²²³⁵ «Поэма без героя» цитируется по изданию: Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Т. 1. — М., 1990. «Ахматова нас, ее окружавших, с собой вместе погружала в Зазеркалье сновидений и пророческих образов, по сравнению с которыми меркли другие восприятия», — писал Вяч. Вс. Иванов (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 485).

ка «Посвящения»). Постоянные переделки поэмы привели к тому, что она отчасти стала терять художественную целостность. Поэтому многим современникам, которые знали первый, «ташкентский», вариант поэмы, он казался художественно убедительнее, чем последний. Такая вдумчивая читательница, как Э.Г. Герштейн, спрашивала Н.А. Ольшевскую: «Нина, а как вы относились к этим постоянным добавкам и переделкам «Поэмы без героя»? Я считаю, что они испортили первоначальную редакцию». И собеседница с ней согласилась: «Последние строфы, сделанные уже в поздние годы, я не люблю. Может быть, как отдельные стихотворения, они и хороши, но в «Поэме» они, по-моему, чужеродный элемент»²²³⁶.

²²³⁶ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 269–270. Сама Ахматова писала: «До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной. Я воздержусь от этого. Никаких третьих, седьмых, двадцать девярых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять ее, ни объяснять я не буду. “Еже писахъ — писахъ”». Однако в других высказываниях она не отрицала, что поэма может быть непонятна читателям, потому что «Это тайнопись — криптограмма...» (Записные книжки Анны Ахматовой. — С. 91). В поэме на этот счет есть недвусмысленные признания: «У шкатулки ж тройное дно», «... сознаюсь, что применила Симпатические чернила...», «Я зеркальным письмом пишу...». Вскоре после публикации поэмы за границей архиепископ Иоанн Сан-Францисский писал поэту Д. Кленовскому: «Это ведь произведение души очень запуганной, очень в себя ушедшей, но сейчас, все же, хотящей показать, открыто, свою верность чему-то настоящему, что началось в прошлом... Ряд строк и строф прекрасен, но есть что-то ненатуральное в этом нагромождении эпитафий, концовок, начал, эпилогов...» (Странник [Иоанн, архиепископ Сан-Францисский]. Переписка с Кленовским. — Париж, 1981. — С. 98). И. Бахтерев, высоко ценя поэму, также «возражал против многочисленных эпитафий, которые, как мне казалось, да и сегодня кажется, неверно ориентируют читателя на сугубую литературность произведения, чего нет и в помине. Анна Андреевна задумалась, а потом сказала, что через чужие слова она хочет “вытащить на свет второй и третий подтекст Поэмы”». Но собеседника не убедили ее слова: «Мне же казалось, что поэзия автора достаточно точно выражена и не нуждается ни в эпитафиях, ни в послесловиях» (Об Анне Ахматовой. — С. 221–222). Это значит, что Ахматова все-таки думала о втором, третьем и других смыслах поэмы, хотя и утверждала обратное. Трудность понимания поэмы специфическая: она состоит не в трудности понимания слов и предложений, из которых она составлена, а из-за неясности обстоятельств и связанных с ними лиц, поступков, событий, разговоров, которые Ахматова не соизволила расшифровать. Многие значимые мелочи, которым Ахматова придавала огромное значение и которые могли бы открыть секреты многих строф и строк, выветрились из памяти даже ее современников. Теперь намеки Ахматовой приходится восстанавливать сугубо аналитическим путем. Это порождает множество противоречащих друг другу суждений. Уже первые читатели «Поэмы без героя», некогда близкие к Ахматовой или принадлежавшие к литературной среде 1910-х годов, оказались в затруднении. В письме к NN Ахматова писала: «Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте X, когда он сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», поэма будет непонятна и неинтересна. Другие, в особенности женщины, считали, что Поэма без героя — измена какому-то прежнему «идеалу», и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они “так

любят» (Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Т. 2. — М., 1990. — С. 253). Юрист, критик, поэт М.Л. Кантор, хотя и был на пять лет старше Ахматовой, писал, отказываясь угадывать «секреты», скрытые в поэме: «Нет никакой возможности изложить «своими словами» содержание поэмы. Говоря по совести, очень многое в ней непонятно, и только ближайшие друзья автора могли бы, быть может, дать ключ к ней. Однако, расшифровать несомненные автобиографические элементы, которыми поэма проникнута, право, не так уж важно. Понятны ли целиком стихи или нет, немыслимо не поддаться их темному очарованию. Это — своего рода *danse macabre*, вторжение теней прошлого, выходцев из потустороннего мира:

Здесь под музыку дивного мэтра

Ленинградского дикого ветра

Вижу танец придворных костей...» (Русская мысль. 1960. 5 января). Г.В. Адамович, откликаясь на появление альманаха «Воздушные пути», где была напечатана поэма в «ташкентской редакции», писал: «Не сомневаюсь, что многие найдут ее непонятной, и, судя по замечаниям самой Ахматовой, эти упреки ей уже и были сделаны. Объяснять что-либо она, однако, отказывается. Поэтому и я воздержусь от какого-либо фактического комментария к поэме, да и не все я знаю, а в особенности не все припоминаю из того, что очевидно легло в ее основу. Есть сейчас в эмиграции человек десять, а, может быть, и того меньше, которые могли бы рассказать о драме, взволновавшей незадолго до войны 1914 года весь литературно-богемный Петербург и связанной с именами О.А. Глебовой-Судейкиной, — «Олечки» для всех ее друзей, — Всеволода Князева, отчасти и М.Кузмина. Эта драма причудливо ожила в ахматовской поэме: посвящения, эпиграфы не оставляют в том сомнения. Поэма возникла из воспоминаний. <...> Ахматова, например, вспоминает дореволюционный Петербург. <...> Даже Алданов, от всех таких настроений отталкивавшийся, почувствовал это, сравнив беспечный и трагический Петербург тех лет с Помпеями, когда «на краю кратера показалась первая струйка вулкана». Это воспоминание неизгладимо, может быть потому, что смутное ощущение обреченности, — не нашей лично, и даже не какого-либо социального класса, а особого жизненного уклада, особой, особенно-хрупкой петербургской культуры, — ощущение это обостряло все человеческие отношения. Мы вовсе не считали, что живем лучше всех других, но нам казалось, что так жить больше никто никогда не будет...» (Новое русское слово. 1959. 6 декабря). Поэт И.Л. Сельвинский писал своей корреспондентке: «Только что я прочитал «Поэму без героя»... Большой темперамент, великолепное мастерство, за каждой строчкой — жгучая боль. Но эта поэма — такой могучий поток намеков, она так засекречена, что никогда не станет любимой книгой читателя. Подобно тому, как Хлебников — поэт для поэтов, так и эта поэма — поэма для литературоведов. Даже я, который кое-что помню <sic!> о символизме и символистах, не в состоянии распутать этот узел. Верхним чутьем я ухватываю настроение той или другой строки; помогает и то, что вся поэма написана скорее Блоком, нежели Ахматовой, которая вернулась к себе только в последней части. Портрет Блока, этого Демона с улыбкой Тамары, написан гениально, иногда есть прямые линии к нему (например, воспоминание о черной розе в бокале), но все окружающее, вся аура, само место Ахматовой в первых частях поэмы — все это тайна для нашего брата советского человека» (цит. по изданию: *Тименчик Роман*. Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 333). Н.Я. Мандельштам была недовольна тем, что Ахматова создает ненужную таинственность простым смещением двух или нескольких лиц. По поводу «темных ресниц Антиноя» она писала: «Ахматова, видимо, решила под конец слить Князева и Мандельштама, пропустив обоих через литературную мясорубку...» (*Мандельштам Надежда*. Вторая книга. — Париж, 1972. — С. 489). Однако другие читатели сочли, что в целом поэма весьма понятна. Так, Ахматова передала слова А.И. Солженицына, который сказал ей, что «Поэму» знает наизусть. О ней говорит так: «Сначала все непонятное-

Справедливости ради, надо признать, что поэма до сих пор, несмотря на колоссальные усилия литературоведов, остается до конца непрочитанной, хотя содержание (вполне ахматовское слово, по-видимому объединяющее тему, содержание и форму, а не грубо противопоставляющее их) и общий смысл ее можно считать раскрытым и вполне доступным. Но самое главное состоит в том, что засекреченность, зашифрованность, а лучше сказать таинственность, входит в творческое задание Ахматовой, ибо ход истории, о чем рассказывается в поэме, можно лишь предощущать, предчувствовать, но с точностью предугадать его нельзя. Поэтому он остается таинственным и зашифрованным. Эта секретность проявляется не только в ходе истории, но и в судьбе персонажей. Стало быть, мера проникновения читателей в текст поэмы зависит не только от них, но и от автора, который хотел передать таинственность непредсказуемых событий. Ахматова таким путем избавлялась от слишком навязчивого исторического и социального детерминизма, господствовавшего в то время в истории, философии, социологии и литературе²²³⁷.

Большая лироэпическая форма, к которой упорно продвигалась Ахматова по своей творческой дороге, была ею осуществлена, и она «вышла

непонятное, а потом понятное-понятное»» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 561–562*). В.Злобин намекнул на то, что некоторая непроясненность поэмы, сознаваемая самой Ахматовой («Мой редактор был недоволен...»), расчитана на цензуру, но это не делает поэму зашифрованной: «Но так ли уж поэма Ахматовой непонятна? Кое-что в ней, конечно, засекречено, — без этого «там» нельзя. Но если ее прочесть внимательно, о главном можно догадаться, особенно, зная автора» (*Возрождение. 1960. № 98. — С. 135–136*). По мнению Б.Хазанова, «Сложно задуманная, перегруженная литературными ассоциациями «Поэма без героя», возможно, страдает некоторой недоволощенностью замысла, Но нет другого произведения в русской литературе, которое сумело бы в такой же степени оживить дух и прелесть давно умершего, провалившегося в расщелину истории, но по-прежнему излучающего «жар соблазна», чарующего и гипнотизирующего русского Тысяча девятьсот тринадцатого года (*История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 413*).

²²³⁷ По мнению Л.Лосева, «неопределенность, загадочность — неотъемлемая часть авторской стратегии Ахматовой. Ахматова всегда оставляет возможность для еще одной догадки, для еще одного толкования или, по крайней мере, ассоциации в читательском сознании. <...> Да, собственно говоря, Ахматова изо всех сил стремится напомнить читателю о двоичности, троичности, множественности, расплывчатости своих образов. <...> Характерна вступительная ремарка ко второй главе первой части: «Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа — она Козлоногая, посередине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна...». В начале Ахматова решительно говорит о конкретной Героине (с большой буквы) и тут же разбивает этот образ на три, из которых третий в свою очередь двоится: уж не сама ли автор с ее воспетой Блоком испанской шалью чудится кому-то в *Донне Анне*? <...> Криптография у Ахматовой — не попутная шутка «для немногих», а исключительно важный, может быть, самый важный элемент «Поэмы без героя». На самом деле, своим отрицанием скрытых смыслов в предисловии Ахматова как раз наталкивает читателя на поиски оных» (*Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 116–117*).

на простор эпической поэзии». Не покидая лирического рода, Ахматова все чаще задумывалась, по словам В.М. Жирмунского, «над своим прошлым, над судьбой своего поколения и своего народа», отдавалась размышлениям об искусстве, о его задачах и судьбах в современности. Мотивы своеобразной философской, моральной и общественной дидактики в ее творчестве воплощались «в тесном соединении с личными переживаниями и воспоминаниями. Этот мемуарно-лирический и философско-общественный жанр тяготеет к историческим обобщениям и к более широкой эпической форме». «Поэма без героя» при всех трудностях ее прочтения наиболее совершенным образом осуществила синтез личной, лирической и общественной, эпической темы²²³⁸.

Существенную трудность для Ахматовой представляла сама форма поэмы — ее жанр, строфика, стих. В разговоре с критиком Д.Т. Хренковым она сказала, что поэма как жанр очень канонизирована и что с поэмой происходят поразительные вещи. Пушкин создал оригинальную поэму, не похожую на другие произведения этого жанра. Для первой русской поэмы «Евгения Онегина»²²³⁹ он нашел особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Но, выйдя в свет, «Евгений Онегин» опустил за собой шлагбаум. Идти вслед за Пушкиным в том же направлении значило обречь себя на неудачу. Ахматова полагала, что неудачи в той или иной степени потерпели все — и Лермонтов, и Баратынский, и даже Блок («Возмездие»). Обновление жанра предпринял Некрасов в поэмах «Мороз Красный Нос» и «Кому на Руси жить хорошо». Когда Блок понял, что идти по дороге Пушкина нельзя, он, услышав на улицах революционного Петрограда новые ритмы, новые слова, создал «Двенадцать». То же самое Ахматова сказала и о поэмах Маяковского. У Ахматовой сложилось убеждение, «что хорошую поэму нельзя написать, следуя жанру. Скорее вопреки ему». Эпический жанр не удавался Ахматовой до тех пор, пока она не поняла, что надо решительно отойти от пушкинских канонов²²⁴⁰. Но для этого стиховой и интонационный строй поэмы не должен

²²³⁸ См.: Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 51.

²²³⁹ Ахматова называла и считала роман поэмой.

²²⁴⁰ «Поэму «Русский Трианон» я уничтожила, — говорила она Н. Глен, — в ней слишком ощущался «Онегин», это губительно для поэмы» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 630). В 1961 году в одной из рабочих тетрадей после строфы «С вокзала к парку легкие кареты...» следует запись: «Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится *онегинская интонация*, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. <...>» (Коваленко С. Анна Ахматова. — М., 2009. — С. 234). То же самое в разговоре с Н.А. Струве по поводу «Возмездия» Блока: «Да, там есть хорошие места, но ведь в целом это заранее обреченная поэма. «Евгений Онегин» убил русскую поэму своим совершенством, и Баратынского и других, так уж было нельзя писать» (*Струве Никита. Православие и культура*. — М., 2000. — С. 394). В другом случае Ахматова, по воспоминаниям Е.К. Гальпериной-Осмеркиной, говорила: «Истоками русской поэмы можно считать три произведения — «Евгения Онегина», «Кому на Руси жить хорошо» и «Облако в штанах». Далее она прочитала «Поэму без героя». «Все благоговейно слушали, а у меня возникла настойчивая мысль об аналогии этой поэмы с пушкинским «Домиком в Коломне». Я помнила о чем-то толковании этого произведения как прощания поэта с молодостью перед женитьбой. И мне показалось, что прощание с прошлым в первой части «Поэмы без героя» и легкий иронический тон

напоминать ни Пушкина, ни Некрасова. Т.Цивьян в статье «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности» писала, что одно из творческих заданий Ахматовой состояло в том, чтобы «взломать границы жанра русской поэмы, запертой «Евгением Онегиным», и этот жанровый эксперимент был чрезвычайно важен для поэта²²⁴¹.

Так появился особый жанр — полифоническая поэма-монолог. Автор рассказывает от себя, от своего лица, но включает в поэму, в свою речь множество других голосов с помощью эпиграфов, цитатных отсылок, намеков на различных лиц и их произведения. Однако внутри монолога возникает полифонизм и в поэму проникают, в ней отчетливо звуча, другие голоса. Сам автор предстает в нескольких функциях (лирической героини, современника, соучастника и совиновника событий, судьи, произносящего исторический приговор²²⁴²) и в разных ликах-двойниках (героиня «Поэмы без героя» — едина в трех масках: Анна Ахматова, Ольга Глебова-Судейкина, Саломея Андроникова²²⁴³). Б.Филиппов назвал поэму «поэтической мистерией», «поэмой-дневником (человека в эпохе и эпохи в человеке)» и «поэмой — исповедью», но, по крайней мере, два из этих названий («поэтическая мистерия» и «поэма-дневник» никак не подходят, потому что в поэме нет астрального, потустороннего, запредельного, небесного фона, нет дневниковых зарисовок и впечатлений, а есть фон исторический и фон вечности). Что же касается исповеди, то она присутствует, но вторгается в поэму фрагментами, эпизодически, лирически окрашивая повествование²²⁴⁴.

в «Решке» продолжают эту традицию. Когда Ахматова кончила читать, я подошла к ней и сказала: «Анна Андреевна, это ваш «Домик в Коломне». Она посмотрела на меня очень внимательно и ответила: «Вы правы. Вы совершенно верно поняли мою поэму» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 242).

²²⁴¹ Ахматовский сборник. 1. — Париж, 1989. — С. 125.

²²⁴² См.: *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 175.

²²⁴³ Чешский критик Павел Ейснер добавил к ним Суламифь, Медею, Саломею (Prager Presse. 1923. 22. August; — см.: *Тименчик Роман.* Анна Ахматова в 1960-е годы. — С. 582).

²²⁴⁴ *Филиппов Б.* Поэма без героя. — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — Мюнхен, 1968. — С.91. Обосновывая свое определение поэмы, Б. Филиппов писал: «Поэма — исповедь и самопреображение в двух направлениях — в религиозном и психоаналитическом — вспомнить, восстановить всю обстановку давнего прошлого, камнем лежащего на душе — значит избавиться от чего-то, что пригнетает и делает дух наш и душу нашу большими. И здесь, в этой исповеди — очищение духа во имя искупления: и личного — и за всех и за вся: мы ведь все виноваты за всех и каждого — и каждый несет вину не только за себя самого. И та же исповедь — один из методов психоанализа, один из наиболее мощных методов лечения. И на этом поддонном уровне Поэма — творение и крестная ноша всего зрелейшего периода творчества Ахматовой — испытывает еще одну трансформацию: приобретает еще один — и самый затаенный смысл: телесно-душевного исцеления и религиозно-церковного отпущения грехов...» (там же. — С. 92). Стало быть, название «поэма-исповедь» Б. Филиппов использует не в жанровом, а в ином смысле. Это делает его суждения несколько абстрактными.

Для своей поэмы Ахматова избрала шестистишную строфу, отличную от большой и малых секстин²²⁴⁵. Во второй части (строфа XVIII) Ахматова, предвосхищая читательское мнение, писала: «Так и знай: обвинят в плагиате...». Дело в том, что шестистрочная строфа напомнила ей шестистрочную же строфу из «Второго удара» поэмы М. Кузмина «Форель разбивает лед». Обвинение от читателей последовало. Его высказал знаменитый писатель В.Т. Шаламов, назвавший строфико-ритмический строй «Поэмы без героя» «грубым плагиатом»²²⁴⁶. Кроме того, Шаламов упрекнул Ахматову в «заимствовании поэтической интонации» и счел это недопустимым приемом. Тем самым, утверждал он, очевидна бесспорная зависимость «Поэмы без героя» от Кузмина.

После тщательных исследований выяснилось следующее: указание Шаламова на связь двух поэм имеет весомые основания. А.К. Жолковский писал, что у М.Кузмина Ахматова позаимствовала строфику «Поэмы без героя». Однако все обстоит не столь просто, как это представлялось Шаламову. Дело в том, что в «Поэме без героя» Ахматова вступила в полемику с Кузминым. Но резонно поставить вопрос: полемизируя и критикуя М.Кузмина, Ахматова, может быть, воспользовалась его же стиховыми находками и новациями? Как известно, М.Кузмин рекомендовал читателям Ахматову в ее первом сборнике «Вечер», но затем их пути разошлись, и человеческий облик Кузмина все больше был неприятен Ахматовой, о чем она, не отрицая таланта поэта, недвусмысленно сказала в своей поэме. Одной из причин было то, что М.Кузмин настойчиво противопоставлял Ахматовой другую женщину, Анну Радлову, выдвигая ее на роль первой поэтессы эпохи. В свою книгу «Параболы» он включил два стихотворения, посвященные Радловой²²⁴⁷. Ахматова не про-

²²⁴⁵ Шестистишная строфа Ахматовой отлична от канонической секстины, тоже шестистишной строфы, имеющей строго выраженные особенности. Секстина — стихотворение, написанное шестистопным ямбом и состоящее из 6 шестистишных строф (36 строк) и имеющее только две рифмы; слова-рифмы для первой строфы являются рифмами для всех остальных строф, но в обратном порядке; последнее словорифма заканчивает последнюю, шестую строфу; схема секстины, употребленная Л. Меем: абабаб; баабаб; аббаба; ааббаб; бааабб; ббабаа. Это так называемая большая секстина. В России секстины писали Л. Мей, В. Брюсов, М. Кузмин, И. Северянин. Есть, однако, и малая секстина с системами рифм аббавв и абаввв. Малой секстиной (пятистопный ямб) написан «Пулковский меридиан» В.Инбер, а также стихотворение А. Фета «Опять незримые усилья...» (четырёхстопный ямб; схема: аабввб) и П. Радимова «Еще звучит в тебе, природа...» (четырёхстопный ямб; схема: аббавв). Иногда секстины пишутся трехдольными размерами (амфибрахий; схема: аббавв): А. Пушкин «Кавказ» («Кавказ подо мною. Один в вышине...»). Редко — хореем с рифмовкой аабввб: А.Пушкин: «Рифма — звучная подруга...».

²²⁴⁶ Шаламов В. Ахматова. — Октябрь. 1991. № 7. — С. 183–185.

²²⁴⁷ В первой строфе М. Кузмин писал:

Серым тянутся тени роem,	В вихре бледном — темно и глухо,
В дверь стучат нежеланно гости.	Вздрогнут трупы при трубном зове...
Шепчут. «Плотью какой покроем	Кто вдохнет в нас дыханье духа?
Мы прозрачные наши кости?	Кто нагонит горячей крови?»

Это стихотворение запомнилось Ахматово и, как считается, послужило одним из источников, способствовавших оформлению замысла «Поэмы без героя».

шла ни мимо этих стихотворений, ни мимо стихотворения, адресованного О.А. Глебовой-Судейкиной («А это хулиганская — сказала...»), ни мимо «Второго вступления»²²⁴⁸, «Второго удара», «Одиннадцатого удара» и «Двенадцатого удара» из поэмы «Форель разбивает лед». Нет сомнений в том, что эти части из поэмы М.Кузмина были использованы Ахматовой с разными целями — для характеристики персонажей и всей обстановки перед войной 1914 года и для связи эпизодов ее поэмы²²⁴⁹.

²²⁴⁸ Непрошенные гости
Сошлись ко мне на чай,
Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай

Художник утонувший
Топочет каблучком.
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском...

Глаза у них померкли,
И пальцы словно воск.
И нищенски играет
По швам убогий лоск

А вы и не рождались
О мистер Дориан, —
Зачем же так свободно
Садитесь на диван?

Забутые названья,
Небывшие слова
От темных разговоров
Тупеет голова...

Ну, память-экономка,
Воображение-boy,
Не пропущу вам даром
Проделки я такой!

²²⁴⁹ В «Поэме без героя» встречаются те же лица, что и в поэме и в стихотворениях М. Кузмина: Вс. Князев, Дориан Грей (прозвище писателя Ю.И. Юркуна). По наблюдениям исследователей, в стихах М. Кузмина «предвосхищено... характерное для поэмы Ахматовой вкрапление диалогической речи в монологическую («Отчего ж твои губы желты?...»), а также таинственная, «магическая» атмосфера ее поэмы». Эти наблюдения доказывают, что «стихотворения Кузмина действительно имеют прямое отношение к главному отрицательному персонажу «Поэмы без героя», где он назван «Владыкой Мрака» и сопоставлен по черноте души с самим Сатаной». Однако речь должна идти не о заимствовании, а о «полемическом переосмыслении и самого образа Кузмина, и мотивов и форм его стихотворений». Кузмин воплощает в «Поэме без героя» мрачное начало мира («Владыка Мрака», «Калиостро», «Сам изыснейший Сатана»). «Он главный антигерой и едва ли не виновник всего блистательного и порочного карнавала 1910-х годов», поэма «начинается с кузминских аллюзий: «Антиной», «зеленый дым», «Не море ли?» (у Кузмина: «В оркестре пело раненое море, Зеленый край за паром голубым»; зеленый край, зеленая страна — сквозной образ поэмы Кузмина «Форель разбивает лед»))» (Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 2. М., 2001. — С. 442). Кузмину противостоят другие персонажи. Смерть Князева в поэме — вина не только Глебовой-Судейкиной, Ахматовой, принимающей на себя ответственность, и всего окружения «мальчика-драгуна», но и Кузмина, который, кстати, о своей вине знал и ее признавал («Не поссорься Всеволод со мною, не застрелился бы» — замечал в своем дневнике Кузмин; согласно слухам и общественному мнению, Кузмин и Князев были любовниками; стало быть, у Ахматовой был повод подозревать Кузмина в растлении души юного офицера). Но смерть Князева — это и его собственная вина, результат его сближения с Кузминым, за что последовала «расплата»: его любовь не трогает О.А. Судейкину, и он принимает смерть, осуждаемую православием. «О.А. Глебова-Судейкина, в отличие от Ахматовой, не считала себя виновницей смерти Князева: она знала, что он покончил с собой не из-за того, что она отвергла его любовь, а из-за других обстоятельств — своей подозрительной в глазах общества дружбы с М.А. Кузминым и вызванные слухами об этой дружбе отказом его невесты-рижанки от брака с ним». Ахматова же с 1913 года и до конца жизни упорно про-

Что же касается строфики и ритмики «Поэмы без героя» и «Второго удара» из поэмы Кузмина «Форель разбивает лед», то о заимствовании также не может идти речи. М.Л. Гаспаров и И.Л. Лиснянская убедительно доказали, что шестистишная строфа, которой М. Кузмин воспользовался во «Втором ударе», не была его изобретением. Эта строфа была в 1921 году употреблена М.И. Цветаевой, хотя и с разделением шестистишия на два трехстишия²²⁵⁰. Из приведенного в примечаниях примера видно, что два трехстишия связаны между собой рифмами и могут рассматриваться именно как одно шестистишие со следующим расположением рифм: аавддв. Размер — трехударный дольник с анапестическим началом. Для сравнения во «Втором ударе» Кузмина шестистрочная строфа имеет иную конфигурацию рифм: аабввг. Рифмы третьей и последней строк не рифмуются²²⁵¹. Стиховой размер можно определить как четырехударный дольник или как хорямб: хорей (Кони бьются...), со-

должала считать, что Князев покончил с собой из-за роковой для него страсти к Судейкиной. «Впервые коснувшись этой темы в посвященном Глебовой-Судейкиной стихотворении «Голос памяти», написанном 18 июня 1913 года («Иль того ты видишь у своих колен, Кто для белой смерти твой покинул плен?»), она вернулась к ней более 30 лет спустя в «Поэме без героя», где Князев стал первым — символическим прообразом — всех тех близких ей людей, связанных с ее молодостью и «серебряным веком», которых Ахматовой довелось пережить (или с которыми ей пришлось расстаться) в течение ее долгой и трагической жизни... “Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу... что они навсегда слились для меня”» (Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». — СПб., 1995. — С. 472). Однако отношение Кузмина к картинам того времени не совпадает с отношением к тем же событиям Ахматовой. Если Ахматова говорит о них с болью и осуждает свое поколение, всех персонажей, в том числе и себя, то Кузмин изображает их бесстрастно и «даже не без удовольствия», а подчас «не испытывая... угрызений и мук совести...». Ахматова принимает на себя роль трагической плакальщицы, которая горько оплакивает всеобщую и собственную роковую беспечность «в дни общей, незабываемо прекрасной и вместе с тем глубоко грустной — если смотреть на нее «из года со рокового» — юности. И это рождает величие полной скорбного драматизма и глубокой жизненной мудрости поэмы Ахматовой» (там же. — С. 481). Все эти сведения нужны для того, чтобы читателю стало ясно: Ахматова не переписывала М. Кузмина, не подражала ему, не заимствовала у него, а полемизировала с ним, по-иному освещая те события, которых они оба были свидетелями.

²²⁵⁰ См.: Лиснянская И. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. — М., 1991. — С. 19–20, 181. Вот пример из цикла «Марина»:

Гул кремлевских гостей незваных.

Если имя твое — Басманов,

Отстранись. — Уступи любви!

Распахнула платок нагрудный.

— Руки настезь! — Чтоб в день твой судный

Не в басмановской встал крови.

Кстати, строфа, которой написана поэма Ахматовой, как утверждает Л. Лосев, состоит из двух терцин (см.: Ахматовский сборник. 1. — С. 119).

²²⁵¹ Кони бьются, храпят в испуге,

Синей лентой обвиты дуги,

Волки, снег, бубенцы, пальба!

Что до страшной, как ночь, расплаты?

Разве дрогнут твои Карпаты?

В старом роге застынет мед?

пряженный с ямбом (храпят в испуге...). Совершенно иначе звучит строфа у Ахматовой:

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

Во-первых, в основе «ахматовской строфы», как и у М. Цветаевой, — трехударный дольник при анапестическом начале, причем, как утверждал В.М. Жирмунский, в ямбо-анапестическом стихе преобладают анапесты²²⁵². Трехударный дольник с анапестическим уклоном напояняет балладный стих, как и метрическая композиция. Стих Кузмина никак нельзя считать анапестическим. И это существенное отличие. Второе и, пожалуй, главное, Кузмин не рифмует 3 и 6 стихи, оставляя последний стих без рифмы. Тем самым он «создает впечатление тревожной незавершенности, “открытости”», тогда как «Ахматова замкнула строфу рифмой, — возобладали акмеистическая четкость. Теперь такая строфа называется «ахматовской строфой»²²⁵³. Конфигурация строфы стала выглядеть так: аабвбб. Кстати, именно такое строение шестистишной строфы встречается у Пушкина («Рифма — звучная подруга...»). Иначе говоря, стихи, оставленные Кузминым без рифмы, у Ахматовой рифмуются. Больше того, Ахматова нередко увеличивает количество строк в строфе до 7, 8 или даже 9²²⁵⁴ стихов. В этих случаях строфа получает

²²⁵² Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. — С. 175. Л. Лосев также отмечал, что поэма написана трехударным дольником, причем некоторые важные по смыслу строчки и не дольником, а чистейшим анапестом («Только зеркало зеркалу снится, Тишина тишину сторожит»). В связи с этим он заметил тенденцию к троичности: «Удивительно часто однородные члены предложения даны по три. Глаголы: «каменею, стыну, горю», «отшатнуться, отпрянуть, сдаться», «не клянет, не молит, не дышит». Или существительные: «маска это, череп, лицо ли», «клокотанье, клекот и стон», «о любви, измене и страсти». Прилагательные: «но беспечна, пряна, бесстыдна», «крамольный, опальный, милый». Это только несколько примеров из множества. Иногда эти тройчатки следуют одна за другой, как в последней части, где автор обращается непосредственно к городу: “Ты крамольный, опальный, милый, Поблуднел, помертвел, затих”» (Ахматовский сборник. 1. — С. 119–120).

²²⁵³ Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). Книга 2. — М., 2001. — С. 442.

²²⁵⁴ Например:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.
А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завыли сирены

иные схематические виды: ааааабввбб или ааабвввбб, уже имеющие мало общего со строфикой М. Кузмина. Ритм и строфика придают ахматовскому стиху богатство, музыкальность и пленяющее очарование: «И какой колдовской, гипнотизирующий ритм «Поэмы без героя»! — восклицал Б. Филиппов. — Шестикратные, пятикратные, минимум — трехкратные рифмы и ассонансы — рифмы женские — опоясываются, сжимаются в железных объятиях рифм мужских. Четкая поступь и железный ритм, такт, а образы сменяют друг друга, повторяются, перекрещиваются — все пронизано сквозняками эпохи»²²⁵⁵.

Оригинальность поэмы указана в ее заглавии: «Поэма без героя». Обычно в поэмах на первый план выведен герой, который включен в повествование. Ахматова бросает этим поэмам вызов и вводит иронический возглас: «Героя на авансцену!» Однако герой не появляется. Она принци-

И как купол вспух потолок.

Или:

Крик петуший нам только снится,
За окошком Невы дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...
В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, прятна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

Иногда строфа может принимать и такой вид: абаввб.

²²⁵⁵ Филиппов Б. Поэма без героя. — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — М. ünchen, 1968. — С. 90. Е. Добин, характеризуя стих «Поэмы без героя», писал: «Иногда одно, самое важное слово в строке выделено особо долгим звучанием. В ахматовской стопе слоги далеко не всегда обладают равной длительностью. Музыкально-смысловой ритм вносит поправки в стихотворный размер. «Перед ним самый смрадный грешник — воплощенная благодать». В слове *воплощенная* ударный слог такой же долготы звучания, как два предыдущих (или два последующих). И это важно для интонации стиха (в данном случае язвительной, контрастирующей с прямым значением слов: воплощенная благодать). Удлиненные звучания, растягивание слога часто падает на *многосложные* слова. «И в лицо мне смеяться будет *зако́нная* синева». Ударный слог явно удлинён во времени. Ритмические затяжки укрупняют смысл, повышают эмоциональную температуру». И дальше: «Когда зеркала поставлены параллельно, в них отражается бесконечный ряд зеркал, создавая какой-то таинственный прекрасный мир. Рифма в «Поэме без героя» неизмеримо богаче, чем мы привыкли встречать. Магнетические токи рифм увлекают и завораживают. Я не то что боюсь огласки...

Что́ мне Гамлетовы подвязки,
Что́ мне вихрь Саломеиной пляски,
Что́ мне поступь Железной Маски,
Я еще пожелезней тех...

С полным правом Корней Чуковский назвал «ахматовским» стихом «прихотливое сочетание анапестических стоп то с амфибрахием, то с одностопным ямбом». Вероятно, с не меньшим правом можно назвать ахматовской строфой и тройную рифмовку в четырехстрочной строфе. Она, конечно, встречалась и раньше. Но в «Поэме без героя» применена с особым блеском...» (см.: Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. — Л., 1968. — С. 239–243). Автор отметил также пятикратные рифмы (с. 244), просветленное, умиротворяющее равновесие, стихи, полные величия духа (с. 248).

пиально отказывается от героя. Но в поэме есть живые или мертвые тени, за которыми можно угадать тех или иных лиц. Иногда создается впечатление, что скрытый «герой» поэмы — Гумилев: И.Эренбург, познакомившись с «Поэмой без героя», понял ее так, что она повествует о Гумилеве и посвящена его памяти, встрече и расставанию с ним. Некоторые строки действительно могут быть восприняты именно таким образом. Слова Ахматовой «Ромео не было, Эней, конечно, был» тут необыкновенно подходят: героя не было вообще, был лишь ускользающий Эней. Но, по прошествии времени, объявился не герой, а его тень и с ним предстоит встречав в будущем²²⁵⁶. Стало быть, живой герой в поэме не обнаружен, но тень (мертвый «герой») в ней незримо присутствует²²⁵⁷. Та же тень может быть понята и как «гость из будущего», «гость из зазеркалья» потому что тень Гумилева уже находится *там*, в запредельном мире, куда лежит путь героини. Разлука в прошлом оборачивается встречей в будущем за пределами земного бытия. Так или иначе, но многие критики и литературоведы, писавшие о поэме или думавшие о ней, склонялись к тому, что вопреки названию поэмы и воле автора надо обязательно отыскать героя.

Суждения предлагались по этому поводу разные.

Н. Ильина вспоминала: «... когда мы с А.А. Реформатским переехали в новый дом на Аэропортовской, Ахматова была у нас и читала «Поэму без героя». «А ведь герой тут есть, — сказал Реформатский. — Герой поэмы — Петербург». Ахматова согласилась с этим»²²⁵⁸. К этой версии присоединились Л. Лосев, хотя его представление о поэме более сложно («Петербург — одна из наиболее очевидных тем и один из наиболее скрытых героев «Поэмы без героя», возможно, ее главный герой в творческом сознании Ахматовой»²²⁵⁹), Б. Хазанов («... истинный ее герой — ... зимний, призрачный, серебряный Петербург последнего предвоенного года»²²⁶⁰). Другие настойчиво предлагают в качестве героя время или эпоху. Так, К.И. Чуковский в статье «Читая Ахматову» утверждает, что герой поэмы — время. Б. Филиппов называет героем, которого требуют на авансцене

²²⁵⁶ Ахматова считала, что «Полночные стихи» — лучшее, что она написала. К этому она добавила, что даже такой замечательный знаток нашей поэзии, как Лидия Гинзбург, недоумевает, кому они посвящены. Далее она упомянула о некоем таинственном читателе номер 1, которому первому она читает все свои произведения, однако этого таинственного читателя она не открыла. При всей любви к загадочности вряд ли Ахматова мистифицировала своего собеседника. Но так как жизнь Ахматовой была постоянно на глазах многих близких ей людей, с которыми она интенсивно общалась, а он, таинственный читатель, до сих пор не установлен, что само по себе весьма странно, то есть резон предположить, что это был читатель из неземного мира, и, скорее всего, таковым являлся Н.С. Гумилев.

²²⁵⁷ Существует предположение, что герой-любовник, который мог им быть погиб, не дожив до своего героического амплуа. Тут имеется в виду драгунский корнет и поэт Вс. Князев. Кстати, некоторые стихи, явно отнесенные к Князеву, могут быть отнесены и к Гумилеву. Общее у них есть: армия, поэты.

²²⁵⁸ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 581.

²²⁵⁹ Ахматовский сборник. 1. — С. 120.

²²⁶⁰ История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 413.

ну — «обезличенное время»²²⁶¹. Б.Хазанов, наряду с Петербургом, также называет время героем поэмы, а В.Адмони причисляет к героиням эпоху.

Все названные герои — символические, метафорические. Совершенно очевидно, что поэма освобождена от традиционного героя. Л.К. Чуковская, Вяч. Вс. Иванов, В. Франк, Л. Лосев и другие пишут в этой связи о новаторском характере поэмы²²⁶². Это новаторский тип поэмы вы-

²²⁶¹ *Филиппов Б.* Поэма без героя. — *Ахматова Анна.* Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 55. Ср. также: «Воистину без героя, ибо героем поэмы, единственным отвоплотившимся до конца, является сама эпоха, время распада отдельных личностей, их обезличения, но сама по себе — эпоха очень яркая и характерная. А личности в ней — и в поэме, и в эпохе — только слегка намечены, и то наиболее великие, и притом иной раз восходящие к иному времени, в двадцатый век забредшие из девятнадцатого, как посланники русской совести, как представители великой литературы великого века (*Филиппов Б.* «“Поэма без героя” Анны Ахматовой. Заметки». — Анна Ахматова: Pro et contra. Т. 2. — С. 185).

²²⁶² Л.К. Чуковская: ««Поэма» оглушительно нова, в такой степени нова, что неизвестно, поэма ли это; и нова не для одной лишь поэзии Анны Ахматовой, а для русской поэзии вообще... Тут все впервые: и композиция, создающая некую новую форму, и строфа, и самое отношение к слову: акмеистическим — точным, конкретным, вещным словом Ахматова воспроизводит потустороннее, духовное, отвлеченное, таинственное. Конечно, это свойство всегда было присуще поэзии Ахматовой, но в «Поэме» оно приобрело новое качество. Острое чувство истории, тоже всегда присущее поэзии Ахматовой, тут празднует свое торжество. Это праздник памяти, пир памяти. А что память человека нашей эпохи набита мертвецами — вполне естественно: поколение Ахматовой пережило 1914, 1917, 1937, 1941 и пр. И т. п. История пережита автором интимно, лично — вот в чем главная сила. Тут и те, кто погиб в предчувствии гибели — самоубийца Князев, например. («Сколько гибелей шло к поэту, Глупый мальчик, он выбрал эту»... «Не в проклятых Мазурских болотах, Не на синих Карпатских высотах...») в «Поэме» не вообще мертвые — убитые, замученные, расстрелянные — а *ее* мертвые, те, что когда-то делали живой ее жизнь, герои ее лирических стихов. Это только пропитывает эпос лирикой, делает «Поэму» лирико-эпической, бездонно глубокой, хватающей за душу» (*Чуковская Лидия.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 154–155); Вяч. Вс. Иванов: «... Произведение... Ахматовой решительно порывает с теми именно характеристиками поэмы, которые обычно оставались неизменными, в том числе и у тех английских поэтов-романтиков, на связь с которыми сама Ахматова обращает внимание в «Решке». <...> роман в старом смысле слова — с героем, совершающим восхождение по социальной лестнице, — становится невозможным». То же относится и к поэме. Далее автор размышляет над тем, какие образцы новых поэм или больших сочинений в стихах могли оказать в поле зрения Ахматовой: «... в таких композициях Элиота, как «Четыре Кварте-та», Ахматова могла увидеть отчасти близкий себе способ писания больших стихотворных произведений. Но Ахматова — в отличие от Элиота — настаивала на том, что она пишет именно поэму. При отсутствии традиционного героя имеют место вполне обычные членения на вступления, части, главы, система эпиграфов (менявшихся по мере изменения основного текста) и весь внешний облик текста поэмы. Ахматова все свои нововведения осуществляла в пределах представлений о поэме, сложившихся на основе опыта предшествующей литературы. Им же определен и стилистический тон описаний. Они связаны с реалистическим (метонимическим в смысле современной поэтики) вниманием к деталям, к бытовой подробности. Но в число подробностей, необходимых для описания «достоевского (это слово у Ахматовой берется в качестве определения — В.К.) и бесноватого» Петербурга накануне Первой мировой

звал не только признание, но и непонимание. Так, С.В. Шервинский, весьма искушенный в поэтическом искусстве и знаток его, высказал, по словам Л.К. Чуковской, два замечания: поэма не представляет собой чего-то цельного, а распадается на ряд отдельных стихотворений; по форме она старомодна и напоминает поэмы 1910-х годов. Это, конечно, не так. Поэма — цельное и крепко связанное произведение. Что же касается устарелости формы, то и это неверно, хотя материалом для поэмы послужили 1910-е годы.

Споры вызвало также изображение эпохи и известных лиц, выведенных в качестве персонажей. Так, В.Н. Орлов возражал против характеристики эпохи и исторических лиц. «Стихи, что и говорить, эффектные, но правды в них ни на грош», — резко утверждал он, ссылаясь при этом на образ Блока в поэме: «Не был он ни архангелом, ни демоном, —

войны, относится и вся «петербургская чертовня», составляющая содержание первой части поэмы». (Вяч. Вс. Иванов «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм. — Ахматовский сборник. 1. — С. 133–135); В.Франк, рассуждая о лирическом и эпическом началах поэмы, полагает, что «величественный эпос — ... не героический, эпос без “героя”» (Франк В. Бег времени. — Анна Ахматова. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 49). Несколько по-иному объясняет новаторство поэмы Л. Лосев. По его мнению, «значительно чаще, чем все остальные герои/адресаты, в поэме мелькает один «герой» — личное местоимение второго лица единственного числа, «ты». «Ты» возникает уже в самом начале поэмы («я на твоём пишу черновике») и возникает на ее страницах постоянно». И далее: «уже в первых строках главы «ты» конкретизируется...» Так начинается игра в двойственность, тройственность, множественность... «ты» может иметь тройкое значение: а) это романтический образ: тень, которая прелестней реальности, б) реальный друг из прошлого, участник трагического события, свидетелем которому автор был, в) историческое лицо, связанное с аналогичной трагедией». Автор приходит к выводу, что ахматовское «ты» приобретает универсальность и единство. Это единство определяется некоей трагической ситуацией. Однако сказать, что «ты», к которому обращена «Поэма без героя», которое занимает место героя в поэме, это некая трагическая экзистенция, — ничего не сказать». В связи с этим автор статьи приходит к выводу, что авторское «я» стремится раствориться в других персонажах. Хотя известно, что в каждом «ты» содержится «я» и наоборот, но «статус «я» в поэме значительно ниже статуса «ты». Ахматова чаще всего избегает здесь говорить от первого лица». Это позволяет автору заявить: «Мы видим, что нарративная (повествовательная — В.К.) стратегия Ахматовой в «Поэме без героя» противопоставлена традиционной. В традиционных повествованиях «образ автора» постепенно выстраивается, конкретизируется..., Ахматова же стремится к полному... растворению себя «во всех других». Так как персонажи двоятся, троются и множатся, то в поэме нет устойчивых лиц-образов и о них нельзя рассказать, а потому поэму нельзя назвать рассказом, повествованием. Из этого следует: «"Поэма без героя" — историософская поэма, не столько о событиях истории, сколько о механизме истории, который Ахматова видит в цикличности времен, в бесконечной повторяемости, что и роднит ее с историческим видением Пушкина в «Борисе Годунове» и Солженицына в «Красном колесе». Самую же краткую формулу для историософского содержания поэмы она находит у Элюота: «В моем начале мой конец» (эпиграф ко второй части)». Сближая поэму, с одной стороны, с Элюотом, а с другой — с «Реквиемом» Л. Лосев тем самым присоединяется к Вяч. Вс. Иванову и И.Л. Лиснянской, Г.М. Фридлендеру (Ахматовский сборник. 1. — С. 118–121).

все это личины, маски!»²²⁶³ Значит ли это, что Блок не играл определенные роли в жизни? в этом можно усомниться, вспомнив «Снежную маску» и другие стихи. Сама Ахматова твердо заявила: «Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб — Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы (чем-то вроде Маяковского)...»²²⁶⁴ Она видела героев в разных их ликах, в разных масках, которые они вольно или невольно надевали на себя или примеряли к себе. С этой точки зрения все современники говорят о точности воспроизведения эпохи, вплоть до деталей интерьера, одежды, жестов и движений. К.И. Чуковский писал об историзме Ахматовой: «Я застал конец этой эпохи и могу засвидетельствовать, что самый ее колорит, самый запах переданы в «Предыстории» с величайшей точностью. ... Зеркала действительно были тогда в коричневых ореховых рамах, испещренных витиеватой резьбой с изображением роз и бабочек. «Шуршанье юбок», которое так часто поминается в романах и повестях того времени, прекратилось лишь в двадцатом столетии, а тогда, в соответствии с модой, было устойчивым признаком всех светских и полусветских гостиных ...»²²⁶⁵ Исследователи отметили, что историзм «Поэмы без героя» усугубляется еще и цитатно. Например, в поэме упоминается «Голова *madame de Lamballe*» как знаменитое стихотворение М. Волошина и как символ смертоносной грядущей революции. Вместе с тем предупреждала к образам ее поэмы не следует подходить буквально, а помнить, что они художественные создания, плод вымысла, воображения. Через Л.К. Чуковскую она передала совет К.И. Чуковскому, писавшему о ней статью: «Пусть Корней Иванович не слишком опирается на конкретную сторону биографии Ольги Афанасьевны. Это ведь не совсем она, только физический облик ее, это героиня времени, а не она»²²⁶⁶.

«Поэма без героя» была, несомненно, центральным произведением Ахматовой. При всей демонстративности отказа от героя (но не от «геро-

²²⁶³ Орлов Вл. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. — Л., 1980. — С. 488.

²²⁶⁴ Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Т. 2. — М., 1986. — С. 222.

²²⁶⁵ Чуковский Корней. Читая Ахматову. — Москва, 1964, № 5. — С. 201.

²²⁶⁶ Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. — С. 544. Б. Филиппов также отметил, что «сам автор старается как можно дальше отодвинуть их отождествление с их реальными прототипами. Лица не отвоплощены» (Филиппов Б. Поэма без героя. — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 57). Хейт по тому же поводу писала: «Многие ахматовские стихотворения возникают из обстоятельств, точно в них же воспроизведенных. Это не означает, конечно, что стихи следует понимать буквально, но, если Ахматова упоминает конкретную деталь, более чем вероятно, что речь идет о чем-то легко узнаваемом для свидетелей события. Полагать, что в ее стихах нет вымышленных подробностей, было бы рискованно, однако это, несомненно, лучше, чем считать, что они привлечены исключительно ради своей художественной выразительности. Но следует помнить, что люди, которых Ахматова знала в жизни, часто в ее поэзии сливаются в один образ, превращаются в своего рода двойников, как Ольга Глебова-Судейкина по отношению к самой Ахматовой в «Поэме без героя». Введение двойников свидетельствует не о внутренней путанице между отдельными персонажами..., но определяется — на глубинном уровне — принципом дополнительности персонажей, а также историческими ролями, которые ей и ее современникам приходилось играть» (Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 53).

ини») в основе поэмы лежит жизненная судьба автора — от предреволюционной петербургской поры до Второй мировой войны, — эпоха невиданных потрясений, переворотов, чудовищных преступлений и вражеского нашествия. Планы прошедшего, настоящего и будущего постоянно пересекаются, эпоха отражается в зеркале души («Я зеркальным письмом пишу...»), а душа видит себя отраженной в эпохе. Критерием для отражений судеб людей и своей собственной избирается совесть. Ахматова как бы берет на себя все грехи мира, и эта высокая готовность «героини» (и поэта) к жертвенному подвигу пронизывает «Поэму без героя» светом разума и человечности.

В этом смысле героиня поэмы (автор, поэт, современница событий²²⁶⁷) и является ее главным лицом. Через ее сердце проходит эпоха, которую она воплощает в стихотворном повествовании и которую читатель видит ее глазами. В одной из «Северных элегий Ахматова писала:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

Поэма, как-то походя, случайно, не развивая мысль, но прозорливо заметил К.И. Чуковский, «отгадка своей жизни»²²⁶⁸. В сущности, все нити, все линии поэмы сводятся, как лучи в фокусе, к личности Ахматовой — ее жизни и творчеству. Ахматова охватила свою судьбу от молодости до старости, до предвидимого ухода из жизни. Судьба решила так, что рядом с ней не осталось героя, и она сделала себя героиней поэмы. Вот уж поистине история собственной души стала интересной и значительной, но эта собственная душа, чтобы не быть эгоцентричной, включила в себя судьбы многих людей и судьбу целой переломной эпохи. Отсюда перевоплощение во множество персонажей, примерка их личин, и масок, вживание в них и передача переживаний в слове. Но при этом личная судьба, как и эпоха, остаются загадочными. Автору виден результат: эпоха повернула жизнь Ахматовой, направила ее в другое русло, но какое было изначально уготовано, — неизвестно. И почему все это произошло? Есть ли тому логическое объяснение, есть ли в этом какая-то закономерность или так решил его величество случай? Если это Промысел, то в чем смысл произошедшего, в чем его высшая цель? Все эти грозные философские вопросы встали перед Ахматовой. Иначе говоря, поэма — не просто историческое описание, а постижение своей судьбы и судьбы поколения, а через это постижение проникновение в существо трагической эпохи разлома, в смысл исторического переворота, повернувшего Россию и жизни людей в другое русло. Эпиграфом к поэме взят

²²⁶⁷ Вопреки мнению Л. Лосева, события в поэме все-таки происходят и играют в ней существенную роль, символически представляя всю эпоху.

²²⁶⁸ Чуковский К. Читая Ахматову — Москва, 1964. № 5. — С. 203.

девиз на фронтоне Фонтанного Дома: «Deus conservat omnia»²²⁶⁹. Это означает, что высшая сила не знает уничтожения прошлого, настоящего и будущего, она хранит все судьбы и все пути и перепутья истории. Поэта как своего избранника и свой голос она наделяет особой памятью, передавая свою способность сохранения и поручая воссоздать историю согласно воспоминаниям. Так скрещивается в поэме два основных лика Ахматовой — автора-поэта и современницы нового века.

Уже три Посвящения варьируют эти лики с преобладанием того или другого²²⁷⁰. В первом посвящении на первый план выходит поэт, приступающий к сочинению поэмы²²⁷¹, но постепенно поэт уступает место современнице, которую ожидает близкая смерть: автор упоминает о траурном марше Шопена. Таким образом, поэма — предсмертное сочинение, творимое на грани жизни и смерти. Во Втором Посвящении преобладает лик современницы, которая, вспоминая о молодости, превращается во всеслышащего и всевидящего поэта, уходящего в сон (для Ахматовой это обычное творческое состояние) и предвещающего опять-таки смерть. В Третьем и последнем Посвящении лики современницы и поэта снова вместе. Автор ожидает некоего «человека»²²⁷². Тем самым в посвящениях Ахматова размышляет о своей судьбе и, сплавливая разные свои лики, одновременно вспоминает о прошлом, думает о будущем, предвещает свою смерть и направляет рефлексии на творческий акт. Об этом же кратко повествует и Вступление:

Из года сорокового,
Как с башни на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась.
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

Вслед за Посвящениями и Вступлением следуют три части. Часть пер-

²²⁶⁹ «Бог хранит всё» (лат.).

²²⁷⁰ Первое посвящение, предполагает А. Хейт, относится к Всеволоду Князеву, хотя поставлена дата смерти Мандельштама (в таком случае неясно, то ли черновик, на котором пишет Ахматова, Князева, то ли Мандельштама). Второе, по ее же мнению — подруге Ахматовой, актрисе и танцовщице Ольге Глебовой-Судейкиной. Третье не носит никакого имени, но в нем заключен прозрачный намек на встречу с Исайей Берлином. Помета «Le jour des rois, 1956» имеет в виду «Двенадцатую ночь», день «Трех Королей», то есть 5 января, т.е. 10 лет после последней встречи Ахматовой с Берлином в 1946 году. Однако этот принцип чисто формальный.

²²⁷¹ В первых иронических строках («... а так как мне бумаги не хватило, Я на твоём пишу черновике. И вот чужое слово проступает, И, как тогда, снежинка на руке, Доверчиво и без упрека тает») некоторые исследователи видят отсылку к поэме М. Кузмина «Форель разбивает лед». В таком случае поэма Кузмина мыслится Ахматовой «черновиком», на котором начертаны «чужие слова», которые, погружаясь, в текст ее «Поэмы без героя», присваиваются и из «чужих» преобразуются в «свои».

²²⁷² Под «человеком» имеется в виду Исайя Берлин, но в данном случае — это прототип обобщенного образа, подобие «черного человека» пушкинского Моцарта, который, по убеждению автора, «погибель... принесет».

вая «Девятьсот тринадцатый год» имеет подзаголовок «Петербургская повесть», и это напоминает жанровое определение поэмы Пушкина «Медный Всадник». Намек Ахматовой тут очевиден, потому в первой части речь идет о Петербурге и петербургской атмосфере накануне нового Двадцатого века, который, по словам Ахматовой, наступил в 1914 году, обозначив все катаклизмы и все его своеобразие по сравнению с 1913 годом, принадлежавшим еще к XIX столетию. Первая часть, которой предпослан эпитаф «*Di rider finirai Pria dell' aurora. Don Giovanni*» («Смеяться перестанешь раньше, чем наступит заря. Дон Жуан»)²²⁷³, разделена на четыре главы²²⁷⁴. Ее заключает Послесловие. Вторая часть называется «Решка»²²⁷⁵.

Третья часть носит заглавие «Часть третья. Эпилог»²²⁷⁶. Завершают поэму «Примечания редактора».

По словам В.Франка, содержание двух частей поэмы вполне определено: старый мир накануне своей гибели; новый мир накануне и во время войны»²²⁷⁷.

²²⁷³ Эпитаф взят из оперы «Дон Жуан», текст арий которой написан на итальянском языке.

²²⁷⁴ Эпитафы к первой главе: «С Татьяной нам не ворожить...», «Новогодний праздник длится пышно, Влажны стебли новогодних роз. 1914» (из стихотворения Ахматовой «После ветра и мороза было...»). Эпитаф ко второй главе: «Иль того ты видишь у своих колен, Кто для белой смерти твой покинул плен?» (Из стихотворения Ахматовой «Голос памяти»). Эпитафы к третьей главе: «Ведь под аркой над Галерной... Ахматова» (из стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...»), «В Петербурге мы сойдемся снова, Слово солнце мы похоронили в нем. О. Мандельштам», «То был последний год... М. Лозинский» (первая строка стихотворения М. Лозинского из сб. «Горный ключ»). Эпитаф к четвертой главе: «Любовь прошла, и стали ясны и близки смертные черты. Вс. К.» (Из стихотворения Вс. Князева «И нет напевов, нет созвучий...»).

²²⁷⁵ Эпитафы к «Решке»: «... Я воды Леты пью, Мне доктором запрещена унылость. Пушкин» (из поэмы «Домик в Коломне»), «*In my beginning is my end. T.S. Eliot*» («В моем начале мой конец. Т.С. Элиот»). Эпитаф к первой строфе — «... жасминный куст, Где Данте шел и воздух пуст. Н.К.» (неточная цитата из стихотворения Н.А. Клюева «Я гневаюсь на вас и горестно браню»; в оригинале:

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым.
Тропу ль утратила к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ,
И нимфа лен прядет хрустальный?
Средь русских женщин Анной дальней
Она как облачко сквозит
Вечерней проседью раки!

²²⁷⁶ Эпитафы к третьей части: «Быть пусту месту сему. Евдокия Лопухина» (согласно легенде, царица Евдокия Лопухина, первая жена Петра I, отстраненная от престола и насильно постриженная в монахини, прокляла новую столицу Петербург), «Да пустыни немых площадей, Где казнили людей до рассвета. Анненский» (из стихотворения И. Анненского «Петербург»), «Люблю тебя, Петра творенье!». Третья часть имеет посвящение — «Моему городу».

²²⁷⁷ Франк В. Бег времени. — Анна Ахматова. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 49. Такой же точки зрения придерживается и Б. Хазанов: «“Поэма без героя” — попытка лирического синтеза двух эпох, двух половин разрубленного пополам

Итак, первая часть («Девятьсот тринадцатый год») с подзаголовком «Петербургская повесть» точно обозначает время и место действия (хронотоп событий). Поэтому, конечно, предвоенной эпохе и Петербургу сообщен особый смысл. В центре времени и Петербурга оказывается история самоубийства молодого офицера Всеволода Князева²²⁷⁸, как полагала художественная богема, из несчастной любви к Ольге Глебовой-Судейкиной, которая себя виноватой не считала, очевидно, зная истинные обстоятельства трагедии. В эту трагическую историю втянуты упоминаемые в поэме лица — от Глебовой-Судейкиной до автора поэмы. Как сама история, так и все лица получают особое представительное значение — они характеризуют эпоху и художественно-артистическую атмосферу Петербурга. Поскольку в них в той или иной мере сосредоточена культурная, интеллигентная часть столицы и всей страны, то история приобретает обобщенный смысл, который проступает в освещении событий.

Представим себе бесконечно талантливое и обильное сильными дарованиями начало XX века, расцвет науки в самых различных отраслях, юриспруденции, философии, литературы, искусства — от музыки, оперы, балета, живописи, театра в его разнообразных начинаниях и поисках, до цирка, блестящей эстрады и артистических кабаре. Это был русский Серебряный век. Когда Ахматова вошла в литературу, он уже клонился к закату, и вскоре его время кончилось, но свет, излученный им, сохранился и не погас: он еще долго притягивал к себе равнодушные сердца.

Молодая даровитая молодежь чувствовала себя в этой артистической обстановке уютно и беспечно, жила играючи, путая жизнь и искусство, меняя их местами, принимала разные лики, пробовала разные маски и часто лицо сливалось или даже срачивалось с маской так, что было не понять, кто перед тобой, — знакомый человек, его очередная личина-маска или его двойник. Так, и у Ахматовой были свои двойники, например, 28-летняя актриса труппы В.Э. Мейерхольда Ольга Глебова-Судейкина, «Коломбина десятых годов»²²⁷⁹, каким она выведена в поэме.

исторического тела России, между которыми единственным соединяющим их нервом остается живая память автора. Можно напомнить, что Мейерхольд, боровшийся с бытовым реалистическим театром, противопоставил ему «чистую» театральность итальянской «комедии масок», условно-игровую стихию цирка и балагана. Эта театральность оборачивается в поэме Ахматовой жутким пророчеством. Явившиеся автору спустя почти тридцать лет пленительные тени прошлого — маски времени» (История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — С. 413).

²²⁷⁸ Надо сказать, что самоубийство Вс. Князева — не единственное, прошумевшее тогда. Известно об истории Виктора Гофмана, о неудачном покушении Сергея Соловьева, о нескольких попытках Николая Гумилева. Стало быть, этот тлетворный вирус носился в воздухе эпохи.

²²⁷⁹ О.А. Глебова-Судейкина играла в пьесах Ю. Беляева («Путаница», «Псиша»), исполняла роль сатиresses в музыкальной комедии Ильи Саца «Козлоногие». Она была одной из ведущих фигур кабачка «Бродячая собака». Глебова-Судейкина танцевала в Малом театре и играла Коломбину в постановке «Шарф Коломбины» у Вс. Мейерхольда и всегда тяготела к итальянской комедии масок. По воспоминаниям современников, ее исполнение «Пляски нимф и козлоногих» у Ильи Саца было невероятно эротичным. Ольга играла также Деву Марию в «Полете Девы Марии с младенцем в Египет» по пьесе М. Музыку к этому спектаклю также написал Илья Сац.

В «Поэме без героя» Ольга появляется с черно-белым веером в руке, шепчет о вечной весне и пробуждает воспоминания об ушедшей юности... Несмотря на то, что Ахматова назвала О. Судейкину своим двойником, они не были похожи. У Ольги были длинные белокурые косы, «как у Мелисанды», по словам Артура Лурье. Ольга была очаровательна, красота же Ахматовой совершенно иного рода. Она была элегантна, чуть угловата, стройна. У нее высокие скулы, большие серые глаза и нежный абрис губ, черные волосы всегда зачесаны назад и собраны в низкий пучок. Лоб закрывала челка. «Ее лицо и вся ее внешность были поразительны. Когда она стояла на сцене и шаль спадала с ее плеч, она излучала странное хладнокровное достоинство, которое гармонично дополняло ее образ». В «Петербургской повести» «Коломбина десятих годов» живет в квартире, обставленной в стиле Ольгиного дома: «Дом пестрей комедьянтской фуры, Облупившиеся амуры Охраняют Венерин алтарь. Певчих птиц не сажала в клетку, Спальню ты убрала, как беседку...» (См.: *Файнштейн Элен. Анна Ахматова.* — М., 2006. — 10–11). В.Г. Адмони описал свой разговор с Ахматовой о Глебовой-Судейкиной: «Мы шли по Фонтанке, и, когда поравнялись с каким-то домом (не помню каким), Ахматова сказала: «А вот здесь мы жили с Олей», назвала год или годы, когда они здесь жили... Она стала мне о ней рассказывать, и меня поразило сочетание восхищения и глубокой сопричастности с какой-то затаенной отчужденностью и горечью, которых сама Ахматова, наверное, даже не замечала. В «Поэме без героя» такая двойственность отношения Ахматовой к Глебовой-Судейкиной присутствует явственно. А в какой-то мере эта двойственность воспроизводит ту двойственность, которой окрашена оценка всей изображенной в поэме эпохи. В этом смысле обе героини поэмы даны в одном ракурсе, хотя акценты при показе каждой из них расставлены иные. <...> и столь же двойственным и в поэме, и во всем строе мыслей Ахматовой было отношение к эпохе, о которой повествуется в стихах «Поэмы без героя». Здесь дано и несомненное ее осуждение. Недаром она врывается к Ахматовой сорокового года как бесовский маскарад. Недаром приговор ему уже вынесен историей, приближением «настоящего, не календарного двадцатого века». Недаром в поэме так силен мотив метели — мотив, который, впервые прозвучав в «Двенадцати» Блока, затем стал лейтмотивом революции в таких различных произведениях советской литературы, как «Голый год» Пильняка и пастернаковского «Мело, мело по всей земле». Но эпоха, как и вторая героиня поэмы, Оля Судейкина, не только осуждена и не только греховна. Она еще пленительна и влекуща. Ее очарование и утонченность пронизывают поэму — и без этой двойственности «Поэма без героя» не была бы тем, что она есть. В ней отсутствовала бы чарующая, колеблющаяся дуплановость, придающая ей особую глубину, емкость, неисчерпаемость. Столь модное теперь в литературоведении (и вообще в науке) слово «амбивалентность» именно здесь можно применить без всякой натяжки. <...> Ахматова была очень сдержанна» в замечаниях об эпохе. «Но все же тональность восхищения, пожалуй, преобладала здесь над тональностью осуждения» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 336). Такое же двойственное впечатление о Серебряном Веке сохранила Лидия Рындина: «Все это прошлое, когда много было и легкомыслия, но много было и таланта, искреннего, бескорыстного искания в литературе и искусстве. Теперь это — ушедший век (Воспоминания о Серебряном Веке. — М., 1996. — С. 429). Уже в эмиграции поэт Ю. Трубецкой, вспоминая об этом времени («Ну, что ж, я вдыхал петербургский воздух, Сидел до утра в «Бродячей Собаке») с некоторым запозданием подводил итог в другом стихотворении:

Ахматова, Блок, Гумилев, Мандельштам...

Сожженные годы. Сожженные люди.

Серебряный век начинается там,

А век золотой? Не мечтанье ль о чуде?

Ахматова же была ее двойником и играла в жизни (не сцене) еще множество других ролей. Третьей фигурой разыгравшейся трагедии и соперником Вс. Князева был Блок, который тоже носил маски, т.е. вел себя соответственно артистической обстановке, — архангела Гавриила, Демона, Дон-Жуана. Играли все. Жизнь была сценой и на ней велась утонченная, изощренная, изящная, блестящая, остроумная, пленительная, чарующая, озорная, беспечная, безмятежная и... опасная игра.

Итак, блистательный, бесконечно талантливый Петербург с его легким, веселым, несокрушимо устойчивым и беззаботным бытом. Там, в Петербурге, был пир искусств, упоительный, полный блеска, великолепия, праздник ума и чувств²²⁸⁰.

И вот в этот петербургский дом, где героиня в своем жилище с любовной тревогой ожидает поклонника, таинственного «человека», «Гостя из будущего»²²⁸¹, готовясь к встрече и предчувствуя, однако, что он принесет ей гибель, в новогодний вечер приходит не ожидаемый гость, а вторгается толпа незваных гостей, «новогодних сорванцов». Так начинается разворачиваться традиционно-романтический сюжет первой части. Нежданные посетители напоминают участников венецианского карнавала, ряженных в масках, но постепенно в них узнаются тени прошлого. Театральная игра, маскарад входят в характеристику эпохи, в жизнь

Какие стихи и какие слова!

Полет лихача по снегам голубеющим.

Кровавый закат отражала Нева...

Теперь только ветер, забвением веющих.

(Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). — СПб., 2006. — С. 514, 507).

²²⁸⁰ Артур Лурье, хорошо знакомый с Ахматовой, так отзывался об О.А. Глебовой-Судейкиной, одной из героинь «Поэмы без героя»: «Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, волшебная фея Петербурга, вошла в мою жизнь за год до первой мировой войны... Ей, актрисе Александрийского театра, ученице Варламова, покровительствовал всесильный тогда Суворин. Восхищенный талантом Ольги Афанасьевны, Суворин звал ее в свой театр, но под влиянием Судейкина она ушла в модернизм, к Мейерхольду, и пожертвовала громадной карьерой, которая перед ней открывалась так легко и свободно. На сцене тогда царили пьесы Беляева, и Ольга Афанасьевна играла весь его репертуар — «Псишу». «Даму из Торжка», «Путаницу»... Ольга Афанасьевна была одной из самых талантливых натур, когда-либо встреченных мною» (Лурье А. Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина. — Воздушные пути. 1967. № 5. — С. 139–140). Такое же двойственное впечатление о Серебряном Веке сохранила Лидия Рындина: «Все это прошлое, когда много было и легкомыслия, но много было и таланта, искреннего, бескорыстного искания в литературе и искусстве. Теперь это — ушедший век (Воспоминания о Серебряном Веке. — М., 1996. — С. 429).

²²⁸¹ Сюжет первой части иногда рассматривается на русский лад: к героине, гадающей в новогоднюю ночь, вместо «суженого» приходят «ряженные», незваные гости, «тени тринадцатого года». Так героиня становится участницей карнавала и вынуждена общаться с призраками, вспоминая о событиях, которые разворачиваются в карнавальном действии. При этом события происходят в 1913 году, сюда подключаются и другие картины из разных эпох. Текст Ахматовой позволяет не замыкаться во времени и пространстве, и герои свободно перемещаются из загробного мира в реальный, из реального в инфернальный. Здесь также господствует принцип игры.

героини. И тут оказывается, что затеянная ими маскарадная, карнавальная игра — проделки inferнального мира:

А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завывли сирены
И, как купол, вспух потолок.

Реальный земной мир начинает терять свои очертания, а с помощью фантазмагорий, как обычно в гротесковых и фантастических произведениях, высвечивается невидимая поверхностному взгляду и скрытая от него, оборотная сторона. Вместе с внедрением фантастики угрожающе растут предупреждения о смерти, о гибели, о трагедии. Речь идет не просто об испуге — героиня не испугалась («Я еще пожелезней тех...»), а об исторической катастрофе, которая большинству теней, навестивших свою бывшую подругу, не предчувствовалась. Фантастические фигуры берутся такими, каким они были тогда, в молодые годы героини. Лишь двоих, насколько известно, преследовало предощущение роковых катаклизмов — Блока и Ахматову. Фантастика помогает выявить как оборотную сторону Петербурга, артистически-художественной богемы, так и прояснить последствия ее блестящей и беспечной жизни. В поэме с появлением теней из загробного мира нарастает чувство греха, вины и гибели: сначала упоминается грех, затем долина Иосафата (место Страшного Суда) и звучит вопрос: «Не последние ль близки сроки?», потом следует предупреждение: «Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет», за которым появляется образ «мертвой листвы». Наконец, возникает библейский образ — «крик петуший» — за ним слова: «Гибель где-то здесь, очевидно...». На сцену выходит новое лицо с «чистым голосом» и словами Мандельштама «Я к смерти готов», а за ним персонажи-тени «Смертоносный пробуют сок» или предстают в виде головы мадам де Ламбаль.

Во второй главе предчувствия ширятся: «Звук оркестра, как с того света (Тень чего-то мелькнула где-то), Не предчувствием ли рассвета По рядам пробежал озноб?» и над всем, словно «эхо горного грома» несется голос Блока, наполняя сердца дрожью. И вот уже — «До смешного близка развязка...»: на исторической сцене появляются иные, «народные» персонажи: Петрушкина маска²²⁸², кучера на фоне

²²⁸² Подобно тому, как в «Двенадцати» Блока появляются «народные» персонажи — символы разбушевавшейся стихии, так и у многих художников того времени была тяга к изображению народной стихии. Однако эти новые персонажи также были масками, они также надевали личины, закрывавшие истинные лица. И. Стравинский писал о балете «Петрушка»: «...мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль... Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио (исполнение звуков аккорда не одновременно, а вразбивку, обычно начиная с нижнего тона — В.К.) выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна» (*Стравинский Игорь*. Хроника моей жизни. — Л., 1963. — С. 72). По мысли И. Стравинского, его музыка должна была продемонстрировать победу оркестра как чего-то не-индивидуального, «как стихии, как

костров²²⁸³, черно-желтого снега, «ленинградского дикого ветра» воспевающий их демонический Блок, Коломбина-Судейкина, но у всех давно готов гороскоп.

В третьей главе — снова костры, образ «траурного города», плывущего «По неведомому назначенью», мог илы и стынувший месяц «над серебряным веком». Оказывается, от сотворения города и до 1913 года, от царицы Авдотьи, проклявшей это место, до Достоевского в Петербурге-Ленинграде не менялись ни пейзаж (ветер, дым, сирень, пахнувшая кладбищем, туман, мрак, сугробы, ночь), ни воздух, ни атмосфера («духота морозная, Предвоенная, блудная, грозная» и над всем, вечно сопровождающая заляптую судьбу, «Жил какой-то будущий гул...» Это означало одно —

по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

В четвертой главе пейзаж тот же — морозная ночь, ветер, «бал метелей», «косое пламя костра». И снова «звон копыт», «и безмерная в том тревога», ведущая к мыслям о смерти, в том числе совсем не героической — «Не в проклятых Мазурских болотах, Не на синих Карпатских высотах», а глупой, бессмысленной...

Таким образом, действие разворачивается в блистательном Петербурге, в котором открывается иная, обратная его сторона — перед читателем благодаря врывающейся в повествование фантастики некая столица предстает предгрозовой, катастрофичной, обреченной. Она изображена между двумя противоположными полюсами — расцветом и гибелью²²⁸⁴. И это усиливает трагическое напряжение, а освещению сообщает резкость и остроту. Фантастика, «петербургская чертовня», «гофманиана» помогают увидеть город не с фасада, а с тыла, не с парадной внешности, а со двора и даже изнутри, подобно тому, как монету можно рассматривать либо со стороны орла, либо с обратной стороны —

истории, над одиноко изнемогающей личностью, притом — ряженой, балаганной: Петрушкой-роялем...» (см.: Филиппов Б. Поэма без героя. — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 67).

²²⁸³ Имеются в виду не только реальные кучера, гревшиеся у костров в ожидании седоков, но и кучера из «Пляски кучеров» в балете Стравинского «Петрушка», одной из сценок праздничного гулянья в гротескном изображении народного спектакля.

²²⁸⁴ В.Г. Адмони вспоминал, что однажды он дал читать Ахматовой опубликованный в 1930-е годы перевод одного из главных созданий Жан-Поля — романа «Зибенкзз». После этого Ахматова «показала мне в очередном варианте «Поэмы без героя» новый эпиграф... Это были слова, взятые из жан-полевого предисловия к роману: "...в такую эпоху, как наша, когда оркестр всемирной истории еще только настраивает инструменты для будущего концерта, а потому все они пока звучат вразброд, невероятно визжат и свистят...". "Как он точно написал и о своем, и о моем времени", — сказала Ахматова, подразумевая эпоху, изображенную в поэме. Я ответил, что это похоже, скорее, на годы той войны, о скором наступлении которой повествует поэма, — войны 14-го года. Ахматова, соглашаясь, кивнула головой» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 341).

решки. Но это значит, что все в городе, включая населяющих его людей, его искусство, его поэзию, его жизнь вообще, двойственно и располагается между светом истинным и светом неверным. Стало быть, и люди, столь талантливые, столь одаренные, также двойственны, не исключая и героиню. Блок — не только «наша слава и торжество», не только поэт, владеющий сердцами, но и Гавриил, Мефистофель, Дон Жуан, а героиня, Ахматова, — не только прославленный поэт, но и человек, имеющий двойников, один из которых — актриса Глебова-Судейкина. При этом двойственность надо понимать широко — персонажи, как и Петербург, могут иметь несколько двойников. Фантастика выявляет искусственность, миражность вещей и событий. Все эфемерно, на все ложится мерцающий свет и нельзя понять, то ли все правда, то ли все ложь и обман. Одна из героинь «сбежала... с портрета», но поэт отправляет ее назад: «Шла бы ты в полотно обратно...». Ахматовой и самой казалось, она пишет во сне для кого-то либретто, т. е. для балета²²⁸⁵. Жизнь подменена игрой — балетом, карнавалом, оперой. В этом мире есть что-то ненастоящее, искусственное, ложное и порочное.

Ахматова, конечно, не случайно вводит «адскую арлекинаду». Между ней и петербургским миром есть общее. И это общее заключается в демонической, кощунственно-легкомысленной, блудной атмосфере предвоенного времени. Так восхищение Петербургом накануне войны 1914 года сплетается с его осуждением. С тем, что показать, что собой представлял человек культурной среды той поры, Ахматова берет в основу реальную трагическую историю, в которой она увидела общественное явление, касавшееся всей России.

Трагическая петербургская история происходит на фоне восхитительного, завлекающего и порочного, демонического города. Ее можно считать обычным любовным треугольником, а можно — итальянско-русской арлекинадой, в которой смешаны комедия дель арте и русская сказка, героем которых оказывается Вс. Князев («Пьеро» и «Иванушка-дурачок»), а героиней Глебова-Судейкина («Коломбина»), но также и «козлоногая». Блок предстает в роли демонического Дон-Жуана. Тут же появляются другие маски — Фауст, Дапертутто (Мейерхольд, непримиримый противник театрального реализма, пытавшийся преодолеть его натуральность фантастической, гротескной условностью), Иоканаан — персонаж, надевший маску Иоанна Крестителя, из модной в те годы оперы Рихарда Штрауса «Саломея» (тогда же была поставлена драма О. Уайльда «Саломея»)²²⁸⁶ и персонаж, одетый «северным Гланом», героем Гамсуна, М. Кузмин, изображенный Владыкой Мрака. Среди них оказался «И во всех зеркалах отразился Человек, что не появился и проникнуть в тот зал не мог». Значит, тут присутствует и тот, кого героиня ждала («Гость из Будущего!»), а так-

²²⁸⁵ В заметках о «Поэме без героя» Ахматова писала: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет», а качестве исполнительницы заглавной роли она видела О.А. Глебову-Судейкину (*Ахматова Анна*. Стихотворения и поэмы. — Л., 1976. — С. 519).

²²⁸⁶ В поэме упоминается «вихрь Саломеиной пляски»; балет поставил М. Фокин на музыку А.К. Глазунова, а танцевала знаменитая Ида Рубинштейн.

же какая-то «лишняя тень» «без лица и названья». Последние названные гости отражают особенность фантазмагорического мира: в нем можно внезапно появиться и из него можно столь же неожиданно исчезнуть (отразился в зеркалах, но не появился и даже проникнуть не мог). Но это означает, что все герои немножечко призраки. И не только потому, что пришли из другого мира, а потому что двойственны, множественны.

Стало быть классический треугольник взят тоже в двойственном свете — трагедии и фарса. С одной стороны, тени, пришедшие к героине, при жизни не были лишены таланта или способности к искусству и желания жить. С другой стороны, они были не только живыми лицами, но масками, личинами, куклами, игравшими в жизни чужие роли, т. е. миражами, мнимостями, кажимостями. Например, «Коломбину десятих годов» Ахматова представляет читателю так:

О мое белокурое чудо...

Но дальше:

Что глядишь ты так смутно и зорко,
Петербургская кукла²²⁸⁷, актерка,
Ты — один из моих двойников.

«Подруга поэтов», их вдохновительница, «Золотого ль века виденье» и... преступница. Конечно, Глебова-Судейкина никого не убивала, но на ней лежит грех. Ахматова не казнит, она берет грех на себя и знает, что расплата близка, что ее час скоро наступит. В чем же, однако, грех, в чем вина? Да в том, что Коломбина далеко отошла от естественной, простой жизни и живет жизнью искусственной, мнимой, легкомысленной. Прекрасное и порочное слито — увы! — нерасторжимо. А ведь она простая женщина, уроженка Псковской губернии, дед ее был крепостным крестьянином («Деревенскую девку-соседку Не узнает веселый скобарь»). А вот ее нынешнее жилище и вещное окружение: «Дом пестрей комедьянтской фуры, Облупившиеся амуры Охраняют Венерин алтарь, Певчих птиц не сажала в клетку²²⁸⁸, Спальню ты убрала, как беседку...», «В стенах лесенки скрыты витые, а на стенах лазурных святые — Полукрадено это добро... Вся в цветах, Как «Весна» Боттичелли, Ты друзей принимала в постели, и томился драгунский Пьеро...» Влюбленный мученик, он, словно, был легкомысленно назначен жертвой и, мучимый ревностью,

²²⁸⁷ О.А. Глебова-Судейкина и впрямь производила впечатление некоторой «кукольности». Так что у Ахматовой это не только нравственная оценка, но и черта физического облика. Лидия Рындина: «...декламировала хорошенькая, как фарфоровая куклолка, жена художника актриса Олечка Судейкина»; Г.В. Иванов: «О.А. Судейкина, похожая на куклу, с прелестной, какой-то кукольно-механической грацией танцует «полечку» — свой коронный номер» (Воспоминания о Серебряном Веке. — М., 1993. — С. 429, 442).

²²⁸⁸ Т.е. они свободно летали по комнате со всеми вытекающими отсюда последствиями — такова прихоть.

Побледнев, он глядит сквозь слезы,
 Как тебе протянули розы
 И как враг его знаменит.

Жилище — сколок с искусственного мира театра²²⁸⁹, а любовный треугольник тоже театрален (Пьеро — Коломбина — Арлекин). И так на всем пространстве от Белого зала Фонтанного Дома до Марсова поля, да «бала метелей» торжествуют миражи, призраки, окружавшие себя предметами искусства, бытовавшие даже дома в театральной атмосфере, замкнутые вихрем легкой, беспечной, веселой эротической игры, безответственной и в итоге трагической, в которой отношение к любви не только не христианское, а кощунственное. И когда Ахматова писала о блудной духоте, то она имела в виду не физический блуд, а блуд духовный — тот мистико-эротический блуд, который уводил человека назад, в темные времена, в животное и языческое царства, в демонические бездны, не знающие истинной любви. Недаром у теней-персонажей поэмы на лицах «выражение злобной боли», они являются на свидание «С мертвым сердцем и мертвым взором», а Коломбина выглядит чертовкой:

Как копытца, топчут сапожки,
 Как бубенчик, звенят сережки,
 В бледных локонах злые рожки,
 Окаянной пляской пьяна, —
 Словно с вазы чернофигурной,
 Прибежала к волне лазурной
 Так парадно обнажена.

.....

Сколько горечи в каждом слове,
 Сколько мрака в твоей любви...

Сама же «маскарадная болтовня» — «беспечна, прятна, бесстыдна», а «петербургская чертовня» — «танец придворных костей», явная переключка со стихом Блока «То кости лязгают о кости». Именно в такой греховной атмосфере совершается самоубийство молодого офицера, «глупого мальчика», не стерпевшего обид, но и самого готового нанести мстостью душевный урон своей возлюбленной: дважды, в первой и в четвертой главах повторяются одни и те же слова:

*Я оставляю тебя живою,
 Но ты будешь м о е й вдовою,
 Ты — Голубка, солнце, сестра!*²²⁹⁰

²²⁸⁹ Артур Лурье писал о Судейкиной в своем очерке: «Она жила только искусством, создав из него культ... Страсть к театру масок сбילה Ольгу Афанасьевну с нормального пути» (Воздушные пути. 1967. № 5. — С. 139).

²²⁹⁰ См. В четвертой главе:

Кто-то с ней «без лица и названья»...
 Недвусмысленное расставанье
 Сквозь косое пламя костра

Он, драгунский корнет, тоже виноват, обрекая, как ему кажется, Колумбину на вечное мучение своим безрассудным поступком, и к нему, как и к его возлюбленной, приходит совесть автора-героини, осуждающая все троих, петербургскую эпоху и ту порочность Серебряного века, которая была глубоко запятана в нем. Ф.А. Степун писал, что, если бы речь шла только о порочности и грехе эпохи, то было бы не страшно, ибо эпохи приходят и уходят, гораздо страшнее то, грех и порок вошли в души и в известном смысле стали «исповедничеством»²²⁹¹, т. е. верой, определяющей жизнь. И за этот грех надо платить кровью, а не «клюквенным соком», как в «Балаганчике» Блока. Вот эта двойственность Серебряного века, сочетающая высокие гуманистические идеалы и внутреннюю порочность, оставшуюся от декадентских времен и до конца не изжитую, образует противоречивую духовную почву, на которой выросла вся культура тех лет²²⁹². В том, что язвы декадентства, болезни, поразившие сознание, смутные идеи относительно блага стихийности, не были преодолены, виновато все поколение, поставившее себя на краю бездны и не отвратившее последующих катастроф²²⁹³.

Он увидел. — Рухнули зданья...
И в ответ обрывок рыданья:
«Ты — Голубка, солнце, сестра! —
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь м о е й вдовою,
А теперь...
Прощаться пора!»

²²⁹¹ Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. I. — Лондон, 1990. — С. 318.

²²⁹² Н. Струве утверждал, что «Поэтическое возрождение Серебряного века имело разные источники (Соловьев, Тютчев, французская поэзия), но точка его завершения была одна: Пушкин. К Пушкину под конец потянулись далекие от него символисты, с Пушкина начали акмеисты, но ближе всех к Пушкину подошла Ахматова. Пушкин и Ахматова — первое и последнее кольцо замкнувшейся золотой цепи русской поэтической речи. От Пушкина у Ахматовой высшее чувство меры, целомудрие слова, сжатость выражения. И — обостренная совесть. От Достоевского («А Омский каторжанин все понял и на всем поставил крест») — психологическая осложненность и философский пафос. От Иннокентия Анненского («А тот, кого учителем считаю») — утонченность современной чувствительности. Последняя великая представительница великой русской дворянской культуры, Ахматова в себя всю эту культуру вобрала и претворила в музыку» (Струве Н. Православие и культура. — М., 1992. — С. 137). Н. Струве не упоминает о «больных», кощунственных идеях, которые унаследовал Серебряный век от декаданса, но совершенно справедливо пишет об устремлении Ахматовой к здоровому духовному и душевному строю Пушкина.

²²⁹³ Трудно сказать, возлагала ли Ахматова вину за октябрьскую революцию и российскую катастрофу вообще на интеллектуальную элиту нации, в особенности на художественную интеллигенцию, как это делали Н. Бердяев, Ф. Степун и другие русские эмигранты, полагавшие, что национальная элита не только не сумела противостоять катаклизмам, но объективно приблизила их. Таких твердых и прямых фактов нет, хотя Ахматова, несомненно, читала многих философов и политических мыслителей. Безотносительно к Ахматовой и ее поэме Ф. Степун следующим образом описывал, например, противоречивость, двойственность явления, которое он назвал «блоковщиной»: «Над сложным явлением «блоковщины» петербургской, московской, провинциальной, богемной, студенческой

В частной жизни противоречие между духовным и душевным здоровьем и недугами философско-общественной мысли проявилось в самоубийстве молодого офицера-поэта²²⁹⁴. Однако на этом самоубийстве лежит печать эпохи, ее пороков и грехов, а самоубийство окрашивает трагическим светом эпоху. В этих событиях Ахматова ищет «разгадку жизни» своей, руководствуясь совестью, теми христианско-гуманистическими, общечеловеческими идеями и чувствами, которые свойственны России

и даже гимназической будущему историку русской культуры и русских нравов придется еще много потрудиться. Ее мистически-эротическим манифестом была «Незнакомка»... До чего велика, но одновременно мутна и соблазнительна была популярность Блока, видно и из того, что, в то время как сотни восторженных гимназисток и сельских учительниц переписывали в свои альбомы, внушенные Блоку просительной ектений строки:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою... —

проститутки с Подъяческой улицы, гуляя по Невскому с прикрепленными к шляпам черными страусовыми перьями, рекомендовали себя проходящим в качестве «Незнакомок» (Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. I. — Лондон, 1990. — С. 317).

²²⁹⁴ Современный взгляд на трагическую историю, на роли в ней М. Кузмина и О. Глебовой-Судейкиной см. в статье Н.А. Богомолова: «Всем читавшим Кузмина были известны его отношения с молодым поэтом-гусаром Всеволодом Князевым, и очень многих шокировало, что после того, как Князев покончил с собой в результате несчастной влюбленности в О.А. Глебову-Судейкину (внешне казалось, что второй раз она вмешалась в судьбу Кузмина, разлучив его с любимым человеком: сначала с Судейкиным, а затем и с Князевым), Кузмин выказывал полное равнодушие и даже не присутствовал на похоронах. Естественно, мы не можем говорить с полной уверенностью, но по дневнику Кузмина схема событий представляется совершенно ясной: все отношения Кузмина и Князева, начавшиеся в мае 1910 года, проходили под знаком грозящей неверности. Приступы страстной любви сменялись ссорами ревности, даже скандалами, в которых акценты расставлялись чрезвычайно резко. В конце августа 1912 года Кузмин поехал в Ригу где Князев тогда служил, и они провели вместе несколько счастливых дней, а потом неожиданно расстались. О причинах расхождения нам ничего не известно, однако оно зафиксировано с несомненной точностью. И все дальнейшее — приезды Князева в Петербург, его визиты с Глебовой-Судейкиной в «Бродячую собаку», столкновения там с Кузминым, свидетелями которых были многочисленные мемуаристы, — происходило уже в совершенно другой психологической обстановке: вместо подозревавшегося всеми, в том числе и Ахматовой, необычного любовного треугольника, где не двое мужчин соперничали из-за женщины, а мужчина и женщина были связаны сложными отношениями с другим мужчиной, создалась ситуация совсем иная — драматический роман Князева с Глебовой-Судейкиной, проходивший на фоне уже закончившихся его отношений с Кузминым. <...> Это может нравиться или нет, но lamentировать по этому поводу и считать на основании этого Кузмина исключительно безнравственным человеком — несправедливо. Безусловно, Ахматова была художественно права, создавая в «Поэме без героя» образ «Арлекина-убийцы», явственно наделенного чертами Михаила Алексеевича Кузмина, но переносить это художественное решение в реальные события 1912–1913 года и на этом основании предьявлять своеобразный нравственный иск Кузмину — невозможно» (Кузмин М. Стихотворения. — СПб., 1996. — С. 32–33).

и заповеданы ее литературой. Так намечается поэме путь от характеристики времени к смерти и покаянию не только в смерти «глупого мальчишка», влюбленного и мстительно ревнивца, но в исторических грехах целого поколения, которое не хотело, как и Глебова-Судейкина брать на себя какую-либо ответственность. Между тем Ахматова, мучимая не спящей совестью, возлагает на себя и покаяние, и искупление.

Что, однако, значит, покаяние и искупление? Это значит, во-первых, разрешить загадку своей жизни и тем самым загадку эпохи. Для этого надо исповедаться в своей жизни. Поэт в таком случае пишет свою поэтическую автобиографию, в которой познает себя, осуществляет поэтическое самопознание. Во-вторых, созидание поэмы — процесс покаяния и искупления. Одновременно он предстает избавлением от грехов и пороков эпохи молодости, изживанием и как бы выдавливанием из себя, освобождением от груза бывших мучений и страданий²²⁹⁵. Каким же путем осуществляется покаяние и искупление, что для этого надо сделать и как поступает Ахматова?

Главный грех, который поэт видит в прошлой эпохе, ответственность жизни, смешение жизни и искусства, беспечная игра судьбами, мистический эротизм, вседозволенность вместо свободы²²⁹⁶. Стало быть, покаяние и искупление предполагают возвращение к жизни естественной, разумея под ней, конечно, не утопию Руссо, звавшего в первобытный мир и признававшего лишь нагую, некультуренную природу, а к естественной жизни европейского христианина, трудящегося в поте лица над построением гуманной и культурной цивилизации, достойной человека, который разделяет общечеловеческие ценности. И непосредственным, даже, пожалуй, главным признаком такого человека выступает его христианство, его связь с Богом. В «Главе четвертой и последней» первой части Ахматова пишет о «бале метелей на Марсовом Поле». Ей слышится «звон копыт». Иначе говоря, на арену истории вышла фантастическая, демоническая сила²²⁹⁷. Как только она появляется в поэме, поэта охватывает «безмерная... тревога,

²²⁹⁵ Это вовсе не означает, что все страдания и мучения мигом прекратятся и исчезнут. Новое время принесет новые мучения и страдания, но совесть потребует избавиться и от них, чтобы душа была облегчена от грехов. Во второй части приходит эпоха новых жутких страхов, приносящих новые муки.

²²⁹⁶ Об одном из важных персонажей поэмы — М.А. Кузмине — Ахматова писала в заметке к «Поэме без героя»: «Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 года, — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом» (*Ахматова Анна. Сочинения в двух томах. Т. 2. — С. 256*). О нем же она рассказывала: «У нас — у Коли <Гумилева>, например, — все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки...» (*Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. — С. 183*). Сам М. Кузмин писал о «Бродячей Собаке» и царившей в ней атмосфере:

Здесь цепи многие развязаны,
Все сохранит подземный зал.
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал.

²²⁹⁷ Ахматова имела в виду «тяжело-звонкое скаканье» пушкинского Медного Всадника, знаменующего потустороннюю, инфернальную силу.

Так надежда связывается с Богом, а небытие — с бесовщиной. И вот некая стройная маска, одна из тех, кто олицетворяет «петербургскую чертовщину» и фантастический маскарад-карнавал, ряженую нечисть, возвращается домой, в ад, и сейчас находится «На обратном “Пути из Дамаска”».

²²⁹⁸ В.М. Жирмунский обратил внимание на элегию В. Брюсова «В Дамаск»:

1581

До нас дошли сведения, что Глебова-Судейкина была занята в миракле «Путь из Дамаска» (мираклъ (фр. miracle) — средневековое религиозно-назидательное представление в Западной Европе на тему о «чуде», совершаемом каким-либо святым или девой Марией. — В.К.), стилизованного под старинный театр и постановленного в «Бродячей собаке». Известен мадригал Ф.Сологуба Глебовой-Судейкиной:

И если жаркие персты
Тебе сулят любовь и ласку,
Глаза легко опустишь ты.

К благоуханному Дамаску (см.: *Ахматова Анна*. Стихотворения и поэмы. — Л., 1979. — С. 517). В статье французского филолога-слависта Жоржа Нива «Барочная поэма» сказано, что «издевательские строки В. Брюсова выражают всю извращенность «серебряного века» и всю преступную амбивалентность «нового религиозного сознания». Ведь «путь в Дамаск» для любого христианина, как и для святого Павла, — озарение божественным, встреча с Богом. «Обратный путь из Дамаска» — это не только намек на мифологию позднего символизма, ...но прежде всего возврат в то еще не осмысленное прошлое, когда жили еще беспечно, сами не подозревая о трагическом будущем. С «башни» сорокового года виден именно этот путь из Дамаска обратно к началу, к последнему году накануне катастрофы...» Автор статьи отметил также связь поэмы со вторым Квартетом Элиота, где «танец также символизирует безгрешную и беспечную жизнь до «Дамаска», до пересечения времени с вневременным. В некотором смысле «East Coker» противоположен «Поэме»: «Поэма» — зима, «East Coker» — летний. Там заклинаются карнавальные ряженые, здесь феи по «Midsummer Night's Dream» («Сон в двенадцатую ночь» — В.К.) Шекспира. Но эти феи, оказывается, — умершие селяне, они воскресают на одну летнюю ночь. Эти пляшущие крестьяне «хранят время», соблюдают ритуал времен года, повинуются естественным ритмам. Однако эти видения а la Breughel (в духе Брейгеля — В.К.) скоро испаряются. Человечество повержено в потемки, совершает «ничьи похороны» <...> ...Элиот в своем движении со второй родины к первой найдет Вечность, христианское спасение от бремени. Ахматова не пойдет дальше этого беспечно-трагического карнавального видения, которое содержит блеск утраченного «Серебряного века» и петербургской «гофманианы» (Ахматовский сборник. 1. — С. 104–105). Последнее суждение автора не совсем верно: символ «путь в Дамаск» / «путь из Дамаска» заключает лишь первую главу, после которой начинается ахматовский «путь в Дамаск» — сознательное принесение себя в жертву ради покаяния и искупления. Несколько странно выглядит и другое суждение автора: «Весь этот «дым» времени, все эти барочные фантазмы зря ищут себе «равновесия», того «still point», которого достигает Элиот в «Квартетах». Автор полагает, что «вечные муки памяти», собственные Ахматовой, объясняют те странные, не до конца выраженные сравнения мук эпохи с муками Христа... Поэту не удастся отождествить «не-героя» с Христом» (там же. — С. 106–107). Однако Ахматова удерживает «равновесие», и гармония достигается ею тем, что вторая и третья части, в известной мере противопоставленные разросшейся первой, восстанавливают баланс. Кроме того, она не ставила задачу отождествить «не-героя» (Князева?) с Христом. Само такое предположение вряд ли уместно. Эта недооценка второй и третьей частей поэмы характерна для западного литературоведения, которое считает, что Ахматова не нашла выхода из трагедийной ситуации первой части. Вследствие этого Б.Филиппов назвал всю поэму «панихидой» не только по прошлому, но и по времени вообще («Время Ахматовой не просто длится: прошлое, настоящее и будущее сопребывают, даны — в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с в е ч н о с т ь ю как нечто триединое. Это близко к понятию времени ... апокалиптическому: Времени больше не будет. «Поэма без героя» поэтому — это прежде всего поэма Конца. ... конца вообще. «Поэма без героя» — панихида. Большой Реквием, чем ахматовский же «Реквием». Это — настоящая па-

стились в обратный «путь из Дамаска», т. е. от Христа.

Для Ахматовой единственный путь к естественной, христианской жизни, общечеловеческим ценностям лежит через преображение путем покаяния и искупления.

Вторая часть называется «Решка», и это означает, что дальнейшая жизнь — не парадное шествие, а тернистый путь мучений и страданий. «Решка» — название двойственное трагическое и комическое. С одной стороны, в нем чувствуется трагическая игра судьбы. Однако не только. Ахматова и сама выбрала «решку», согласившись сознательно и добровольно на жертву и не отказавшись в дальнейшем от правильности своего выбора. Но жертва оказалась слишком тяжелой, тем более, что рядом не было героя, и вся тяжесть пала на плечи Ахматовой. Как остроумно заметил Ж. Нива, «поэме также не повезло: она осталась без героя!»²²⁹⁹ Однако в жертвенной судьбе Ахматова находит путь к спасению. В этом

нихида... по эпохе. Панихидный чин» (Филиппов Б. Поэма без героя. — Ахматова Анна. Сочинения. Том второй. — München, 1968. — С. 85–86.) а М. Кантор писал: «... надвигающиеся видения не поддаются ни иронии, ни скепсису, и ощущение жути, внушаемой их присутствием, невольно передается читателю (Русская мысль. 1960. 5 января).

²²⁹⁹ Автор заметил, что один из эпитафий к «Решке» взят из Элиота: *In my beginning is my end* (англ.; в моем начале мой конец) и что «это обратная формула девиза несчастной королевы Шотландии Марии Стюарт, «*In my end is my beginning*». Второй Квартет Элиота («*East Coker*») начинается словами: «*In my beginning is my end*» и кончается словами: «*In my end is my beginning*». Известно также, что обе фразы, именно в этом порядке, выбиты на могильной плите Элиота в церквушке в *East Coker*. Элиот умер за год до Ахматовой, в 1965 году». Автор толкует эпитафию следующим образом: «На первый взгляд фраза 1 — вариация на Екклесиаста: все, что рождается, умирает. Фраза 2 выражает христианскую веру во «второе рождение». Ахматова выбирает эпитафией первый вариант. Однако медитация второго Квартета — лишь этап в сложной медитации Элиота над временем, проходящей через все четыре Квартета. В первом Квартете медитация развивается под знаком Гераклита, эпитафия из Гераклита гласит: «Дорога вверх и дорога вниз одинаковы». Взаимное проникновение друг в друга трех ипостасей времени, создание островов времени в виде заброшенного сада детства, *hortus conclusus* (окончательное повеление, девиз — В.К.) мистиков, приближает человека к вневременному, к вечному. Зато настоящее — «и не полнота и не отсутствие». Думала ли Ахматова, выбирая эпитафию из Элиота, о роковой фриivolности Марии Стюарт, которая сама пошла в объятия своего злейшего врага и тем самым «накликала на себя беду», как и накликало на себя беду то фриivolно-трагическое русское поколение предреволюционной эпохи? Или думала о самой материи этих «Четырех Квартетов», которые развивают философское мышление поэта о ткани времени и заимствуют свои отдельные заглавия у географии (три названия из Англии, одно из Новой Англии)? Главной философской темой «Четырех Квартетов» является «искупление» времени. От хаотичного времени переживаемой современности через «мертвую точку» застывшего времени детства обратно к вечности — таков философский путь Элиота. Если применить формалистские понятия «фабулы» и «сюжета» к «Поэме без героя», то можно приблизительно так очертить архитектуру поэмы. Фабула сводится к либретто задуманного балета. Погиб «герой», который не успел стать собственным героем, и слышится «Реквием» Шопена», сюжетом же становится богатая аранжировка фабулы (Ахматовский сборник. — С. 102–103). В отличие от Элиота Ахматова не возвращается в детство, а минует его, прямо адресуясь к будущему и к вечности.

связи можно ли считать «решку», как символ горькой судьбы, только повестью о несчастной доле, если в ней рассказывается о выходе из тупика? Очевидно, эта часть поэмы также несет в себе двойственность: материал поэмы и рассказ трагичны, но смысл всей части — преодоление трагедии. Об этом лучше всего свидетельствуют эпитафия из Пушкина (...я воды Леты пью Мне доктором запрещена унылость), в котором трагическое начало опять-таки сопряжено с бодрым настроением и с вечностью и изменившаяся интонация — поэма открывается иронической беседой с редактором, ответом на его придирчивые замечания:

1

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

2

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой, —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой?»

Смена интонации — явный знак того, что «путь в Дамаск» найден. Он пришел к Ахматовой в созидании поэмы, над которой она раздумывала и которая вела ее дальше по жизни, помогая осмыслить свою дорогу. Жизнь и поэма слились в одно целое: поэма спасла автора от вынужденного молчания, автор же спас поэму, носимую в душе, от забвения. Реальная жизнь Ахматовой стала искуплением от грехов своих и эпохи. Она воплотилась в поэме как личный жизненный опыт, ставший историческим уроком, как разрешение загадки своей жизни. Поэма, не давая автору покоя, являясь ему во сне и наяву, досаждая и побуждая к творчеству, пробудила своего создателя к новой жизни. Ахматова говорит о своей поэме как о близкой, родной женщине, разделившей с ней, автором, все муки:

IX

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рог трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит.

X

Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка»,
Но ни слова, ни стоны, ни крика,
Не услышать ее врагу.

И проходят десятилетия,
Пытки, ссылки и казни — петь я
В этом ужасе не могу.

XI

И особенно, если снится
То, что с нами должно случиться:
Смерть повсюду — город в огне,
И Ташкент в цвету подвенечном...
Скоро там о верном и вечном
Ветр азийский расскажет мне.

XII

Торжествами гражданской смерти
Я по горло сыта. Поверьте,
Вижу их, что ни ночь, во сне.
Отлучить от стола и ложа —
Это вздор еще, но негоже
То терпеть, что досталось мне.

Одна впереди автора ожидает прощание с земной жизнью: «На пороге стоит Судьба». Так история смотрится сквозь Вечность. А это значит, что Ахматовой уже нужна иная лира: «Но Софокла уже, не Шекспира». От исторических трагедий и хроник она обращается к роковой власти высших сил над человеческой историей и отдельным человеком. Так намечается искупление грехов молодости и их преодоление. И, когда «унылость» отступает, поэма-женщина готова и пококетничать:

XXII

А столетняя чаровница
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

Итак, поэма стала неотступной спутницей и, словно, по своей, «поэмной» воле, вела к вершинам духа. Теперь она с гордостью говорит автору:

XXVI

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу,
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу.

Этим шутливым, озорным и обещающим наслаждение жизнью, ее радостями аккордом завершается вторая часть, из которой вдруг выясняется, что выпавшая участь, названная «решкой», ведет вовсе не к ги-

бели, а к славе, к наградам, а в более серьезном и обобщенном смысле — к успокоению на земле и к спасению в ином мире.

В «Эпilogue», третьей части, автор снова готов на страдания и муки, которые он разделяет с народом. Расплата на петербургский грех совершена: героиня заплатила за всех знаемых и не знаемых, за тех, кто являлся ей в новогоднюю ночь, и за тех, кто потом стал «горстью лагерной пыли», за всех своих двойников: «За тебя я заплатила Чистоганом...». И потому

Все, что сказано в Первой части
О любви, измене и страсти,
Сбросил с крыльев свободный стих...

Стало быть, ее жертвой очистился и Петербург. Автор стоит ныне посреди России, в самом ее центре, а перед ним идут две России — одна на восток, другая — на запад. Снова в поэме охвачена взором вся страна в ее противоречивости: одна, «обуянная смертным страхом и отмищения зная срок», движется навстречу другой, той, которая «Долгу верная, молодая Шла... спасти Москву», сердце России. Отряхнувшись от петербургского сна, Россия шла спасать свои национальные ценности, в том числе и петербургскую культуру. Обе России — идущая на восток и стремящаяся на запад — отражаются друг в друге как в зеркале²³⁰⁰. И это движение, которое заканчивает поэму, дает почувствовать, что Россия дорога Ахматовой в целом и всеми своим городами и весями. Сама идея движения, а не застылости, неподвижности, обнаруживает в нации живые силы.

Не только стране, нации придано движение, но и автору. Кроме того, он, выдержавший испытание покаянием и искуплением, получает свою долю духовного удовлетворения — сознание того, что любовь — к возлюбленному ли, к городу ли — способна преодолеть пространство и время:

Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,

²³⁰⁰ Таким образом «зеркальность» («Все унеслось прозрачным дымом, Истлело в глубине зеркал...», «Это гость зазеркальный...», «Все унеслось прозрачным дымом, Истлело в глубине зеркал...», «Теперь улыбки кроткой Не видеть зеркалам», «Где странное что-то в вечерней истоме Хранят для себя зеркала», «Завтра мне скажут, смеясь, зеркала...», «А глаза глядят уже сурово в потемневшее трюмо», «Как в зеркало, глядела я тревожно...», «Гляделись в обломок Разбитых зеркал...», «Из зеркала смотрит пустого...», «Не оттого, что зеркало разбилось...», «В разбитом зеркале») письма, которая отмечалась Е. Добинным, Б. Филипповым и многими другими, выполняет важную конструктивную функцию: разъединяя персонажей, обнажая различие между ними, она в то же время и объединяет всех в единое, нераздельное целое. Противоречивость, двойственность лиц и всего сущего становится объемной.

Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил...

Словом отставить Петербург от Ахматовой нельзя, как нельзя и отставить Ахматову от Петербурга.

На этой незавершенной ноте Ахматова поставила точку. Ж. Нива увидел в такой незавершенности признаки барочной поэтики и определил поэму как барочное сочинение²³⁰¹. Сама Ахматова назвала поэму «романтической»²³⁰². Конечно, в поэме есть явные признаки барокко и романтизма, особенно в первой части — сюжет, обстановка и пр. Однако существуют и другие мнения. В.Г. Адмони заметил: «...Пронизывающее поэму смешение чего-то очень страшного, рокового, граничащего с дьявольским, и чего-то очень блистательного, завлекающего, значительного можно найти в нашей литературе середины века, хотя и в совсем другом преломлении, в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова. И может быть, не случайно, что Ахматова прочитала этот роман, как она сама нам как-то сказала (впрочем, по другому поводу), незадолго до обращения к поэме»²³⁰³. Речь, конечно, идет о фантастике, которая вторглась в поэму в первой части и которую сама Ахматова связывала с Пушкиными («Медный Всадник»), с Гоголем («Вий»), с Достоевским («Двойник»), с А.Белым («Петербург»), с Булгаковым («Мастер и Маргарита»). Эта поэтика, несомненна, отразилась в поэме. На таком основании Вяч. Вс. Иванов назвал поэтический принцип Ахматовой «фантастическим реализмом», связывая с ним воспроизведение

²³⁰¹ Обосновывая свою точку зрения, Ж.Нива писал: «... Барочное искусство и барочная эпоха — это, прежде всего, первенство зрелищных искусств, и среди зрелищных искусств — первенство балета как самого полного, эфемерного и божественного из искусств. Театр в театре, подчеркивание театральности и театра в самой жизни, спектакль смерти как самой таинственной и потрясающей сцены на этой сцене — вот компоненты барочного мироощущения. Барочное, как это прекрасно показал женевский критик Жан Руссэ (имеется в виду сочинение: *Jean Rousset. La litterature de l'Age baroque en France.* — Paris, 1954. — Литература века барокко во Франции. — В.К.), — «враг всякой стабильной формы», оно вечно хочет зафиксировать текучесть, переходность, метаморфозу. Оно воздвигает парадоксальные памятники мимолетному: фонтаны, балеты, скульптуры — изображающие движение, как, например, знаменитая скульптурная группа Лаокоона и его сыновей в смертельных объятиях змей, посланных Аполлоном. Эту скульптуру воспроизводили повсюду в европейских барочных парках и садах... Барочное произведение никогда не бывает законченным, оно выявляет самый процесс своего создания, оно представляет собой нескончаемый генезис: «Поэма без героя» играет с временем во многих планах и в особенности в плане истории генезиса самой «Поэмы». Магический процесс ее создания становится сюжетом «Поэмы». <...> «Поэма» гордо выявляет свой девиз, девиз Фонтанного Дома: «*Deus conservat omnia*». Этим мы предупреждены, что поэма будет не столько о памяти, сколько о «сохранении» времени, о связи времени с надвременным, с Вечностью. Это по существу типично барочная проблематика» (Ахматовский сборник. 1. — С. 99–100).

²³⁰² См. ее примечание к строфе XXII части второй, «Решки».

²³⁰³ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 336–337.

эпохи в новейшей литературе²³⁰⁴. Однако в наибольшей мере принцип «фантастического реализма» сказался в первой части поэмы. В других частях поэмы хронология более или менее соблюдена: оставленный Ленинград, эвакуация в Ташкент и т.д., хотя, конечно, есть и отступления от последовательной хронологии, но скорее связаны с лирическими освещениями событий, чем с их воспроизведением.

Еще одна точка зрения принадлежит В.М. Жирмунскому и высказана довольно давно. Суть ее состоит в том, что Ахматова неуклонно двигалась к символизму и что «музыкальное» начало, в первых периодах ее творчества угнетенное, затем все больше высвобождалось и, наконец, возобладавало в поздней лирике и в «Поэме без героя». Это не значит, что у Ахматовой не было своей «музыкальности», своей «музыки» стиха, своей неповторимой интонации. Речь идет о том, что «музыка» Ахматовой выражала «музыку» земного мира, а не то стихийное звучание мировых запредельных сил, которое слышалось, например, Блоку. Слово Ахматовой признавалось точным, но не содержащим звуков «мирового оркестра». Теперь же, в «Поэме без героя», даже в лироэпическом произведении слово научилось передавать и земную, и неземную «музыку». В словах Ахматовой «Выпадало за словом слово, Музыкальный ящик гремел...» можно найти поддержку этим идеям, поскольку она непосредственно обращалась к принципам символизма, выбирая музыкальную стихию и настаивая на ней. Как известно, именно здесь нашли обитель тайны символистов. Не забудем также, что Ахматова часто упоминала о тайнах. Однако символистскому преображению Ахматовой противоречит ее стойкое убеждение в том, что она осталась акмеисткой до конца дней. Современники вспоминали, что Ахматова гордилась тем, что не изменила принципам акмеизма. Вяч. Вс. Иванов свидетельствовал: «Верность Ахматовой акмеистским вкусам, казалось, со временем увеличилась. Она о своей поздней поэзии говорила: у меня акмеистское слово; это последнее существительное в ее устах звучало особенно внушительно и полновесно»²³⁰⁵.

Впрочем, с не меньшей гордостью Ахматова, стоя на позициях акмеизма, цитировала В.М. Жирмунского, сказавшего, что поэма — исполненная мечта символистов, которые никогда не умели воплотить в творчестве то, что они проповедовали в теории. Возможно, Ахматова чувствовала себя победительницей символистов в давнем споре, и это,

²³⁰⁴ *Иванов Вяч. Вс.* «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм. — Ахматоский сборник. 1. — С. 131–135. По мнению автора статьи, «Ахматова свое следование стилистике фантастического реализма Достоевского воспринимала не как решение собственно литературной задачи: речь шла о приеме, который применяет история. ...Автор поэмы настаивает на том, что обитатели Петербурга находились в особом пространстве-времени... Следовательно, особенности построения поэмы, отсутствие в ней временной последовательности событий отвечают самой природе изображаемого» (там же. — С. 132). Иначе говоря, «фантастический реализм» — принцип самой реальной действительности, который усвоен поэтом и применен в его сочинении.

²³⁰⁵ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 496. М.Зенкевич несколько не сомневался, что слово Ахматовой крепкое, акмеистическое.

конечно, льстило ее творческому самолюбию. Но не исключено и другое: через свой жизненный опыт, как писала А. Хейт, Ахматова постигла глубины языка живых символов. С течением времени ее поэзия становилась насыщенной символами. В 1964 году В.М. Жирмунский поделился со слушателями музея Маяковского, где чествовали Ахматову, соображением такого рода: мол, нынче все верят, что существовала литературная школа акмеизма, к которой принадлежала и молодая Ахматова, «а я стал в этом сомневаться»²³⁰⁶. Из опубликованного текста не очень понятно, что конкретно имел в виду В.М. Жирмунский: то ли акмеизма вообще не было, то ли акмеизм был последним словом символизма, но вроде его непослушного и взбунтовавшегося отпрыска. Тем более, что автор резко противопоставил Ахматову модернизму вообще. В этом случае Ахматова как поэт вообще, минуя символизм и акмеизм, прямо соотносится с классической поэзией, с Пушкиным. Скорее всего, мысль В.М. Жирмунского состояла в том, что акмеистов не было, поскольку они выполняли те же задачи, которые не удавалось выполнить символистам. Однако и акмеисты их не осуществили по тем или иным причинам. И лишь Ахматова теоретические и практические заветы символистов воплотила в «Поэме без героя», где слово приняло в себя и музыку земли, и музыку мирового оркестра. Не утрачивая точности, предметности, оно стало и подлинным символом. С такой точки зрения понятие акмеизм излишне, потому что в таком случае символисты и акмеисты две стороны одного и того же литературного явления, которое по праву первенства закрепилось за названием «символизм». Теория и практика обрели единство и целостность.

Здесь, однако, встает вопрос: почему это стало возможным? Как могло случиться, что Ахматова, неизменно причислявшая себя к акмеистам и восстававшая против символизма и его тайного языка, вдруг оказалась правомерной символисткой и даже оказала символизму неоценимые услуги? Ответ тут может быть следующий: подобно тому, как жизнь сама из себя рождает фантастику, так она рождает и символичность. А если жизнь символична, то поэт, который может писать лишь о том, что им лично пережито, поневоле становится символистом, участь у жизни, и переносит ее принципы в свое творчество. Каждый человек может быть осознан символом того или иного явления или другого человека, как тот или иной предмет может символически обозначать человека. Символы в таком случае возникают в реальности, а реальность становится пронизанной ими. «Поэма без героя» еще раз подтвердила старую истину: подлинно художественное произведение принадлежит нескольким направлениям, течениям или литературным школам, оно «бесстыдно», как говаривала Ахматова, использует их принципы в новом творении. На этом пути Ахматова нашла ключ к разгадке жизни в поэзии.

Удалось ли ей, однако, найти разгадку собственной жизни, поскольку она поставила в «Поэме без героя» и такую трудную задачу? На этот вопрос тоже нужно ответить утвердительно.

Ахматова создала произведение, в которое, по словам А. Хейт, вошел весь ее поэтический опыт и знания. Оно позволило ей вновь почув-

²³⁰⁶ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — С. 643.

ствовать себя в единстве с теми ее современниками, с которыми она была разлучена, связало ее с другими поэтами через включение в свой текст чужих строчек. В «Поэме без героя» Ахматова пришла к давно созревавшему в ней выводу о том, что ее жертвенный путь покаяния и искупления²³⁰⁷ единственно верный и истинно христианский, что все

²³⁰⁷ В частной и творческой жизни Ахматовой такая отгадка своей судьбы пришла с новым пониманием отношения к ней Н.С. Гумилева, выраженным в его стихах. Известно, что в конце жизни Ахматова часто обращалась к своему началу, словно претворяя наяву стих Элиота. В один из таких моментов она заново открыла для себя стихи Гумилева. Она поняла, Гумилев-символист, ставший акмеистом, думал о тех проблемах, что и она. Это выразилось в его творчестве, в том числе и в тех стихотворениях, в которых им был создан ее образ. Этот образ был сотворен как ее живой символ, который волновал ее и к созданию которого она стремилась всю жизнь. Вчитываясь в стихи Гумилева, посвященные ей, Ахматова неожиданно увидела, что Гумилев давным-давно «разгадал» ее уже в то время, когда она имела лишь смутное представление о своем будущем. Оказалось, что в посвященных ей в юности стихотворениях «неистой любовью» Гумилева «стояла любовь к той царице, той девушке из «инога мира», от которой она пыталась отречься ради «настоящей жизни». Эта любовь толкала юного возлюбленного на самоубийства, когда она отказывалась выйти за него замуж, и тут же гнала прочь от семейных уз, едва они стали мужем и женой. В том, как Гумилев описывал ее в юности, Ахматова узнавала свою последнюю героиню, воплощение всего, чем она была и чем стала, и вообще всего, чем женщина может быть и может стать. От Марии, от ветхозаветных женщин Ахматова возвратилась назад к самому раннему женскому образу, стоящему у истоков иудейско-христианской культуры, — к Еве». Уже в стихотворении 1908 года «Сон Адама» Гумилев рисует свою Еву то как святую, то как блудницу:

То лунная дева, то дева земная,
Но вечно и всюду чужая, чужая.

«Быть может, — замечала А. Хейт, беседовавшая с Ахматовой об этом в 1964 году, — в этой чуждости... коренилась причина семейного разлада двух поэтов (во время нашей с ней беседы... Ахматова... указала на слово «чужая» и добавила: «В этом вся трагедия»)). Но в ней же, добавляет А. Хейт, заключена и истинная причина гумилевской страсти». Возможно, имея в виду Гумилева, Ахматова писала:

Сказал, что у меня соперниц нет.
Я для него не женщина земная,
А солнца зимнего утешный свет
И песня дикая родного края.

Слова «соперниц нет» означают, что Гумилев любил в Ахматовой тот идеал женщины, который он прозревал в ней. В таком случае почти неизбежен отказ от земных радостей, ибо за ним стоит иная любовь, «та, что испытывал Гумилев к царице, колдунье, падшей Еве, а не к женщине из плоти и крови, какой стала его жена». Гумилев, условно говоря, хочет, как и его герой Адам, вернуться в Рай с помощью Ахматовой (Евы), но может это сделать только через искупление ее грехов, потому что из-за нее он был изгнан из Рая. Таким образом, между Ахматовой-женой и Ахматовой-Евой, с одной стороны, и Гумилевым-мужем и Гумилевым-Адамом идет битва — в жизни и в поэзии, в творчестве. В ней явственно вырисовывается несовместимость Ахматовой-жены и Гумилева-Адама, Ахматовой-Евы и Гумилева-мужа. Отсюда понятно, почему «он не может жить ни с нею, ни без нее»: она всегда чужая. Из дальнейшего течения стихотворения «Сон Адама» выясняется, «быть человеком — значит также быть слепцом. Иванушка из древней сказки достигает цели не умом или смекалкой, но простой верой и добротой. Путь к Раю лежит через новое обретение веры. И вера позволяет добровольно принять эту слепоту, как неотъемле-

в мире неизбежно должно быть таким, как оно есть, и в этом заключается закономерность бытия, придающая ему устойчивость и равновесие. Но рядом с этой закономерностью живет другая, согласно которой существует и чудо в виде неожиданных встреч, судьбоносных случаев или каких-либо иных событий, переворачивающих жизнь. Есть и третья закономерность: жизнь — это движение. В ходе истории меняется и время, и пространство. Следствием таких взглядов явилось убеждение, что смысл истории осуществляется в ее движении, представляющем собой не бессмысленное страдание, а полное драматизма и трагизма странное, едва ли доступное нашему пониманию бытие, потому что его истинные пружины нам неподвластны, которое, включая нас в себя, являет нам и заставляет их переживать картины реальности и фантастики, великолепия и ужаса, красоты и безобразия, возвышенного и низменного. Не участвовать в этом театре жизни мы не можем, но, если даже предположить, что мы бы не захотели это сделать или по каким-то причинам это оказалось бы невозможным, мы бы восприняли такое неучастие как несчастье, как трагедию. «В 1962 году, — писала Ахматова в автобиографической заметке «Коротко о себе», — я закончила «Поэму без героя», которую писала двадцать два года. <...> Я не переставала писать стихи. Для меня в них — связь моя с временем, с новой жизнью моего народа. Когда я писала их, я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных». Воистину:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.

В то время, когда Ахматова возвратилась из-за границы, в нашей стране опять произошли перемены. Наметился явный поворот «вправо». Ахматова чутко уловила это, когда «разрешили», предписали «подвергнуть критике» сочинения Солженицына и его самого. Она сочла это «грозным признаком». По ее мнению, это означало, что началось возвращение к сталинщине. Она не ошиблась: не успели выпустить Бродского, как посадили А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля²³⁰⁸. Когда наминался су-

мую часть человеческого существования. Но Рай безгрешный, и тем самым обесцененный, скучен. Только те, кто прошли свой путь до конца сквозь бурные столетия и увидели и познали все, могут туда вернуться. И тогда силы им придает сознание того, что все испытания были не напрасны. Вера не требует самоограничения и самобичевания. Она поддерживает человека в его слепых блужданиях, зная, что он будет спотыкаться...» (см. об этом более подробно: *Хейт* А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — С. 197–200).

²³⁰⁸ По этому поводу Н.Я. Мандельштам писала о различии между сталинской и хрущевско-брежневской эпохами: «... Та эпоха (сталинизма — В.К.) кончилась. Наступила новая: открытый суд по приглашениям, общественные обвинители, прокурор, защитник и небольшая горсточка лагерной пыли за преступное печатание неподходящих литературных произведений. А чтобы литературные произведения не удирали в другой мир, писателям предлагается забирать их из редакции, где отказа-

дебный процесс, Ахматова лежала в больнице в привилегированном отделении, где, по словам Н.Я. Мандельштам, «простых смертных не было, только тещи и матери номенклатурных работников. <...> Они читали в газетах про дело С<инявского> и Д<аниэля>, и громко его комментировали: «Вот так подонки!.. В наши дни». — Каково мне это слушать? — жаловалась Анна Андреевна. И шепотом: « — Пусть Д. и С. потеснятся — мое место с ними». <...> и вдруг я увидела, что к ней вернулся страх. «Что вы, Ануш, вас не тронут...» “ — а «Реквием»? Ведь это то же, что у них...»²³⁰⁹

Ахматовой становилось все хуже, сердечные приступы преследовали ее. Доктора давно уже предупредили ее, что у нее слабое сердце. В феврале 1966 года она, однако, выписалась из Боткинской больницы и попросила привезти ей Библию. Незадолго до смерти Ахматова послала сыну только что вышедший «Бег времени» с нежной надписью: «Леве от мамы. Люсаньч, годится? 1 марта 1966»²³¹⁰. Тогда же случился новый приступ и тогда был подписан к печати журнал «Вопросы литературы»²³¹¹. В нем была помещена подборка статей «Поэзия 1965 года». Отзывы были сплошь хвалебные, восторженные. Критик В. Гусев писал: «Всячески следует приветствовать подборку А.Ахматовой, организованную «Юностью» (№ 7). В стихотворениях неизменно виден почерк масштабного, „стратегического» поэта». С. Рассадин высоко отзывался о глубине поэзии Ахматовой: «Е. Евтушенко имеет у читателя вполне заслуженный и закономерный успех. Гораздо более широкий, чем А. Ахматова или А. Твардовский. И не удивительно: чтобы понять всю сложность «Теркина на том свете», или позднюю лирику А. Ахматовой, ее «Поэму без героя», надо в прямом смысле трудиться». Литературоведа Н.Л. Степанова вдохновляло пушкинское начало в стихах Ахматовой и ее собственное новаторство: «Выход книги стихов А.Ахматовой «Бег времени», в которой собраны стихи почти за четыре десятилетия, стал подлинным событием этого года именно потому, что в ней органически сочетаются верность классической, пушкинской традиции с совершенным мастерством и экономией словесного рисунка. Графическая точность стихов А. Ахматовой совмещается с лирическим волнением, с многозначительностью подтекста, придающей традиционной форме

лись их печатать, и лучше прятать дома, а то и уничтожать. Второе даже патристичнее: зачем писать и держать вещи, которые нельзя у нас напечатать? Но вас, Ануш, не тронут, право же, не тронут... Вам простят «Реквием»... В крайнем случае вы сами попросите прощения. Это был последний приступ страха — перед самой смертью» (Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 305).

²³⁰⁹ Воспоминания об Анне Ахматовой. — С. 305. А Доме культуры Первого подшипникового завода собрались трудящиеся Ждановского района Москвы отметить семидесятилетие районного патрона Там зазвучали привычные и не забытые речи: «С 1944 года и до конца жизни А.А. Жданов вел напряженную и разностороннюю работу в качестве секретаря Центрального Комитета нашей партии. На этом посту А.А. Жданов проявил себя крупным политическим деятелем, глубоко верящим в народ, в его богатейшие силы».

²³¹⁰ Записные книжки Анны Ахматовой. — С. XIII.

²³¹¹ Вопросы литературы. 1966. № 3.

новую глубину, современное звучание».

3 марта 1966 года Ахматова и Н.А. Ольшевская приехали в домодовский санаторий. Ахматовой там понравилось, она повеселела, но утром 5 марта за завтраком она почувствовала себя плохо. Случился новый инфаркт, которого она уже не выдержала и не перенесла.

5 марта 1966 земной путь Ахматовой был окончен.

В морге форматор снял маску. Слепок руки снять не удалось. Утром возле морга собрались друзья и знакомые Ахматовой. С прощальным словом выступили Лев Озеров, Арсений Тарковский и др. Вынос тела из морга состоялся сегодня в 11 часов утра. Гроб с телом Ахматовой был перевезен на Шереметьевский аэродром, а оттуда самолетом в 15 часов 15 минут был отправлен в Ленинград. Гроб сопровождали Вениамин Каверин и Арсений Тарковский. Похороны состоялись в Комарово, под Петербургом. На траурном митинге у гроба Анны Ахматовой 10 марта 1966 г. выступили писатели, дружившие с Ахматовой. В Комарово гроб опустили в могилу. Поставили деревянный дубовый крест. Могильный холм утопал в живых цветах. В Будке, комаровском жилище Ахматовой, собрались родные и близкие и еще раз служили панихиду.

А.Т. Твардовский решил сам написать некролог. Так появилась статья «Достоинство таланта», в которой сказано: «Имя Анны Ахматовой — одно из немногих имен русской поэзии XX века, отмеченных в десятилетиях неизменностью читательских симпатий...» Она завершалась словами: «Для старой, изнуренной болезнью женщины Анны Андреевны Ахматовой «бег времени» окончен. Для ее чистой и внятной, живо откликающейся в людских сердцах поэзии — долгий путь вместе с «бегом времени»».

Ахматова скончалась в апогее славы и торжества: была закончена «Поэма без героя», вышел, хотя и за границей «Реквием», на родине опубликован «Бег времени», куда вошли стихи последних лет и поэма. Исполнилось почти всё, над чем трудилась и что тяжело пробивалось в печать. Она была награждена почетной литературной премией «Этна-Таормина» и введена в почетную степень доктора филологии Оксфордского университета. К.И. Чуковский имел полное право сказать: «Сталинская полиция разбилась об Ахматову. Обывателю это, пожалуй, покажется чудом — десятки тысяч опричников, вооруженных всевозможными орудиями пытки, револьверами, пушками — напали на беззащитную женщину, и она оказалась сильнее. Она победила их всех. Но для нас в этом нет ничего удивительного. Мы знаем: так бывает всегда. Слово поэта всегда сильнее всех полицейских насильников. Его не спрячешь, не растопчешь, не убьешь»²³¹². Пророческими были и слова ее друга поэта М. Лозинского, предвещавшего, что стихи ее «будут жить, пока существует русский язык...»

В страшные годы, которые выпали на долю народа, многие черпали силы из поэзии Ахматовой. Она излучала духовный свет и являла собой пример стойкости, мужества, непреклонности. Она, как сказал поэт, стала наследницей Блока:

²³¹² Чуковский Корней. Собрание сочинений. Т. 2. — М., 2002. — С. 328.

Блока не было.
Ахматова
На земле тогда была.

■ Основные понятия

Модернизм, символизм, акмеизм, футуризм, Цех поэтов, лирика, поэма, эпические стихотворения, антологические стихотворения, стихотворный цикл, сборник стихов как единство, эстрадная поэзия, поэзия русского зарубежья, критика советская, критика зарубежная, журналистика, мемуары, пушкинистика.

■ Вопросы и задания

1. Периодизация творчества Ахматовой. Основные вехи и переломные моменты поэтики и стиля. Полемика акмеистов с символистами и место Ахматовой в ней.

2. Раннее творчество Ахматовой. Сборник «Вечер». Своеобразие и поэтические принципы.

3. Сборник «Четки». Углубление проблематики и рост поэтического мастерства. Поэма «У самого края». Статьи Н.В. Недоброво и В.М. Жирмунского.

4. Изменение поэтической манеры и сборники «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini. MCMXXI». Каковы новые признаки поэтики? в чем состоят концепции книг об Ахматовой В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума и В.В. Виноградова? Определите точки соприкосновения и расхождения.

5. Сборник «Тростник» и подготовка к созданию «Седьмой книги». Цикличность поэзии Ахматовой.

6. Ахматова в годы Великой Отечественной войны. Встреча с И. Берлином.

7. Постановление ЦК 1946 года и судьба Ахматовой.

8. Поэмы «Путем вся земли» и «Реквием». Новое изменение поэтических принципов.

9. Состав «Седьмой книги» и поэтические принципы, легшие в ее основу. Поэтика и стиль. Труды В.М. Жирмунского и Л.Я. Гинзбург.

10. «Эпические мотивы», «Северные элегии», отрывки из не оконченных поэм и драматических сочинений, замыслы.

11. «Седьмая книга» и «Поэма без героя» как завершение творческого пути Ахматовой. Философские, социальные и исторические мотивы. Их развитие в процессе творчества.

■ Литература

Соч.: Стихотворения и поэмы. — Л., 1976; Соч.: в 5 кн. — М., 1989; Соч.: в 2 т. два изд. — М., 1990; Собр. соч.: в 8 т. — М., 1998–2005. Соч.:

в 3 т. Мюнхен; Париж, 1967–1983; Записные книжки Анны Ахматовой. — М.-Torino, 1996.

Лит.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. Т. 1, 2. — СПб., 2001–2005; Ахматовский сборник. № 1. Париж, 1989; Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. — М., 1987; Виноградов В. О поэзии Ахматовой: Стилистические наброски. — Л., 1923; он же. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976; Воспоминания об Анне Ахматовой. — М., 1991; Гаспаров М.Л. Стихи Анны Ахматовой, — Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1990. Вып. 881. Блоковский сб. 10; Гинзбург Л. О лирике. — М.; Л., 1964; Добин Е., Поэзия А., Л., 1968; Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973; он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106–133; История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М. 1987. — С. 460–488; Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. — М., 1997; Коваленко Светлана. Анна Ахматова. — М., 2009; Кормилов С.И. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — М., 1998; Лукницкий П.Н. Асуміана: Встречи с Анной Ахматовой: в 2 т. Париж, 1991–1997; Мандельштам Н. Вторая книга. — М., 1990; она же. Об Ахматовой. — М., 2007; Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. — М., 1989; Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. — Л., 1990; Павловский А. А. Ахматова. Очерк творчества. — Л., 1982; Памяти Анны Ахматовой. — Париж, 1975; Русская литература рубежа веков (1890-е — 1920-х годов). Кн. 2. — М., 2001. — С. 381–500; Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 1960- годы. — М.-Торонто, 2005; Файнштейн Элен. Анна Ахматова. — М., 2006; Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. — М., 1991; Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — М., 2008; Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1–3. — М., 2007; Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923; он же. О поэзии. — Л., 1969.

О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ (1891–1938)

Замечательный русский лирик, один из лучших поэтов Серебряного века, в чьем творчестве чарующая музыкальность сочетается с небывалой в русской поэзии сложностью художественного языка. Различные «островки» культуры прошлого — древняя Греция, Рим и др. — обретают новую жизнь в его поэзии, в то же время открытой и живой, пестрой современности в самых разных ее проявлениях от революционных бурь и гражданских потрясений до трогательных бытовых мелочей повседневного человеческого обихода.

Осип Эмильевич Мандельштам родился в Варшаве в 1891 году в мещанской еврейской семье среднего достатка. Его отец был кожевником,

мастером перчаточного дела, и торговцем кожными изделиями, мать — преподавательницей музыки. В 1894 году семья переехала в Павловск, а через три года обосновалась в Петербурге. С 1900 по 1907 год Мандельштам учится в петербургском Тенишевском коммерческом училище, одном из лучших в то время образовательных учреждений для юношества в России. По собственному признанию Мандельштама, сделанному им в поздней автобиографической книге «Шум времени» (1923), среди преподавателей училища наибольшее влияние на него оказал учитель словесности В.В. Гиппиус. «Большое, с ним совершенное путешествие по патриархату русской литературы, — вспоминал поэт, — так и осталось единственным. Потом только почитывал». По окончании училища Мандельштам едет за границу и два года с перерывами живет во Франции и Германии, слушает лекции в старейшем университете Парижа Сорбонне и в гейдельбергском университете, посещает Швейцарию и Италию. В 1911 году поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета (предварительно приняв крещение в протестантской методистской церкви, т.е. перейдя из иудаизма в христианство, без чего ему, как еврею, путь в русский университет был закрыт).

Стихи Мандельштам начал писать еще в училище, но первые подлинно зрелые стихотворения создаются им в 1908 году, когда он живет во Франции. В перерывах между заграничными поездками Мандельштам посещает так называемую Проакадемию, созданную признанным мэтром символизма Вячеславом Ивановым для обучения молодых поэтов тайнам поэтического ремесла. В 1910 году пять стихотворений Мандельштама, с одобрения и по рекомендации Иванова, появляются в 9 номере журнала «Аполлон», публиковавшего сочинения авторов, представляющих новые, модернистские течения в русской литературе.

Ранняя лирика: под знаком символизма. Ранние поэтические опыты Мандельштама — с 1908 по, приблизительно, 1911 год — в целом можно считать выполненными в стилистике русского символизма, поэтому этот период в его творчестве обычно характеризуют как символистский. Поэтическими учителями Мандельштама в это время являются высоко им ценимые французские поэты-символисты П. Верлен и С. Малларме, из русских — в наибольшей степени Ф. Сологуб и И. Анненский.

Мандельштаму безусловно было известно предложенное В.Ивановым разделение европейского и русского символизма на две ветви: «реалистическую», или мистическую, когда художник ощущает свое творчество как отражение высших трансцендентных реальностей, вечно существующих в мире духа, и «идеалистическую», когда художник «отражает» не Вечность, а свои «субъективные душевные переживания, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной». Лозунг первого направления, по Иванову, — *a realibus ad realiora, от реального к реальному*, т.е. вечному, божественному, небесному; пафос второго — отказ от «расточения души» во имя высшего идеала и установка на ее сохранение в смысле «утончения и обогащения ради нее самой», что с неизбежностью предметом изображения в творчестве делало только жизнь души с ее «сплошной зыбью противочувствий и сменой

аффектов». Признавая значение в современном литературном процессе обеих ветвей, высшей и истинной Иванов считал именно первую, «реалистическую» ветвь, дух которой стремился воплотить в собственном творчестве; характерным же проявлением второй у него оказывался весь сотканный из душевных противоречий и случайных, разрозненных впечатлений «импрессионистический» символизм Анненского.

Хотя Мандельштам ощущал на себе известное воздействие идей и поэзии Иванова (о чем свидетельствуют его письма последнему), его поэтическая мысль с самого начала движется в русле второго — «идеалистического», по определению Иванова, — направления. Характерно начало одного из ранних его стихотворений: «Не говорите мне о вечности — Я не могу ее вместить...» (1909), как и следующее признание из стихотворения «Только детские книги читать...» (1908): «Все большое далёко развезать». Ранний Мандельштам питает пристрастие не к большому и великому, пусть даже это великое является божественной Вечностью, а к «милому» и «ничтожному», соразмерному с опытом человека, живущего среди окружающих его «маленьких» и хорошо знакомых ему вещей. Подобно Анненскому и вслед за ним, Мандельштам населяет свой поэтический мир обыкновенными бытовыми предметами, к которым, в отличие от подчас до нарочитости серьезного Анненского, относится с почти детской ласковой нежностью: то это хрустальная ваза, залитая солнечным светом; то кусочек бисквита, разламываемый тонкими пальцами; то крохотные статуэтки с «точеным торсом», переставляемые «осторожною рукой»; то фарфоровая тарелка с «вычерченным метко» рисунком; то небрежно брошенная на стуле бирюзовая вуаль. Однако все эти вещи у Мандельштама, точно так же как и у Анненского, обязательно хрупки, их существование непрочное, ибо всегда — временно, мгновенно. Поскольку таким же непрочным и недолговечным ощущает себя и само лирическое «я» поэта, все его прелестно-хрупкие натюрморты легко могут быть истолкованы как «душевные» проекции, и потому их справедливо было бы назвать своеобразными «натюрмортами души». То же самое относится и к природным зарисовкам. Природа у раннего Мандельштама никогда не выступает просто как объект для описания. Как и у его любимого Верлена, у него душевное состояние, как правило, *не сравнивается* с «картинкой» природы, а как бы впитывает ее в себя или, наоборот, впитывается ею, так что невозможно провести четкую границу между одним и другим. Таковы, например, «пейзажи души» в стихотворении «Скудный луч холодной мерою...» (1911):

Утро, нежностью бездонное,
Полу-явь и полу-сон
Забытье неутоленное,
Дум туманный перезвон...

или в стихотворении «Смутно-дышащими листьями...» (1911):

Тихо спорят в сердце ласковом
Умирающем моем

Наступающие сумерки
С догорающим лучом.

«Пейзажам души» Мандельштама, как и всему его образу мира в этот период, свойственны сумрачность, туманность, отсутствие ярких красок и звуков. Природа — призрачна, из нее словно выпиты живые соки. Это во многом сближает мандельштамовский мир с поэтическим миром Сологуба. И там и здесь человеческое «я», не понимающее и боящееся мира, в котором оно оказалась, наблюдает за ним со странной отрешенностью — как за чем-то глубоко чуждым и потенциально враждебным. Правда, в стихотворении с тючевским названием «*Silentium*» (1910), в котором Мандельштам закликает поэтическое слово вернуться в до-словесную стихию музыки как в некий изначальный и благой исток всего существующего («Останься пеной, Афродита, И, слово, в музыку вернись»), отчасти просматривается близость к символистской концепции Иванова, отстаивавшего приоритет «реалистического» видения мира над «идеалистическим», запредельного — над предельным, вечностного — над временным. Но поскольку ивановская Вечность в целом отвергается поэтом, этот мотив не получает у него развития и заменяется другим, более для него органичным, когда творческая воля художника, не подключаясь ни к какому запредельному истоку, из самой себя, из своей собственной глубины рождает совершенное произведение искусства.

Однако в какой мере созданное художником, если оно порождается исключительно *человеческим* творческим усилием, способно противостоять хаосу бытия и, в частности, всеуничтожающей силе времени? На этот вопрос Мандельштам отвечает по-разному. В стихотворении «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1909) утверждается, что созданный художником «узор» (метафора поэтического творчества и, шире, творчества как такового), если он однажды появился в мире, то уже не может исчезнуть из него: «Пускай мгновения стекает муть — Узора милого не зачеркнуть». В других стихотворениях, таких, как «На бледно-голубой эмали...» (1909) и «Отчего душа так певуча...» (1911), утверждается, скорее, обратное: лишь в момент творчества художник способен забыть о смерти и времени, но этот момент преходящ, случаен, длится не дольше минуты («И мгновенный ритм — только случай, Неожиданный Аквилон»), и когда он проходит и смерть и время вновь вступают в свои права, в глазах поэта он теряет свою спасительную силу и начинает казаться не более чем прекрасной иллюзией, которой можно утешаться лишь до той поры, пока отворачиваешься от того, что на самом деле представляет собой жизнь:

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?
(«Отчего душа так певуча...»)

Уже в этот ранний период поэтический стиль Мандельштама характеризуется рядом особенностей, которые в дальнейшем, развившись и значительно усложнившись, станут отличительными чертами его творческого почерка. Идущее скорее всего от увлечения Тютчевым нечастое, но оттого тем более значимое использование архаических лексем («древо», «твердь», «немолчный», «немота» и др.), придающих стихам некоторую, тематически подчас никак не мотивированную, торжественность тона, сочетается с мягкой, как бы льющейся музыкальностью речевого потока, восходящей к стиливой гладкописи русских поэтов-карамзинистов и, одновременно, к «романсам без слов» Верлена. Другая особенность — сложная, разветвленная и, в силу этого, не сразу поддающаяся расшифровке метафора. Так, например, в «Silentium» о морских волнах говорится как о «спокойно дышащих грудях» моря, а волна с пенным гребнем предстает как «черно-лазоревого сосуда» с «бледной сиренью» в нем. Следует отметить также такую особенность, как необычайно высокая степень концентрации смысла в пределах одного стихотворения, когда за одним смыслом начинается открываться другой, третий и т.д., в результате чего, казалось бы, вполне обычный и непритязательный пейзаж или натюрморт насыщается глубоким философским содержанием, которое трудно конкретно определить, но всегда можно почувствовать. В стихотворении «Звук осторожный и глухой...» (1908) всего четыре строки, но за ними — целый мир сложных душевных состояний, точно просвечивающих одно через другое:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Мандельштам-акмеист. В 1911 году ряд поэтов, занимавшихся в Проакадемии В.Иванова, выходят из нее и образуют самостоятельное литературное объединение — «Цех поэтов», главой которого становится Н. Гумилев, а в 1912 объявляют себя сторонниками нового направления в русской поэзии — акмеизма, демонстративно противопоставленного ими символизму как направлению, некогда великому, но ныне отживающему свой век. Программа направления, выработанная Гумилевым и С. Городецким, предполагала резкий разрыв с символистским видением мира в обеих его ипостасях. «Идеалистическому» символизму (И. Анненский, Ф. Сологуб) с преобладающим в нем настроением тоски и внутренней боли от невозможности прорваться в таинственную сферу запредельного противопоставлялась, инициированная идеями любимого Гумилевым Ф. Ницше, установка на радостное принятие мира, прекрасного во всех своих, как возвышенных, так и низменных, и даже безобразных, проявлениях. «Реалистическому» же символизму (В. Иванов, А. Белый) с его религиозным оптимизмом, питающимся верой в «наиреальнейшую реальность» запредельного, противопоставлялась «верность земле» и «трем измерениям пространства» как единственно доступной человеку сфере познания, в которой следует видеть не досадную препону

на пути к Богу, а Богом данный дар, позволяющий человеку, как «земному» существу, именно здесь, на «земле», а не в абстрактных заоблачных высях проявить и реализовать все заложенные в нем творческие возможности.

Тогда же, в 1912 году, к акмеистам примыкает Мандельштам, и на несколько лет акмеизм становится его новым символом веры. Свое понимание акмеизма он изложил в двух датированных 1913 годом статьях «Франсуа Виллон» и «Утро акмеизма». В первой статье, отождествляя себя, теперь уже как правоверного акмеиста, с французским поэтом XV века Виллоном (Вийоном), а риторическую школу, с которой тот боролся, — с символистами, Мандельштам так пишет о его стихах: «Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора». Сравнение с готическим собором — неслучайно. Оно появляется и во второй статье, где Мандельштам настойчиво проводит мысль о том, что акмеист — это зодчий, и, следовательно, созданное им произведение искусства должно напоминать сложную архитектурную постройку.

Архитектурные образы появляются и трех программных акмеистических стихотворениях Мандельштама, написанных в 1912 году: «Я ненавижу свет...», «Айя-София» и «Notre Dame». Второе и третье стихотворения представляют собой развернутые, с обилием нарочито прозаических, сухих архитектурных терминов («апсиды», «экседры», «крестовый свод», «подпружные арки»), описания — соответственно — константинопольского собора св. Софии и собора парижской Богоматери. Сухость и почти номенклатурная подробность описания средневековых соборов призваны подчеркнуть, что они — не «леса символов», через которые следует созерцать высшую божественную реальность, как характеризовал соборы древности тот же Иванов, а творение земного человеческого ума и человеческих рук и потому суть *отражения* человека, реализующего через них свое творческое предназначение. Собор, храм строится человеком не для того, чтобы подняться к высшему началу, дотянуться до него; его смысл — в другом, а именно в том, как необычайно резко сказано в статье «Утро акмеизма», чтобы своим шпилем «уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто». Эта идея поэтически развертывается Мандельштамом в первом стихотворении «архитектурной триады» (в котором, среди прочего, присутствует и явная полемическая отсылка к названиям двух книг Иванова — книге стихов «Кормчие звезды» (1902) и сборнику философско-публицистических статей «По звездам» (1909)):

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред —
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань...

Камень, с его материальной тяжестью и весомостью, противопоставляется здесь также расплывчато-неопределенной, «текучей» образной стихии поэзии символистов. Подобным образом Мандельштам-акмеист понимает и природу поэтического слова. Если прежде он призывал слово вернуться в музыку — в нерасчлененную, до-разумную, до-человеческую стихию, то теперь так понимаемой музыке он противопоставляет рационально-ясное слово-Логос с его, как он выражается, «сознательным смыслом». Вместе с тем камень у Мандельштама — это камень, искусно обработанный художником-творцом, почему он и сравнивается с «кружевом» и тончайшим узором «паутины». Таковым же должно быть и всякое настоящее произведение искусства: оно не столько продукт вдохновения, сколько результат труда опытного, умелого ремесленника; как вскоре будет сказано в стихотворении «Адмиралтейство» (1913), — «красота не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра».

Архитектурная тема ведет за собой у Мандельштама петербургскую и римскую темы. Позднее, в «Шуме времени», свою любовь к величественному архитектурному ансамблю Петербурга поэт объяснит как выросшую из его ранних детских, и потому особенно сильных, впечатлений: «Скажу и теперь, не обинуясь, что, семи или восемью лет, весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной... особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным». В акмеистических стихотворениях, посвященных Петербургу, — «Петербургские строфы», «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», «Адмиралтейство» (все — 1913), «На площадь выбежав, свободен...» (1914), «Дворцовая площадь» (1915) — город Петра, как видно уже из заглавий, дан прежде всего через свои архитектурные памятники и, несмотря на то что отношение к нему от стихотворения к стихотворению меняется, неизменно во всех случаях предстает как великий, царственный город, внушающий восхищение, восторг и трепет.

Интерес к римской теме возникает у Мандельштама после знакомства с «Философическими письмами» П.Я. Чаадаева. Позиция убежденного западника Чаадаева, усматривавшего причину всех несчастий русской жизни в ее оторванности от европейской культуры и религиозного фундамента последней — католической веры, которую он считал истинным христианством, решительно противопоставляя его псевдохристианству православия, — была воспринята Мандельштамом как «своя», и на несколько лет личность Чаадаева во многом становится для него образцом для подражания. В 1914 году он пишет статью «Петр Чаадаев», в которой объясняет, чем, с его точки зрения, была Европа для Чаадаева. Европа — это некое пространство, целиком подчиненное «организующей идее», «родина духа, воплощенного в церкви и архитектуре», в то время как Россия, лишь в малой мере причастная этому пространству, пока представляет собой «бесформенный рай», в ней нет западной архитектурной сложности и стройности. В то же время

Чаадаев — русский человек, обладающий типично русским даром «нравственной свободы». Совместить русскую свободу, проявляющуюся в открытости европейской культуре, и саму эту культуру, духовным и объединяющим центром которой является католический папский Рим, — вот то, к чему, согласно Мандельштаму, была устремлена мысль Чаадаева. Чаадаев легко угадывается в образе «веселого» путника из стихотворения «Посох» (1914), идущего поклониться Риму («Посох взял, развеселился и в далекий Рим пошел»), но одновременно это и сам поэт, высказывающий, скрываясь за фигурой Чаадаева, свои заветные убеждения.

Образ Рима как великого, «вечного» города, который не умирает, проходя сквозь века, — причем не только христианского (католического), но и дохристианского, языческого, Рима Цезарей — развернуто или же в качестве условного, но содержательно важного фона присутствует в целом ряде стихотворений Мандельштама 1914–1915 годов, образующих своеобразный римский цикл: «Поговорим о Риме — дивный град!..», «Природа — тот же Рим и отразилась в нем...», «Пусть имена цветущих городов...», «Еписцлуса» (Энциклика), «Обиженно уходят на холмы...», «С веселым ржанием пасутся табуны...»

Рим для Мандельштама, как и Петербург, явленный в своих архитектурных памятниках, воплощает то же начало сложно «организованной» прочности и устойчивости, преодолевающих время, что и производство искусства, которое в статье «Утро акмеизма», сравнивая его с «камнем», обрабатываемым художником-ремесленником, он называет «чудовищно уплотненной реальностью». Продукты творческого усилия человека — это, по мысли поэта, некие сгустки смысла, которые столь же реальны, как и естественные природные образования, и даже более реальны, поскольку более долговечны, ибо в природе отсутствует смысл как некая целостность, не способная распасться. Искусство, как и человеческая культура в целом, есть то, что способно бесконечно воспроизводить себя и тем самым противостоять разрушительной стихии времени. Поэтому прошлое, считает Мандельштам, развивая мысль французского философа А. Бергсона, которого он высоко ценил, не умирает в том смысле, как это понимала наука XIX века, для которой каждый новый этап культурной эволюции человечества был отрицанием предыдущего. Прошлое со всеми его высочайшими культурными достижениями продолжает, убежден поэт, жить в настоящем. Так, в петербургском Казанском соборе, построенном русским архитектором Воронихиным, продолжает жить главная святыня Рима — собор св. Петра (стихотворение «На площадь выбежав, свободен...»). Так, в полузабытых в XIX веке трагедиях русского драматурга Озерова продолжает «цвести торжественная боль» великих трагедий французского классицизма (стихотворение «Есть ценностей незыблемая скала...», 1914). Современный человек способен свободно входить в любую эпоху прошлого, благодаря тем «сгусткам смысла», которые она оставила, сохранила для потомков в виде совершенных произведений искусства, продолжающих сквозь века источать неподражаемый аромат породившей их культуры. В чеканной поэтической формуле эта мысль высказана Мандельштамом в стихотворении «Я не слы-

хал рассказов Оссиана...» (1914): «Я получил блаженное наследство — Чужих певцов блуждающие сны».

В плане используемого им поэтического языка и версификационной техники у Мандельштама также наблюдается ориентация на прошлые эпохи. Едва ли не половина упомянутых выше стихотворений написаны пятистопным и шестистопным ямбом — размерами, не слишком популярными (особенно шестистопный ямб) во второй половине XIX века, когда они воспринимались как ходульно-риторические, но в высшей степени характерными для рубежа XVIII — XIX веков, эпохи расцвета русского сентиментализма, еще достаточно прочно связанного с классицистической традицией. Мандельштама не случайно именуют неоклассиком, или неоклассицистом. Шестистопный ямб с цезурой — это размер трагедий классицизма, но также и первых русских сентиментальных элегий Н. Карамзина, А. Тургенева, В. Жуковского. С поэзией того времени Мандельштама сближает и отсутствие звучных, ярких рифм, которым предпочитают «нейтральные» грамматические рифмы, часто — глагольные («изваянья — очертанья», «холмами — небесами», «беспокоить — строить», «вернулся — улыбнулся»). Некоторыми критиками они воспринимались как бедные, блеклые. Но следует помнить, что европейская версификационная традиция сама есть эхо латинской и греческой поэтических традиций, где вообще не было рифм. Один из критиков расслышал в стихах Мандельштама «медь торжественной латыни», но не менее верно было бы сказать, что в мандельштамовских «длинных» размерах живет память о греческих гекзаметрах. Наиболее явно они угадываются в стихотворениях «Равноденствие» (1914) и «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915), в которых греческая античность присутствует также и на тематическом уровне — как еще один культурный мир, во всем его неповторимом своеобразии воскрешаемый Мандельштамом для современного сознания.

Такова одна линия в творчестве Мандельштама-акмеиста. Но была и другая, напрямую связанная с живой современностью. Подобно близкому к акмеистам М. Кузмину, воспевавшему «дух мелочей, прелестных и воздушных», Мандельштам с такой же любовью, с какой он описывал архитектурные памятники древности, описывает такие, на первый взгляд, низменно-прозаические явления и реалии современной городской жизни, как казино («Казино», 1912), американские небоскребы («Американка», 1913), кинематограф («Кинематограф», 1913), игру в теннис («Теннис», 1913), лоток с мороженым (««Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит...», 1914). Казалось бы, все это действительно «мелочи», несерьезные вещи, недостойные внимания, не более чем знаки современности, в которых нет глубокого содержания, нет, говоря языком символистов, — Вечности. Однако для Мандельштама они представляют такую же ценность, как и культурные миры прошлого. Если для символистов «реалистического» направления Вечное противостоит временному и сиюминутному как подлинное начало — началу неподлинному, то для Мандельштама-акмеиста временное, включая сюда и пестрый, суетный мир современности, и есть сама Вечность. Временное и сиюминутное как бы вбирают в себя запредельную Вечность и таким образом

обретают бытийную крепость и прочность. Хрупкие вещи уже не висят над пропастью небытия, как то было у раннего Мандельштама, они словно превращаются в тот твердый и материально ощутимый камень архитектурной постройки, который бросает вызов «пустой» Вечности, пренебрегающей всем, что преходяще. Так, в стихотворении 1912 года «Нет, не луна, а светлый циферблат...», которое не без оснований считают акмеистическим манифестом Мандельштама, поэт признается, что время, символизируемое циферблатом часов, для него куда важнее и по-человечески ближе, чем луна, символизирующая холодную и недоступную Вечность символистов.

Вместе с тем поэт как будто не совсем уверен, что избранный им новый угол зрения способен полностью избавить его от прежних сомнений. В отличие от Кузмина, воспринимающего мимолетные вещественные «мелочи» жизни как нечто вполне самодостаточное, Мандельштам склонен видеть также и изнанку общеакмеистической, и в частности — своей собственной установки на принятие всего земного в противоположность небесному, или божественному. Могут ли вещи, противопоставленные божественной Вечности, держаться на самих себе? так ли уж крепка их «каменная» прочность перед лицом времени и смерти? — вот вопросы, которые Мандельштам не перестает задавать и на которые, несмотря на всю свою глубоко искреннюю приверженность акмеистической доктрине, подчас не может найти убедительного ответа. Так, весьма показательно, что во второй части подчеркнуто антисимволистского стихотворения «Я ненавижу свет...» поэт признается себе в неспособности совершить то, к чему сам же столь страстно призывал в первой:

Будет и мой черед —
Чую размах крыла.
Так — но куда уйдет
Мысли живой стрела?

Или свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь...

«Там» — означает: в мире божественной Вечности; и, следовательно, смысл последних двух стихов таков: поскольку я не могу любить небесное, а люблю только земное, моя «земная» любовь не может мне не внушать страха, не может не быть болезненной и драматичной. По-другому та же мысль высказана в стихотворении «Паденье — неизменный спутник страха...» (1912): «Немногие для вечности живут, Но если ты мгновенным озабочен — Твой жребий страшен и твой дом непрочен!» Еще один ее вариант находим в финале стихотворения «Лютеранин» (1912): «Мы не пророки, даже не предтечи, Не любим рая, не боимся ада, и в полдень матовый горим, как свечи».

Первый сборник стихов поэта под названием «Камень» вышел в 1913 году. Второе — расширенное — издание «Камня» появляется

в 1915. К этому времени за Мандельштамом прочно закрепляется репутация поэта-акмеиста. Следующий его сборник «Tristia», вобравший стихотворения 1915-1921 годов, также традиционно считается акмеистическим, хотя по своему настроению и общему пафосу он в целом ряде отношений является прямым отрицанием основных мировоззренческих установок акмеизма.

«Tristia». Центральным в «Tristia» является стихотворение, давшее название всему сборнику. В нем Мандельштам продолжает поэтически развивать свою мысль о впитывании современным сознанием отголосков великой поэзии прошлых веков: «Все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнаванья миг». Само слово «tristia» (скорби, сетования) взято им у римского поэта Овидия — так назывался один из циклов его стихов, тогда как тема и некоторые образы стихотворения восходят к элегии другого римского поэта — Тибулла — в вольном переводе К. атюшкова. В стихотворении речь идет о разлуке, которую неизбежно переживают все любящие, но также и о смерти, всегда подстерегающей тех, кто любит. Мужчина-воин на рассвете покидает возлюбленную, а она, склонясь над восковой фигуркой, гадает о его судьбе, но смерть неизбежна и для того, и для другой: «Для женщин воск, что для мужчины медь. Нам только в битвах выпадает жребий, а им дано гадая умереть». В то же время слова о «миге узнаванья» содержат мысль о тождественности судеб людей в прошлом и настоящем. Настоящее не отрицает прошлое, а в основных, существенных своих чертах повторяет его. По сути дела Мандельштам говорит здесь о таком типе видения мира, которое в начале XX века стремились концептуально осмыслить в Европе — прежде всего К.Г. Юнг, а в России — В. Иванов, предложившие, в противовес учению о прямолинейной эволюции, учение о «мифе» как изначальной основе человеческого сознания, вечно, от эпохи к эпохе, возрождающемся в новом своем обличье и в этом смысле никогда не умирающем.

В этот период любовь к Риму у Мандельштама заметно угасает (например, из стихотворения 1916 года «На розвальнях, уложенных соломой...» мы узнаем, что, оказывается, «никогда он Рима не любил»), и поэт словно впервые открывает для себя Древнюю Грецию — Элладу, культура, искусство и мифология которой становятся для него источником поэтического вдохновения. В сохранившемся во фрагментах докладе 1916 года «Скрябин и христианство» Мандельштам прямо декларирует свою новую веру, утверждая, что «русский дух», а следовательно, и все, что создано им в искусстве, имеет «эллинистическую природу». Эллинистическими мотивами и образами целиком пронизано замечательное стихотворение «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанное по впечатлениям о пребывании в Крыму, где Мандельштам провел лето 1917 года. Пейзажные и бытовые приметы современного Крыма — «сонные горы», виноградники, шалаши со сторожами — как бы прореживаются в нем постоянными отсылками к знаменитым сюжетам старых греческих мифов: упоминаются бог вина Бахус; Одиссей, сошедший с корабля; ждущая его жена Пенелопа; золотое руно, за которым ездил в Колхиду герой Ясон.

Не менее замечательны стихотворения «Меганом» (1917), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920), «Ласточка» (1920), в которых, используя традиционные образы греческой мифологии (Персефона, Антигона, Психея), Мандельштам творит свой собственный миф о схождении души в мир смерти. «Мифологические» стихи Мандельштама ни в коей мере не являются переложениями-пересказами известных сюжетов. Уже современников поражало его умение проникать в самую сердцевину мифа, в его глубинную суть, а именно — в то в нем, что во все времена сохраняет свою значимость для человека, волею-неволею чувствующего, что в его сознании есть не только «дневной» рациональный слой, но и таинственная — «ночная» — сфера импульсов и интуиции бессознательного.

Не исключено, что Мандельштам был знаком с теоретическими работами В. Иванова о древнегреческом культе Диониса, в которых этот культ рассматривался как предвестие христианской мистерии смерти-воскресения и где главным условием воскресения-возрождения души, спускающейся в мир бездны-смерти, провозглашалось ее полное отречение от всех телесных привязанностей, иными словами — от своего земного «я». Структура индивидуального мифа Мандельштама принципиально иная, его миф — всегда трагичен, поскольку в нем отсутствует важнейшее звено — преодоление бездны. Для него бездна, или «ночная» сторона души, — это то, что влечет и одновременно пугает, и пугает как раз тем, что требует решительного отказа от телесности, от чувственных ощущений и, как следствие, от чувственно сочного и рационально ясно-го слова, слова-Логоса. Но так как отказ от чувственного начала, тем более от слова-Логоса, для него невозможен («И в царстве мертвых не бывает Прелестных загорелых рук» — «Меганом») — его страх перед бездной, именуемой у него «зияньем», т.е. пустотой небытия, не знает исхода («Я так боюсь рыданья Аонид, Тумана, звона и зиянья» — «Ласточка»). Сама же бездна в итоге, поскольку нет силы, способной ей противостоять, начинает расшатывать, разъедать тот стройный мир рационального «дневного» сознания, который человеческое «я» безуспешно, не желая потерять его, пыталось от нее спасти. Не случайно в стихотворении «Ласточка» забытое слово сравнивается со слепой ласточкой, возвращающейся в «чертог теней», а в финале стихотворения утверждает невозможность для того, кого однажды коснулось дыхание бездны, когда-либо забыть о ней:

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

К «мифологическому» циклу примыкают стихотворения, вызванные к жизни недолгим, но бурным увлечением Мандельштама петербургской красавицей О. Арбениной. Все они — подлинные шедевры любовной лирики. Иногда в мифологическом обрамлении («Возьми на радость из моих ладоней...», «Чуть мерцает призрачная сцена...», «За то, что я

руки твои не сумел удержать...», все — 1920), иногда без него («В Петербурге мы сойдемся снова...», «Я наравне с другими...», оба — 1920) — любовь, любовное чувство неизменно предстает у Мандельштама как нечто беспокойное, мучительное и больное даже в самых нежных своих проявлениях и почти всегда связанное со смертью. Любовь, завлекая в свои пленительные сети, не спасает человека от страха перед жизнью: «Не превозмочь в дремучей жизни страха. Нам остаются только поцелуи, Мохнатые, как маленькие пчелы, Что умирают, вылетев из улья» («Возьми на радость из моих ладоней...»). Более того, она только усиливает этот страх, поскольку сама по своей природе есть губительное и разрушительное начало. Отсюда горестное признание в стихотворении «Я наравне с другими...»: «Я больше не ревную, Но я тебя хочу, и сам себя несу я, Как жертву, палачу».

Есть в «*Tristia*» и тема Петербурга, образ которого — не без оглядки на пушкинскую поэму «Медный всадник» — также вовлекается поэтом в миф о схождении-погружении в мир смерти. Величественный, архитектурно-стройный Петербург, каким он виделся Мандельштаму прежде, теперь словно разжижается, растворяется в волнах хаоса — тонет, идет на дно. В Петербурге, утверждает Мандельштам в стихотворении «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (1916), отныне царствует не Афина с ее «каменным шоломом» — символом прочной государственности (следует обратить внимание и на эпитет «каменный», заставляющий вспомнить об образе «камне», столь важном для акмеистической картины мира), а Прозерпина — римский эквивалент Персефоны, богини царства мертвых. О том же — стихотворение 1918 года «На страшной высоте блуждающий огонь...», в котором поэт четырежды, как заклинательную формулу, с надрывом и болью повторяет фразу, обращенную к небесной звезде: «Твой брат, Петрополь, умирает!»

Тема гибели Петербурга, разумеется, связана и с конкретно-историческими обстоятельствами времени, когда писались эти стихи: мировая война, февральская и октябрьская революции 1917 года. Февральскую революцию Мандельштам, еще в юности симпатизировавший идеям эсеров, воспринял с воодушевлением; в главе Временного правительства А. Керенском он, как и многие люди его круга, видел символ впервые обретенной Россией свободы. С этой точки зрения он поначалу оценивал и события октября 1917 года — они представлялись ему узурпацией свободы, предвестием новой тирании. В стихотворении 1918 года «Когда октябрьский нам готовил временщик...» «свободному гражданину» Керенскому противопоставлен «октябрьский временщик» В. Ленин, готовый надеть на страну «ярмо насилия и злобы», а в стихотворении того же года «Кассандре», посвященном А. Ахматовой, столь же резко и столь же определенно сказано: «И в декабре семнадцатого года Все потеряли мы, любя...» Однако в стихотворении «Сумерки свободы» (1918) — признанном шедевре гражданской лирики Мандельштама — отношение к октябрьским событиям оказывается гораздо более сложным. С одной стороны, в нем провозглашается, что всякий, «в ком сердце есть», «должен слышать», как в «сумеречный» 18-ый год «корабль времени», он же — корабль страны, и он же, возможно, — корабль Пе-

тербурга, «ко дну идет» (опять тема бездны, поглощающей все живое), с другой — «сумеречный» 18-ый год назван также и «великим», а завершается стихотворение мыслью о принятии существующего, каким бы трагически-безысходным оно ни казалось; происходящее необходимо принять, даже если цена этого принятия — смерть:

Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

А в заключительных двух строчках стихотворения «Феодосия» (1920), как можно догадаться, присутствует мысль об отказе от эмиграции: «Недалеко до Смирны и Багдада, Но трудно плыть, а звезды всюду те же».

В чисто поэтическом отношении большинство стихов, вошедших в сборник «Tristia», произведения высочайшего мастерства. Между тем стиливая манера Мандельштама в этом сборнике претерпевает ряд существенных изменений. Все они связаны с уменьшением доли рационального, логически-структурирующего начала, столь характерного для стихов, писавшихся в акмеистический период. Мандельштам как будто вводит своего читателя в мир, в котором ясное и четкое слово, акмеистическое слово-Логос, либо еще не родилось, либо уже развеялось, растворилось в хаосе причудливых, странных, непредсказуемо переплетающихся ассоциаций. Мандельштамовская метафора, и прежде сложная и разветвленная, еще более усложняется, превращаясь подчас в сплошную метафорическую вязь, или в то, что литературовед В. Жирмунский в своем отзыве о новой поэтике Мандельштама назвал «метафорическими полетами». Характерный образчик такой метафорической вязи (когда непонятно, *что* является метафорой *чего*) находим, например, во второй строфе стихотворения «Меганом»; «И, птица смерти и рыдания, Влачится траурной каймой Огромный флаг воспоминанья За кипарисною кормой». Другая особенность — одновременное развитие сразу нескольких семантически не связанных друг с другом тем, каждая из которых ведет свой образный ряд; в пределах стихотворения эти ряды смешиваются, пересекаются, один смысл начинает проглядывать через другой, подобно обрывкам образов в смутном сновидении или словам в заговоре, подбираемым не столько по семантической, сколько по звуковой близости. «Возникающими из снов» назвал стихи Мандельштама А. Блок, имея в виду прежде всего его стихотворение «Венецкая жизнь» (1920). С полным основанием эти слова можно отнести и к таким загадочным (и, следует добавить, весьма различно понимаемым и толкуемым читателями и исследователями) стихотворениям из «Tristia», как «Сестры, тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920), «За то, что я руки твои не сумел удержать...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920).

Стихотворения 1921–1925 годов. В первой половине 1920-х годов наиболее актуальным для Мандельштама становится вопрос о его взаи-

моотношениях с новым — советским — временем, с новым строем, пришедшим на смену «старому веку». Свое понимание этого вопроса поэт, в целом безусловно принимающий новый строй, излагает в написанных в 1921–1923 годах статьях и публицистических очерках «Слово и культура», «О природе слова», «Пшеница человеческая», «Гуманизм и современность» и др. Миссию художника в новых условиях он видит в том, чтобы помочь молодому государству правильно выстроить свою политику в отношении культуры прошлого и только еще нарождающейся культуры «нового века». Необходимо, считает Мандельштам, не отбрасывать искусство прошлых эпох, а увидеть его новым, свежим взглядом и тем самым — воскресить для современности: «Я снова хочу Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» («Слово и культура»). Орудием же современного поэта опять-таки является слово, которое теперь видится Мандельштаму уже не «камнем», а «орешком Акрополя, маленьким Кремлем, крылатой крепостью номинализма» («номинализм» — здесь в значении наименования), призванной на «неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории». Одна из первейших задач поэта — при помощи своего «мужественного», крепкого, как «орешек», слова спасти государство от стихии небытия, или, что то же, от стихии времени. Символом подчинения — и человека, и государства — времени, пасования перед ним для Мандельштама становятся стихи Г.Державина «Река времен в своем стремленье Уносит все дела людей и топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей...», сочиненные им незадолго перед смертью и записанные грифелем на аспидной доске.

Державинскому пессимизму поэт стремится противопоставить свое новое — оптимистическое — видение взаимоотношений времени и культуры. Этому посвящено стихотворение 1923 года «Грифельная ода». Основная идея стихотворения ясна — художник, напиваясь природными образами, преображает их в неразложимые и, следовательно, ускользающие от времени и смерти сгустки смысла. Однако язык стихотворения настолько темен, пересекающиеся ряды образов дают всякий раз столь непредсказуемые смысловые сочетания, что в целом поэтический строй произведения оказывается близким футуристической «зауми». Например: «Ломаю ночь, горящий мел, Для твердой записи мгновенной. Меняю шум на пенье стрел, Меняю строй на стрепет гневный». Важно отметить, что такая поэтика вступает в известное противоречие с теоретическими декларациями самого Мандельштама: слово «Грифельной оды» с его то и дело теряющимся, ускользающим смыслом мало похоже на твердое слово-«орешек», призванное заключать в себе неуничтожимый смысл.

В других стихотворениях начала 1920-х годов: «Я не знаю, с каких пор...», «Я по лесенке приставной...», «Век», «Нашедший подкову» (первый у Мандельштама опыт свободного стиха), «1 января 1924», «Нет, никогда ничей я не был современник...», в каждом из которых в большей или меньшей степени также присутствует элемент «зауми», — расхождение с теоретическими построениями еще более заметно. То, что

в статьях утверждается на мажорной ноте, в стихотворениях превращается в минор. То, что в статьях преподносится как обретенное знание, в стихотворениях оборачивается сомнениями и неуверенностью. С одной стороны, Мандельштам провозглашает необходимость уничтожить разрыв, преодолеть «зияние» между прошедшим и новым, пока еще не определившимся в своих чертах веком, властно теснящим все прошедшее, и таким образом найти себя, найти свое место в настоящем («Чтобы розовой крови связь... Уворованная нашлась Через век, сновал, сон» — «Я не знаю, с каких пор...»; «Чтобы вырвать век из плена, Чтобы новый мир начать, Узловатых дней колена Нужно флейтою связать» — «Век»). С другой — он не видит возможности преодолеть этот разрыв и, принимая новый век («Ужели я предам позорному злословью... Присягу чудную четвертому сословию?» — «1 января 1924»), искренне жалеет век уходящий, невольно отождествляя себя с ним («...О, умирание века! Боюсь, лишь тот поймет тебя, в ком беспомощная улыбка человека, Который потерял себя» — «1 января 1924»). Еще определеннее мысль о невозможности вписаться в новую эпоху высказана в заключительном двустушии стихотворения «Нашедший подкову»: «Время срезает меня, как монету, и мне уж не хватает меня самого...»

Московские стихи 1930–1934 годов. После 1925 года в творчестве Мандельштама наступает «стиховая пауза»: в течение 5 лет он не пишет стихов (это время отдано прозе: в 1927 написана повесть «Египетская марка», в конце 1929 — начале 1930 — публицистическое эссе «Четвертая проза»). Стихи вновь возвращаются в 1930 году — после поездки на Кавказ, результатом которой, наряду с книгой очерков «Путешествие в Армению» (1932), становится цикл из 12 стихотворений — «Армения». С 1929 по 1934 год Мандельштам в основном живет в Москве, почему стихи, написанные в это время, называются условно «московскими».

Еще в статье «Гуманизм и современность» (1923) Мандельштам писал о монументальных формах «надвигающейся социальной архитектуры», о которой человеческий ум может только гадать: что это — «крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить»? и добавлял, что если в основу новой «социальной готики» не ляжет «принцип всемирной домашности на потребу человеку», она «раздавит человека, как Ассирия и Вавилон». Обе эти установки смиренного принятия происходящего и страха перед ним, переходящего в отторжение, чреватое конфликтом и скрытым бунтом, — мы находим в «московских» стихах поэта.

Установка на принятие очевидна в стихотворениях «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!...», «Сегодня можно снять декалькомани²³¹³...» (все — 1931), «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932), в которых с замечательной точностью воссозданы приметы Москвы начала 30-х годов с ее бульварами, садами, уличными фотографами, китайскими прачечными, «скворчащими» трамваями, яликами на реке и «страусовыми перьями» арматуры «в начале стройки

²³¹³ Декалькомани — детские переводные картинки.

ленинских домов». Примечательной особенностью этих стихотворений является то, что в них лирическое «я» поэта полностью свободно как от разного рода стилизаций, так и от историко-культурных масок, столь характерных для него прежде. «Я человек эпохи Москвошвея, — Смотрите, как на мне топорщится пиджак, Как я ступать и говорить умею! Попробуйте меня от века оторвать, — Ручаюсь вам — себе свернете шею!» — восклицает поэт в стихотворении «Полночь в Москве...», провозглашая свою неотделимость от времени, в которое ему выпало жить. Другая важная особенность — обилие в стихах простых, разговорных, иногда грубоватых словечек и выражений («нет угомону», «разлапица», «пахло до отказа», «глыбкие подворотни», «охлестнуть Москву» и др.), что, во-первых, указывает все на ту же органическую сращенность с временем, когда индивидуальное «я» художника, прежде склонное цепляться исключительно за себя, растворяется в языке «масс», вышедших на арену мировой истории, а во-вторых — отражает выдвинутую Мандельштамом еще в 1923 году в статье «Заметки о поэзии» программу радикального «обмирщения» русской поэтической речи, лучшие образцы которого он находил в лирике В. Хлебникова и Б. Пастернака. Особым образом в стихах о Москве преломляется мысль о том, что великое искусство прошлого стало достоянием всех, отныне оно открыто «массам», и потому в Москве «играют Шуберта в раструбы рупоров», а в «чудных вертепах» музеев «к Рембрандту входит в гости Рафаэль». К «московскому» циклу примыкают также стихотворения, целиком посвященные теме искусства: «Импрессионизм», «Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «К немецкой речи» (все — 1932), «Ариост» (1933).

Однако радость принятия нового, при всей ее почти детской трогательности и доверчивости, то и дело окрашивается у Мандельштама в тона печали. Подчас ему кажется, что эта радость недолговечна, что это случайный, а может быть, и сомнительный подарок перед неизбежной гибелью, которую он не перестает предчувствовать («Я, кажется, в грядущее вхожу, // И, кажется, его я не увижу...» — «Сегодня можно снять декалькомани...»; «...меня еще вербуют // Для новых чум, для семилетних боен» — «К немецкой речи»). Сильнее всего это чувство выражено в стихотворении «Не ищущай чужих наречий...» (1933):

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь уксусную губку ты для изменнических губ.

На мучительные личные переживания накладывались, усугубляя их, страшные факты реальной советской истории: грозные политические процессы; раскулачивание крестьянства, проводившееся далеко не гуманными методами; литературная травля, в конце концов почти полностью лишившая Мандельштама возможность печататься. Советская «социальная готика» все больше начинает напоминать Ассирию и Вавилон. Такой новый строй поэт при всем желании приспособиться к нему не мо-

жет принять. В знаменитом стихотворении 1930 года «Ленинград» любимый город Мандельштама предстает городом «мертвецов», под которыми поэт имеет в виду либо репрессированных друзей, либо тех, у кого, так же как у него самого, отняли право на свободную речь («У меня еще есть адреса, По которым найду мертвецов голоса»), и городом, в котором отныне нельзя жить без страха («И всю ночь напролет жду гостей дорогих, Шевеля кандалами цепочек дверных»). Всепоглощающим страхом пропитаны стихи 1931 года, начинающиеся со следующего откровенного признания: «Нет, не спрятаться мне от великой стены За извозчичью спину — Москву, Я трамвайная вишенка страшной поры и не знаю, зачем я живу». Прямой вызов современному Вавилону, позабывшему о высоких понятиях совести и чести и готовому лишить поэта самого дорогого, что у него есть, — связи с мировой культурой, слышится в стихотворениях «За гремучую доблесть грядущих веков...» и «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» и, в более мягкой форме, в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (все — 1931).

В 1933 году, во время пребывания в Крыму, Мандельштам становится непосредственным свидетелем морового голода — прямого следствия коллективизации 1929 года. Поэтическим откликом на увиденное явилось стихотворение «Старый Крым». В том же году Мандельштам пишет стихотворную эпиграмму на Сталина, в которой представляет «отца народов» в образе отвратительного («его толстые пальцы, как черви, жирны», «тараканы смеются глазища») и зловещего тирана-самодура, играющего «услугами полулюдей» и с садистским наслаждением убивающего всех, кто противится его воле («что ни казнь у него — то малина»). Б.Пастернак, который оказался в числе немногих, кому было прочитано стихотворение, назвал акт его написания равным самоубийству. Сразу вслед за эпиграммой создается стихотворение «Квартира тиха как бумага...», в котором Мандельштам с жесткой определенностью противопоставляет себя всем тем современным поэтам, которые пишут так, как того требует верховная власть: «Какой-нибудь изобразитель, Чесатель колхозного льна, Чернила и крови смеситель, Достоин такого рожна». (Той же страстной ненавистью к литераторам, угодливо склоняющимся перед властью, проникнута и написанная четырьмя годами раньше «Четвертая проза»).

В мае 1934 года Мандельштам — прежде всего, разумеется, за стихи о Сталине — был арестован органами НКВД и приговорен к трем годам ссылки в Чердын на Северном Урале; через две недели, вследствие заступничества Н.Бухарина, место ссылки было заменено на Воронеж.

Воронежские стихи 1935–1937 годов. В Воронеже Мандельштам переживает новый подъем вдохновения и создает произведения, не уступающие по своему художественному совершенству тем, которые создавались им в прежние годы. В идеологическом плане он испытывает все ту же двойственность по отношению к советской реальности, к необходимости принятия которой его активно подталкивают все выпавшие на его долю несчастья, но с которой в силу своих личностных качеств, куль-

турных приоритетов и исключительно своеобразного творческого дара он, тем не менее, оказывается не в состоянии найти общего языка.

В 1935 году он пишет стихотворения «Чернозем», «От сырой простыни говорящая...» и «Стансы», в которых без труда прочитывается желание осознать свою воронежскую ссылку как справедливое возмездие и даже необходимую исправительную меру за былые политические просчеты и ошибки. Символом того, с чем ему отныне следует воссоединиться, чтобы обрести наконец твердую почву под ногами, во всех трех стихотворениях становится черная распаханная воронежская земля, красота которой поразила поэта сразу же про приезде в Воронеж. В первом стихотворении он обращается к земле с приветствием, которое при желании можно понять и как обращение к своему собственному «я», ищущему духовного обновления и возрождения, в том числе и творческого: «Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глазаст... Черноречивое молчание в работе». Во втором, неявно сопоставляя свою судьбу с трагической судьбой Чапаева (в стихотворении описывается только что вышедший тогда звуковой фильм братьев Васильевых «Чапаев»), называет то место, к которому он «прикреплен» в качестве ссыльного, «чудным жаром прикрепленной земли». В третьем, как бы оглядываясь на пушкинские «Стансы» 1926 года, проникнутые пафосом примирения с властью, признается, что хочет «жить, дыша и большевея», сравнивает себя с «единоличником», идущим в колхоз, а свой поэтический голос уподобляет голосу земли, обрабатываемой колхозниками — строителями новой жизни: «И в голосе моем после удущья Звучит земля — последнее оружие — Сухая влажность черноземных га!»

На этой волне в 1937 году пишется и так называемая «похвальная» ода Сталину и два сопутствующих ей стихотворения «Средь народного шума и спеха...» и «Если б меня наши враги взяли...», в которых также присутствует его образ, поданный в однозначно позитивном ключе. Исследователи расходятся в мнениях относительно степени искренности, с которой написаны эти произведения. Их художественная сила не подлежит сомнению, и в то же время, по свидетельству А. Ахматовой, сам Мандельштам однажды высказался о них следующим образом: «Я теперь понимаю, что это была болезнь».

В других стихотворениях периода воронежской ссылки мы видим другого Мандельштама. В стихотворении «Куда мне деться в этом январе?...» (1937) слышится крик затравленного человека, которому «хочется мычать от всех замков и скрепок» и который мечется в поисках выхода и хотя бы одной родной души, которая разделила бы с ним трагедию его одиночества. В стихотворении «Еще не умер ты, еще ты не один...» (1937), где впервые появляется встречающийся и в других стихотворениях образ величественной заснеженной равнины, завораживающей своей красотой, говорится о необходимости примирения со своей участью, однако на сей раз не из политических соображений, а потому, — чисто христианский мотив — что жизнь, какая бы она ни была, всегда должна приниматься как дар: «В роскошной бедности, в могучей нищете Живи спокоен и утешен. Благословенны дни и ночи те, и сладкогласный труд безгрешен». В стихотворении «Чтоб, приятель и ветра и капель...»

(1937), вспоминая свою акмеистическую юность, Мандельштам славит «несравненного Виллона Франсуа», чье веселое озорство противопоставляется им мрачной и подавляющей «египетской» государственности, за образом которой без особого труда угадывается диктаторский сталинский режим. Элегия «К пустой земле невольно припадая...» (1937), посвященная воронежской знакомой Мандельштама — Н. Штемпель, во многом напоминает «мифологические» стихи «Tristia»: то же сплетение тем любви и смерти, то же стремление к преодолению страха смерти — к «воскресению», о котором, однако, как и прежде, не говорится ничего сколько-нибудь определенного: «Цветы бессмертны, небо целокупно. И все, что будет, — только обещанье».

Отдельно следует сказать о тех, достаточно многочисленных, стихах воронежского периода, в которых смысл, как то когда-то было в «Грифельной оде», затемнен настолько, что они почти не поддаются адекватному пониманию и истолкованию. К ним относятся такие стихотворения, как «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...», «Улыбнись, ягненокгневный, с Рафаэлева холста...», «Гдесвязанный и пригвожденный стон?..», «Как светотени мученик Рембрандт...», «Реймс—Лаон», «Небо вечера в стену влюбилось...», «Заблудился я в небе — что делать?» (оба варианта) и др. Похоже, что в этих произведениях так или иначе реализовался тот принцип работы с поэтическим словом, который Мандельштам обосновал в своей последней теоретической работе «Разговор о Данте», написанной в 1933 году. По единодушному мнению исследователей, в этой работе, где наиболее близким поэтическому стилю Данте объявляется стиль предшественника сюрреализма А. Рембо, Мандельштам описал не столько дантовскую, сколько свою собственную будущую поэтику. «Любое слово, — утверждал Мандельштам в «Разговоре о Данте», — является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку». Это можно понять как то, что поэтическое слово в идеале должно иметь не одно значение, а целый веер значений, каждое из которых связывается с другим бесчисленным количеством ассоциаций, в результате чего смысловое содержание стихотворения перестает быть равным самому себе, обрастая все новыми и новыми смысловыми наслоениями, ни одно из которых не может быть признано более важным, чем другое. Как, к примеру, расшифровать (и может ли в принципе быть расшифрован) следующий густо метафорический и, как почти всегда у Мандельштама, великолепно аллитерированный фрагмент из стихотворения «Реймс—Лаон»?

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги — недруги других нескрытых дуг.
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг...

Вершинным достижением воронежских лет справедливо считаются «Стихи о неизвестном солдате» (1937) — самое большое по объему во всем поэтическом творчестве Мандельштама и, пожалуй, самое загадочное его произведение. Его энергетическая мощь и, соответственно, сила впечатле-

ния, производимая им на читателя, колоссальны, хотя смысл его темен и, несмотря на десятки предположенных толкований, до сих пор остается неразгаданным до конца. Безусловно ясно лишь то, что в «Стихах...» разворачивается грандиозная — почти апокалипсическая — картина мировых войн, среди которых угадываются наполеоновские войны, первая мировая и, судя по всему, некая грядущая война, которая наряду с ужасами, превосходящими ужасы всех прежних войн, должна принести с собой весть о спасении («Весть летит светопыльной обнуою: — Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, Я не битва народов, я новое, От меня будет свету светло»); при этом условием спасения оказывается жертвенная и потому совершенно безвестная — «с гурьбой и гуртом» — гибель всех тех, кому предстоит стать участниками этой, скорее всего, последней на Земле войны.

В марте 1938 года, по завершении воронежской ссылки, Мандельштам был вторично арестован и получил новый приговор — пять лет лагерей «за контрреволюционную деятельность». В декабре 1938 он умирает, от истощения, в больнице пересылочного лагеря под Владивостоком. Могила поэта не найдена: как было им предсказано в «Стихах о неизвестном солдате» — он умер в «неизвестности», «с гурьбой и гуртом».

Далее последовали двадцать лет официального забвения. И только в конце 1950-х, в хрущевскую «весну», поэзия Мандельштама, в первую очередь — благодаря усилиям его вдовы, Н.Я. Мандельштам, сохранившей весь его поэтический архив и огромный корпус ненапечатанных при жизни стихов, постепенно начинает возвращаться к читателю.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, жанры лирики, античность, архитектура, слово-Логос, лирическое я, культура, Возрождение, классицизм, гражданские стихи, философская лирика.

■ Вопросы и задания

1. Очертите путь Мандельштама от символизма к акмеизму.
2. Какие идеи символистов оказались близки Мандельштаму?
3. В чем выразилось несогласие Мандельштама с символистами? Проанализируйте его программные статьи-манифесты.
4. Сборник «Камень» и его поэтика.
5. Сборник «Tristia». Его состав и главные мотивы. Содержательные и формальные искания Мандельштама в поэзии.
6. Отношение к октябрьскому перевороту.
7. «Московские» и «воронежские» стихи. Расхождения с поэтикой акмеизма. Образ эпохи и образ Сталина. Гражданское мужество поэта.
8. Проза Мандельштама.

■ Литература

Соч.: Собр.соч.: в 3 т. — Нью-Йорк, 1967–1971; Собр. соч. 4 доп. т. — Париж, 1981; Соч.: в 2 т. — М., 1990; Полное собр. стихотворений. — СПб., 1995; Полное собр. стихотворений. — СПб., 1997; Собр. соч.: в 4 т. — М., 1993–1997.

Лит.: *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама. — в кн.: *Мандельштам О.* Соч. В 2 тт. Т. I. — М., 1990; *Ахматова А.* Листки из Дневника. — в кн.: *Ахматова А.* Соч.: в 2 т. Т. 2. — М., 1990; *Бухштаб Б.Я.* Поэзия Мандельштама. — Вопросы литературы. 1989. № 1; *Гаспаров М.Л.* Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. — М., 1996; *Гинзбург Л.Я.* Поэтика Осипа Мандельштама. — *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. — Л., 1982; *Кушнер А.С.* «Попробуйте меня от века оторвать...». — в кн.: *Кушнер А.С.* Аполлон в снегу. — Л., 1991; *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам. — М., 2004; *Липкин С.* Угль, пылающий огнем. — М., 1991; О. Мандельштам и его время: (Сб. восп.). — М., 1995; Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. — М., 1997; *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. — М., 1990; она же. Воспоминания. — М., 1999; «Отдай меня, Воронеж...»: [Сб. докладов]. — Третьи международные мандельштамовские чтения: Сб. статей. — Воронеж, 1995; *Поляновский Э.* Смерть Осипа Мандельштама. — Известия. 1992. 25–29 мая; *Рассадин Ст.* Очень простой Мандельштам. — М., 1994; *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. — СПб., 2002; *Сарнов Б.* Заложник вечности: Случай Мандельштама. — М., 1990; *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама. — М., 1997; *Струве Н.* Осип Мандельштам. — Лондон, 1988; он же. Осип Мандельштам. Томск, 1992; *Тынянов Ю.Н.* Промежуток. — в кн.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977; *Шенталинский В.* Рабы свободы: в литературных архивах КГБ. — М., 1995.

Адамизм. В.И. Нарбут и М.А. Зенкевич. Как известно, другое название акмеизма — адамизм, идеи которого разделяли Гумилев, Городецкий, но с наибольшей полнотой они выразились в творчестве Нарбута и Зенкевича²³¹⁴.

Владимир Иванович Нарбут (1888–1938) родился на Украине, в Черниговской губернии, в дворянской семье. Он окончил Глуховскую классическую гимназию с золотой медалью и с 1906 года поселился вместе с братом-художником в Петербурге, где учился последовательно на разных факультетах (математическом, восточных языков, филологическом) Петербургского университета. В эти годы он испытал сильное влияние знаменитого художника И.Я. Билибина, увлекавшегося русским фольклором, демонологией и предсимволистской поэзией Ивана Конева.

Первые опубликованные стихотворения Нарбута относились к декабрю 1908 года. В 1910 году он издал сборник «Стихи (Год творчества пер-

²³¹⁴ В учебнике рассматривается не все творчество этих поэтов, а только тот период, который связан с принадлежностью к адамизму (акмеизму) и воплощен в книгах Нарбута «Аллилуйя», «Плоть» и Зенкевича «Дикая порфира».

вый)». Хотя стихи были несамостоятельны, они обратили на себя внимание: Нарбут не всегда выдерживал метр, но как раз этот недостаток обернулся достоинством в глазах младосимволистов, которые, заметив «корявость» виршей, усмотрели в них преодоление гладкописи и некую повышенную изобразительность²³¹⁵. С.М. Городецкий, например, писал о «неумелом, не ловком, косолапом, спотыкающемся» стихе Нарбута, в котором он увидел, по словам Р.Д. Тименчика, «залог «настоящей живой поэзии», а также пронизательно определил сильные и слабые стороны нарбутовской стилистики, соприсутствие которых отличало всю поэтическую продукцию Нарбута впоследствии: «Он бытовик, но он не мертвенно бредет за своей натурой, а преобразует ее. Кое-где его образы поднимаются до мифотворчества. Кое-где он срывается и бездну мертвой метафоричности»²³¹⁶. Впоследствии А. Ахматова в по-фетовски «безглагольном» стихотворении «Про стихи» (цикл «Тайны ремесла»), посвященном В. Нарбуту, поэтически передала основные мотивы ранней лирики поэта:

Это — выжимки бессонниц,
 Это — свеч кривых нагар,
 Это — сотен белых звонниц
 Первый утренний удар...
 Это — теплый подоконник
 Под черниговской луной,
 Это — пчелы, это — донник,
 Это — пыль, и мрак, и зной.

В 1911 году Нарбут стал участником «Цеха поэтов» и чуть позже акмеистом. В этой «школе» его привлекли эмпирическая конкретность, ориентация на посюсторонность и жизненность. Здесь он прославился созданием собственной оригинальной поэтики, представленной в трех основных книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Александра Павловна», вышедших в разное время. Их своеобразие заключалось в сочетании «угрюмой зловещести» (Р.Д. Тименчик) с «щемящей и невообразимой нежностью» (К. Г. Паустовский²³¹⁷).

Первой на этом творческом пути была книга «Аллилуйя», вышедшая в апреле 1912 года в Санкт-Петербурге в оформлении Билибина. Очевидно, название, означающее в переводе «Славься» (гимн в честь Бога, сотворившего земной мир), побудило, во-первых, необычно оформить книгу (она набрана церковнославянским шрифтом с киноварными

²³¹⁵ См.: В. Пяст — «Gaudeamus», 1911, № 5.

²³¹⁶ «Против течения», 1910, № 8, с. 4. Цит. по изданию: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. — М., 1999. — С. 227. На первые стихи Нарбута откликнулись Брюсов («Умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не сквозь чужую призму» — *Брюсов В.Я.* Собр. соч. Т. 6. — М., 1975. — С. 363), Гумилев, считавший, что картины природы, которыми сопровождался бытовые зарисовки Нарбута, богатые неожиданными и верными деталями, были «своеобразным приемом сильного таланта, развивающего свои способности поодиночке» («Аполлон», 1911, № 6. — С. 75) и др.

²³¹⁷ *Паустовский К.Г.* Собр. соч. Т. 5. — М., 1982. — С. 150.

заглавными буквами из старопечатной псалтыри), а, во-вторых, определило ее стилистику — смелая и часто затемненная метафоричность, нарочитое использование «низкой», сугубо бытовой русской лексики с украинизмами и архаическими диалектизмами. Содержание и стилистика книги неприятно поразили служителей церкви, по наущению которых Департамент печати изъял книгу из продажи постановлением суда за порнографию. Нарбуту грозил суд и, чтобы его избежать, поэт в октябре 1912 года при содействии Гумилева принял участие в этнографической экспедиции в Сомали и Абиссинию²³¹⁸. Через пять месяцев (март 1913) после амнистии по случаю 300-летия дома Романовых он возвратился в Россию.

«Аллилуйя» вызвала разноречивые отклики. А. Блок оценил ее отрицательно. В. Ходасевич в обзоре «Русская поэзия» писал: «Хотелось бы умолчать о Владимире Нарбуте. Зачем было поэту, издававшему года два назад совсем недурной сборник, выступать теперь с двумя книжечками гораздо более непристойными, чем умными»²³¹⁹. Столь же неутешительными для автора были отзывы Брюсова и других рецензентов.

По-иному встретили книгу акмеисты. Гумилев писал о «пленительности безобразия», о праве «всего подлинно отверженного» на внимание²³²⁰, Городецкий утверждал равенство вещей и людей, совместно славящих все воплощенные формы бытия и назвал это «акмеистическим реализмом» однородность миров вещей и людей в их совместном прославлении всех²³²¹. В манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» он в следующих словах характеризовал поэзию своего товарища по «школе» акмеистов: «Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуйя») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавливающего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт». В качестве примера он сравнил изображение горшков в поэзии И. Никитина и В. Нарбута: «Горшки, коряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, *но отныне реальные явления*. Оттого же нежить всякая у Нарбута так жива,

²³¹⁸ См. стихотворения «Впути», «Пустыня Сомалийская», «Джеджа», «Прокаженные в Хараре», «Абиссиния», а также прозаические вещи — «Город раса Маконе-на», «Рождественская ночь в Абиссинии».

²³¹⁹ Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. — М., 1991. — С. 483. Под «двумя книжечками» Ходасевич имел в виду конфискованную «Аллилуйю» и сборник стихотворений того же 1912 года «Любовь и любовь».

²³²⁰ «Аполлон», 1912. № 6. — С. 53–54.

²³²¹ «Гиперборей», 1912. № 2. — С. 27.

и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии, как звери Гумилева, как человек Зенкевича»²³²².

В сборник «Аллилуйя», в котором пропет гимн «всему земному», вошло 11 стихотворений²³²³. Герои книги — нежить, лихая тварь, отвратительная в своем безобразии, неожиданно-негаданно появившаяся на свет Божий и за это приносящая жертву небу и благодарящая Творца «за денное и ночное» существование. Ее окружает такое же уродство внешнего мира: «в помойнице Болтается щуренок», рыжая домовиха роется за пазухой в поисках вшей, онучи воняют стойлом и ржавчиной болот, «Давит прелью и теплыню». В голову героям лезут ужасы и всякая нечисть: девке снится кургузый лесовик, «перину что-то пучит, Трет кульпятами копыт». Столь же грубы и несуразны деревенские затеи: то бьют друг друга («Сплюснутым жгутом лупить, да покрутее. Кто зеваает простофилей — «в дураки»»), то гоняются за «ведьмой». Наказания за издевки изобретают в том же духе: «Навозом рыла забросать бы, Порчу на насмешников бы напустить!» Кругом царят дикие нравы, всюду верят в домашних демонов, в заговоры: «Бойся: вырежет следы-то от усадьбы, в глине запечет и — квит: никак не жить! а смерком и на волос, дрожа нашепчет и дворняге кинет в хлебном колобке: и сгниет соперница. Чернявый крепче По косе зажурился да по руке». Тут же ночью, при неверном свете луны происходят страшные фантастические истории, напоминающие сюжеты народных баллад:

И в хате мшистой, кривобокой
Закопошилось, поползло
и скоро пристальное око
во двор вперилось сквозь стекло.
И в тишине сторожкой можно
расслышать было как рука
нащупывала осторожно
задвигу возле косяка.
Без скрипа, шелеста и стука
горбунья вылезла и — вдруг
в худую, жилистую суку
оборотилась и — на луг.

В других стихотворениях перед читателем предстали выразительные картины пьянства («Обедки огурцов, хрустевших на зубах, бокалая бутыл сивухи синеватой и перегар...»), фигура горшечника в запачканных дегтем шароварах и в полосатой рубахе на выпуск, местное лакомство — клубника, которой уже объелись, но которой так много, что приходится, «Пограждампользада ползя, как ублюдки», сгребать «бескостную смачную груду», местный архиерей, под звон колоколов строго шествую-

²³²² Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 127–128.

²³²³ Стихотворение «Лихая тварь» состоит из трех отдельных текстов.

щий в окружении сельской свиты в церковь, босоногий шахтер, «залих-ватски жарящий» на гармошке, зазывая зазнобу, «любу-горлинку на огороды». От «лица» волка рассказывается о его трудной, голодной жизни:

Живу, как вор, в трущобе одичавший,
впивая дух осиновой коры
и перегной сонные пары,
и по ночам бродя, покой поправши.

Когда же волк «мордой заостренной» потянет воздух и ему «попритчится» хлев овечий, то и тогда его подстерегает опасность, и ему приходится быть на стороже — «Свернулось трубкой в инее все ухо...». И здесь же — типичный портрет пожилого, оплывшего ленью украинца: «Мясистый нос, обрезком колбасы Нависший на мышастые усы...», весь облик которого демонстрирует отсутствие какой-либо мысли —

И лоб, как купол низенький извне,
Обшитый загорелой при огне,
Потрескавшейся пористою кожей,
Проник заходиной в волосьев ложе.
И взмылила главы обсосок сальный
Полсотни лет, глумясь над ним нахально:
Там — вошь сквозная, с точкою внутри,
Впотьмах цепляет гнид, как фонари.

Картины людей, зверей, растений даны в окружении демонической стихии: Нарбут снова возвращается к образам гадалки, связанной с потусторонними темными силами, и упыря — создания народной фантазии. Стихотворение «Гадалка» написано от лица женщины, пришедшей узнать о своей любовной доле. Она узрела в цыганке древнюю «степную Русь» и покорила ее:

И земляное злое ведовство
прозрачно было так, что я покорно
без слез, без злобы приняла его,
как в осень пашня — вызревшие зерна.

Тем самым книга Нарбута преследовала две цели: с одной стороны, она славila земной мир даже в его воплощенном безобразии, а с другой, — она давала представление о том, что безобразие — низкая степень воплощенности, которая сохраняется вследствие языческих верований, демонологических фантазий, еще владеющих народным сознанием. Мир, нарисованный Нарбутом, статичен, он застыл и не движется. Он еле-еле укладывается в тяжелый, затрудненный стих и крайне сложный синтаксис²³²⁴. Было бы неразумно прописывать стихотворения Нарбута по

²³²⁴ Один из первых критиков поэзии Нарбута В. Пяст в своей целом похвальной

ведомству реализма, потому что господствующие в нем фантастика и гротеск лишены скрепляющих связей с философски осмысленной реальностью и отражают разрозненные, метафорически прихотливые и причудливые натуралистические детали эмпирической действительности.

Сам Нарбут считал такое изображение внешнего мира подлинным, настоящим, не книжным, не литературным. Это свидетельствует о том, что его волновала проблема языкового выражения жизненного материала. Он воевал с риторичностью поэтического письма, с шаблонными образами, с нормативной поэтической речью²³²⁵. В его языке появляются грамматические неправильности, диалектизмы и украинизмы. Он любит необычные и яркие метафоры²³²⁶.

рецензии («... поэзия, может быть неуклюжая, так сказать неотесанная, даже одетая то не по-городскому, а по-деревенски. <...> и шагу-то ступить не умеет, и высморкаться как следует; и в речь провинциализмы через три на четвертое пропускает, а ведь вот, все-таки своеобразная красота и жизнь за всем этим чувствуется»), писал: «Вл. Нарбуту самый стих дается с трудом. Его анапесты, выражаясь по современному, пестрят эпитритами (семидолная античная стопа, в которой три слога долгие, а один краткий; иначе говоря, анапесты Нарбута, по мнению Пяста, «пестрят» неоправданными сверхсхемными ударными слогами — В.К.), а ямбы — спондеями. Но в этой-то замедленности, в этом балласте излишних ударений и кроется своеобразность ритмической физиономии молодого поэта», «Г. Нарбут имеет своеобразное представление о месте слов в предложении. <...> а между тем эта неуклюжесть расстановки слов позволяет г. Нарбуту иной раз высказать именно то, что нужно», «все «свое», сочное, неуклюжее, но *подлинное*», «Владимир Нарбут способен иногда «такое» сказать, что его прямо-таки попросят вон из салон-вагона» («По поводу последней поэзии» — «Gaudeamus», 1911, № 5. — С. 8–10). Нарбуту, стало быть, важнее было передать пусть безобразное и неуклюжее, но подлинное, чем «красивое», искусственное, книжное.

²³²⁵ См., например, его рецензию на сборник «Зеркало теней» В. Брюсов, в которой, помимо похвал, есть и суровые критические замечания: «Прежде всего, к числу таких (и притом не совсем приятных) особенностей относится поэтический словарь автора и его неуклонная, очевидная повторяемость себя. Чуть ли не на каждой странице можно встретить слова «странный», «покорность», «ласка» и их производные («ах в полночь все *странный* и идеальный(?)», «*странным* счастьем полны», «кому было дело до лика странного», «все меняется *странно*», «это *так странно*», «*странно-ясен*», «с лаской веять», «от ласк недавних», «от ласки страстной», «следить *покорно*», «склонюсь покорно», «шли, *покорны* и безмолвны» и т. д.). И эти слова, взятые однажды, успели уже приобрести вид клише, чего так боится, против чего предостерегает всех автор «Зеркала теней». <...> Странно слышать, напр., такие выражения, как «он речью дьявольски-логической», «сатир с лицом Сусанина (?)», «мухомор, вздутый, словно бес», «объятый негой внутренней (?) мечты», «клинок *конца* вонзай же», «лаская (!) пальцами тугой курок» наряду с пленительными такими: «Луна плывет и льет живую ртуть», «как черны верхи пролетов, лакированных дождем» («Дождь в городе») или «я снова в толпе молодой, одинокий... И, как во сне, идет меж прохожих мой призрак далекий навстречу мне»... <...> Может быть, В. Брюсов от вечной усидчивой работы, от непосильного труда устал и потому кое-где срывается? Но это есть намек в книге «и сочетанья надоевших слов». Тогда как прежде «ищи сочетания слов»...» (Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 224–225).

²³²⁶ Эти стороны поэтической речи Нарбута отметил и его рецензент профессор С. Адрианов: «Всё это написано сочно, густыми тонами, но сильно попорчено тем, что

В противоречии с признанием себя и Зенкевича единственными акмеистами, Нарбут в письме Зенкевичу от 7 апреля 1913 года заявлял: «А мы — и не акмеисты, пожалуй, а натуралисто-реалисты»²³²⁷. Он хотел соединить в своем творчестве Бодлера и Гоголя, эстетику безобразного и народную фантастику. В поисках нового поэтического языка Нарбут явно сближался с футуристами. Например, Брюсов назвал «смелым» образ «Луна, как голова, с которой кровавый скальп содрал закат...» (третий текст из стихотворения «Лихая тварь») оказался созвучен метафорам футуристов. Теоретики «левого искусства», в частности, В.Б. Шкловский, заметили, что в духе футуристов создавали образы «намагниченный» ими Нарбут и «намагниченный Нарбутом» Зенкевич²³²⁸.

В следующем сборнике «Плоть»²³²⁹, носящем подзаголовок «быто-эпос»²³³⁰ и составленном из стихотворений 1912–1914 годов, Нарбут по-прежнему славит земную плоть («Баня», «Зной», «Одно влечение слышать гам...»), отмытую от земной грязи и ей же поющую хвалу — осанну:

Не матери-земле ль, чтоб из навоза
создать земной, а не небесный рай?
Гуляй в пару, рысистая береза,
по коже спин, по задницам гуляй!
И, доморощенное пекло бани
флажком в субботу каждую цвети,
оповещая прихожан заранее,
что даже в рай потребно через грех брести.

Однако теперь поэт не всегда и не вполне удовлетворен земной жизнью. Ему часто не достает в ней одухотворенности²³³¹. Восполняя ее, поэт

автор, усиленно ища сугубо выразительных слов, еще не владеет действительно оригинальным материалом, который ему подсказывает его чутье русского языка; из всех этих ядреных простонародных речений и свободного сочетания предложений можно в самом деле выработать нечто яркое и своеобразное, но у Нарбута часто получается тяжеловесная, маловразумительная путаница и примитивная грубость речи. Некоторые строки «Аллилуйи» приходится перечитывать несколько раз, чтобы уловить их смысл» (Адрианов С. Критические наброски. — «Вестник Европы». 1912. № 7. — С. 351).

²³²⁷ «Арион», 1995. № 3. — С. 47.

²³²⁸ См.: Шкловский В. «Юго-Запад». — «Литературная газета», 1933, 5 января.

²³²⁹ Одесса, 1920.

²³³⁰ Поворот от чистой лирики к быто-эпосу совершается в творчестве Нарбута в конце 1911 года. Сборник «Плоть» — прямой результат этого качественного сдвига.

²³³¹ В стихотворении «Вдовец» герой скорбит о поставленной им в жизни значительной цели: «В бродячей памяти живут качели — в скрипучих липах — гонкая доска. Колен и заостри, и — полетели, нацеливаясь в облака. И разве эта цель была напрасной?» Но полет ввысь оказался слишком дерзким. Теперь

И только клуб да преферанс остался,
да, после клуба, дома — «Отче наш»,
да целый день мотив усталый вальса,

обращается к библейским и евангельским образам, прилаживая к своей поэзии ненавистный акмеистам «метафизический сюртук». Другое отличие от стихотворений сборника «Аллилуйя» — непосредственное сопоставление животной плоти с личным самоощущением. Сочетание характерной для Нарбута метафорической образности с натуралистическими деталями («В коровьем вывалявшись, как в коросте, коптятся заживо окорока», «...они о плоти пекутся, чтобы, жиром уснастив тела, в слезящей студень позолоте сиять меж тортов, вин, цукатных слив...», «К чему им знать, что шеи с ожерельем, подвешенным, как сизые бобы, вот тут же, тут пред западнею — кельей, отрубят вдруг по самые зобы, и схваченная судорогой туша, расплескивая кляксы сургуча, запрыгает, как под платком кликуша, в неистовстве хрипя и клокоча?»), библейского и личного планов становится оригинальной приметой сборника, о чем свидетельствует, например, стихотворение «Предпасхальное» (позднее название — «Пасхальная жертва»):

Молчите, твари! и меня прикончит,
по рукоять вогнав клинок, тоска,
и будет выть и рыскать сукой гончей
душа моя ребенка — старичка.
Но перед вечностью свершая танец,
стойкой едва касаясь колеса,
Фортуна скажет: «Вот пасхальный агнец,
и кровь его — убойная роса».
В раздутых жилах пой о мудрых жертвах,
и сердце рыхлое, как мох, изрой,
чтоб смертью смерть поправ, восстать из мертвых,
утробой отравленная кровь!

Нарбут писал о вечной земной жизни, каждый раз умирающей, становящейся жутким и отвратительным прахом и каждый раз вновь возникающей из той же поверженной плоти. Эта метаморфоза смерти, попирающей смерть, сродни христианскому мотиву и идее Воскресения Христа. Человек тоже оказывается жертвой, но жертвой духовной — его живую душу губит тоска. Она подстерегает человека и в сельской идиллии («Чета»), и в обычной жизни («Людская повесть», «Сириус», «Покойник», «Самоубийца», «В Ботаническом саду», «В склепе» и др.).

Критика отметила, что при всем тяготении к страшным, безобразным, бурлескным картинам, все явления и предметы земного мира, который всегда находится под знаком Божьего благословения, для Нарбута сопричастны друг другу: «как рожь, ползут рисунка завитки» под умелой рукой столяра, «В засиженное мухами окошки проходит пыльными столбами свет. Как будто день сквозь голубое сито просеивает легкую муку». И эта мука сродни христианской манне — чудесной пище, которую Господь посылал народу в пустыне на пути в землю обетованную:

О, светлая, рассыпчатая манна!
 Не ты ль приветствуешь господень труд,
 не от тебя ли тут благоуханно,
 и мнится: злаки щедрые растут?
 Смотри осенний день, и на колосья
 что вырастить, трудясь, рука могла.
 Смотри и молви:
 их пучок разросся
 маслиной Аронова жезла!

Антиэстетические зарисовки Нарбута, в полном согласии с установками акмеистов, не отменяют, а напротив, являют во всей ее противоречивости, если воспользоваться словами Мандельштама, «божественную физиологию, бесконечную сложность нашего темного организма».

Критик А. Левинсон увидел в стихотворении «Столяр» «благую строгость чинного и четкого стиха, твердость и внушительность старинной жизни бытовую вещественность образов»²³³². Самый простой будничный труд столяра, с вдохновением воспетый в стихотворении, осенен свыше. М. Зенкевич отметил «кошмарные, как рисунки Гойи, картины»²³³³, имея в виду «утробную эротику, тлен, распад», кровь, которые другой рецензент, А. Лейтес, посчитал изображенными «настолько реалистично», что находятся на грани «с мистическим»²³³⁴.

Как только Нарбут нашел себя, недостатки его поэзии обернулись достоинствами: корявость письма, тяжеловесный стих, затрудненный синтаксис, обилие провинциализмов, украинизмов, диалектизмов стали признаками яркой самобытности. Как писал биограф Нарбута Леонид Чертков, своеобразие поэта подчеркивалось «присущей ему шероховатостью и известной топорностью письма»²³³⁵. Достоинством было и то, что Нарбут шел от жизни к литературе, а не от литературы к жизни. Это создает иллюзию, будто до Нарбута никто не описывал мир, и он первый принялся за это дело. «Среди употребляемых им отныне приемов надо отметить широкое, как ни у кого, применение скобок внутри строки — дополнительный ассоциативный ход, придающий мысли новый оттенок и динамичность, — писал Л. Чертков, отметивший также «Необычайное употребление известных слов («курево красок»), опредмечивание определений («вислоухие» — о колоколах), употребление собственных имен, как нарицательных («эскулапы», «мазепа»)»²³³⁶. Особенности поэтического письма Нарбута нисходят к народной поэзии, к украинско-русской литературе, которая ориентировалась на фольклор и опиралась на смешанную, но во многом общую русско-украинскую почву. В числе источников, к которым писатель обращался, — сочинения Г. Сковороды,

²³³² «Театр», 1912, 25 ноября.

²³³³ «Культура» (Саратов), 1922, № 1. — С. 6.

²³³⁴ «Театр. Литература. Музыка... Живопись. Кино», X., 1922, № 7. — С. 5.

²³³⁵ Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута. — в кн.: *Владимир Нарбут. Избранные стихи*. — Paris, 1983. — С. 14.

²³³⁶ Там же.

В. Нарезного, Н. Гоголя, Е. Гребенки, Н. Котляревского и др. Но эта традиция, как верно заметил Л. Чертков, не была единственной: поэт, словно игнорируя XIX и начало XX века, устремляет свои взоры в XVIII век и наследует ирои-комической поэме, эпическому гротеску, столь любимому В. Майковым, Н. Осиповым, А. Нахимовым, И. Барковым²³³⁷. Именно эмоциональный напор стиха, за которым не поспевает собственный критический взгляд, вызывает частые грамматические не-правильности и характеризуется резким смещением различных стилевых пластов (высокого и низкого), с частым привлечением ветхозаветной библейской образности, играющей конструктивную роль: во-первых, постоянная оглядка на первичное, древнее, вечное, а, во-вторых, суровая сдержанность, сжатая выразительность, далекого от какой-либо велеречивости, стиля. Про Нарбута можно сказать, что он с трудом, но все-таки уверенно интонационно и как мастер стиха справляется с глыбами грузных словесных конструкций.

Как и другие акмеисты, Нарбут отдал предпочтение не столько лирике, сколько эпосу, поскольку почвой лирики у него остается эпос, и именно эпический пафос вызывает лирический подъем. Для Нарбута не характерно непосредственное лирическое высказывание, ему свойственно лирическое переживание, вызванное тем или иным предметом, событием, случаем, эпизодом, наблюдаемой картиной. Л. Чертков проницательно заметил, что Нарбут и акмеисты не выплескивают душу в лирическом порыве, а описывают состояния души, вызванные теми или иными сценами. Вследствие этого поэтика Нарбута и акмеистов в целом может быть названа «прозаической», а не «стихотворной»: Гумилев ориентируется на авантюрную прозу, Мандельштам — на интеллектуальную, Ахматова — на интимную, психологическую, Нарбут — на бытовую, Зенкевич — на научно-историческую.

После сборника «Плоть» Нарбут выпустил в 1913 году в Петербурге сб. «Любовь и любовь». В 1915–1916 годах поэт работал над поэмой «Александра Павловна». Главы этой неоконченной поэмы, которая считается вершиной лирики Нарбута и которая была его последней прижизненной книгой, были опубликованы им в 1922 году. В ней были продолжены мотивы, уже известные по книгам «Аллилуйя» и «Плоть». В дальнейшем лирика Нарбута заметно потускнела: в ней появились агитационные и риторические, иногда с оттенком морализма, стихотворения. Автор сам признавался, что его талант увял, и, «усталый», поэт не может «подняться». Несколько изменился и рисунок стиха: прежние тяжело-веселые стихи стали более короткими, стремительными и певучими.

В последующих изменениях поэтической манеры Нарбута не последнюю роль сыграли роковые, трагические обстоятельства его судьбы.

В 1917 году Нарбут примкнул к левым эсерам, а после Февральской революции встал на сторону большевиков. Он вошел в состав глуховского Совета. В 1918 году на семью напала банда. Брат Нарбута был убит, а он ранен. Поврежденную кисть левой руки отрезали. Весной того же

²³³⁷ Эта ситуация далеко не единственная: убедительный пример — творчество М.И. Цветаевой, также во многом продолжающей традиции «дедовского» столетия.

года Нарбут был отправлен в Воронеж для организации большевистской печати. Там он издавал журнал «Сирена», в котором опубликовал статью Мандельштама «Утро акмеизма» и стихотворения имажинистов (за публикацию произведений имажинистов был подвергнут резкой критике в местной печати). В следующем, 1919 году Нарбут издает в Киеве журналы «Солнце труда» и «Красный офицер». Осенью 1919 года он оказывается в Ростове-на-Дону, занятом белыми войсками. Его тут же арестовывает контрразведка и вскоре освобождает красная конница Думенко. Вступивший в коммунистическую партию Нарбут командирован на Украину и в 1920 году возглавляет Одесское отделение РОСТА и организует издание журналов «Лава» и «Облава». Здесь же, в Одессе он знакомится с молодыми писателями — Э.Г. Багрицким, Ю.К. Олешей, В.П. Катаевым. В дальнейшем Нарбут встал во главе Укроста в Харькове и напечатал воспоминания о Блоке, В.М. Дорошевиче, поместил некролог Городецкому, получив ложное известие о его смерти.

По всей видимости, Нарбут искренно сочувствовал большевикам и не удержался прославлять красный террор:

Революции бьют барабаны и чеканит Чека гильотину...

В новых стихах игра и буйство плоти осмыслены как порождения мира эксплуататоров. Теперь Нарбут ратует за то, чтобы литература была выразительницей чувств идей Октября. Но так как изменить своей причудливой метафорической манере, усложненному синтаксису и тяжелому, грузному стиху он не может, то его стихотворения оказываются непонятными тому классу, которому он взялся служить, и поэту приходится разъяснять собственные стихи. Наиболее крупные произведения (сборники «Казненный Серафим» и «Спираль») остаются ненапечатанными. Вместе с тем тогдашних критиков повергали в полное недоумение библейские образы и такие, например, сравнения:

Иуда, красногубый большевик...

В знаменитом стихотворении «Россия» он не может отделаться от библейских образов:

Щедроты сердца не разменяны,
И хлеб — все те же пять хлебов,
Россия Разина и Ленина,
Россия огненных столбов.

Что это за пять хлебов и что это за огненные столбы? Это чудесные хлебы, которыми Господь накормил народ, и это тот Божественный путеводный огонь, осветивший дорогу в землю обетованную, обещанную, которую народ искал. В Апокалипсисе сказано: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лицо его как солнце, и ноги его как столпы огненные».

К чести Нарбута, надо признать, что революция представлялась ему не наивным праздничным шествием, а дорогой крови и страданий:

От сладкой человечинки вороны
в задах отяжелели, и легла,
зобы нахохлив, просинью каленой
сухая ночь на оба их крыла.

Спустя некоторое время Нарбут с сожалением писал об очерствлении души писателей, которые пришли к большевикам из другого социального мира и посвятили себя «повседневной борьбе за раскрепощение человечества».

Дальнейшие события оказываются еще более трагическими. Карьера Нарбута сложилась благополучно: с 1922 года он работал в Наркомпросе в Москве, с 1924 года — зам. зав. отделом печати при ЦК РКП(б), с января 1927 года стал одним из руководителей ВАПП, редактором журналов «30 дней» и «Вокруг света», основателем и председателем правления изд-ва «Земля и фабрика». Но тут произошло непредвиденное: властям стало известно, что Нарбут во время ростовского-на-Дону пленения дал показания белой контрразведке и скрыл их от партии большевиков. Подозревали, и об этом ходили упорные слухи, что секретные сведения о поведении Нарбута получил из западных источников известный критик А.К. Воронский, у которого с Нарбутом возник конфликт по литературной части. Так или иначе, но партийными органами было начато разбирательство, после которого последовал суровый вердикт: Нарбута исключили из партии и освободили от всех должностей. С тех пор попытки вернуться к творчеству, в частности, к так называемой «научной поэзии», ни к чему не привели: критика (В.Я. Кирпотин) обнаружила в новых произведениях Нарбута «насильственное шукарство заблудившегося и в поэзии, и в нашей действительности интеллигента».

В довершение всего 26 октября 1936 года Нарбут был арестован по доносу, осужден 23 июля 1937 года сначала на 5 лет, этапирован в пересыльный лагерь под Владивостоком и затем в ноябре — в Магадан, где повторно судим тройкой НКВД 7 апреля 1938 и 14 апреля расстрелян (по некоторым свидетельствам, утоплен на барже; эту версию поддерживал М. Зенкевич). Так закончилась земная физическая и творческая жизнь некогда знаменитого и одаренного акмеиста-адамиста. Вспомнив стихотворение Нарбута «Совесть»²³³⁸, его друг М.Зенкевич сочинил свой маленький реквием:

Жизнь твоя загублена, как летопись.
Кровь твоя стекает по письму!

²³³⁸ Жизнь моя, как летопись, загублена,
Киноварь не вьется по письму. <...>

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, адамизм, стилистические и стиховые клише, церковно-славянизмы, украинизмы, архаизмы, низкая, грубая лексика, метафора, футуризм.

■ Вопросы задания

1. Каков творческий путь В.И. Нарбута?
2. Что такое акмеизм, адамизм и какое место в нем занимал В.И. Нарбут?
3. Каковы особенности поэтики В.И. Нарбута в книгах «Аллилуйя» и «Плоть»?
4. Охарактеризуйте стилистику стихотворений В.И. Нарбута.

■ Литература

Соч.: Избранные стихи. — Париж, 1983; Стихотворения. — М., 1990; Ново-Басманная. 19. — М., 1990; Н.Бялосинская и Н.Панченко. Косой дождь. — в кн.: Владимир Нарбут. Стихотворения. — М., 1990; Русские поэты «Серебряного века», т. 2 — Акмеисты. — Л., 1991; Русская поэзия «Серебряного века», 1890-1917. — М., 1993; Стихотворения и письма М.А. Зенкевичу — «Арион», 1995, № 3.

Лит.: Бетаки В. Избранные стихи Нарбута. — Русская Мысль (Париж), 1983, 24 ноября; Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002; Лекманов Олег. О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич. В. Нарбут. О. Мандельштам. — М., 2006; Литературное наследство. Т. 70. Т. 92. кн. 4. Т. 93; Мандельштам Н. Воспоминания. — М., 1989; она же. Вторая книга. — М., 1990; Озеров Л. О В. Нарбуте. — «Простор». 1988, № 3; Тименчик Р.Д. В.И. Нарбут. — в кн.: Памятные книжные даты. 1988. — М., 1988; он же. К вопросу о библиографии Нарбута. — «De visu», 1993, № 11; он же. <Нарбут В.И.> — в кн.: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М-П. — М., 1999; Чертков Леонид. Судьба Владимира Нарбута. — в кн.: Владимир Нарбут. Избранные стихи. — Париж, 1983.

Rusinko E. Adamism and Acmeist primitivism. — «Slavonic and East European Journal», 1988. v. 32, №1; Thomson R. D. B. The vision of the Bug: the poetry of V. Narbut. — «Russian Literature». 1981. v. 10. № 4.

Другой извод адамизма представляло собой творчество М.А. Зенкевича²³³⁹. **Михаил Александрович Зенкевич (1891–1973)** — поэт, перевод-

²³³⁹Творчество еще одного адамиста-акмеиста С.Городецкого в настоящем учебнике не рассматривается по следующим причинам: лучший поэтический сборник поэта «Ярь», а также сборники «Перун» и «Дикая воля», «Русь» были созданы Городецким-символистом. Акмеистические сборники «Ива» и «Цветущий посох» были значительно слабее. Свою роль в акмеизме Городецкий, по словам Б.М. Эйхен-

чик, прозаик — родился в селе Николаевский городок Саратовской губернии в семье преподавателя земледельческого училища. Еще в юности он связался с большевистским подпольем, агитировал среди рабочих, участвовал в забастовках, за что и был временно исключен из 1-й Саратовской гимназии, в которой учился. В 1904 году ему все-таки удалось завершить гимназический курс, и через два года он уехал в Германию для изучения философии в Берлинском и Венском университетах. В те же годы Зенкевич подружился с будущим известным историком и философом Г.П. Федотовым. В 1907 году возвратился в Россию и вплоть до 1917 года жил в Петербурге, где в 1915 году окончил юридический факультет Петербургского университета.

Еще до приезда в Россию Зенкевич опубликовал свое первое печатное стихотворение «Казнь», вызванное известием о расстреле лейтенанта П.П. Шмидта и появившееся в саратовском журнале «Жизнь и школа»²³⁴⁰.

В 1909 году Зенкевич познакомился с Н.С. Гумилевым, встреча с которым определила его дальнейшую жизненную и творческую судьбу. Гумилев помещает стихотворения Зенкевича в журнале «Аполлон»²³⁴¹. Вскоре (1911) Зенкевич становится участником Цеха поэтов, а потом и акмеистом. В 1912 году Цех поэтов издает его первый сборник под названием «**Дикая порфира**»²³⁴², взятым из стихотворения Е.А. Баратынского «Последняя смерть»:

И тишина глубокая вослед
Торжественно повсюду воцарилась,
И в дикую порфиру древних лет
Державная природа облачилась.

баума, исполнял «с пафосом правоверного и грубо прямолинейного жреца» («Русская мысль», 1916, № 2).

²³⁴⁰ 1906, № 3. Восстанию на броненосце «Потемкин» посвящено и стихотворение с одноименным названием. После публикации «Казни» Зенкевич напечатал стихотворения «Бред» и «Крик сычей» в журнале Н.Г. Шебуева «Весна» (1908, № 6, № 7), стихотворения «Нам, привыкшим на оргиях диких, ночных...» и «Бывают минуты» в альманахах Н.Г. Шебуева «Весна» (СПб, 1908) и «Венок» (М., 1909), стихотворение «Мы носим все в душе — сталь и алтарь нарядный» в журнале «Образование» (1908, № 8) и стихотворение «Ты, смеясь, средь суеты блистала...» в журнале «Современный мир» (1909, № 8).

²³⁴¹ 1910, № 9.

²³⁴² В настоящем учебнике рассматривается только этот сборник М.А. Зенкевича, так как другие поэтические книги и отдельные стихотворения либо не были изданы, либо не оказали значительного влияния на литературный процесс. На книге, подаренной Ахматовой, Зенкевич сделал надпись:

Тот день запечатлелся четко
Виденьем юношеских грез —
Как на извозчицкой пролетке
Ваш «Вечер» в книжный склад я вез
С моею «Дикою порфирой»...
Тот день сквозь северный туман
Встает, озвучен, осиян
Серебряною Вашей лирой.

Удачно выбранный эпиграф сразу же определил содержательную направленность книги: она была посвящена величию природы, в которой заключалось не только торжество жизни, но и ужас, вызванный ее диким могуществом. В состав книги вошли 53 оригинальных стихотворения и 2 перевода из Ш. Бодлера и Ш. Леконт де Лиля. Так самым автором были обозначены его учителя — знаменитые французские поэты. Русские поэтические традиции были тогда же названы критиками — М. Ломоносов, Г. Державин, В. Брюсов, И. Анненский, И. Коневской²³⁴³. Сюда же надо отнести сильное влияние поэтики В.Нарбута, которого вместе с собой Зенкевич причислял к «левому флангу акмеизма».

«Дикая порфира» была незаурядным явлением в поэзии и получила много откликов. Кроме равнодушно-неприятного отзыва В.Ф. Ходасевича («невыносимо скучна»²³⁴⁴) и холодноватого В.Я. Брюсова²³⁴⁵, остальные были вполне доброжелательны.

²³⁴³ Авторы рецензий отмечали «бодлеровский пафос» и «державинскую торжественность» («Утро России», 1912, 14 апреля). С.Городецкий в своей рецензии писал: «В «Дикой порфире» есть два многозначительных перевода, из Леконта де Лиля и из Бодлера <...>. В Леконте де Лиле Зенкевича поразила мощь в изображении первобытной природы» («Речь», 1912, 10 декабря). Современные поэты и критики поддержали и развили эту точку зрения. «Если говорить о влияниях, — утверждал Л. Озеров, — то они многообразны и трудно определимы в силу того, что все эти влияния Михаил Зенкевич переплавил в своей плавильне. Здесь и Ломоносов, и Державин, и Бодлер с его «Цветами зла», и Эредиа с его «Трофеями». Не лишне упомянуть Брюсова, Городецкого с его языческой «Ярью» и Хлебникова с его страстью обнажать корни истории и слова. Если кому-либо захочется к этому перечню добавить Леконта де Лиля, то он не будет неправ, тем более что Михаилу Зенкевичу принадлежит прекрасный перевод его стихотворения «Сон ягуара», включенного в книгу «Дикая порфира» и идущего рядом с его же блестящим переводом «Утренних сумерек» Шарля Бодлера» (Озеров Лев. Михаил Зенкевич: тайна молчания. — в кн.: Михаил Зенкевич. Сказочная пора. — М., 1994. — С. 19). И несколько раньше: «Весомая, тяжкая поступь стиха, окликающая Ломоносова и Державина, Бодлера и Эредиа, — характерная особенность книги» (там же. — С. 14). Принимая мнение С. Городецкого, литературовед Е.Эткинд настаивал на непосредственном влиянии Леконта де Лиля. <...>

Близость Зенкевича к Леконту де Лилю несомненна: стихотворения русского поэта иногда кажутся переводом, хотя они лишь перепевы «парнасских» образцов. Зенкевич мог бы обобщить свою «Дикую порфиру» строфой из сборника «*Poemes barbares*»:

Voici qu'après mille ans, seul a travers les ages
Je retourne, ô terreur! a ces heures joyeuses,
Et je n'entends plus rien que les sanglots sauvages
Et l'écroulement sourd des ombres furieuses. («Mille ans après»).

(Перевод: И вот. Спустя тысячелетье, один через века/ Я возвращаюсь, о ужас! к тем счастливым часам/ и слышу только дикие рыдания/ Да шум глухой падения неистовых теней. — Л. де Лиль «Тысячу лет спустя», пер. С франц.) — Е. Эткинд. Кризис символизма и акмеизм. — в кн.: История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1987. — С. 468–469.

²³⁴⁴ «Альциона», кн. 1. — М., 1914. — С. 206.

²³⁴⁵ «Русская Мысль», 1912, № 7.

Брюсов, однако, затронул вопрос о «научной поэзии», к представителям которой он отнес Зенкевича, и тем самым вызвал полемику о своеобразии его поэзии. В обзорной статье «Сегодняшний день русской поэзии» (1912) В.Брюсова писал: «Хотелось бы приветствовать молодого поэта с этими попытками вовлечь в область поэзии темы научные, методами искусства обработать те вопросы, которые считаются пока исключительным достоянием исследований рассудочных. Но чтобы подобное творчество имело свое значение, надобно, чтобы оно не довольствовалось повторением научных данных, а давало нечто свое, новое. Поэт во всеоружии знания должен силой творческой интуиции указывать пути вперед, давать новый синтез за теми пределами, на которых останавливается ученый. Всё это еще не под силу г. Зенкевичу, и большею частью он довольствуется пересказом известных данных о «допотопных» чудовищах, о металлах и т. д. Не выработан и язык поэта, который слишком любит шумиху громких слов, думая, вероятно, что они лучше выразят «стихийность». В действительности воображение решительно отказывается что-либо представить, когда ему предлагают строфы вроде следующих:

И в таинствах земных религий
Миражем кровавых паров
Маячат вихревые сдвиги
Твоих кочующих миров.

Тем не менее, эта часть книги г. Зенкевича остается наиболее интересной, так как в ней он пытается внести что-то новое в русскую поэзию. В стихах, посвященных современности, он продолжает быть не шаблонным, местами интересным, но в них слишком много надуманности, нет легкого взлета подлинной поэзии»²³⁴⁶.

По поводу «научности» поэзии Зенкевича в «Дикой порфире» разгорелся спор.

Брюсова поддержал Вадим Шершеневич²³⁴⁷, заявив, что Зенкевич — единственный поэт, который в русской современной поэзии наследует традиции научной поэзии и испытывает влияние ее создателя Рене Гиля. Впоследствии к Брюсову и Шершеневичу присоединился Г.Федотов, который оказал большое воздействие на Зенкевича и которому посвящено стихотворение «В зоологическом музее». В докладе «Поэт “Дикой порфиры”» Федотов говорил: «Главной большой темой поэта является материя, косность ее, груз веков, лежащих на всем мире и давящих наше сознание каждую минуту... Он (Зенкевич — В.К.) счастливо сумел ввести в поэзию элемент научности, чего не смог, между прочим, сделать В. Брюсов»²³⁴⁸.

Сергей Городецкий в уже упомянутой рецензии, не отрицая научного характера стихотворений Зенкевича, который, по его мнению, учитывал новейшие данные естественных наук, отверг принадлежность сти-

²³⁴⁶ Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894–1924. — М., 1990. — С. 369.

²³⁴⁷ Шершеневич В. Футуризм без маски. — М., 1914.

²³⁴⁸ «Новый художественный Саратов», 1923, № 2. — С. 7.

хотворений Зенкевича к разряду или жанру «научной поэзии», когда наука становится источником вдохновений поэта: «Пытливым духом современной науки проникнута его поэзия. О, это не та «научная поэзия», которую во Франции насаждает Рене Гиль главным образом при помощи прописных букв, которыми он снабжает общие понятия. Нет, поэзия Зенкевича научна в полном и истинном смысле этого слова. Темами его вдохновений служат данные современной палеонтологии, геологии, физики и химии, и первым своим учителем, конечно, должен он считать Михайлу Ломоносова...». Мотивируя свою точку зрения, Городецкий писал: «Глубокая человечность отличает мирозерцание Зенкевича. Он любит кровеносные сосуды, он тело земли мыслит как тело человека...».

Наиболее глубокую оценку книге «Дикая порфира» дал Вяч. Иванов. В обзорной статье «Marginalia» он возразил Брюсову: «Живо заинтересовала меня книга стихов Зенкевича «Дикая порфира» <...>; и так как Валерий Брюсов <...>, приветствуя автора, тем не менее, дает более холодную оценку его книги, чем какой она, по моему мнению, заслуживает, мне хочется высказать по ее поводу несколько замечаний.

Мне кажется она доказательством возможностей крупного дарования. Сила, строгость и самостоятельная звучность стиха примечательны, контуры и замысла, и словесного воплощения обличают большую самобытность, преодолевающую подчинение образцам. Пафос Зенкевича вовсе не научный пафос: дело не в попытках вовлечь в область поэзии «темы научные», и я бы не упрекнул молодого поэта в том, что он «довольствуется повторением научных данных». Зенкевич пленился Материей, и ей ужаснулся. Этот восторг и ужас заставляют его своеобразно, ново, упоенно (именно упоенно, пьяно, несмотря на всю железную сдержку сознания) развертывать перед ними — в научном смысле сомнительные — картины геологические и палеонтологические.

Поэтическая самостоятельность этих изображений основывается на особенном, исключительном, могущем развиться в ясновидение чувствовании Материи. Оно же так односторонне поглощает поэта, так удушливо овладевает его душой, что порождает в нем некую мировую скорбь, приводит его к границе философского пессимизма. Между строками его гимнов слышится тоска по искуплению и освобождению человеческого духа, этого прикованного Прометея. Отсюда ропот и вызов — глухие, недосказанные, отнюдь не крикливые и не площадные, какие столь типичны были в период недавнего модного «богоборчества».

Перед нами отпечателась в этих стихах начальная работа самобытно ищущего духа. Я желал бы только, чтобы автор не развлекся и не утешился — ну, хотя бы литературным мастерством и ремеслом. Настал век специалистов по стиху, эта специальность может пострадать от излишней серьезности и всяческой «духовной жажды»... Мудро предостерегал Вал. Брюсов молодых поэтов наших дней: им «при всем их порывании в стихийность угрожает одно: впасть в умеренность и аккуратность». Со словами Брюсова, обращенными к Зенкевичу: «поэт, во всеоружии знания, должен силой творческой интуиции указывать пути вперед, давать новый синтез за теми пределами, на которых останавливается ученый; все это еще не под силу г. Зенкевичу», с этими словами я

также вполне согласен; но дело, разумеется, не в выработке научно объективного синтеза, а в обретении путей собственного духа... Со страхом смотрю я на будущее Зенкевича: если он остановится, его удел — ничтожество; если не успокоится — найдет ли путь?»²³⁴⁹

Николай Гумилев трижды на протяжении 1912 года обращался к «Дикой порфире». В первом отзыве он назвал Зенкевича «вольным охотником, не желающим знать ничего, кроме земли» и заметил: «Его обращение к воздуху мы можем отнести и ко всему потустороннему миру:

О, воздух, вольная стихия,
Тягучая земная бронь!
Не покоряйся, как другие —
Вода, и суша, и огонь.

В их безднах мним мы пустоту,
И с улюлюканьем, как идол,
Привязан к конскому хвосту
Тот бог, который тайну выдал...»²³⁵⁰.

По всей видимости, Гумилев еще не составил для себя определенного мнения, в каком отношении Зенкевич находится к потустороннему и непостижимому: «Там же, где требование композиции заставляет его перейти к вечности и Богу, он чувствует себя не в своей тарелке и всегда подозревает их в какой-то несправедливости. Так, в стихотворении «Мясные ряды», с сочным и смелым реализмом описав бойню, он восклицает:

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И так же алчно крохи лижут псы».

²³⁴⁹ «Труды и Дни», 1912, № 4–5. — С. 44. Из других рецензий нужно отметить отзывы В.Гиппиуса и Б.Садовского (обе — 1912). В.Гиппиус оценил сборник двойственно: «Книга М.Зенкевича оставляет впечатление больших возможностей, большой борьбы и равно частых поражений и побед. Значительно и ново прежде всего его ощущение мира, проникновение в то, что Баратынский назвал «дикой порфирой» природы, а Вл. Соловьев — «грубою корою вещества». Пропитанный научным натурализмом, видящий в «радостном мире» человеческого тела прежде всего «алое мясо и розовый жир», М. Зенкевич обладает тем же «кровожадным нюхом», как герой его Коммод, который любил, «как конюх, пар конюшен и запах бойни, как мясник». О поэтике Зенкевича В.Гиппиус писал: «Стих его насыщен и груб, часто намеренно груб, но именно потому он иногда достигает большой изобразительности» («Новая жизнь», 1912, № 3). Б. Садовской в своей рецензии отметил: «Зенкевича влекут к себе неумирающие тайны природы, хороводы солнц, перед величием которых замирает пылливый дух; ему слышится вечный рев миров, провидятся их «вихревые сдвиги». Вознося гимны к материи, г. Зенкевич стремится приникнуть к «темной мудрости звериной»» («Современник», 1912, № 5).

²³⁵⁰ Библиотека русской критики. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 106–107.

Однако он вполне поддерживает «земной уклон» Зенкевича и хвалит его за то, что тот «доволен землей», причем «это самоограничение» молодого поэта не вызывает упрека, «потому что земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью. И герои его стихотворений — Коммод, Агура-Мазда или Александр Македонский — они еще не люди, а так: «гранитные боги, иссеченные медью в горах». И как напоминание о большой и забытой нами истине, звучит его предостережение человеку:

Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!»²³⁵¹

При втором упоминании «Дикой порфиры» Гумилев сравнил двух адамистов — Зенкевича и Нарбута. Оба они, по его мнению, «возненавидели» «бессодержательные красивые слова» и «шаблонное изящество», но Зенкевич, в отличие от Нарбута, «смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран»²³⁵². По всей видимости, Гумилеву, вопреки живущему в нем романтическому началу, ближе пафос Нарбута, чем Зенкевича.

Окончательная оценка «Дикой порфиры» сложилась у Гумилева к 1913 году: «“Дикая порфира” — прекрасное начало для поэта. В ней есть все: твердость и разнообразие ритмов, верность и смелость стиля, чувство композиции, новые и глубокие темы. И все же это только начало, потому что все эти качества еще не доведены до того предела, когда просто поэт делается большим поэтом. В частности, для Зенкевича характерно многообещающее адамистическое стремление называть каждую вещь по имени, словно лаская ее. И сильный темперамент влечет его к большим темам, ко всему стихийному в природе или в истории. Что это влечение не книжное, доказывает лучше всего честность поэта по отношению к его теме, честность, не позволяющая ему становиться на ходули или злоупотреблять интуицией. Именно потому, что у него есть своя вера, он говорит только то, во что верит, и ни слова больше. Однако временами его пуританизм заходит слишком далеко, и, вытравляя в своих стихах красоту, он иногда пренебрегает и красотой»²³⁵³.

Таким образом, Гумилев стремился к тому, чтобы Зенкевич проявил в своей поэзии отличительные свойства акмеизма-адамизма: любовь к земле, осторожное отношение к сверхчувственному и к романтике, прямое называние вещи ее собственным именем, отвержение красоты, но сохранение верности красоте, превосходство стихийного в природе и истории над книжным и искусственным. Для Гумилева эти каче-

²³⁵¹ Там же. — С. 107.

²³⁵² Там же. — С. 116.

²³⁵³ Там же. — С. 126.

ства акмеизма были родственными реализму, но сам Зенкевич не стремился ни к простому описанию, ни к «научности», ни к реализму, т.е. достоверному воспроизведению жизни, преимущественно в неискаженных фантазией формах²³⁵⁴.

На вечере акмеистов в Литературном обществе Зенкевич проявил полное безразличие к тому, как его поименуют: «Если хотите, назовите акмеиста неореалистом. Такое название для него почетнее названия символиста или романтика». В то же время он настаивал на том, что «этот «неореализм акмеизма» не имеет ничего общего ни с обывательским реализмом, ни с подновленным академизмом парнасцев»²³⁵⁵. В другом случае, по воспоминанию современника, он решительно заявил, что неореализм ему чужд, и он к нему не принадлежит.

Что же касается «научной поэзии», то Зенкевич имеет к ней косвенное отношение, но он больше других поэтов интересовался наукой, современными знаниями в разных областях — истории, палеонтологии, зоологии, геологии, философии. Этими знаниями была насыщена его лирика, но пафос ее — не научный пафос, а сугубо гуманистический, свойственный всякой поэзии вообще.

Первое стихотворение «Пары сгущая в алый кокон...», открывающее «Дикую порфиру» содержит в себе в концентрированном виде основные мотивы книги.

Зенкевич начинает свою книгу с того исторического, вернее, доисторического, момента, когда в мировом пространстве царил хаос, которым управляло солнце, уподобленное пауку, и наделенное мудрым интуитивным, до-рассудочным чутьем-знанием. Это оно затеяло стихийную могучую и дикую игру, в ходе которой планеты утратили прежнее тяготенье, сгустились в жидком смерче и сбились со своих орбит. Так началась на земле новая жизнь, вызывающая у нынешнего слепого и гордого духа, потерявшего кровную, непосредственную связь со стихийной природой и возмнившего себя властелином мира, два неразделимых чувства — восторг и ужас перед величием грандиозных катастроф. Но человеческий дух, слабый и беспомощный, следуя поэтической традиции (см. «Вакхическую песнь» Пушкина) дерзает не только наблюдать, познавать и славить могучую и дикую игру стихии, вызванную солнцем, но и подражать солнцу, уподобиться ему, представив в своем воображении, в фантастических картинах начало образования земли, планет и рождения на земле жизни. Раздолье игры солнца и раздолье игры человеческого духа одновременно и соприродны, и противоположны.

Так уже в первом стихотворении намечены главные темы: стихийная мощь природы — благая и катастрофичная; игра природы приводит

²³⁵⁴ Автор вовсе не считает, что реализму противопоказаны фантастика, гротеск, но наиболее привычным способом художественного воспроизведения действительности является соблюдение жизненных форм.

²³⁵⁵ Здесь Зенкевич разошелся в эстетических взглядах с Гумилевым и Мандельштамом. Ср. замечание И.Эренбурга: «Зенкевич, еще не освободившийся от посторонних влияний, но показавший, что будущее его не в «научной поэзии», не в парнасских изделиях, а в любви к плоти и к тому «мясу и розовому жиру» (Эренбург И. Заметки о русской поэзии. — Гелиос. — 1913. — № 1. — С. 16).

к рождению, а затем гибели человеческого духа; стихийная сила природы рождает дух, но превосходит его мудрой интуицией и не прощает пагубного стремления к господству над природой; закон жизни и деятельности духа — подражание природе, познание и прославление ее даже в ее наиболее страшных и диких проявлениях, даже в самой неизбежной и неотвратимой гибели.

Прежде чем появились на земле дух и разум, возникла первобытная жизнь, воплощение материи. Отсюда понятно, почему первые слова поэта — **«Гимны к материи»**, славящие ее производительную мощь и правоту «необузданного, свирепого, стихийно-мудрого» «самосуда»:

Ты дико-сумрачна и косна,
Хоть окрылил тебя Господь, —
Но как ярка, как кровеносна
Твоя железистая плоть!

И в таинствах земных религий
Миражем кровавых паров
Маячат вихревые сдвиги
Твоих кочующих миров.

Во втором гимне («Всему — весы, число и мера...») определены законы существования материи, которые в конечном итоге приведут ее к гибели:

И выход рабьему бессилью
Из марев двух магнитных смен —
Раскинет радужною пылью
Вселенная свой легкий тлен.

Нетрудно заметить, что Зенкевич воспринимает мир в свете метафоры²³⁵⁶, которая распространяется как на общее строение вселенной, так и на частные проявления. Эта метафора живописна или графична, расцвечена красками или, напротив, начертана черно-белыми штрихами. Она разворачивается трудно, вписываясь в грузный стих, тяжесть которого физически ощутима. Примером может служить стихотворение **«Два полюса»**. Вся земля помещается между двумя холодными, льдистыми полюсами, которые притягивает магнит:

О тьмы поставлены сатрапами,
Тиары запрокинув ввысь,

²³⁵⁶ Поэт Лев Озеров, приведя множество метафор Зенкевича («Огнетуманные светила» — «Марк Аврелий»; «Выгнувши конусом кратер лунный, потоками пальм истекает вулкан» — «Грядущий Аполлон»; «Серебристая струйка детского голоса» — «Тигр в цирке»; «И мглился блеск» — «Купанье»; «Растоплена и размолота полунощной лазури ледяная гора. День — океан из серебра. Ночь — океан из золота» — «Мамонт»), вспомнил слова Б.Л. Пастернака о Зенкевиче: «Поэт предельной крепости, удивительный метафорист» (*Озеров Лев. Михаил Зенкевич: тайна молчания.* — Михаил Зенкевич. Сказочная пора. — М., 1994. — С. 29).

Два полюса, как сфинксы, лапами
В граниты льдистые впились.

Развертывая метафору, Зенкевич приписывает полюсам фантастические картины: то они видят,

Как стыннут тушей безобразною
Средь льдов затертые киты,
то мечтают,
чтоб до зарослей тропических
Опять низринуть ледники,

то чаруют жертву своим магнитом. Но все это — лишь бесплодное горение, на которое обречены полюсы волей материи.

Отигры стихий, законов материи и принципов устройства земли Зенкевич обращается к «физиологическому» процессу рождения земли:

О мать Земля! Ты в сонме солнц блестела,
Пред алтарем смыкаясь с ними в круг,
Но струпиями, как Иову, недуг
Тебе изрыл божественное тело.

Далее Зенкевич поет хвалу основным началам земли, основным ее стихиям — водам, камням, металлам, которые помогли всякой твари и человеку родиться и обжить землю и которые не оставили грозного намерения вновь развязать игру стихий.

В стихотворении «**Камни**» рассказывается о том, как полезны были для первых обитателей земли «хребты крутых плоскогорий»:

Когда мы — твари лесные —
Пресмыкались во прахе ползком,
Ваши сосцы ледяные
Нас вскормили своим молоком.

Однако человек не сохранил связей с природой, с родимыми камнями и тем обрек себя на гибель, потому что камни непременно отомстят ему, похоронив под своими горами, которые своим алмазным блеском и обнаженными породами «золота, стали, стекла» будут сопровождать его в последний путь:

Но, бежав с родных плоскогорий,
По пустыням прогнав стада,
В сырых низинах у взморий
Мы воздвигли из вас города.

Неблагодарный к природе человек потревожил и металлы, хранившие тайну «первого дня созданья»:

Но вас от мрака и дремоты
Из древних залежей земли

Мы, святотатцы-рудометы,
Для торжищ диких извлекли.

Он заставил металлы служить себе, чтобы покорять природу и удовлетворять свои временные своевольные амбиции.

Но даже могущественные империи не устоят перед натиском «восстания» металлов, о чем безошибочно свидетельствуют «песни» несчастных людей, проникнутых мотивами праха и тления:

Но тяжкий грохот ваших песен
Поет без усталы о том,
Что вы владык земли, как плесень,
Слизнете красным языком...

И тогда опять настанет царство духа, истинного властелина и создателя природы, который вновь возвысится над хаосом вновь и вновь сотворит из игры стихий нечто необычное:

Что снова строгий и печальный
Над хаосом огня и вод
Дух — создатель изначальный —
Направит легкий свой полет!

И только после того, как Зенкевич пропел гимн земле и ее основным стихиям, он обратился к жизни органической, начав с напоминания о том, что неорганическая и органическая природа состоят в родстве друг с другом, что из неорганической природы родилось все живое, в том числе человек. Его светлый дух — произведение некогда живой, но теперь уже мертвой материи, познание которой может быть названо «разумным бредом» («Темное родство»).

Именно «Земной коры первичные потуги» стали зачатием «божественного» человеческого рода, наделенного разумом, а появившийся на свет «урод» воспроизвел эволюцию жизни:

И пузыри и жаберные дуги —
Все в сгустке крови отразил урод.

Это торжество жизни проявилось на воде и на суше:

И, размножая легких инфузорий,
Выращивая изумрудный сад,
Все радостней и золотистей зори
Из облачного пурпура сквозят.

И солнце парит топь в полдневном жаре,
И в зарослях хвощей из затхлой мглы
Возносятся гигантских сигиллярий
Упругие и рыхлые стволы.

И вот уже появились первые млекопитающие и человек:

Косматые — с загнутыми клыками —
Пасутся мамонты у мощных рек,
И в сумраке пещер под ледниками
Кремень тяжелый точит человек...

Картины, нарисованные Зенкевичем физиологичны, демонстративно натуралистичны и мало эстетичны. Изображенная им темная, дикая, косная и слепая материя²³⁵⁷ корчится в родильных судорогах. Не забудем, однако, что материя Зенкевича предстала читателю в начале ее существования, когда она еще не исторгла из своего лона светлый разум, что живая плоть еще только начинала жить, только вступила на путь длительного развития. Зенкевич старался изобразить трудное, тяжкое рождение темной, но уже живой плоти, не в радужных красках, не в сияющем блеске красоты и гармонии, а в страшных и ужасных муках, в ярких, конкретных, по-своему экзотических, но совсем не привлекательных подробностях. Стало быть, объектом изображения стало у Зенкевича не «первозданное», а «первобытное», исполненное мощи и обладающее конечной правотой.

Чтобы представить читателю доисторическое существование, поэт, говоря словами Городецкого, должен быть снят с себя «наслоения тысячелетних культур», встать на точку «зверя, лишнего и когтей, и шерсти». Именно в этом качестве, при сравнении со зверем, он в силах ощутить радость от своего нового, человеческого тела и от заново открывшейся ему вселенной «остывающих и вспыхивающих солнц». «Махайродусы и ящеры — доисторическая жизнь земли, — писал Городецкий, — пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял “скрытое единство живой души, тупого вещества”». Это позволило С.Городецкому утверждать, что в Зенкевича «неведомо переплелась душа Адама».

Стало быть, в поле зрения Зенкевича оказалось становление жизни из хаоса и та начальная стадия возникновения биологического бытия, когда человек находился на перепутье от зверя к разумному и прямоходящему существу (*homo sapiens*). На этой стадии человек еще не совсем отделился от животного мира, еще не стал царем природы, и у него было больше сходства со зверями, чем с последующими человеческими особями. Это «темное родство» до сих пор не угасло и живет в мозгу современного человека.

«Темное родство» с предками — это и благой, и трагический факт, определивший всю историю человечества. В стихотворении «Ящеры» рассказывается о том, как исчезли с лона земли гигантские животные, но неправ тот, кто думает, что они исчезли бесследно. После их смерти с их телами началась серия метаморфоз:

И ваших тел мне святы превращения:
Они меня на гребень вознесли,

²³⁵⁷ Эти качества письма сближают Зенкевича, как и Нарбута, с футуристами.

И мне владеть, как первенцу творенья,
Просторами и силами земли.

Я зверь, лишенный и когтей и шерсти,
Но радугой разумною проник
В мой рыхлый мозг сквозь студень двух отверстий
Пурпурных солнц тяжеловесный сдвиг.

Итак, человек обрел разум, благодаря которому ему свыше был назначен царственный удел на земле. Но превращения не окончились. Жизнь, по замыслу Творца, — движение и метаморфоза, которые славят мудрость Зиждителя. Человек тоже подвержен превращениям, его тоже ждет гибель, но опять-таки не бесплодная, а дающая жизнь другим существам или формам:

А все затем, чтоб пламенем священным
Я просветил свой древний, темный дух
И на костре пред Богом сокровенным,
Как царь последний, радостно потух;

Чтоб пред Его всегда багряным тронем,
Как теплый пар, легко поднявшись ввысь,
Подобно раскаленным электронам,
Мои частицы в золоте неслись.

«Царственные гробницы» ящеров сродни несущимся в золоте частицам погибшего человеческого рода. Это постоянное перетекание жизни в смерть и смерти в жизнь знаменует неиссякаемость самой жизни, бытия и знаменует закон мудрой, легкой и вечно трагической игры стихий. Вот это витальное, жизненное начало, проявившееся в торжестве плоти, знаменовало мощь жизненных сил материи, рвущихся к созиданию.

В доисторические времена, утверждает Зенкевич в стихотворении «Махайродусы», эта игра стихий была страшной и жуткой. Так появляются наполненные пугающей точностью натуралистических деталей картины тогдашней фауны земного шара:

И, видя, что каймой лилово-серых ливней
Затянут огненный вечерний горизонт,
Подняв двупарные раскидистые бивни,
Так жалобно ревел отставший мастодонт.

Гудел и гнулся грунт под тушею бегущей,
И в свалке дележа, как зубья пил, клыки,
Хрустя и хлюпая в кроваво-жирной гуще,
Сгрызали с ребрами хрящи и позвонки.

Как бы ни были отвратительны и антиэстетичны такие картины, в них изображена оправданная природой форма жизни, не дошедшая

еще до разумных и цивилизованных стадий. Это совсем не значит, что Зенкевичу, который восхищается мощью диких тварей, по душе «жидкий мозг» махайродусов, отгиснутый «в глубь плоской головы», что поэт прославляет их «желудок страшный», переваривающий свой «красный груз». Он славит не столько тот или иной свирепый звериный вид, сколько мощь природы, создавшей этот вид. Это означает также, что ранние стадии эволюции нельзя перепрыгнуть, но, миновав их, с ними нельзя терять связи, ибо это чревато изменой своему телу, своему природному существу, изменой, грозящей катастрофическими последствиями:

Земля-владычица! и я твой отпрыск тощий,
И мне назначила ты царственный удел,
Чтоб в глубине твоей сокрытой древней мощи
Огонь немеркнущий металлами гудел.

Не порывай со мной, как мать, кровавых уз,
Дай в танце бешеном твоей орбитной цепи
И крови красный гул и мозга жирный груз
Сложить к подножию твоих великолепий.

Только после того, как Зенкевич изобразил стадии неорганической и органической природы, он обратился к человеку. Е.Эткинд высказал мнение, что Зенкевич не интересовался человеком как царем природы, а сосредоточил свое внимание исключительно на том периоде жизни земли, когда животные и человек на одном уровне развития. Это, конечно, не совсем так. Зенкевича увлекает человеческий мир и человек как произведение природы и духовное существо. Но он рассматривает человека под особым углом зрения. И здесь надо вспомнить эпиграф из Баратынского.

Баратынский во многих стихотворениях писал о том, что трагически распалась некогда прочная связь между человеком и природой, что гордый человек, обретший разум, возомнил себя властелином творения и перестал считаться с законами природы. Дарованный природой разум направил человека на ложный путь. И это привело к трагедии всего человеческого рода. По существу та же тема увлекла и Зенкевича. В стихотворении «Человек» высшее создание природы бросило ей вызов, порываясь от земли к высотам духа:

К светилам в безрассудной вере
Все мнишь ты богом возойти...

Человек забывает при этом, что он — такое же создание природы, как всякий червь или паук. Разум дан ему не для того, чтобы противопоставлять себя земной природе и устремляться в небесные выси, а служить земле, славить природу, познавать ее и обогащать своими творениями. В этом, конечно, сказалась установка акмеизма-адамизма, направленная против символизма. Другой установкой акмеистов была война с поэ-

тическими клише, о чем писал сам Зенкевич в неопубликованной статье «От автора», которой намеревался открыть книгу «Сквозь грозы лет»: «В противовес эстетизму и красоты поэзии того времени я не боялся касаться физиологических основ жизни и смело вводил темы и образы, считавшиеся прозаическими, слишком грубыми, антипоэтическими».

По мысли Зенкевича, человечество идет к гибели, противопоставляя себя земле и природе, потому что разуму человека изначально положен предел: человек не может стать богом. Стало быть, человек должен смириться духом, и, если он этого не сделает, его ждет неотвратимая и страшная гибель раньше отведенного ему природой срока —

Но бойся дня слепого гнева:
Природа первенца сметет
Как недоношенный из чрева,
Кровавый безобразный плод.

Здесь снова уместно вспомнить Баратынского и его стихотворение «Недоносок».

Другой аргумент Зенкевича по поводу человеческой гордыни заключен в том, что природа наделяет земные твари тайной мудростью, необязательно связанной с деятельностью мозга и отличной от разума: так «темным нюхом звери Провидят светлые пути»

И мудр слизняк, в спираль согнутый,
Остры без век глаза гадюк,
И, в круг серебряный замкнутый,
Как много тайн плетет паук!

И разлагают свет растенья,
И чует сумрак червь в норе...²³⁵⁸

«А ты, — обращается поэт к человеку, — лишь силой тяготенья Привязан к стынущей коре». Отсюда возникает совет:

Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!

Иначе говоря, неожиданная и неминуемая катастрофа поджидает человека в том случае, если он порвет «кровавые узы» со своей матерью-

²³⁵⁸ См. также в стихотворении «Коммод»:

Что если кровожадным нюхом
В истоки солнц — глухой тайник —
Ты, темный зверь, ясней проник,
Чем твой отец крылатым духом?

природой²³⁵⁹. Хотя гибель человека неотвратима²³⁶⁰, но, сохранив прочные узы с природой, человечество может надеяться на благие метаморфозы, на чудесные превращения, ведущие к новым, более высоким формам жизни. Эту мысль поэта уловил профессор С. Адрианов: «Венец мудрости заключен для Зенкевича в том, чтобы неизбежную гибель человечества и человека понять как новое, радостное перевоплощение мировой силы»²³⁶¹. Если же человек не сохранит кровное родство с природой, то его ждет небытие. Такова та стадия развития, при которой разум может стать убийцей человеческого рода. Отсюда ясно, что цель Зенкевича состояла в том, чтобы восславить мощь природы, творящую силу материи, рождающей все новые и новые формы жизни, в том числе неведомые современному человеку и все более высокие и одухотворенные, которые перестанут вступать в конфликт с природой и в слепой гордыне уничтожать себя. Тем самым дух современного человека еще несовершенен²³⁶², но игра материи способна породить радостный мир, в котором найдется место и прожорливым саламандрам, и жадным бактериям, как сказано в одноименном стихотворении, и человеку:

И из серого мозга, вокруг полюсов двух
Очертивши магнитами красное поле,
Золотое единство божественной воли
Разлагает на радуги радостный дух!

Гармония плоти духа, единства всего сущего в земной природе — вот источник и залог бессмертия человека и человечества.

Таким образом, Зенкевич, несмотря на физиологизм, эпатирующий натурализм и антиэстетизм своих образов вполне вписывается в русскую и мировую гуманистическую поэтическую традицию. Его волнует состояние духа современного человека, гармония тела и души, таин-

²³⁵⁹ См. также стихотворение «В зоологическом музее»:

И только дети шумно на свободе	Они — с животной жизнью материнства
Меж чучел и витрин гурьбой снуют —	Глухую связь порвавшие едва —
Не так, как мы, причастные природе,	Одни поймут нам скрытое единство
Пред ней восторг неложный унесут.	Живой души, тупого вещества!

²³⁶⁰ См., например, стихотворение «Мясные ряды», в котором проведена параллель между разделкой человеком мясных туш и «разделкой» природой человеческих тел:

Прости, Господь! Ужель с полдненным жаром,
Когда от туш исходит тяжело дух,
И там, как здесь, над смолкнувшим базаром,
Лишь засверкают стаи липких мух?

²³⁶¹ Адрианов С. Критические наброски. — «Вестник Европы». — 1912. — № 7. — С. 348.

²³⁶² Примерами тому служат исторические портреты Марка Аврелия, Коммода, Навуходоносора, описания городов («Вавилон»), легендарных мест («Вальгалла»), походов («Поход Александра в Индию»), родных пейзажей («На Волге»), часто взбалмученных жестокими боями:

Антихрист или самозванец
Всегда подняться здесь готов,
Чтоб золотом огнистый танец
Расплавил медь колоколов!

ственные, одновременно благие и кровавые превращения плоти и новые взлеты духовности, приготовленные игрой материи. Одним из итогов эволюции он считал рождение адекватно познающего себя разума, не подвластного злобной темной силе прошедших веков, унаследовавшего и воплотившего светлые духовные устремления материи. Поэтому книгу «Дикая порфира» заключает интеллектуально мужественное стихотворение **«Сумрачный бог»**, в котором Зенкевич от лица творческого духа, не познавшего себя, признает, что еще мир не достиг желаемого совершенства, высокой степени одухотворенности.

И еще одно соображение. «Дикая порфира» была написана в тот исторический момент, когда все чаще раздавались голоса, что пора, мол, отказаться от своей личности и раствориться во всеобщем и стихийном. Эта мысль давно уже посещала русское общество, и любимый Зенкевичем Тютчев воспевал торжественную гибель индивидуального во имя счастливого поглощения целым. Подозрительно относился к индивидуализму и Блок. В кругу сочинений этих поэтов движется и мысль Зенкевича. Он тоже не хочет порывать со стихийным, всеобщим и коллективным, но, как Тютчев и Блок, мыслит уничтожение личности, индивидуальности трагическим актом, пугающим его. Он осознает власть материи, но ее же мощь внушает ему ужас. Ему остается только надеяться, что в игре материи когда-нибудь наступит радостный миг сотворения высоко духовного мира.

Дальнейший творческий путь Зенкевича привел к забвению этого талантливого поэта, постепенно все более углублявшегося в себя и предпочитавшего молчание. Надо, однако, прямо сказать, что «Дикая порфира» была самой оригинальной книгой поэта, в остальных его стихотворениях лишь иногда сверкали редкие блестящие умы и дарования («Найденыйш», 1955 и другие).

В стихотворениях, написанных после «Дикой порфиры», в поэзии Зенкевича физиологизм образов и трагизм настроений значительно усилились. Примерами могут служить стихотворения **«Посаженный на кол»**, **«Смерть лося»**, **«Бык на бойне»**, **«Свиней колют»**, **«Тигр в цирке»**, **«Пригон стада»**, **«Мамонт»** и некоторые другие²³⁶³. В них сохранились лучшие черты первого сборника — любовь к плоти, молодости и вместе с тем пристально трагедийный взгляд на мир. В дальнейшем поэтический облик Зенкевича обогатился новыми чертами: ему стало свойственно не только чувство времени, но и чувство пространства (Крым — Кавказ — Сибирь — Украина — Средняя Азия), которое проявилось в эпических мотивах и в любовной лирике, любовной по преимуществу.

В это время поэт печатался в парижском альманахе «Вечера», в журналах «Заветы», «За 7 дней», «Новый журнал для всех». Многие стихотворения оставались неопубликованными. Первая мировая война заставила Зенкевича обратиться к теме России.

²³⁶³ После «Дикой порфиры» Зенкевич выпустил в издательстве «Гиперборей» сборник «Четырнадцать стихотворений» (П., 1918) и подготовил книгу «Под мясной багрянницей», куда вошли произведения 1912–1918 гг.

В 1917 году Зенкевич возвратился на родину, в Саратов. Там он написал довольно много критических статей («Об огне искусства», «О пролетарской поэзии в 1918 г.», «О поэтах “революционного социализма”», «К.Д. Бальмонт», «М.Е. Салтыков-Щедрин», «Поэты-самоучки (Суриков, Дрожжин)», «Поэт и коллектив», «Н.А. Некрасов»). Тогда же, в Саратове, Михаил Зенкевич создает «трагорельеф в прозостихе» драму «Альтиметр».

В конце 1921 года поэт ненадолго выезжает в Москву и Петроград, встречается с А.Ахматовой, М.Лозинским, Ф.Сологубом. В это время у него возникает замысел большого прозаического произведения, окончательно оформленного впоследствии как беллетристические мемуары «Мужицкий сфинкс».

Будучи в Саратове, Зенкевич меняет свои поэтические пристрастия: от земли-материи он обращается к технике, к «физиологии» машины, его увлекает авиация, первые мертвые петли Нестерова и Пегу, ледовое плавание Седова, открытие Северного полюса. При этом машина рисуется Зенкевичем в демоническом свете. Эти новый интерес первоначально вылился в книгу «Пашня танков». Среди подготовленных тогда же книг («Лирика» и «Порфибагр») ни одна не вышла в свет.

В конце 1910-х — начале 1920-х годов Зенкевич участвовал в Гражданской войне. В 1922 году он возглавлял Саратовский отдел РОСТА. Тогда же он перевел «Ямбы» А. Шенье, гибель которого связалась в его воображении с трагедией Гумилева. В общности судеб двух поэтов совместились для Зенкевича волновавшие и его грозные и глобальные проблемы века: личность и государство, власть и свобода, революция и культура.

Другой значительный отклик Зенкевича в эти годы — некролог «Александр Блок». По мысли Зенкевича, Блок был «завершителем символизма» и «провозвестником зарождавшихся новых течений». Зенкевичу принадлежит «определение» Блока («лирический тенор необычайной силы и исключительного по искренности темперамента»), которым, усилив и уточнив, спустя двадцать пять лет воспользовалась А.Ахматова — «Трагический тенор эпохи».

С тех пор, несмотря на выпуск оригинальных стихотворений («Под пароходным носом» — 1926, «Поздний пролет» — 1928, «Машинная страда» — 1931, «Избранные стихи» — 1932, 1933, «Набор высоты» — 1937, «Братья Райт» — 1933)²³⁶⁴, он почти всего себя отдал поэтическому переводу с разных языков (Ф.Фрейлиграт, В.Гюго, У.Уитмен, У.Шекспир и др.). В 1920-1930-е годы он участвует в создании антологии «Молодая

²³⁶⁴ Несмотря на то, что Зенкевич продолжал писать стихи, он мало публиковал оригинальных стихотворений. Но даже по редким появившимся в печати стихотворениям можно было судить о том, что формальное мастерство все еще было присущее поэту, причем он старался писать как можно проще. Об этом свидетельствует, например, следующее ироническое четверостишие:

Поэт, бедняга, пыжится,
Но ничего не пишется.
Пускай еще напыжится, —
Быть может, и напишется.

Германия» (1926), «Антологии новой английской поэзии» (1937), книга «Песни Первой французской революции» (1934), «Кабардинский фольклор» (1936).

В июне 1934 года Зенкевич вступил в Союз писателей. Через пять лет, в 1939 году, он выпустил совместно с И.Кашкиным антологию «Поэты Америки. XX век» и в течение последующих лет отдал свои творческие силы переводам современной и классической американской поэзии²³⁶⁵. Тогда же, во второй половине 1930-х годов Зенкевич закончил поэму «Торжество авиации» (не опубликована).

Во время Отечественной войны семья Зенкевича (жена и двое сыновей) была эвакуирована в г. Чистополь на Каме. В конце декабря 1941 года Зенкевич был вызван оттуда в Москву Политуправлением Красной армии. В Москве поэт деятельно сотрудничал в журнале «Интернациональная литература», выступал по радио и на вечерах поэзии, готовил сборники переводной антифашистской поэзии. Самое крупное произведение военных лет — неопубликованная поэма «К Сталинграду от Танненберга» (1943).

В послевоенные годы вышли книги переводов Зенкевича: «Из американских поэтов», 1946; драмы Шекспира «Мера за меру» (1949), «Юлий Цезарь» (1959), поэма П.Негоша «Горный венец» (1948; 1955).

В 1964 году вместе с Л.Н. Чертковым и С.Г. Шкловской поэт готовил книгу избранных стихов В.Нарбута (Париж, 1983). В 1965 году в серии «Мастера поэтического перевода» вышла книга Анны Ахматовой «Голоса поэтов» под редакцией Михаила Зенкевича. Тогда же, в 1960-е годы были созданы новые оригинальные и переводные книги: «Сквозь грозы лет» (1962), «Поэты XX века» (1965), «Американские поэты в переводах М. Зенкевича» (1969). Последнее прижизненное издание — поэтическое «Избранное» (1973).

Таков был жизненный и творческий путь поэта-акмеиста, поэта-адамиста Михаила Александровича Зенкевича, прожившего долгую жизнь. С его смертью в 1973 году ушел последний акмеист и оборвалась физическая связь с поколением Серебряного века.

■ Основные понятия

Акмеизм, адамизм, физиологизм, натурализм, «стилистические красоты», земля, доисторическая жизнь, фантастика, метафора, «тяжелый стих».

■ Вопросы и задания

1. Дайте характеристику творческого пути М.А. Зенкевича. Какие этапы прошел этот поэт?

²³⁶⁵ Кроме названных американских поэтов, Зенкевич перевел Лонгфелло, Дикинсон, Мастерса, Роберта Фроста (например, «Цветочная поляна»), Элиота, Майкла Голда, Карла Сэндберга.

2. Почему он замолчал в последние годы творчества?
3. Найдите черты сходства и различия в поэзии Зенкевича и его учителей — зарубежных и русских поэтов.
4. Сравните стихотворения Баратынского «Последняя смерть», «Приметы», «Недоносок» и другие со стихотворениями из «Дикой порфиры».
5. Какие темы и мотивы звучат в первой книге Зенкевича «Дикая порфира»?
6. В чем ее художественное своеобразие?
7. Какие оценки дали критики первой книге молодого поэта? Какие из них кажутся Вам особенно важными?
8. Сравните метафоры Зенкевича с метафорами Нарбута, Пастернака, Заболоцкого и Маяковского. Укажите на сходства и различия.
9. Проанализируйте стих Зенкевича и укажите, есть ли в нем метрические и интонационные ходы других поэтов.

■ Литература

Соч.: Зенкевич М. Избранное. — М., 1973; Зенкевич Михаил. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. — М., 1994;

Лит.: Березин Л., <Лежнев А.>. О стихах Зенкевича. — Новый Мир, 1929, №5; Ваншенкин К. Из книги «Поиски себя»: «Он много лет переводил...». — Вопросы литературы. — 1983, №11; Лекманов Олег. О трех акмеистических книгах. М. Зенкевич. В. Нарбут. О. Мандельштам. — М., 2006; Озеров Лев. Михаил Зенкевич: тайна молчания. — Зенкевич Михаил. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. — М., 1994; Тиленчик Р.Д. <М.А. Зенкевич>. — Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. Г-К. — М., 1992. — С. 337–339;

Авторы, связанные с «Цехом поэтов»: Е.Ю. Кузьмина-Караваева, Георгий Иванов, Георгий Адамович, Всеволод Рождественский²³⁶⁶. Кроме шести поэтов-акмеистов через «Цех поэтов» с акмеистами были тесно связаны поэтесса, прозаик, публицистка, общественно-религиозная деятельница **Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева**, подававший большие надежды поэт, переводчик, литературовед **Всеволод Александрович Рождественский** и два «Жоржика», как любовно называли их в литературном кругу, — впоследствии замечательный поэт, эссеист и критик **Георгий Викторович Адамович** и прославленный в эмиграции поэт и прозаик **Георгий Владимирович Иванов**.

Судьба этих четырех поэтов, близких к «Цеху» Гумилева, сложилась по-разному: Кузьмина-Караваева, Адамович и Иванов эмигрировали из России, Рождественский остался на родине, напоминая о себе то стихами,

²³⁶⁶ Главы о Г.В. Адамовиче и Г.В. Иванове помещены в разделе, посвященном поэзии русской эмиграции «первой волны».

то переводами, то популярными историко-литературными книгами. Громкая известность Кузьминой-Караваевой, Адамовича и Г. Иванова в зарубежной России и в мире, а впоследствии и на родине имела неодинаковое происхождение: Кузьмина-Караваева прославилась не столько стихами, сколько монашеским (в миру) и жертвенным человеческим подвигом; Адамович — стихами, но главным образом эссеистикой и критикой, став духовным и художественным наставником нового эмигрантского поэтического поколения, — движения, получившего наименование «парижская нота»; Г. Иванов — необыкновенным и неожиданным мощным взлетом поэтического творчества. Послеоктябрьского мятежа имена Кузьминой-Караваевой, Адамовича и Г. Иванова в официальной советской печати почти не упоминались или упоминались в тоне грубого отрицания.

Кузьмина-Караваева, Адамович и Г. Иванов с наибольшей силой воплотили свои дарования за границей. Что касается Рождественского, то, не совершив каких-либо порочащих его и неверных шагов (а это уже немало!), он словно остановился в своем поэтическом развитии, ему как будто подрезали творческие крылья, и он остался на той ступени поэтического творчества, которая характерна для среднего уровня — нет особых достижений, но нет и явного падения. Поскольку Кузьмина-Караваева как поэтесса вполне выразилась до эмиграции, а в эмиграции только развивала и видоизменяла прежние мотивы и поскольку поэзия Рождественского не перешла в новое качество после периода «Цеха», то творчество обоих авторов рассматриваются именно в эту эпоху с небольшим экскурсом в более отдаленные времена. Напротив, творчество Адамовича и Г. Иванова резко поделено самой жизнью на два неравных отрезка — в России и за границей. В разделе акмеизма рассматривается лишь их дореволюционное поэтическое наследие.

Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева (1891–1945; урожденная Пиленко, по второму браку — Скобцова, в монашестве — мать Мария; псевдонимы — «Юрий Данилов», «Ю.Д.») родилась в Риге, в семье юриста, товарища прокурора тамошнего окружного суда, который в 1895 году переехал с семьей в Анапу в свое небольшое имение, где занимался виноградарством. В 1905–1906 годах он занимал должность директора Никитского ботанического сада. После его смерти (1906) семья переселилась в Петербург, однако на лето Кузьмина-Караваева переезжала в Анапу.

Будущая поэтесса училась (1906–1908) в гимназии Л.С. Таганцевой. Там проявились ее общественные наклонности: в кружке учащейся и рабочей революционной молодежи при Петербургском комитете РСДРП (б) она вела занятия с рабочими. Затем (1908–1909) продолжила образование в гимназии М.Н. Стоюниной. Преподавателем литературы в ней был Вл.В. Гиппиус, который углубил знакомство Кузьминой-Караваевой с немецкой романтической литературой (под его руководством она переводила произведения Новалиса) и с символизмом. В 1909–1911 годах Кузьмина-Караваева слушала (но обучения не закончила) лекции философов Н.О. Лосского и С.Л. Франка, юриста Л.И. Петражицкого на философском отделении историко-филологического факультета Высших женских (Бестужевских) курсов. В середине 1910-х годов она

сдавала экстерном экзамены по богословским предметам профессорам Петербургской духовной академии.

К гимназическим годам относятся и первые стихотворные пробы пера.

В 1910 году Елизавета Юрьевна вышла замуж за юриста Д.В. Кузьмина-Караваева, который был вхож в модернистские литературные круги и завел знакомства со многими модными писателями. Он ввел жену в различные литературные общества, и она стала посещать «среды» на «башне» Вяч. Иванова, собрания Религиозно-философского общества, артистическое кабаре «Бродячая собака». Первоначально Кузьмина-Караваева находилась под влиянием символистов, затем примкнула к акмеистскому «Цеху поэтов», став его участницей.

Еще до замужества, в 1908 году, будучи пятнадцатилетней девочкой, Кузьмина-Караваева, тогда еще Пиленко, решила показать свои стихи Блоку, поэтическому кумиру тогдашней молодежи, которому юная поэтесса, обладавшая негромким, но узнаваемым голосом, во многом подражала и поднесомненным влиянием которого находилась²³⁶⁷. Непорывая с Блоком

²³⁶⁷С Блоком Е.Ю. Кузьмина-Караваева познакомилась в конце января 1908 года, и у них сложились в целом хорошие отношения. 6 февраля 1908 года Блок посвятил ей стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...»:

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите всё о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?

О, нет! Ведь я не насильник,
Не обманщик и не гордец,
Хотя много знаю,
Слишком много думаю с детства
И слишком занят собой.
Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

Сколько ни говорите о печальном,
Сколько ни размышляете о концах и началах,
Всё же, я смею думать,
Что вам только пятнадцать лет,
И потому я хотел бы,
Чтобы вы влюбилась в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Право, я буду рад за вас,
Так как — только влюбленный
Имеет право на звание человека.

и с символизмом, Е.Ю. Кузьмина-Караваева отчасти из-за близости мужа к акмеистам, отчасти по личной склонности связала свою поэтическую судьбу с гумилевским «Цехом поэтов». Там и был издан ее первый стихотворный сборник «Скифские черепки», в который вошли написанные в гимназические и последующие годы стихотворения.

Первый сборник «Скифские черепки» (СПб., 1912) носит легендарно-вымышленный характер. Он написан от лица скифской царевны, которая в форме исповеди скорбит о гибели своего царства и втайне мечтает о возмездии:

* * *

Я не ищу забытых мифов, —
Я жду, я верю, я клянусь.
Потомок огненосцев-скифов, —
Я с детства в тягостном плену.

Когда искали вы заложников,
Меня вам отдал мой отец, —
Но помню жертвы у треножников,
Но помню царственный венец...

Судя по стихотворению, Блок заметил модную «декадентскую» настроенность юной поэтессы и советовал ей избавиться от упадочных чувств, полюбить живую жизнь, «землю и небо», «простого человека» больше, чем искусство, которое отнимает «аромат у живого цветка». Знакомство с Блоком продолжилось в декабре 1910 года после замужества Кузьминой-Караваевой. 7 ноября 1911 года Блок записал в дневнике, что у Вяч. Иванова «Елизавета Юрьевна читала стихи, черноморское побережье, свой “Понт”», вошедшие затем в ее первый поэтический сборник «Скифские черепки», который она подарила Блоку в конце марта 1912 года с надписью: «Александр Александровичу Блоку — от автора». В дальнейшем были и долгие встречи («В 6 часов, — помечено в «Записной книжке», — пришла и была до 2-х часов ночи Елизавета Юрьевна Караваева»; запись от 4 ноября: «Между 7 и 8-ю — Е.Ю. Кузьмина-Караваева, до 2-х часов»), и переписка, и провожания (запись от 5 ноября: «Телефон Е.Ю. Кузьминой-Караваевой. Вечером она у меня. Я провожаю ее до трамвая»). Неудивительно, что временами, как поведали нам его «Записные книжки», Блок испытывал сильное раздражение от нескольких назойливой поклонницы его таланта, тем более что темы разговоров были одни и те же. Тем не менее личное и эпистолярное общение поэтессы с Блоком было довольно интенсивным и продолжалось до весны 1917 года. При этом нет сомнения, что сама Е.Ю. Кузьмина-Караваева, по ее собственным словам, училась у Блока «пронзительно-сти», борьбе с тоской и печалью. Она полагала, что Блок «больше человека и больше поэта», что он несет «не свою, человеческую тяжесть». Личность поэта в восприятии Кузьминой-Караваевой отразилась в образе главного героя ее неоконченной поэмы-мистерии «Мельмот-скиталец» (Памятники культуры. 1986. — Л., 1987), на которой она работала в 1910-м году. Можно думать, что основанная идея поэмы — самопожертвование, полная самоотдача во имя любви к ближнему — навеяна личностью и творчеством Блока (См.: Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока, Л., 1981, с. 528). О своих отношениях с Блоком Е.Ю. Кузьмина-Караваева впоследствии рассказала в мемуарах «Встречи с Блоком» (1936) (А. Блок в воспоминаниях современников. — М., 1980. — Т. 2).

И рабства дни бегут случайные,
Курганного царя я дочь,
Я жрица, и хранитель тайны я,
Мелькнет заря, — уйду я прочь.

Пока ж я буду вам послушною
И тихо веки опущу,
А втайне — месть бездонно-душную
Средь ваших городов ращу.

Остро переживая закат языческой «курганной» цивилизации, досрочную дряхлость новых поколений, выросших в плену, в рабстве, отторгнутая от своего несчастного народа, от любви, обреченная на постылое одиночество и вместе с тем мечтающая вселить бодрость в отчаявшихся людей — вот настроения и мотивы «Скифских черепков». Языческое начало постепенно сочетается с христианским и даже сменяется им. Скифская царица принимает новую религию:

Я испила прозрачную воду,
Я бросала лицо в водоем.
Трубы пели и звали к походу,
Мы остались, мой идол, вдвоем.

Все ушли, и сменили недели
Миг, как кровь пролилася тельца,
Как вы песню победную пели...
Не увижу я брата лица.

Где-то там, за десятым курганом,
Стальные клинки взнесены;
Вы сразились с чужим караваном, —
Я, да идол — одни спасены.

Я испила прозрачную воду,
Я бросала лицо в водоем...
Недоступна чужому народу
Степь, где с Богом в веках мы вдвоем.

Утешая народ, она пытается найти преодоление его трагического состояния и своего одиночества в обращении к Богу и в слиянии с Ним:

И вынули сердце, и не дали рая...
Мой путь опоясывал землю не раз.
Я стала другая, я стала чужая,
Иду средь людей выполнять ваш наказ.

Тропинки, дороги, равнины, заборы,
Моря, океаны, излучины рек,
Бездонные глубины, высокие горы,
И каждый день сызнова солнечный бег.

А рядом, а рядом состарились дети,
Дождались. Открыли врата им небес...
Иду, чудотворен, в немеркнущем свете,
Не страшен, не страшен над бездной отвес.

Живые и в смерти — не плачьте о чуде, —
Вам рай уготован за горести дней...
А я чудотворен, — бессильные люди, —
Не в силах нести всей победы своей...

Я площади эти давно проходила
И слышала тот же тоскующий плач. —
Не бойтесь, не бойтесь — вас ждет лишь могила,
Я ж — тихий, целящий и благостный врач.

Наряду с поэтизацией скифской старины, воспринимаемой в духе символистов легендарной прародиной, отчетливо стремление передать наиболее характерные чувства современников. Настроения, выраженные молодой поэтессой, становятся не только легендарно-историческими, но и порожденными реальной жизнью ее времени: в сборнике центральное место занимают мотивы сомнения, усталости, поиски путей выхода из духовного тупика. За романтической поэтизацией легендарного прошлого скрывался реальный душевный кризис, переживаемый Кузьминой-Караваевой и ее современниками.

Творчески, однако, поэтесса еще не была готова к воплощению поставленной ею трудной задачи. Блок в письме Е.Ю. Кузьминой-Караваевой от 1 декабря 1913 года отрицательно оценил сборник: «“Скифские черепки” мне мало нравятся — это самое точное выражение; я знаю, что все меняются, а Вы — молоды очень. Но все-таки, не знаю почему, мне кажется, что Ваши стихи — не для печати. Вероятно, “Скифские черепки” звучали бы иначе, если бы они не были напечатаны»²³⁶⁸.

Брюсов, со своей стороны, отметил, что «сочетание воспоминаний о «предсуществовании» в древней Скифии и впечатлений современности придает этим стихам особую остроту»²³⁶⁹.

Друзья по «Цеху поэтов» встретили сборник доброжелательно, но достаточно сдержанно. Большую рецензию посвятил сборнику Гумилев. Он писал: «Е.Кузьмина-Караваева принадлежит к числу поэтов-

²³⁶⁸ Блок Александр. — Собр. соч. — М., 1963. — Т. 8. — С. 430–431. Оценка Блока, уже общавшегося с Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, связана, возможно, с духовными и душевными исканиями поэтессы, которые ей не удалось еще художественно убедительно воплотить и обобщить и которые поэтому остались сугубо личным документом, не подлежащим обнародованию.

²³⁶⁹ Русская мысль. — 1912. — № 7. — С. 17. Надо сказать, что «скифская тема», вызвавшая интерес Брюсова, связана не только с поэтическим вымыслом, но и с биографией поэтессы — она жила в бывшей курганной, а в ее время археологической Скифии, о которой постоянно напоминали окрестности Анапы и Керчи.

однодумов. Ее задача — создать скифский эпос, но еще слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности определившегося и по тому смелого таланта. Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизм утверждений туманно-мистического свойства и наивно-иератической позы — все это плохая помощь при создании эпоса. От него остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские:

Смотрю, смотрю с одинокой башни,
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

Перед этим определением России, как чего-то далекого, ненужного, нами овладевает раздумье, точно ли она наша родина и не знали ли мы когда-то давно иную родину, какую-нибудь вольную древнюю, ковылевую Скифию. Для Кузьминой-Караваевой она — земля обетованная, рай, может быть, и для нас. Так в жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминаньем о картинах, произведших на нас сильное впечатление в раннем детстве. То же, наверно, происходит и в жизни рас.

Общая призрачность в соединении с гипнотизирующей четкостью какой-нибудь одной подробности — отличительное свойство стихов Кузьминой-Караваевой:

Над далью — дерево в дыму
И призрачность морей.
Теперь я знаю, что пойму
Немую речь зверей.
Совсем психология сна.

Я думаю, что эти черепки имеют много шансов слиться в цельный сосуд, хранящий драгоценное миро поэзии, но вряд ли это случится очень скоро и так, как думает автор, потому что внешняя фабула книги, история любви царевны-рабыни к своему господину, кажется по-современному убедительной и случайной среди подлинно древних и странных строк пейзажа»²³⁷⁰. Гумилев в своем отзыве отчасти совпал с критическим замечанием Блока, но в целом он выделил в сборнике те тенденции, которые совпадали с его представлением об акмеизме (четкая выписанность подробностей), и те, которые никак не совпадали (общая призрачность, мистические откровения). Он счел искусственным самый сюжет, не очень согласующийся ни с древностью, ни с современностью, а присутствующий в качестве исторической декорации, прикрывающей переживания современного человека. Городецкий писал: «Главное достоинство этой книжки, что она чужда стилизации. Главный недостаток ее — что в ней нет стиля»²³⁷¹.

²³⁷⁰ Библиотека русской поэзии. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 107–108.

²³⁷¹ Речь. — 1912. — 30 апреля.

В.И. Нарбуту сборник показался неинтересным: «Стихи-думы... тяжеловаты, сумрачно и однообразно тягучи»²³⁷².

Не связанные с «Цехом поэтов» литераторы оценили книгу в целом положительно: Ходасевич писал, что «книга г-жи Кузьминой-Караваевой» «умело написана»²³⁷³, а поэтесса Н.Г. Львова даже уравнивала талант Кузьминой-Караваевой с талантом М.И. Цветаевой²³⁷⁴.

Через три года (1915) из печати вышла вторая книга Кузьминой-Караваевой — лирико-философская повесть «Юрали», написанная ритмической прозой, стилизованная в духе Евангелия и наполненная аллегориями и притчами. В ней уже резко обозначилась тема духовного пути, предопределенного свыше, которая станет основной для всего последующего творчества Кузьминой-Караваевой. Герой повести — пророк, певец и сказочник — произносит слова, которые разделяет и автор: «Отныне я буду нести и грех и покаяние, потому что сильны плечи мои и не согнутся под мукой этой»²³⁷⁵.

На следующий год Кузьмина-Караваева выпустила свой третий поэтический сборник — «Руфь»²³⁷⁶ (1916). Творческие силы Кузьминой-

²³⁷² Современник. — 1912. — № 6. — С. 386.

²³⁷³ Альциона. — Кн. 1. — М., 1914. — С. 206.

²³⁷⁴ Жатва. — Кн. 5. — 1914. — С. 255.

²³⁷⁵ Об этом автобиографическом лице Кузьмина-Караваева писала 1 июня 1915 года И.С. Книжнику-Ветрову: «Юрали был тесно связан с моею жизнью». Кстати, эта книга также была подарена Кузьминой-Караваевой А.А. Блоку.

²³⁷⁶ Согласно справочной статье энциклопедии «Мифы народов мира», Руфь (евр. Rut), в ветхозаветных преданиях моавитянка, прабабка царя Давида (её история излагается в «Книге Руфи»). Из любви и сострадания к своей свекрови Ноемини, переселившейся во время голода из Иудеи в Ноав и лишившейся там мужа и двоих сыновей (один из которых был мужем Руфи), Руфь вместе с ней отправляется в Вифлеем Иудейский, где она делит с Ноеминью все тяготы жизни, собирая в поле колосья и принося их свекрови (Руфь 2, 2–3). Владелец поля, знатный вифлеемлянин Вооз, дальний родственник её умершего мужа, восхищенный благородством Руфи, берёт её в жены. У них рождается сын Овид, которого Ноеминь нянчит, как своего ребёнка (4, 16–17). В награду за свое человеколюбие Руфь дожила до дней своего праправнука, царя Соломона, и дивилась его мудрости, сидя справа от него во время суда («Рут рабба», 2, 2) — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. — М., 1992. — С. 391. Эта история была поэтически изложена Кузьминой-Караваевой в открывавшем сборник стихотворении «Руфь»:

Собирала колосья в подол,
Шла по жнивью чужому босая;
Пролетала над избами сел
Журавлей вереница косая.

И ушла через синий туман
Далеко от равнины Вооза;
И идет средь неведомых стран,
Завернувшись в платок от мороза.

А журавль, уплывая на юг,
Никому, никому не расскажет,
Как от жатвы оставшийся тук
Руфь в снопы золотистые вяжет.

Лишь короткий подымется день,
И уйдет хлебобор на работу,
На равнинах чужих деревень
Руфь начнет золотую охоту.

Низко спустит платок свой на лоб,
Чтоб не выдали южные косы,
Соберет свой разбросанный сноп,
Обойдет все холмы и откосы.

А зимою, ступив чрез порог,
Бабы часто сквозь утренний холод
На снегу замечали, у ног,
Сноп колосьев несмолотых...

Караваевой проявились в этом сборнике более полно, художественное содержание стихотворений, как и поэтическое мастерство заметно возросло. Перед читателем предстал вполне зрелый автор со своей темой и со своими способами ее воплощения. Не отказываясь, как и в первом сборнике от сюжета, Кузьмина-Караваева основывает лирические переживания на ветхозаветном предании, но обрабатывает его не в эпическом, а в лирико-религиозном ключе. Если в «Скифских черепках» религиозная тема только намечена, то в «Руфи» она выдвинулась на первый план, получив пронзительное лирическое воплощение. Эти перемены объясняются тем, что в душе поэтессы произошел религиозный переворот, а стихи, написанные в 1913–1914 годах и собранные в сборнике «Руфь» отразили его. Исследователи справедливо отмечают, что, начиная с этого сборника и до конца жизни, Кузьмина-Караваева выступала как религиозный поэт. Содержание ее религиозных размышлений и переживаний — трудный путь к Богу, выбор личной духовной дороги, христианский долг человека и его подвижничество служение²³⁷⁷. Подчиненность одной теме и отвержение всех остальных придало сборнику не только цельность, достигнутую самоограничением мотивов и красок, но и односторонность, искупаемую, однако, высоким лирическим пафосом. По словам Д.Е. Максимова, «Руфь» — «книга аскетическая, однотонная, но в своей однострунности, самоограниченности не лишена своеобразной выразительности и душевной энергии»²³⁷⁸.

Библейское предание предопределило тему книги — путь к Богу через смирение, через изначальный трагизм бытия человека, заключенный в не возможности слияния «высокого духа» и «земного обличья». Всю книгу пронизывает предощущение приближающегося конца мира, Страшного Суда, наступление апокалипсиса и последующего за ним грядущего преобразования земного мира, в том числе человека. Благодаря этим мотивам в сборнике «Руфь» проявились тесные связи с поэзией XIX, с Баратынским, Лермонтовым, Тютчевым, с лирикой Любомудров, в частности Хомякова, в явном обращении к традициям русской философической и духовно-религиозной поэтической струи в русской поэзии, которая была только намечена в «Скифских черепках», но после «Руфи» мощно продолжена в творчестве автора в эмигрантские годы.

С точки зрения Кузьминой-Караваевой, нет ничего труднее земной доли человеческого существования, которая еще более усугубляется тем, что человечеству открыт и явлен идеал — царство Божие. Сравнение между тем, что есть в реальности и чего достоин человек, погружает сознание людей во мрак. Однако он скоро разверзнется, и «язык Святого Духа» возвестит обновление. Предощущением духовного преобразования служит остро чувствуемая людьми тревога. Но для встречи гласа Бога необходимо приготовить душу, ибо на внутренне не приготовленную душу не снизойдет Божья милость. Этим мотивам посвящено стихотворение «Жить днями, править ремесло...»:

²³⁷⁷ Это не укрылось от первых рецензентов: см., например, отзыв С. Городецкого («Кавказское слово», 1917, 21 июля).

²³⁷⁸ Максимов Д.Е. Воспоминания о Блоке Кузьминой-Караваевой. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1968, в. 209. — С. 259.

Жить днями, править ремесло
Размеренных и вечных будней;
О, путь земной, что многотрудней,
Чем твой закон, твое число?

Мне дали множество имен,
Связали дух земным обличем,
Но он сияющим величем
Безмерных далей ослеплен.

И здесь, средь путников одна,
Я о путях не вопрошаю:
Широкая дорога к раю
Средь звезд зеленых мне видна.

Пусть яркий полог звезд высок,
Пусть мы без пищи и без крова, —
Лишь бы душа была готова,
Когда придет последний срок.

Еще нечеток в небе знак,
Пророчество вещает глухо: —
Брат, верь: язык Святого Духа
Огнем прорежет вечный мрак.

Недолго ждать, уж близок час:
Взметает ветер пыль с дороги;
Мы все полны святой тревоги,
И вестники идут средь нас.

Так возникает тема вещего, святого слова, которое, конечно же, обладает высоким лирическим пафосом и создается привлечением церковно-славянской лексики, архаизированного и метафорического языка, в котором отдельные слова и обороты получают особый религиозный смысл, новые эмоциональные значения и обертоны. Например, слово «покой» в стихотворении «Какой бы ни было ценой...» означает не «тишину» или передает статическое физическое состояние, а касается внутреннего, душевного самоощущения, становится синонимичным гармонии, противоположной тревоге и душевному разладу. Употребленное в стихотворении «Завороженные годами...» слово «рабам» означает, не римских рабов рабовладельческого строя, не крепостных российских рабов, не пленников, попавших в рабство, а свободных людей-христиан, которые считаются «рабами Божиими».

Одновременно с темой грядущего слова возникает и тема чуткого сердца, не только ощущающего тревогу и взволнованного будущими переменами, но и настроенного на «музыку» чудесного преображения. Однако при этом всякая торопливость человека наказуема, потому что он не ведает срока, а чувствует только его приближение. Между тем придет обнов-

ление или будет отложено, всецело находится в ведении высшей силы. Смертный должен оставаться земным существом и не пытаться раньше срока, раньше священного часа покидать свой удел, даже если земная ноша слишком тяжела, а «Сердце больше земного не хочет». Путь к Богу неотделим от смирения:

Надо мерно идти, не спешить;
Плечи давит тяжелая ноша;
А на сердце все тише, все строже.
Так ведет бесконечная нить.
И с пути повернуть мне нельзя,
И не жду средь забытых ночлега...
Мимо едет со скрипом телега;
А душа моя, — Божья стезя.

Вместе с тем причастность земле — не только трагическая грань человеческого бытия, но и единственно необходимая, поскольку, лишь пройдя страдный земной путь, на человека снизойдет небесная благодать. Поэтому причастность земле становится религиозно и нравственно необходимой. При этом возникают своеобразные мотивы слияния с землей и взаимопроникновения человека в природу и природы в человека: земные дети — плоть от плоти природы. Они питают природу и в то же время сами питаются ее соками²³⁷⁹:

В земную грудь войти корнями,
Земной корнями выпить сок,
И мерить время только днями;
Забыть, не знать, что близок срок.
Так. Пусть ведет опять дорога
За грань небес, к иной звезде, —
Прозябнут зерна, — много, много,
Во взрытой, черной борозде.

В связи с трудным путем человечества к «небесам неизвестным» в стихотворениях «Руфи» растут бодрые, пророческие мотивы, укрепляющие веру в грядущее блаженство:

²³⁷⁹ К.Г. Исупов полагает, что Е.Ю. Кузьмина-Караваева создает своеобразную поэтическую теологию Софии и Почвы. В книге «Руфь», по его мнению, возникают францисканско-пантеистические поэтические формулы типа: «Питая всех деревьев корни, Лелея зерна средь полей, о мать, ты солнца чудотворней и звезд пылающих мудрей» («В земную грудь войти корнями...»). Идея пантеизма в дальнейшем связывается И.К. Исуповым с «излюбленной эпохой платоновской Душой Мира, преобразованной усилиями поэтической теологии в Софию, ту, что есть «Великий Корень целокупной твари, <...> творческая Любовь Божия, Ангел-хранитель твари, Идеальная Личность мира <...>» (Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. — М., 2000. — С. 99). На самом деле это слишком смелое предположение, поскольку пантеизм (отождествление Бога с природой и замещение Бога природой в качестве верховного божества и его воплощения) ни в коей мере не разделяется поэтессой, ибо упоминаемая в стихотворении «мать» — земля, представляющая собой лишь часть природы и не претендующая ни на платоновскую Душу Мира или Софию, как олицетворенную мудрость божества.

Наше время еще не разгадано,
Наши дни, — лишь земные предтечи,
Как и волны душистого ладана,
Восковые, горячие свечи.

Но отмечены тайными знаками
Неземной и божественной мощи
Чудеса, что бывают над раками,
Где покоятся древние мощи.

Над святыми владыками добрыми,
Над лежащими тихо костями,
Встал Распятый с пронзенными ребрами,
А ладони пробиты гвоздями.

И ему голытьба деревенская
Ставит свечи и служит молебны;
И раскинула Церковь Вселенская
Над Россией покров свой целебный.

Но поклоны и знаменья крестные,
И душистый, синеющий ладан, —
Только путь в небеса неизвестные,
Где наш жребий решен и угадан.

И дары, что в дороге растратили,
И грехи, что согнули нам спину, —
Все расскажут Отцу предстоятели,
Все поведают Духу и Сыну.

В рощах рая Его изумрудного
Будет каждый наш помысел взвешен.
Кто достигнет мгновения судного
Перед Троицей свят и безгрешен?

Сборник «Руфь» определил дальнейшее развитие поэзии Кузьминой-Караваевой: отныне ее стихотворения и поэмы становятся лирическим или лиро-эпическим выражением религиозных переживаний.

Литературные успехи Кузьминой-Караваевой сделали ее своим человеком в литературной среде: у нее установились дружеские отношения со многими литераторами, в частности с Вяч. Ивановым, А.А. Ахматовой, Гумилёвым, М.Л. Лозинским, А.Белым, А.Н. Толстым (его жена, С.И. Дымшиц, в 1913 нарисовала портрет Кузьминой-Караваевой), Городецким, М.А. Волошиным, О.Э. Мандельштамом и др. В 1910-х годах она печаталась и в «Гиперборее», и в футуристическом «Руконоге», стремилась наладить связи с близкой символистам «Альционой», чтобы издать там книгу стихотворений «объемом не менее 70 стихов». Художественная одаренность Кузьминой-Караваевой простиралась не только на

поэзию. Она недурно рисовала (сохранились ее акварели), занималась иконописью, росписью стен, владела техникой витража, старинного, древнерусского шитья и даже участвовала в выставке петербургского общества художников «Союз молодежи».

Как и многие ее современники, Кузьмина-Караваева восторженно встретила Февральскую революцию. Весной 1917 года она вступила в партию эсеров (социалистов-революционеров), после раскола которой в конце 1917 года присоединилась к ее правому крылу. Об октябрьском перевороте она узнала в Анапе, где ее в феврале 1918 года избрали городским головой²³⁸⁰. После роспуска Городской думы Кузьмина-Караваева приняла должность комиссара по делам культуры и здравоохранения в Городском совете. Она без сожаления рассталась со своими виноградниками, безвозмездно передав их казакам-хуторянам. Лето 1918 года она провела в Москве и была делегатом 8-го съезда партии правых эсеров²³⁸¹. Когда же Кузьмина-Караваева осенью вернулась в Анапу, то была арестована белой гвардией за сотрудничество с революционерами. За Кузьмину-Караваеву вступились писатели, жившие в Одессе (А.Н. Толстой, М.А. Волошин, В.М. Инбер, Л.П. Гроссман, Н.В. Крандиевская и др.), которые поместили в газете «Одесский листок» открытое письмо²³⁸². Несмотря на заступничество, в марте 1919 года в Екатеринодаре состоялся суд. Обвинение по тем временам было нешуточное, но приговор вынесли мягкий — две недели ареста.

В 1919 году Кузьмина-Караваева вторично вышла замуж за казачьего деятеля и писателя, члена Кубанской Краевой Рады (затем ее председателя) Д.Е. Скобцова-Кондратьева (фамилией «Скобцова» она подписала некоторые свои произведения) и вскоре (по одним сведениям в 1919, а по другим — в 1920 году) эмигрировала из России через Константинополь в Белград. С 1923 года она поселилась в Париже. Живя в чрезвычайно стесненных и даже тяжелых материальных обстоятельствах, она продолжала литературную и общественную деятельность, включившись

²³⁸⁰ См. ее статью «Как я была городским головой» (Воля России. — Прага. 1925. № 4/5. Подпись: Ю.Д.).

²³⁸¹ Впоследствии, в эмиграции, в облике монахини Марии, по воспоминаниям близко знавшей ее Татьяны Манухиной, осталось кое-что из ее революционного прошлого: «Внешне Е.Ю. напоминала нашу курсистку-революционерку того старомодного стиля, отличительной чертой которого было подчеркнутое пренебрежение к своему костюму, прическе и бытовым стеснительным условиям: виды выдавшие темное платье, самодельная шапочка-тюбетейка, кое-как приглаженные волосы, пенсне на черном шнурочке, неизменная папироска... Е.Ю. казалась такой русской, такой, до улыбки, русской! Можно было только удивляться, как она сумела сохранить в Париже, в центре моды и всякой внешней эстетической вычурности, всем нам знакомый облик русской эмансипированной женщины. И лицо у нее было тоже совсем русское: круглое, румяное, с необыкновенно живыми, «смеющимися» глазами под темными круглыми бровями и с широкой улыбкой, но улыбкой не наивно-добродушной, а с той русской хитринкой, с той умной насмешливостью, которая отлично знает относительную ценность слов, людей и вещей» (*Татьяна Манухина. Монахиня Мария. Елизавета Юрьевна*. — в кн.: Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 184).

²³⁸² См.: Одесский листок, 1919, 11(24) марта.

в жизнь эмиграции²³⁸³. Публикации Кузьминой-Караваевой можно было встретить на страницах газет «Дни», «Последние новости» и журналов «Современные записки», «Русские записки». «Воля России», «Путь», «Новый град». Наиболее примечательным произведением были воспоминания «Последние римляне»²³⁸⁴ о литературной обстановке Петербурга и о петербургской поэзии в преддверии революционных лет. Рассматривая общественно-политические события сквозь призму художественной жизни, кружков, литературных объединений, обществ, литературной богемы, Кузьмина-Караваева воспринимает это время как эпоху гибели культуры: «Исторический процесс привел мир к рубежу двух эр в жизни человечества. Рубеж этот обозначен великой всемирной войной и российской революцией, масштабом своим покрывающей понятие революции. Последний период старой эры был весь проникнут чувством скорого умирания.

Это чувство умирания отобразилось в полной мере в русской литературе, ждущей грядущих гуннов, но связанной идеологически и кровно не с гуннами грядущими, а со старой гибнущей культурой».

По мнению Кузьминой-Караваевой, «Гибнущая культура не могла дать новой творческой волны, и поэтому вся работа последнего поколения русских писателей обречена была быть лишенной подлинного творчества и подлинной веры». Писательница пришла к выводу, что «Последний период прежней культуры несомненно был обозначен исключительным обострением и уточнением культурных достижений всех предшествующих веков» и что «Следующий этап в искусстве должен был отобразить умирание, полный распад культуры. Таким отобразителем умирания явился футуризм, живо приписывающий себе новаторство в искусстве».

Параллельно процессу умирания культуры, писала Кузьмина-Караваева, «развивался процесс общественно-политического умирания старого мира. Распад Великой Русской Империи шел у всех на глазах».

Самое печальное, считает она, заключалось в том, что погубивший империю и культуру большевизм не был «основоположником новой эры»: «Большевизм — та катастрофа, которая разрушила окончательно здание старой культуры. Удельный вес его достижений совершенно ничтожен, если он есть. В политическо-общественной области его роль параллельна роли футуризма в искусстве: он — завершение процесса разложения. Он Аттила, под копытами коня которого трава не растет»²³⁸⁵. С такой точки зрения большевизм — не последнее слово в развитии русской нации. Свои надежды Кузьмина-Караваева связывала с народной

²³⁸³ В 1924–1925 годах Кузьмина-Караваева выпустила под псевдонимом «Юрий Данилов» автобиографический роман «Равнина русская: (Хроника наших дней)» (Современные записки. 1924. № 19–20) и повесть «Клим Семенович Барынькин» (Воля России. Прага. 1925. № 7–10), в которых рассказывалось о годах революции и Гражданской войны.

²³⁸⁴ «Воля России», 1924, № 18–19. Название этого мемуарно-критического очерка символично, причем не одна только Кузьмина-Караваева, но и многие ее современники (например, Гумилев) сравнивали последние дни Российской империи с годами упадка могущественного Рима и концом Римской империи.

²³⁸⁵ Кузьмина-Караваева Е.Ю. Наше время еще не разгадано... — Томск, 1996. — 122–123.

почвой в духе мечтаний русских писателей, мыслителей (Хомякова, Достоевского, Вл. Соловьева) и революционеров от народников до социалистов-революционеров. И поэтому на свой вопрос: «Где должна родиться новая жизнь?» она отвечала так: «Старый пласт выразителей русской культуры умер, погребен большевизмом, — единственное дело, на которое он был способен, будучи сам по существу мертвым.

Новые общественные элементы, разбуженные войной, которую несли на своих плечах, наученные жестоким и горьким опытом русского большевизма, который тоже на их плечах держался, — в конце концов, ни в войне, ни в большевизме сознательного участия не принимали; да и в гражданской войне были стороной претерпевающей, поэтому учащейся, но не активной и желающей этой гражданской войны.

Период смерти старого мира ускорил темп роста народного сознания, освободил народ от спячки многих предшествующих веков, указал ему на его значение в историческом процессе.

И новое слово должно родиться в толщах народных. Новое слово должно быть понятным народу в его целом. На этом основании для нас, захвативших еще жизнь старой, оторванной от народа эры, многое покажется чрезмерно примитивным. Отображение нового быта испугает нас своей грубостью, — но нет сомнения, что в этом отчасти будет виновата наша причастность к утонченному умиранию старого, наше воспитание на старых его образцах. А вода живая именно там, в новом, внутренне преодолевающем себя быте, в новом человеке, освобожденном к жизни в последние минуты мировой катастрофы»²³⁸⁶.

Далеко не все в эмиграции были согласны с рассуждениями Кузьминой-Караваевой, но все признавали ценность ее мемуаров как документа эпохи, передавшего самую атмосферу переживаний и размышлений художественной интеллигенции, а также множество характерных черточек ее жизни в канун исторического катаклизма.

В конце 1920-х годов, сблизившись в Париже с русскими философами Н.О. Лосским, Н.А. Бердяевым, Г.П. Федотовым, С.Н. Булгаковым (его она считала своим духовным отцом), Кузьмина-Караваева почти целиком посвящает себя религиозно-философской и религиозно-практической деятельности, оставляя в стороне социальные искания. Она приняла участие в создании парижского Православного богословского института, стала активным членом Русского студенческого христианского движения (РСХД)²³⁸⁷. Поездки по Франции (Тулуза, Лион, Страсбург и др.) в качестве секретаря Русского студенческого христианского движения, исполнение ею религиозной и просветительской миссии познакомили Кузьмину-Караваеву с жизнью русских эмигрантов во французской провинции и составили содержание ее публикаций (например, «Русская география Франции»²³⁸⁸).

²³⁸⁶ Там же. — С. 125.

²³⁸⁷ С 1930 года была разъездным секретарем, а с 1936 года вошла в состав Совета РХДС.

²³⁸⁸ Последние новости, 1932. 25 июня.

Литературная деятельность Кузьминой-Караваевой с конца 1920-х годов был в основном направлена на биографическое освещение жизни русских святых, духовных мыслителей и писателей — наставников русского народа. В 1927 вышла книга «Жатва духа. Жития святых» (выпуски 1–2, Париж). Восемь житий, помещенных в ней, рассказывали о великой любви к человеку, ради которого святые принимали на себя чужие грехи («Иоанникий Великий», «Единодушные братья»). В отзыве на эти сочинения Кузьминой-Караваевой Г. Федотов писал: «Вольная нищета и вольное унижение — формы любви, придающие ей особый характер нисхождения (богословски: кенозис)»²³⁸⁹. Он дал следующую характеристику ее метода: «В древних патериках и четьих-минеех она ищет не исторически правдивых, а религиозно и художественно значительных легенд, которые могут говорить современной душе». Рецензент был убежден, что «для духовной генеалогии русского народничества находки Е. Скобцовой чрезвычайно ценны»²³⁹⁰.

Двумя годами спустя Кузьмина-Караваева (также за подписью «Е. Скобцова») Кузьмина-Караваева выпустила в Париже три небольшие книги — «Достоевский и современность», «Миросозерцание Вл. Соловьева», «Хомяков». Новые сочинения были также проникнуты пафосом религиозного служения.

В конце 20-х годов Кузьмина-Караваева фактически разошлась со своим вторым мужем, а 16 марта 1932 года свершилось событие, которое преобразило жизнь Кузьминой-Караваевой: она приняла православное монашество и имя Мария, получив прозвание Мать Мария в честь Марии Египетской. На монашеский постриг и подвиг не в монастыре, а в миру, ее благословил митрополит Евлогий, глава Русской Православной Церкви за рубежом. Свое монашеское призвание она видела в любви и в помощи бедным людям. Так началась особенно плодотворная деятельность Матери Марии в среде русских эмигрантов: она открывала несколько общежитий с дешевой столовой, для которой сама доставала продукты и готовила, санаторий для туберкулезных больных. Мать Мария была противницей религиозного аскетизма и считала, как свидетельствовал К.В. Мочульский, что «путь к Богу лежит через любовь к человеку, и другого пути нет...». На Страшном Суде, говорила она, только и спросят, «накормила ли я голодного, одела ли голого, посетила ли больного и заключенного в тюрьме»²³⁹¹.

²³⁸⁹ Современные Записки, 1928, № 35, с. 554–555.

²³⁹⁰ Там же.

²³⁹¹ Третий час. (Нью-Йорк). 1946. № 1. — С. 71. Об этом времени в жизни Матери Марии Т. Манухина вспоминала, что ее внешний облик изменился: «Широкая, длинная ряса..., апостольник с завязушками на затылке, четки в руках вместо папиросы, добродушные, «бабушкины» стальные очки вместо беспокойно взлетающего на переносицу пенсне... Но то же веселое лицо, та же умная улыбка, и по-прежнему разговорчива, бодр и оживленна. Однако есть что-то новое... гармония спокойной силы в манере себя держать вместо бывлой несколько суетливой бурности. Явно, она нашла для души своей соразмерную ей форму и потому казалась гармоничной и устроенной» (Татьяна Манухина. Монахиня Мария. Елизавета Юрьевна. — в кн.: Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 188).

В Париже ею была оборудована церковь, в которой Мать Мария отчасти выполнила роспись стен и стекол, вышила гладью панно. В 1935 году совместно с Бердяевым²³⁹², митрополитом Евлогием, Булгаковым, К.В. Мочульским и др. основала благотворительное общество «Православное дело»²³⁹³. Оно преследовало две цели — оказание социальной помощи русским эмигрантам, оказавшимся на дне, и объединение русских философов, писателей, на котором обсуждались теоретические вопросы религии, философии, а также пути расширения филантропической деятельности. Идеи «Православного дела» публиковались в сборниках статей, выпускаемых обществом, в журнале «Новый град», в альманахе «Круг»²³⁹⁴, где, в частности, была напечатана статья Матери Марии «Мистика человекообещания» (1937).

Все современники отмечали, что Мать Мария не щадила себя, стремясь уменьшить горе и зло, которые обрушились на русских эмигрантов. Она буквально «сжигала» себя на жертвенном костре монашеского служения, смиренно принимая эту свою дорогу как ниспосланный ей свыше крест. Поэт Ю. Терапиано видел в образах «огня», «пламени», часто встречающихся в ее поэзии, характеристику и оправдание благородной деятельности²³⁹⁵.

Несмотря на чрезвычайную занятость благотворительностью, Кузьмина-Караваева, теперь уже под именем Матери Марии или Монахини Марии, продолжала писать стихи и религиозно-философские статьи. В 1937 году в Берлине она выпустила сборник стихотворений, который и так и назывался — «Стихи», единственную поэтическую книгу, подготовленную самой поэтессой. В сборник вошли ее лирические размышления христианского содержания о жизни и смерти, добре и зле, о выборе пути, о современном человеке, переживающем свою богооставленность в «пустыне мира». М.Цетлин отметил, что автор знает подлинную жизнь, «страдающее эмигрантское дно» и оценил книгу как «свидетельство о чем-то большом», назвав ее «комментарием к религиозному труду и подвигу». По его мнению, в книге собраны «стихи теологически образованной монахини» и представлена поэтическая, сильно прочувствованная, теодицея²³⁹⁶.

²³⁹² Е.Ю. Кузьмина-Караваева состояла также секретарем основанной Бердяевым Религиозно-философской академии и была вольнослушательницей Православно-богословского института.

²³⁹³ Уже после гибели Матери Марии Бердяев писал о ней, как о монахини нового типа, в которой воплотилась «новая душа, по-новому взволнованная», унаследовавшая беспокойство и усложненность эпохи, на которую пришлось ее молодость. Он полагал, что в этом сказался Дух Серебряного века, который продолжал жить и под рубищем. Целью жизни для Матери Марии стало «единственное всепоглощающее, христианское призвание». Не духовная гигиена и не холод аскетизма определены человеку, а лишь «отвержение себя» и способность «все претворить в любовь Христову, принять ее как крест свой» (См. об этом: Алексей Зверев. Повседневная жизнь русского литературного Парижа: 1920–1940. — М., 2003. — С. 155).

²³⁹⁴ Общество «Круг» было организовано в 1935 году одним из редакторов «Современных записок» И.И. Фондаминским. В нем слушались сообщения о религиозно-философских, социально-политических и литературных проблемах.

²³⁹⁵ См.: Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 145–146.

²³⁹⁶ Современные Записки, 1938, № 66, с. 450–451. Теодицея (teos — бог и dike — право, справедливость; греч.) — богооправдание; религиозно-философское учение,

Другой критик, К. Мочульский, увидел в книге «правдивое и бесстрашное свидетельство души о мире и о себе самой»²³⁹⁷.

Благосклонно отозвавшись о стихах Матери Марии, критика в то же время разошлась во мнениях о двух ее частях — «О жизни» и «О смерти».

М. Цетлин упрекнул Мать Марию в том, что стихи о смерти, исключая стихи о смерти дочери, уехавшей в Москву и умершей от сыпного тифа в июне 1936, холодны и дидактичны, чем стихи о жизни, проникнутые пафосом боли и сожаления, связанном с несовершенством земного мира. В стихах о жизни прозвучала тема Иова, который считал, что Бог поступил несправедливо, сотворив грешный мир:

Убери меня с Твоей земли,
С этой пьяной, нищей и бездарной.

Напротив, Г.В. Адамович полагал, что дидактичность поэзии монахини Марии уместна, ибо «нашла цель» и «должна поучать и призывать, иначе изменила бы себе». Кроме того, «она говорит не от своего имени»²³⁹⁸. Отсюда ясно, что устами Матери Марии как бы говорит голос свыше, а самой поэтессе присуща мысль о собственном ничтожестве и собственной вине. Обвинения, бросаемые Богу, объясняются искушениями беса, «приставленного» к человеку и побуждающего его к богоборчеству.

Вторая мировая война настигла Мать Марию в Париже. Она продолжала свою благотворительную деятельность, и в 1939 году «Православное дело» открыло швейную мастерскую, в которой над заказами для французской армии трудились жены и матери русских солдат, мобилизованных и добровольцев. Это давало им скудный заработок. В оккупированном Париже Мать Мария стала активной участницей Сопротивления: до 1943 года спасала евреев, которые обращались к ней за помощью и убежищем, в церкви на улице Лурмель им выдавались свидетельства о принадлежности к русскому приходу, их укрывали и отправляли подальше от столицы; Мать Мария, рискуя жизнью, сумела пробраться на стадион (Велодром д'Ивер), куда были согнаны тысячи евреев после погрома, и спасти несколько детей; заключенным борцам Сопротивления Мать Мария собирала и отправляла посылки, укрывала советских военнопленных. О разгуле фашистского зла и необходимости и оправданности вооруженного противостояния ему она написала статью «Размышления о судьбах Европы и Азии» (1941), которая была издана после ее смерти.

Тогда же, в военные годы (1939–1942), ею созданы драматическая мистерия «Солдаты», интермедия «Семь чаш», поэма «Духов день» (все они не увидели света при ее жизни и появились в печати после ее смерти).

Можно без преувеличения сказать, что монахиня Мария жила Россией. Как-то она сказала своей confidentке Татьяне Манухиной: «Европа?.. По правде говоря, она просто для меня не существует. Я живу только Россией. Только она мне нужна и интересна. И еще православие...

согласно которому с Бога снимается ответственность за зло на земле.

²³⁹⁷ «Путь», Париж, 1937, №53, с. 86.

²³⁹⁸ Последние новости. 1937, 17 июня.

остальное все чужое и чуждое, необходимость, вынужденное приспособление к условиям жизни». «Она, — комментировала ее слова Татьяна Манухина, — жила победами и ждала, не могла дожидаться триумфального финала. Вся душа ее была со своим народом, там ли, здесь ли»²³⁹⁹.

9 февраля 1943 года Мать Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева) была арестована гестапо и заключена в пересыльную тюрьму форт Роменвиль, откуда в апреле того же года отправлена в концлагерь Равенсбрюк, где погибла в газовой камере, добровольно вызвавшись принять смерть вместо одной из заключенных. Любовь к человеку и помощь ему остались навсегда нормой ее поведения. По дошедшим до нас немногочисленным свидетельствам, она сохранила душевное спокойствие, духовную стойкость и мужество, питаемое идеей самопожертвования. «Мы никогда не узнаем доподлинно, как они умерли: мать Мария, Фондаминский, Вильде, другие... — писал В. Яновский, младший современник Матери Марии. — и это совсем не нужно. Есть нечто греховное, суетное в... жажде реальных подробностей. Несомненно, что все они давно уже шли навстречу своему мученическому концу, не уклоняясь, не отстраняясь. И умерли они активной, творческой смертью»²⁴⁰⁰. О человеческом облике Матери Марии дают представления воспоминания близких ей людей, в частности матери, которая сообщила последние слова дочери, сказанные ею в лагере: «Мое состояние — это то, что у меня полная покорность к страданию... если я умру, в этом я вижу благословение свыше»²⁴⁰¹.

Творческое наследие Кузьминой-Караваевой было собрано далеко не полно после ее кончины. В 1947 под именем матери Марии в Париже вышел посмертный сборник «Стихотворения, поэмы, мистерии. Воспоминания об аресте и лагере Равенсбрюк». Он был издан ее бывшим мужем Д.Е. Скобцовым. Кроме стихотворений, там опубликованы поэмы «Похвала труду» и «Духов день» (1942), мистерии в стихах — «Анна» (1939) и «Солдаты» (1942). Лирику Матери Марии пронизывает убеждение, которому она следовала и в течение всей жизни — страшна и ужасна богооставленность, с Богом же ничто не страшно — ни неизбежная смерть, ни голод, ни нищета, ни страдания, ни мучения. В мистерии «Анна» угадывается образ жизни Матери Марии, объясняется и оправдывается ее подвиг — служение людям в миру. В мистерии «Солдаты» Мать Мария мотивирует свое неприятие фашизма и борьбу с ним: всякое преследование людей по расовому, национальному или идеологическому принципу есть не что иное, как преступление против общечеловеческих принципов и христианских законов жизни.

Наконец, в 1949 году «Обществом друзей Матери Марии» и С.В. Пилленко в 1949 в Париже был издан второй посмертный сборник «Стихи». Во вступительной статье друживший с матерью Марией в последние годы ее жизни Г. Раевский, писал: «...полнота жизненной ответственности за все сказанное (и сделанное) ощущается в ее стихах «вулканиче-

²³⁹⁹ Манухина Татьяна. Монахиня Мария. Елизавета Юрьевна. — в кн.: Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 198–199).

²⁴⁰⁰ Яновский В.С. Поля Елисейские. Книга памяти. — Нью-Йорк, 1983. — С. 194.

²⁴⁰¹ Мать Мария. Стихотворения, поэмы, мистерии, воспоминания об аресте и лагере Равенсбрюк. — Париж, 1947. — С. 152.

ского» происхождения; при их чтении «чувствуется порою как бы некий жар «неостывшей лавы»»²⁴⁰². Доказательством тому служат как строки из стихотворения «Не помню я часа Завета» («Стихи», 1937):

Поет мое сердце, как птица
Нерукотворным иконам,

так и строки «Знай же, сердце, что чертить на знамени; начертай: “О Боге ликовать”» из книги «Стихотворения, поэмы, мистерии», 1947).

Хотя подвижническая жизненная судьба Матери Марии прозвучала в истории громче, чем ее поэзия, лирический голос Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (урожденной Пиленко, по второму мужу — Скобцовой), отличается тем несомненным своеобразием, которое сложилось в «Цехе поэтов» и которое развила и отшлифовала последующая жизнь, представшая перед потомками возвышенной трагической поэмой.

По-иному сложилась жизненная и творческая судьба одного из самых молодых поэтов «Цеха», руководимого Гумилевым, — **Всеволода Александровича Рождественского (1895–1977)**, который родился в семье сельского священника, законоучителя в Царскосельской гимназии, директором которой в то время был И.Ф. Анненский. Рождественские квартировали в самой царскосельской гимназии, где учился Н.С. Гумилев, а по аллеям царскосельского парка ступала нога юной А.А. Ахматовой. О поэтической атмосфере Царского Села существует огромная литература. Оно освящено памятью о русской культуре XVIII–XIX веков, об одах Г.Р. Державина, о балладах В.А. Жуковского, об «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, о службе П.Я. Чаадаева, о пребывании там М.Ю. Лермонтова и Ф.И. Тютчева, о лицейских годах А.С. Пушкина. Царское Село и в конце XIX — начале XX веков часто было местом собраний символистов. Так что воздух Царского Села в годы детства и учения Рождественского был пропитан поэзией.

И отец, Александр Васильевич, и мать, Анна Александровна, — по образованию — домашняя учительница — стремились воспитать сына просвещенным человеком и приохотить к вершинам мировой культуры. Мать Рождественского была последовательницей Л.Н. Толстого, состояла с ним в переписке и ездила в Ясную Поляну, чтобы познакомиться с устройством толстовской школы и перенести этот опыт для применения в воскресной школе, библиотеке-читальне, студенческом общежитии, которыми она была занята. В гимназии Рождественский основательно усвоил русскую литературу XVIII–XIX веков, в числе любимых им авторов были также М. Сервантес, В. Скотт, Майн Рид, Ж. Верн, Ч. Диккенс, В. Гюго. В последних классах гимназии он увлекся современными писателями, особенно поэтами — В. Брюсовым, К. Бальмонтом и кумиром тогдашней молодежи А. Блоком.

Уехав из Царского Села в Петербург вместе с перебравшейся туда семьей, Рождественский там окончил гимназию и в 1914 году поступил на историко-филологический факультет университета.

²⁴⁰² *Мать Мария. Стихи.* — Париж, 1949. — С. 13.

Литературный дебют Рождественского состоялся в гимназические годы: в 1910 году в журнале «Ученик»²⁴⁰³ был опубликовано его первое стихотворение «Старый дом»). Начало поэтического пути Рождественского не было многообещающим. Напротив, своей первой, чрезвычайно слабой книжки стихотворений «Гимназические годы», вышедшей в 1914 году, он стыдился и впоследствии разыскивал у букинистов Петербурга, чтобы скупить и уничтожить тираж. Оправданием неосторожного выпуска этой книги для поэта отчасти служит то, что друзья оказали ему медвежью услугу — они втайне от Рождественского решили издать сборник его стихов.

В университете Рождественский проявил склонности к литературной науке: помимо обязательных лекций и семинаров, он интересовался древнерусской литературой и занимался в «Пушкинском семинаре» С. Венгерова, одновременно посещая и «Кружок поэтов»²⁴⁰⁴, организованный студентами-филологами. Здесь он сблизился с Л. Рейснер, и их дружба продолжалась до ее смерти, встречался с С. Есениным, слушал В. Жирмунского. У него возникла потребность лучше узнать поэзию акмеизма, сменившего, как тогда считалось, поэзию символизма. Его привлекли некоторые принципиальные установки акмеизма — стремление к ясности и точности поэтического словоупотребления, отказ от мистической двупланности, внимание к вещественности (живописности или графичности), к сюжетной лирике, в которой переживание передается посредством ситуации. О том, какое большое воздействие испытал Рождественский от участия в «Цехе поэтов» и более близкого знакомства с акмеистами он рассказал сам в книге воспоминаний «Страницы жизни». О разговоре с О. Мандельштамом Рождественский писал: «Я уходил от него со странным и смутным чувством. Мое представление о поэтическом слове было перевернуто. За одной загадкой вставала другая... Я впервые усомнился в непогрешимости своей работы, и это было для меня началом новой, раскрывающей необычные горизонты дороги».

Революционные события, развернувшиеся в Петрограде, не прошли Рождественского стороной. Мобилизованный в армию, он встретил Февральскую революцию рядовым Запасного электротехнического батальона, затем был призван в Красную Армию и служил в ней с 1918 до демобилизации в 1921 году. В 1918 году он принял присягу, став взводным и в этом качестве в составе учебно-опытного дивизиона оборонял

²⁴⁰³ Журнал редактировал В.Г. Янчевецкий — будущий писатель, известный под псевдонимом В. Ян.

²⁴⁰⁴ Впоследствии Н.А. Оцуп вспомнил и Царское Село, и «Кружок поэтов», и Рождественского в «Дневнике в стихах»:

Петербург... Студенческий кружок...
Злобин и прекрасная Лариса...,
И Рождественский — земляк, пиит
Царскосельский (вместе коридоры
Гимназические, вместе «Цех»),
Даровитый, а скромнее всех,

Нежный и мечтательный попович... (Оцуп Николай. Дневник в стихах. Часть вторая (1939–1945). — в кн.: Океан времени. — СПб.-Дюссельдорф, 1993. — С. 285–286).

Петроград от войск Н.Юденича, плавал на тральщике по Финскому заливу, Ладоге, Неве, вылавливая мины.

В те же годы Рождественский упрочил свои связи с литературной жизнью столицы. В 1915 году он, студент, был приглашен репетитором в семью М. Горького, с которым надолго сохранил дружеские отношения. Спустя три года он стал переводить для издательства «Всемирная литература», которое было организовано М. Горьким, сочинения Гюго, Э. Верхарна, Т. Готье, Ж.Б. Мольера, П. Беранже, Ф. Шиллера, И.В. Гёте и др. В это же время он познакомился и с Блоком. В годы гражданской войны, опять-таки при содействии Горького, поэт поселился в «Доме искусств», где проживало много молодых писателей, ставших его приятелями и друзьями (Н. Тихонов, Вс. Иванов, В. Шкловский, В. Каверин, М. Зощенко, А. Грин и др.).

Время от времени Рождественский выступал в печати с оригинальными стихами. Так, в сборник «Арион», куда вошли, кроме стихотворений Рождественского, стихотворения еще шести поэтов — Владимира Злобина, Дмитрия Майзельса, Георгия Маслова, Николая Оцуца, Анны Регатт, Виктора Тривуса — Вс.Рождественский включил несколько поэтических пьес, довольно сочувственно оцененных Гумилевым, который сразу серьезный рост поэта по сравнению с первым сборником «Гимназические годы». Он отметил три стихотворения Вс. Рождественского. Остальные счел «неловкими в своей сентиментальности» и не совсем самостоятельными. Одно из них напомнило Гумилеву стихотворение В.Ходасевича, другое — «сразу несколько вещей Иннокентия Анненского»²⁴⁰⁵. Однако другие три стихотворения Гумилев оценил иначе: «Но вот приятное, хотя и типично юношеское, стихотворение:

Безумный цветок Иудей,
Цветок, обагривший поля,
Ты вновь вырастаешь, белея
Ленивым изгибом стебля.

.....
И Отрок неведомый снится
Твоей опаленной мечте,
И странная белая птица
В горящей стоит высоте»²⁴⁰⁶

В целом Гумилев так определил своеобразие таланта Вс. Рождественского: «У Всеволода Рождественского есть тот беспредметный и напряженный лиризм, который владел нашими поэтами лет десять тому назад. Меня он пленяет едва ли только по воспоминаниям. Есть магия в этом набегании строк одна на другую, набегании, не дающем задерживаться

²⁴⁰⁵ Библиотека русской поэзии. Критика русского постсимволизма. — М., 2002. — С. 187–188. Надо сказать, что грех невольного, конечно, заимствования, сохранился в поэзии Вс. Рождественского до конца его дней: в его стихах слышатся голоса множества поэтов; кроме названных, — Гумилева, Северянина, Ахматовой, Тютчева, Пушкина, Лермонтова и др.

²⁴⁰⁶ Там же, с.188.

ни на одном образе и оставляющем не память о стихотворении, а лишь вкус его. Я верю, многое переменится в поэте, многое привлечет его внимание и потребует быть сказанным — ведь путь поэта — это путь его любви к миру, — но мне хотелось бы, чтобы это его качество осталось. В нем залог самодовлеющего очарования, самого важного в поэзии»²⁴⁰⁷. Мягко упрекнув молодого поэта в зависимости от поэтики символистов (беспредметный и напряженный лиризм, магия в... набегании строк одна на другую), Гумилев выразил надежду, что, беспредметный и напряженный лиризм, оставшись в дальнейшем творчестве Вс. Рождественского, будет использован не для выражения невыразимого, а для передачи выразимого, т.е. окажется сказанным и воплощенным в слове. Вместе с тем двойственная ориентация Вс. Рождественского на символизм²⁴⁰⁸ и акмеизм, когда в 1920 году он стал членом второго «Цеха поэтов», вызвала к нему известную настороженность. Причина заключалась в том, что акмеисты (Гумилев, Ахматова и некоторые другие) увидели в нем чужака, не полностью разделявшего их позиции, и подражателя, которого посчитали эпигоном. Вс. Рождественский действительно подражал и Гумилеву, и Ахматовой, и другим поэтам, и в этом смысле его можно назвать эпигоном в принятом и привычном ныне значении слова. Но слово «эпигон» в своем первоначальном употреблении не несло в себе отрицательной коннотации. В буквальном переводе «эпигон» — «после-рожденный»²⁴⁰⁹: он менее самостоятелен и мельче масштабом, чем его предшественники. Вступив во второй «Цех», Вс. Рождественский принял участие в альманахе «Дракон» (1921), в котором объединились и символисты, и акмеисты. Оставаясь подражателем, он качественно вырос: его поэтическое мастерство заметно окрепло. Свидетельством тому служит, например, помещенная в «Драконе» неоромантическая баллада, несомненно, навеянная экзотическими балладами Гумилева, «На палубе разбойничьего брига...»:

На палубе разбойничьего брига
Лежал я, истомленный лихорадкой,
И пить просил. А белокурый юнга,
Швырнув недопитой бутылкой в чайку,
Легко переступил через меня.

Тяжелый полдень прожигал мне веки,
Я жмурился от блеска желтых досок,
Где быстро высыхала лужа крови,
Которую мы не успели вымыть
И отскоблить обломками ножа.

²⁴⁰⁷ Там же, с. 187.

²⁴⁰⁸ В отличие от акмеистов, воевавших с символизмом Блок, Вс. Рождественский еще с юности оставался «пылким поклонником» поэзии Блока, а сам поэт казался ему «самым светлым именем среди пессимистической, оторванной от жизни поэзии дореволюционной поры».

²⁴⁰⁹ Эпигон (греч. *epigonos* — рожденный после) — последователь какого-либо учения или художественного направления, не лишенный, однако, дарования. Нередко он блистательно развивает идеи своих предшественников.

Неповоротливый и сладко-липкий
Язык заткнул меня, как пробка флягу,
И тщетно я ловил хоть каплю влаги,
Хоть слабое дыхание бананов,
Летающее с Проклятых островов.

Вчера, как выволокли из каюты,
Так и оставили лежать на баке,
Гнилой сухарь сегодня бросил боцман
И сам налил разбавленную виски
В потрескавшуюся мою гортань.

Измученный, я начинаю бредить,
И снится мне, что снег идет в Бретани
И Жан, постукивая деревяшкой,
Плетется в старую каменоломню,
А в церкви слепнет узкое окно.

Здесь удачно, с точными, выразительными подробностями, без всякого пафоса, нарочито холодно и скупно передана в пятистишиях пяти-стопного ямба без всяких интонационных вариаций суровая судьба заблуждавшегося моряка.

В 1921 году вышли поэтические книги Вс. Рождественского — «Лето» и «Золотое веретено»²⁴¹⁰. В них заметно желание следовать поэтике акмеизма с ее установкой на внимание к земной красоте в ее «вещности», переданной неоклассицистическим стилем.

Самое, пожалуй, парадоксальное заключалось в том, стихи, вошедшие в сборники «Лето» и «Золотое веретено» и написанные в бурные годы октябрьского переворота и гражданской войны, не содержали никаких примет грозных событий, в гуще которых пребывал Вс. Рождественский. Кругом шла стрельба, расстрелы, митинги, всех одолевал голод, все бурлило и колобродило, а интонации стихотворений спокойны, даже идиллически умиротворенны или мажорны и пафосны. Всюду господствует книжность и литературность. Страна разделилась на красных и белых, а тематик стихотворений поэта становятся история Манон Леско²⁴¹¹, разбойник-

²⁴¹⁰ Лето. Деревенские ямбы. Стихи 1918 года. — Пб., 1921; Золотое веретено. Стихи. — Пб., 1921.

²⁴¹¹ Манон Леско

Легкомысленности милый гений,
Как с тобою дышится легко.
Без измен, без нежных приключений
Кем бы ты была, Манон Леско?

Бабочка, ты вся в непостоянстве,
«Завтра» — вот единый твой закон,
Роскоши, тюрьмы, почтовых странствий
Пестрый и неверный «фараон».

О, как трогательно ты любила!
Сердце на холодном острие

корсар, бравший некогда на abordаж торговые суда, а теперь умирающий в тюрьме в тоске по морю (как и герой стихотворения «Искатель островов», литературный родственник героям Гумилева), моряк, вспоминающий перед смертью морские просторы и свою морскую службу, радостная новелла, жанр любимый Ахматовой, но без трагического или драматического финала, характерного для нее. Едва ли единственным косвенным откликом на революционные события стал изящный стихотворный монолог о французской революции оставшегося в живых роялиста, осложненный типичным романтически-книжным сюжетом:

В те времена дворянских привилегий
Уже не уважали санкюлоты.
Какие-то сапожники и воры
Прикладом раздробили двери спальни
И увезли меня в Консьержери. <...>

Вследствие сильного расхождения между Вс. Рождественским-гражданином, красным командиром, и Вс. Рождественским-поэтом, целиком погруженным в книжный мир литературы, можно предположить, что автор этих стихов жил главным образом, своей внутренней жизнью, наполненной поэзией, странствиями²⁴¹² по книгам и преданной мечтам. Реальность как бы оставалась за пределами его поэтических интересов, и основной его заботой стало достижение высокого мастерства, цель которого — донести до читателей любовь к «бездумной и простой жизни», воспроизвести ее плоть в конкретных и отчетливых формах и деталях. Иначе говоря, Вс. Рождественский погружался в воображаемый фантастический и романтический мир, где Одиссей запросто встречался с членами «Пиквикского клуба», Гете с Казановой, где им мило улыбалась, всегда готовая ответить на любовный порыв, легкомысленная Манон Леско, где состязались красота Венеции и красота Петербурга. Лирический герой Вс. Рождественского, как и сам поэт, впитывал образы, созданные другими и заново «перепевал» их на свой манер, вырабатывая свой стиль и свои интонации. Тем самым он

Не тебе ль, плывавшим, подносила
Шпага кавалера де Грие.

И от поцелуя к поцелую
Розой ты тянулась, горяча.
Вот и я люблю тебя такую,
С родинкой у левого плеча.

Как не зачитаться вечерами,
Если в душном воздухе теплиц
Пахнет старомодными духами
С этих легкомысленных страниц!

²⁴¹² Сборник «Золотое веретено» поэт первоначально хотел назвать «Приглашение к путешествию», «разумея странствия скорее во времени, чем пространстве...», Позднее, уже в старости, он с улыбкой писал о своей юности, «которой снисходительно прощаешь и наивность воображения, и романтику книжных пристрастий».

приобщался к высшим ценностям цивилизации, к мировой культуре и к стихии родного языка и стиха. Поэзия Вс. Рождественского в эти годы светит отраженным светом (недаром самый ходовой образ его лирики — луна). Этот образ остался и в последующей лирике поэта, соединив зрительные, психологические, эмоциональные впечатления, выраженные то в изысканных метафорах, то в строгой графичности или щедрой живописности.

В этой «отраженной» поэзии, однако, были свои оригинальные черты: светлость тона, раздумчивость, медитативность, неподдельное ощущение чувственного богатства мира, его пестрого многообразия, вселявшего в душу радость, непосредственное ощущение его плоти и вечного круговорота, где сама смерть рождала жизнь. В мире для Рождественского все находилось в подвижном равновесии между плодоношением и увяданием. Эта уравновешенность земного мира, разлитая в нем гармония сопричастны красоте. Стало быть, лирика Вс. Рождественского не знала ни бурных страстей, ни сатирических и даже иронических красок, ей оказались чужды громкие тона и декламация, хотя он не стеснялся пафоса, гнев и бич. Эта ограниченность интонационного диапазона и поэтического словаря искупалась мягкостью, чистосердечием, каким-то старинным радушием, которые ни на минуту не давали сомневаться в душевном здоровье автора. По-видимому, восприятие жизни в ее преимущественной уравновешенности и предопределило четкость стиха, точную деталь, ясность выражения, стройность композиции, предметность стиля. По той же причине поэту оказались близки требования вождей акмеизма, касавшиеся поэтической образности, основанной на предметности и смысловой ясности слова. В лучших произведениях последующих лет Вс. Рождественский следовал этим принципам, усвоенным в литературной молодости.

И, может быть, наиболее удачными воплощениями акмеистических и собственных исканий были стихотворения о родной природе, такие, например, как

За дороги твои, за березы,
За ворон и косые дожди,
За нежданные сердцу морозы
И за розовый день впереди,
За безжалостность солнца земного,
За бессонную ночь у огня —
На, возьми мое сердце и слово, —
Все, что лучшего есть у меня!

Это и другие стихотворения о природе заставили видеть в поэте мудрого и пристального наблюдателя жизни, не чуждого размышлений о тайнах бытия²⁴¹³.

²⁴¹³Отмечая возросшее мастерство поэта, К. Мочульский в рецензии «Классицизм в современной русской поэзии» писал: «Всеволод Рождественский, несомненно, большой поэт. Его второй сборник «Золотое веретено» удивляет своей законченностью, уверенностью письма, чистотой техники» (*Мочульский К.* Кризис воображе-

К сожалению, дальнейший творческий путь во многом не оправдал тех ожиданий, которые на него возлагались. С одной стороны, он пытался сохранить и развить те поэтические идеи и те поэтические навыки, которые возникли под влиянием акмеистов и «Цеха поэтов», когда он творчески мужал и рос. С другой стороны, эпоха требовала от него другого — не поэтического совершенства, а так называемого высокого «идейного» содержания, т.е. стихотворений, славящих новую власть и ее деяния. Вс. Рождественский с великим трудом, а иногда и просто не мог соединить несовместимые для него начала. Попытки приспособиться к новым историко-эстетическим условиям для него, человека в высшей степени интеллигентного и культурного, не запятнавшего себя какими-либо дурными поступками, были мучительны и большей частью неудачны или неплодотворны. В лирике все чаще такие попытки кончались ослаблением поэтического содержания, которое для поддержки требовало искусственного красноречия и риторики, а также далеко не «высокого» косноязычия. Например, в стихотворении «Русская муза» он писал:

Ведь если есть еще мне близкое на свете,
 Что должен я в пути, как старый клад, беречь,
 То это голос твой, простые руки эти
 И Родины моей взыскательную речь...

Как бы ни хотел Рождественский целиком встать на сторону нового мира, рожденного из крови, борьбы, революции, ему мешает память о старом мире, воспринимаемом вместилищем гармонии и красоты. Лирические пейзажи, например, как и в годы «Цеха поэтов», появляются в окультуренном пространстве, окруженные регулярными или нерегулярными парками, искусственными прудами, архитектурными арабесками, скульптурами, статуями окружении окультуренной природы («Перелески»), но им уже «не раскрыться в прежнем блеске»:

Поедем в пушкинские парки,
 К едва проснувшимся прудам,
 Туда, где бродит свет неяркий
 По непросохшим берегам.

Поедем в гости к перелескам,
 К весенней зелени сквозной,
 К лепным Растрелли арабескам,
 Чуть тронутым голубизной.

Жгут листья в липовой аллее,
 И седоватый терпкий дым,
 Между деревьями синяя,
 Плывет по травам молодым.

Вся эта горечь увяданья,
 Сливаясь с запахом весны,

Зовет на светлое свиданье
Давно растаявшие сны.

Им не раскрыться в свежем блеске,
Как много лет тому назад,
Но голубеют перелески
Вдоль тех же парковых оград.

И у подножья гордых статуй,
Что смотрят в сонный водоем,
Мы травянистый, горьковатый,
Сырой и свежий запах пьем...

Программным в этом смысле стало стихотворение с примечательным «символистским» названием «Музыка сфер»:

Ставлю на стол сундучок Алладина,
Ящик бессонниц, шкатулку чудес.
Лампы зарделись — и сразу лавина
В комнату струнный обрушила лес.

Что это? Льдистых сияний узоры?
Радуга звука? Движенье планет?
Остров сирен? Или рощи, в которых
Плещет зеленый трепещущий свет?

Слышу в груди своей гул филармоний,
Бархат и сумерки оперных зал.
Фауст над Броккеном, в струнном разгоне
Мчусь средь симфоний на дьявольский бал.

Буря Бетховена, грохот потопа...
Сдвинешь настройку — и снова па миг
Дряхлою картой ложится Европа
Под наступающий гром «Pathetique».

Как я любил эти стрелы соборов,
Гул революций и дым площадей!
Сколько здесь выбито в камне узоров,
Отдано памяти книг и ночей!..

Все это было... Иль спилось когда-то.
Больше живого не встретишь лица...

Несмотря на явные и понятные уступки социальному моменту, поэт в полном соответствии с русской классической традицией (в лирике природы отчетливо ощущаются традиции Ф. Тютчева, А. Фета, А. Блока), видит в природе «источник сил и все, что в этом мире Еще свершит мой вдохновенный век!» как для себя, так и для своего народа («Русская природа»).

Старый мир полон поэзии, тогда как новый мрачен, холоден и неуютен. Правда, поэта охватывала тревога и ужас, когда этот старый мир

клонился в закату, и все чувствовали его обреченность. Но «ледяные колючие волны», «тупые костяшки фокстрота», «томление гавайских гитар» — музыкальные предвестники этой обреченности — это все-таки звуки жуткой новой музыки сфер. И странно, что именно ее-то, вступая с личным мирочувствием в неоправданный компромисс, Вс. Рождественский неожиданно и немотивированно выдает за музыку сфер, за новую гармонию и красоту, бой кремлевских часов: рождение нового дня планеты «возвещают куранты Кремля».

Первоначально поэт еще пытался сохранить или, по крайней мере, не потерять достигнутое им высокое мастерство и стремился, даже затронув злободневные темы, выразить их поэтически достойно, придумывая новые поэтические ходы («Большая Медведица», 1926 и «Гранитный сад», 1929). Но такая задача была ему часто не по плечу, и он сосредоточился на близких ему общечеловеческих темах — природа, родина, северная столица, история страны, ее культуры и литературы. В подобных стихотворениях он по-прежнему остается большим мастером. Так появляются лирические портреты писателей, композиторов, художников, общественных деятелей («Александр Пушкин. (1817)», «Державин в Петрозаводске», «Декабрист», «Денис Давыдов», «Лермонтов», «Гоголь. (Старый памятник)», «Некрасов», «Тютчев на прогулке», «Старый Фет», «Памяти Ал. Блока. (7 августа 1921)», «Чайковский», «Кустодиев и др.»)²⁴¹⁴. В круг поэта входит красота его родного города («Грифоны»):

²⁴¹⁴ Сюда же можно отнести стихотворение, посвященное памяти А.А. Ахматовой:

Все выше к свету по долине лилий,
К деревьям, что подобны облакам,
Ее повел почтительно Вергилий
В Элизиум, открытый славе храм.

Создатель Гамлета, склоняясь в поклоне,
Сказал ей:
«Леди, в тот далекий час
Пред саркофагом Юлии в Вероне
С Ромео рядом я увидел вас».

Она стояла, вглядываясь в лица,
В сердца поэтов всех веков и стран,
И горбоносый профиль флорентийца
Прорезался сквозь тающий туман.
«Прошли вы все земные испытанья,
Когда ваш город был бедой одет,
Вы гордо отстранили хлеб изгнанья
Врагу а лицо сказали гордо — нет!»

Она стояла, опустив ресницы,
В привычном одиночестве своем,
Над ней неведомые пели птицы,
Дышал лазурью мирный водоем.

Грифоны Банковского моста
У полукружия стены
Встают виденьем Ариосто
И видят сумрачные сны.
Одеты в снежные тулупы,
В сиянье золоченых крыл,
Они увесистые крупы
Вписали в кружево перил. <...>

Петербург-Ленинград не только красив своей архитектурой — его поэтический дух приданы ему и прояснены Пушкиным («Он пушкинской сложен строфою...»), Блоком («закатов пыланье»), Анненским («следит за облаком на треке Под романтический септет»), Ахматовой, которая «бросает... шаль На продрогшие плечи Дианы».

Наибольшие удачи Вс. Рождественского, как правило, были связаны с лирикой природы и с размышлениями о поэтическом мастерстве. В таких стихотворениях в его поэзию вторгались философические раздумья, нередко глубокие. Вот как задорно и свежо и вместе с тем с опорой на классическую лирику пушкинской поры он описывает морозный зимний день:

Дай упиться мне разбегом
Колокольчиков тугих,
Дай умыться чистым снегом
Из прохладных рук твоих! <...>

Или медитация на тему о том, как, хотя бы на миг, остановить крылатую мысль, удержать ее полет, придать ей значение и дать название, чтобы она стала бессмертной:

Казалось все таинственно и странно.
Ужели ей и это суждено?
И кто-то вдруг плеча коснулся:
«Анна,
Как я вам рад, как вас я ждал давно!

Здесь все друзья. Тропой кремнистой, узкой
Вы шли все выше, оставляя мглу.
Позвольте вас приветствовать по-русски,
Мы земляки по Царскому Селу!»

Губами старомодно и учтиво
Ее руки слегка коснулся он, —
И перед ней родные реки, нивы,
Леса, озера пронеслись как сон.

Запели звезд ликующие скрипки,
Сгорела горечь прошлого дотла,
И в озаренье пушкинской улыбки
Она в свое бессмертие вошла.

Проходят мысли, словно облака,
Причудливо меняя очертанья...
Куда они плывут издалика,
Что значит их свободное скитанье?

Как удержать скользящий их полет,
Связать прямую нитью размышленья,
И кто для них единый путь найдет,
Соединив разорванные звенья? <...>

В мифолого-метафорической картине рождения сошествия Афродиты, несущей с собой на землю любовь и красоту проявилось то неистребимое жизнелюбие, которое всегда было свойственно Вс. Рождественскому:

Было когда-то... И все позабыто.
Боги скучали по нашей земле,
И выходила из волн Афродита
В чуть розовой предутренней мгле.

Вместе с любовью и красотой приходит на землю и поэзия:

Не окутанный пестрым узором,
А в сиянье живой наготы
Поднимается стих, за которым
Светлых дум проступают черты.

Так слепительный мрамор Эллады
Вырывался из темных одежд,
Презирая трусливые взгляды
И тупые насмешки невежд.

Так стиха благородное тело,
Сбросив ткани завистливый гнет,
Торжествующе, гордо и смело
Афродитой из пены встает!

В духе тех размышлений написаны и стихотворения о рождении стиха. Вс. Рождественский, как настоящий поэт, исходя из своего опыта, знает, что стоит должен «родиться», что поэтическое слово только тогда истинно и красиво, когда оно, по слову Л.Толстого, естественно «роженое». В несколько дидактическом (но дидактизм здесь оправдан) стихотворении «Не торопи стихов. Им строгий дан черед...» Вс. Рождественский лирически рассказал о том, что плод мысли и чувства, являющийся в форме стиха, имеет свои законы, которые нельзя нарушать. Иначе можно погубить и мысль, и красоту вызревающего в поэте слова:

Не торопи стихов. Им строгий дан черед
На чернозем души порой рассыпать зерна.
Из них едва ль одно спокойно подрастет,
Но ты лелей росток ревниво и упорно.
Смотри, как жадно он слепую тянет нить,
Как, бледный, хочет жить, как солнца ищет в небе
И просит у тебя всю душу перелить
В его колеблемый весенним ветром стебель!

Отдай ему сполна дыхание свое
И кровь горячую пролей в его суставы,
Чтоб мог он восходить все выше в бытие,
Прорезав пласт земли и раздвигая травы.
И не погибнет мысль, возвращенная тобой,
Но, почку разорвав напором силы страстной,
На молодом стебле раскинет венчик свой —
Пускай на краткий миг, но все-таки прекрасный!

В связи с темой поэтического искусства естественно встает и тема читателя, решаемая как отклик на стихотворения Баратынского, Тютчева и Твардовского:

Не знаешь ты, в ком отзовется
Твоя заветная строка,
Кто ей приветно улыбнется,
Кто только взглянет свысока. <...>

Совершенно естественно, что в кругу этих «вечных» тем оказывается и тема жизни и смерти, о которой поэт, как и каждый человек, не может не думать. Вс. Рождественский верит, что неизбежный круговорот жизни и смерти решается в пользу жизни, что неизбежность смерти превращается в неизбежность жизни, т.е. нового возрождения в ином, но неведомом качестве. Для поэта это новое качество безразлично — лишь бы жить и дышать в «этом мире торжествующем».

Власть, однако, настороженно и даже с большим подозрением относилась к так называемым «вечным» темам, потому что в них социальные идеи трактовались, по мнению официальных критиков, в абстрактно-гуманистическом духе. Она требовала от писателей непосредственного участия в стройках коммунизма, и Вс. Рождественский не мог избежать многочисленных поездок, впечатления от которых затем вошли в его лирику («Земное сердце», 1933; «Избранные стихи», 1936; «Окно в сад», 1939). Ценность этих стихотворений минимальна, большей частью это мимолетные очерки, легко создаваемые и легко забываемые.

В годы Великой Отечественной войны Вс. Рождественский вступил в народное ополчение и работал в редакции газеты «На защиту Ленинграда», где вскоре стали появляться его военные стихи. Затем он в качестве военного корреспондента газеты «Ленинский путь» служил на раз-

ных фронтах – Ленинградском, Волховском и Карельском. Ему довелось быть и на передовой, и в осажденном Ленинграде, участвовать в прорыве блокады, и освободить Новгород, форсировать Свирь и торжественно встречать салюты Победы у стен московского Кремля. По его словам, он пережил «едва ли не самый значительный период своего жизненного пути». Когда это удавалось, Вс. Рождественский читал солдатам лекции о русской культуре, сочинял песни и баллады, которые в те годы были довольно популярны. Поэт счастлив тем, что пусть даже своей «единственной строкою, Которую твердит, готовясь к бою, Артиллерист в грохочущем дыму» он служит «народу моему». Теперь в новом облике предстает ему любимый город:

Его лицо обожжено блокады
Сухим огнем,
И отблеск дней, когда рвались снаряды,
Лежит на нем...

Стихотворение «Белая ночь», из которого взяты процитированные строки, он заканчивает гордыми словами:

Я счастлив тем, что в пламени суровом,
В дыму блокад
Сам защищал и пулею и словом
Мой Ленинград.

После войны Вс. Рождественский возвращается в поэзии к прежним «вечным» темам — природе, культуре России и мира. В жизни и в лирике он не расстается с дорогами именами, его сопровождают великие тени и их незабываемые книги:

Нет, ничто не пропадает в мире,
Тьма не пересиливает свет,
И живут в покинутой квартире
Тени тех, кого давно уж нет.

Теперь уже и собственное творчество мыслится им как передача потомкам личного малого опыта — часть огромного историко-культурного человеческого опыта:

О если б мог вот так же передать я
И свой, пусть малый опыт бытия
Вам, дальние, неведомые братья,
Грядущие безвестные друзья!

С течением времени, уже на закате жизни Вс. Рождественский все больше принимал к Пушкину. Возможно, он пытался найти сплав пушкинской поэтики («Я начал день свой пушкинским стихом, Сверкнувшим мне с развернутой страницы, и до сих пор он в памяти струится,

Как отражение клена над прудом») с поэтикой акмеизма. Стремясь к ясности, точности, конкретности детали, он в то же время сохраняя живописность, прихотливую метафоричность и образность («От цветка к цветку перелетая, Бархатный метался лоскуток»; «Он чертил изломками полета Тонкого рисунка кружева, Словно за собой манил кого-то и писал незримые слова»).

Вс. Рождественский известен, и как детский поэт, и как переводчик поэзии Европы (Мольера, Беранже, Гюго, Верхарна, Т. Готье, Шиллера, Гете) и народов сопредельных России стран (Армения, Казахстан, Латвия, Эстония и др.), и как мемуарист («Страницы жизни», «Шкатулка памяти», очерки-воспоминания о писателях; на мемуарных страницах даны выразительные литературные портреты А. Блока, М. Горького, А. Толстого, С. Есенина, А. Грина). В его писательском активе — популярная монография о Пушкине, книга «В созвездии Пушкина», оперные либретто («Помпадуры», «Заря над Двиной», «Декабристы», «Бесприданница»).

Вс. Рождественский с полным правом сказал о себе:

Я был свидетелем неугасимых лет,
Наследником надежд, участником свершений,
И пусть оставлю я хотя бы малый след
Для памяти за мной идущих поколений.

И все-таки, нельзя не заметить, что творческое развитие писателя было, как и многих других его современников, подверглось насильственному слоому — естественный процесс превращения культурного стихотворца, подававшего надежды, в большого поэта был прерван. Вс. Рождественский так и не смог совместить поэтику акмеизма и «поэтикой» соцреализма и остановился на перепутье, иногда достигая высоких поэтических вершин, а большей частью довольствуясь стихотворной продукцией, не превышающей обычный массовый уровень. В этом, при всем желании сохранить «лицо» человека и поэта, нельзя не почувствовать жизненной и творческой трагедии Всеволода Александровича Рождественского.

■ Основные понятия

Акмеизм, «Цех поэтов», символизм, теология, религиозно-философская лирика, графичность и живописность в лирике, лирика как отражение архитектуры, «книжная» лирика, экзотические темы и мотивы в лирике, батальная лирика, философическая лирика природы, мотивы собственного поэтического опыта в лирике, читатель и поэт.

■ Вопросы и задания

1. Очертите жизненный и творческий путь Е.Ю. Кузьминой-Караваевой.

2. Какие сборники опубликованы ею в 1910-е годы, каково их своеобразие?
3. Дайте представление о сборнике «Скифские черепки»
4. Как был оценен сборник в критике?
5. Проявились ли в сборнике установки акмеизма?
6. Какой перелом произошел в жизни и творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой в середине 1910-х годов и как он отразился в сборнике «Руфь»?
7. Расскажите о художественном своеобразии книги «Руфь».
8. Как отразилась жизнь эмиграции в поэтическом творчестве Е.Ю. Кузьминой-Караваевой?
9. Охарактеризуйте научную и научно-популярную литературу, посвященную жизненному подвигу Матери Марии.
10. Расскажите о первых литературных опытах Вс. Рождественского, об его участии в «Цехе поэтов», альманахах и первых поэтических сборниках.
11. Дайте характеристику сборникам Лето. Деревенские ямбы. Стихи 1918 года. — Пб., 1921; Золотое веретено. Стихи. — Пб., 1921.
12. Какие стихотворения, по Вашему мнению, наиболее полно воплощают творческую манеру поэта?
13. Расскажите о дальнейшем творческом пути поэта и выделите для анализа программные произведения, на которых и постройте рассказ об эволюции поэта.
14. Как изменилось творчество Вс. Рождественского в 1930–1940-е годы по сравнению с 1920-ми?
15. Дайте обзор военной лирики поэта.
16. Считаете ли Вы, что в последние годы творчества поэтический облик Вс. Рождественского изменился? Какие стороны его дарования вышли на первый план и проявились наиболее ярко?

■ Литература

Е.Ю. Кузьмина-Караваева (Мать Мария).

Соч.: Скифские черепки. Стихи. — СПб., 1912; Юрали. — Пг., 1915; «Руфь». — Пг., 1916; Монахиня Мария. Стихи. — Берлин, 1937; Мать Мария. Стихотворения, поэмы, мистерии, воспоминания об аресте и лагере Равенсбрюк. — Париж, 1947; Стихи. — Париж, 1949; Избранное, М, 1991; Воспоминания, статьи, очерки. Париж, 1991; Наше время еще не разгадано... — Томск, 1996.

Лит.: Antonioz de Gaulle G. Mère Marie. — «Voix et Visages», 1966, №102; Бердяев Н.А. Памяти монахини Марии (Скобцовой). — Новый журнал, 1965, №78; Богат Е. ...Что движет солнце и светила. — М., 1981; Гаккель С. Мать Мария. Париж, 1980; М, 1993; Hackel S. Pearl of great price. The life of Mother Maria Skobtsova. — L-N.Y., 1981; Грыкалова Н.Ю. Кузьмина-Караваева Е.Ю. — Русские писатели. XX век. Биографический словарь в 2-х частях. Часть 1. А-Л. — М., 1998. — С. 708–709;

Грякалова Н.Ю. Кузьмина-Караваева Е.Ю. — Русские писатели. XX век. Биографический словарь в 2-х частях. Часть 1. А-Л. — М., 1998. — С. 708–709; *Евлогий*. Путь моей жизни. — Париж, 1947; *Жаба С.* За други своя... — «Вестник РСХД», 1980, № 131; *Зандер В.* Мать Мария: к 10-летию со дня смерти. — Вестник Русского Христианского Движения, 1955, № 36; *Zegnov N.* The Russian religious renaissance of the twentieth century. — Л., 1963; *Кривошеин И.* Мать Мария (Скобцова). — «Журнал Московской Патриархии», 1970, № 5; *его же*, Мать Мария. — в кн.: Против общего врага. — М., 1972; *Лавров А.В., Шустов А.Н.* Поэма Кузьминой-Караваевой о Мельмоте Скитальце. — в кн.: Памятники культуры. 1986. — Л., 1987; *Лидин В.* Друзья мои — книги. — Новый Мир, 1981, №3; *Максимов Д.Е.* Воспоминания о Блоке Кузьминой-Караваевой. — «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», 1968, в. 209; *его же*. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981; *Манухина Т.* Монахиня Марии. — «Новый журнал», 1955, кн. 41; *Микулина Е.Н.* Мать Мария. Роман. — М., 1983; М., 1988; *Мочульский К.* Монахиня Мария Скобцова. — «Третий час», 1946, № 1; *Петрова Т.Г.* Кузьмина-Караваева. — Русские писатели 20 века. Биографический словарь. — М., 2000; *Пильский П.* «Стихи». — Сегодня. Рига. 1937, 23 ноября; *Smith T.S.* Mère Marie, nonne et rebelle, Р., 1965; *Плюханов Б.* Мать Мария (Скобцова). — Блоковский сб., в. 9, Тарту, 1989 («Уч. зап. ТГУ». в. 857); *Райт-Ковалева Р.* Человек из Музея Человека. — М., 1982; *Струве Г.* Русская литература в изгнании. — Нью-Йорк, 1956. — С. 328–329; *Сытова А.С.* Неизвестные портреты поэтессы Кузьминой-Караваевой. — в кн.: Памятники культуры. 1979. — Л., 1980; *ее же*. Неизвестные рисунки Кузьминой-Караваевой. — в кн.: Памятники культуры. 1987. — М., 1988; *Тверитинова А.* Форт Роменвилль. — Л., 1960; *ее же*. Под крышами Парижа. — «Нева», 1984, № 2; *Терапиано Ю.* Встречи. — Нью-Йорк, 1953; *Утевский М.А.* Мать Мария: Очерк жизни. — Лазурь, 1990, № 2; *Федотов Г.* «Жатва духа». — Современные записки. — Париж, 1928, № 35; *Шустов А.Н.* Жизнь и творчество Кузьминой-Караваевой. — Русская литература, 1981, № 4; *его же*. Комментарии требуют уточнения. — Русская литература, 1983, № 1; *его же*. Дочь России. — в кн.: Белые ночи. — Л., 1985; *его же*. Блок в жизни и творчестве Кузьминой-Караваевой. — Александр Блок. Исследования и материалы. — Л., 1991; *его же*. Свидетельства современника о матери Марии. — ВРХД(Париж), 1992, №166; *его же*. *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* — Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. К-М. М., 1996. — С. 209–211; *Яновский В.С.* Поля Елисейские. Книга памяти. — Нью-Йорк, 1983.

Вс.А. Рождественский

Соч.: Лето. Деревенские ямбы. Стихи 1918 года. — Пб., 1921; Золотое веретено. Стихи. — Пб., 1921; Большая Медведица. Книга лирики. 1922–1926. — Л., 1926; В лесах Робин Гуда. — М.-Л., 1926; Федя-поводырь. — Л., 1926; Весенний базар. — Л., 1929; Поющая земля. География в стихах. — Л., 1929; Гранитный сад. Книга лирики. 1923–1928. — Л., 1929; Земное сердце. Книга лирики. 1929–1932. — Л., 1933; Избранные стихи. — Л., 1936; Окно в сад. Книга лирики. — Л., 1939; Голос Родины. Стихотворения. — Л., 1943; Ладога. Стихи. — Л., 1945;

Родные дороги. Стихи 1941–1946. — Л., 1947; Стихотворения. 1920–1955. — М.-Л., 1956; Тропинка в лес (совместно с Н. Верзилиным). — Л., 1956; В дружбе с мечтой. Лирика. — Л., 1959; Иволга. Стихотворения. — Л., 1958; Русские зори. Лирика разных лет. — М.-Л., 1962; Цветы из сада (совместно с Н. Верзилиным). — Л., 1962; Читая Пушкина. — Л., Детгиз, 1962; 1966; Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. — М.-Л., 1962; 1974; Стихи о Ленинграде. — (Л), 1963; Избранное. — М.-Л., 1965; Золотая осень: Кн. лирики. — 1969; Стихотворения. — Л., 1970; Лирика. 1965–1969. — (Л), 1970; Аленушка. — М., 1971; В созвездии Пушкина: Книга о русских поэтах. — М., 1972; Шкатулка памяти. Новеллы. — (Л), 1972; Добрый день. Лирика. — Л., 1973; Избранное: в 2 тт. — Л., 1974; Жизнь слова: Беседы о поэтическом мастерстве. — М., 1977; Город на Неве: Стихи о Ленинграде. — Л., 1978; Психея. Книга лирики. — Л., 1980; Стихотворения. — Л., 1985; Избранные произв.: В 2 т. — Л., 1988.

Лит.: Амстердам А.Д. Всеволод Рождественский: Путь поэта. — М.-Л., 1965; Васильева И. Всеволод Рождественский: Очерк жизни и творчества. — Л., 1983; О Всеволоде Рождественском: Воспоминания. Письма. Документы. — Л., 1986; Павловский А. О Всеволоде Рождественском. — *Вс. Рождественский*. Избранное: В 2 тт. — Л., 1974; Рыленков Н.И. Радость познания, счастье творчества (о Вс. Рождественском). — *Рыленков Н.И. Душа поэзии: Портреты и раздумья*. — М., 1969.



ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ (1885–1922)

Велимир Хлебников вошел в историю русской культуры как поэт и философ, создатель уникальной концепции времени, изложенной в «Досках судьбы» – произведении, ставшем делом всей жизни поэта. «Доски судьбы» – это сплав литературы, истории, философии, физики и метафизики. В поэзии Хлебникова время представлено как судьбоносное начало, чей ритм подобен поэтическому. Поэт «исчислял» ход мировой истории, определял временные интервалы (колебательные волны) между ключевыми историческими событиями. Хлебников был реформатором русского поэтического языка, создателем проекта «звездного языка», ввел в пространство русской поэзии иррациональный мир первобытных заговоров и заклинаний, пытался вернуть русской речи ее славянское звучание. Поэзия, проза и драматургия Велимира Хлебникова является одной из самых ярких и философски насыщенных страниц в «летописи» русской литературы «серебряного века».

Виктор (Велимир) Хлебников (Виктор Владимирович Хлебников) родился в селе Малые Дербеты (Ханская ставка) Астраханской губернии в семье ученого-орнитолога, одного из организаторов Астраханского заповедника. Впоследствии «птичий язык» стал для Хлебникова метафорой поэтического языка, а орнитология – наукой, близкой к поэтике. Тайна «птичьего языка» всю жизнь занимала поэта, а его первое стихотворение, датированное 6 апреля 1897 года, называлось «Птичка в клетке». Образ птичьего мира фигурирует в раннем стихотворении поэта «Там, где жили свиристели», в написанной незадолго до смерти поэме «Зангези» и в ряде других произведений.

Астрахань стала для поэта особым миром, сочетавшим в себе волжские просторы, войлок калмыцких кибиток, буддийские мифы и предания. Об астраханских просторах Хлебников писал: «Родился... в стане исповедующих Будду кочевников – имя «Ханская ставка», в степи – высохшем дне исчезающего Каспийского моря»²⁴¹⁶. В детстве

²⁴¹⁵ Глава 9 (Футуризм) см. В книге.

²⁴¹⁶ Старкина С. Хлебников. – М., 2007. – С. 11.

поэта окружали «степь, цветы, ревучие верблюды, круглообразные кибитки» и «моря овец», ламаистские монастыри – хурулы, молитвенные колеса (маниин хурдэ). Калмыцкие астрологи использовали в своих вычислениях доски судьбы, и именно так назвал Хлебников свое главное произведение, посвященное вычислению «ритма истории», анализу «поступи» великих событий и разделяющих их временных интервалов. В «Досках судьбы»²⁴¹⁷ были отражены размышления поэта над «законами времени», причем время понималось как уникальная субстанция, влияющая на судьбы людей и народов посредством своего ритма, подобного музыкально-математическому. При жизни поэта вышел один «лист» (глава) «Досок судьбы», после смерти – еще два листа. Это произведение было во многом порождено детскими впечатлениями Хлебникова – созерцанием ламаистских храмов и наблюдением за вычислениями калмыцких астрологов.

В 1898 году семья Хлебниковых переехала в Казань, и поэт продолжил учебу в гимназии, где в равной мере увлекался орнитологией, русской словесностью и математикой. Эти юношеские пристрастия Хлебникова вполне объяснимы в контексте его дальнейшего творчества: орнитология символизировала «птичий язык» – мелодичный и свободный, тогда как математика знаменовала собой изучение законов времени.

Стихи Хлебников начал писать в последних классах гимназии. В 1903 году поэт поступил на физико-математический факультет Казанского университета, сначала на математическое отделение, затем на естественное.

В 1908 году будущий поэт переехал в Петербург, где поступил на естественное отделение Петербургского университета, а затем перешел на историко-филологическое. Однако университет Хлебников бросил – ради углубленных занятий литературой и философско-математических штудий. Согласно другой версии, будущий поэт был исключен из университета за неуплату.

1908 год отмечен знакомством с поэтами-авангардистами – В.Каменским и Бурлюками. В Петербурге посещал литературные «среды» в «башне» Вячеслава Иванова и «Академию стиха» при журнале «Аполлон». С Вячеславом Ивановым Хлебникова сближал интерес к славянскому фольклору и мифологии. Более того, славянским именем Велимир (от славянского «велий» – великий, большой + мир) Виктор Хлебников был «наречен» именно в «башне» Вячеслава Иванова.

В 1908 году в журнале «Весна», где секретарем редакции был В.Каменский, был опубликован первый рассказ Хлебникова «Искушение грешника». Вскоре после знакомства с В.Каменским встретился с группой художников-новаторов: Бурлюками, Е. Гуро, М. Матюшиным. В 1910 году был издан первый сборник кружка – «Садок Судей». «Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие как несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства. Главное внимание он уделяет пересмотру стилистических

²⁴¹⁷ Хлебников В. Доски судьбы // Бабков В. Контексты «Досок судьбы». – М., 2000.

проблем и стремится вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утрачена им от долгого употребления», — писал Н.С. Гумилев в рецензии на «Садок судей»²⁴¹⁸.

Под попыткой вернуть слову крепость и свежесть, утраченную от долгого употребления, в ходе самой истории, Гумилев подразумевал словотворческие поиски Хлебникова, его стремление вернуться в своем творчестве к некому «праязыку», вернуть гласным и согласным их первозданное, «заклинательное», значение. «Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык — тот, кто ударяет, бок — то, во что ударяют, бобр — то, за чем охотятся, бабр (тигр) — тот, кто охотится»²⁴¹⁹, — так объяснял смысл хлебниковского словотворчества Н.С. Гумилев в рецензии на стихотворения Хлебникова, появившиеся в изданиях литературной группы «Гилея»²⁴²⁰ и Студии импрессионистов.

Анализируя знаменитое раннее стихотворение Хлебникова «Смехачи», Гумилев указывал также, что будущий поэт-футурист мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Словотворческие поиски Хлебникова были сродни идеям акмеистов и, в частности, Н.С. Гумилева о «девственных наименованиях», об удивительном по своей силе языке, которым «сфинксы говорили в кругу драконовых владык» (стихотворение Н.С. Гумилева «Естество»).

Для поэтики акмеизма, как и для творчества В.Хлебникова, был характерен поиск языка «девственных наименований», совершенного языка, Божественной речи, согласно которой мир был сотворен.²⁴²¹ Эти поиски были направлены на постижение Божественного Слова путем вхождения в его пространство, часто в стихах Гумилева представляющееся пространством географическим, т.е. на постижение путем приращения и диалога.

И Гумилев, и Хлебников мечтали о *победном* слове, которое расковывает косный сон стихий, о Слове, гармонизирующем тварный мир. Личностному Логосу, как и Логосу универсальному, в текстах Гумилева противостоит нечеловечья речь стихии или «ужасный тот язык, которым сфинксы говорили в кругу драконовых владык»

²⁴¹⁸ Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 тт. Т. 4. М., 1991. С. 318.

²⁴¹⁹ Там же, — С. 324.

²⁴²⁰ Название литературной группы «Гилея» происходит от древнегреческого имени Таврической губернии, где жила семья Бурлюков. В декабре 1912 г. вышел в свет сборник «Пощечина общественному вкусу», открывавшийся программной статьей русских кубофутуристов. В этой статье кубофутуристы называли себя лицом эпохи и предлагали сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности. А также устанавливали свои права на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами.

²⁴²¹ См. гумилевское стихотворение «Роза»: «Лишь девственные наименованья Поэтам разрешаются отсель» (Гумилев Н.С. Собр. соч. Т. 3. — М., 1999, — С. 138).

(«Естество»)²⁴²² «Первоначальные слова» — «залог бессмертия для смертных» — связаны в стихотворении «Естество» с вселенским движением и преображением, просвещением стихии. Знаменательно, что стихотворения Хлебникова «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любирь» Гумилев назвал словарем простейшего языка из одних предлогов, указывающих направление движения.

Этот «простейший язык» — язык дикаря, праязык, утерянный в ходе истории. Действительно, и в ритме, и в синтаксисе ранних стихотворений Хлебникова можно было, по словам Гумилева, увидеть испуганного или торжествующего дикаря, услышать его взволнованные речи.

В основе этого «простейшего языка», или «заумного словесного творчества», лежал принцип «фонологии» — абстрагирования звука от смысла. Поэт А. Крученых считал, в частности, что фундаментом такого языка является взгляд на мир «с конца», смещение сюжетных эпизодов во времени. В целом заумная поэзия опиралась на фольклор и мифологию первобытных времен, на заклинания, заговоры и шаманство и т. п. Заумь в поэзии считалась царством «чистых» звуков и красок, освобожденных от «вещности», предметности, поэтическим выражением уникального первобытного «праязыка».

В 1913 году в сборнике «Садок судей 2» поэты-футуристы²⁴²³ утверждали, что они расшатали синтаксис, заново осознали роль приставок и суффиксов, сбросили с Парохода современности правописание, уничтожили знаки препинания и стали характеризовать существительные не только прилагательными, но и другими частями речи, а также отдельными буквами и числами. Гласные понимались, соответственно, как «время и пространство (характер устремления)», согласные — как краска, звук и запах.

В «заумном языке» звуки использовались как самостоятельные, семантически окрашенные единицы речи. Так, поэт А. Крученых предлагал вместо «захватанного» слова «лилия» заумное слово «еуы», первоначально чистое и «космичное». В.Хлебников писал о заумной поэзии следующее: «Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств... Впрочем, я совсем не хочу сказать, что каждое непонятное творчество прекрасно. Я намерен сказать, что не следует отвергать творчество, если оно непонятно данному слою читателей»²⁴²⁴.

²⁴²² Там же. Т. 4. — С. 63.

²⁴²³ Футуризм — одно из литературных направлений начала XX века. Велимир Хлебников называл футуристов бюджетянами — людьми будущего мира. Футуризм включал в себя следующие литературные группы: 1) «Гилея», кубофутуристы (близкие по своим позициям с кубистами в живописи): В. Хлебников, Давид и Николай Бурлюки, В. Каменский, В. Маяковский, А. Крученых и др.; 2) «Ассоциация эгофутуристов»: Игорь Северянин, И. Игнатъев, К. Олипов, В. Гнедов и др.; 3) «Мезонин поэзии»: Хрисанф, Рюрик Ивнев, В.Г. Шершеневич и др.; 4) «Центрифуга»: С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев и др.

²⁴²⁴ Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. — М., 2000. — С. 359–384, 815–817.

Хлебникову принадлежит и термин «звездный язык». Этот язык не осознается человеком при солнечном свете и постигается лишь в сумерках, когда эмоциональное восприятие преобладает над рациональным. «Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. <...> Самовитое слово отрешается от признаков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки»²⁴²⁵, — писал поэт.

«Звездный язык», как полагал Хлебников, должен был стать языком мирового общения и постепенно вытеснить существующие мировые языки. Эксперименты в области создания некоего универсального искусственного языка мирового общения проводились и в XVIII, и в XIX столетиях. В этом плане «звездному языку» Хлебникова предшествовали эксперименты Дж. Уилкинса, Г.В. Лейбница, Р. Декарта, М. Мерсенна, Л. Заменгофа и других ученых.

«Поворот Хлебникова к естественному языку и мощный словотворческий взрыв, относящийся к 1907–1909 годам (отметим, что из 9 тысяч известных нам сейчас неологизмов поэта более половины созданы именно в эти годы), возможно, связан с его неудовлетворенностью результатами предшествующих опытов по разработке искусственных языков. Знаменитые словотворческие тетради 1907–1908 годов (ныне собраны в конвюлт — РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 60) позволяют воочию увидеть многоплановую работу Хлебникова над словом»²⁴²⁶, — справедливо указывает Н.Н. Перцова. Как отмечает исследовательница, уже в этих тетрадях прослеживается сопоставление звуков речи и смыслов. Подступами к «звездному языку», как утверждает Перцова, можно считать часто встречающиеся в «словотворческих тетрадях» списки слов, начинающихся с одного звука или слога.

Н.Н. Перцова указывает также, что Хлебников обосновывал различные взаимоотношения между единицами азбуки. Так, поэт соотносил звуки с арифметическими действиями: К — сложение, В — вычитание, С — умножение, М — деление. Некоторые звуки, согласно разысканиям Хлебникова, образуют антонимические пары. Так, например, звуки К и П трактовались поэтом следующим образом. К: «сцепление, переход в закованное состояние, покой, смерть», П: «расширение, пыл, страсть».

«Звездный язык» Хлебникова нашел свое отражение в творчестве поэтов-акмеистов, в частности в «астролингвистических экспериментах» Н.С. Гумилева, восклицавшего в стихотворении «На далекой звезде Венере»: «На Венере, ах, на Венере Нету слов, обидных и властных, Говорят ангелы на Венере Языком из одних только гласных. Если скажут «еа» и «аи» — это радостное обещанье, «Уо», «Ао» — о древнем рае Золотое воспоминанье»²⁴²⁷. В «венерианском языке» Гумилев «отдал дань, пусть в полушутливом тоне, иронической (слегка паро-

²⁴²⁵ Там же. — С. 359–384.

²⁴²⁶ Перцова Н.Н. О «звездном языке» Велимира Хлебникова. // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. — М., 2000. — С. 359–384, 815–817.

²⁴²⁷ Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. — М., 2001. — С. 135.

дийной) фантазии – тем опытам осмысления гласных, которые восходят к Рембо и нашли в русской поэзии его времени продолжение у Хлебникова»²⁴²⁸.

И «звездный язык» Хлебникова, и «венерианский» язык Гумилева во многом восходят к теории французского философа-просветителя Ж.-Ж. Руссо о языке дикарей, певучем и страстном, подобном крикам и вздохам. Согласно концепции А.Л. Погодина, изложенной в книге «Язык как творчество. Происхождение языка», за языком жестов, первым в истории человечества, следовал язык гласных звуков, а уже потом на исторически языковую сцену вступили согласные. Гласные, соответственно, олицетворяли собой вечно женственное, певучее, страстно-любовное начало мироздания, тогда как согласные символизировали мужскую волю, силу и власть.

Французский поэт-символист Артюр Рембо был создателем поэтической теории о гласных и согласных, которая, несомненно, повлияла на «звездный язык» Хлебникова. Скандальную известность получил сонет Артюра Рембо «Гласные», который на все лады обсуждала европейская культурная элита:

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,
«О» голубой – цвета причудливой загадки:
«А» – черный полог мух, которым в полдень сладки
Миазмы трупные и воздух воспаленный.
Заливы млечной мглы, «Е» – белые палатки,
Льды, белые цари, сад, небом окропленный;
«И» – пламень пурпура, вкус яростно соленый –
Вкус крови на губах, как после жаркой схватки.
«У» – трепетная гладь, божественное море,
Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре
Алхимика, чей лоб морщины бороздят;
«О» – резкий горний горн, сигнал миров нетленных,
Молчанье ангелов, безмолвие вселенных:
«О» – лучезарнейшей Омеги вечный взгляд!»²⁴²⁹

Хлебников, вслед за Рембо, соответствующим образом окрасил согласные. В его «звездном языке» Б – красный, рдяный, П – черный с красным оттенком, Г – желтый, Л – цвет слоновой кости. «Теперь прочтите: «Бобэоби пелись губы» и подставьте хлебниковские цвета на место согласных. Вы увидите говорящие накрашенные губы женщины: злость помады, белизну с чуть приметной прижельтю – «слоновая кость», что присуще здоровым, крепким зубам, наконец темноту приоткрывающегося зева. И никакой зауми»²⁴³⁰, – справедливо утверждал Ю. Нагибин в своей статье «О Хлебникове».

²⁴²⁸ Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка // Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1989. – С. 22.

²⁴²⁹ Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993.

²⁴³⁰ Нагибин Ю.М. О Хлебникове // Время жить. – М., 1987. – С. 335.

Футуристы и, в частности, В.Хлебников охотно нарушали законы лексической сочетаемости слов, отказывались от знаков препинания. Хлебников и другие участники литературной группы «Гилея» пытались ввести «телеграфный» синтаксис, лишенный предлогов, применяли в стихотворной речи музыкальные и математические знаки, графические символы.

Для творчества «Гилеи» характерно намерение соединить в поэзии художественные средства различных видов искусств, в частности музыки и живописи. Для поэтов «Гилеи» стихотворения являлись, помимо всего прочего, элементом графического оформления книги. Поэтому слова и словосочетания располагались фигурно, использовались разноцветные шрифты, строки располагались «лесенкой», а сами сборники печатались на обойной бумаге. Особыми шрифтами выделялись также эпитеты, внутренние рифмы, ключевые слова стихотворений.

Вызывает интерес следующий факт: в 1913 году в петербургском поэтическом кабаре «Бродячая собака» лингвист и литературовед В. Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка». В этом докладе Шкловский возводил заушный («звездный») язык к разговорам и заклинаниям первобытной культуры, а также к считалкам и прибауткам славянского фольклора и к явлению глоссолалии («говорение на всех языках»). Вслед за Шкловским выступил поэт и ученый-ассириолог В.К. Шилейко, который назвал лингвистические эксперименты футуристов «чернокнижием». Кроме Шкловского и Шилейко, «звездным языком» Хлебникова заинтересовался лингвист Р.Якобсон, которому поэт преподнес свой первый поэтический сборник «Ряв», изданный при помощи поэта А. Крученых.

С 1910 по 1915 год Хлебников жил в Петербурге, Москве, Харькове, Астрахани, в Маячках (имение Бурлюков в Херсонской губернии), Алферове, Красной поляне (Харьковской губернии). В конце 1912 года вышли сборники «Пощечина» и 2-й «Садок Судей», где были опубликованы поэмы Хлебникова «Гибель Атлантиды», «Шаман и Венера», «И и Э».

«Примечательно, что поэма В. Хлебникова «Гибель Атлантиды» и драма Л.Рейснер «Атлантида» не только основаны на одной и той же легенде, но и появились в один и тот же год — 1913; во 2-м сборнике «Садок судей» была опубликована поэма В.Хлебникова, в альманахе «Шиповник» (кн. 21) — драма Л.Рейснер»²⁴³¹, — справедливо указывает Э.Н. Аламдарова в статье «Велимир Хлебников и Лариса Рейснер». Л.М. Рейснер — «женщина русской революции», «комиссарша», флаг-адъютант и жена командира Волжско-Каспийской флотилии Ф.Ф. Раскольников, в дореволюционном прошлом — поэтесса, близкая к акмеистам, возлюбленная Н.С. Гумилева, видела в Атлантиде символ мировой цивилизации, построенной на христианских основах и обреченной погибнуть в водах Потопа — Революции.

²⁴³¹ Аламдарова Э.Н. Велимир Хлебников и Лариса Рейснер // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузовский сборник научных трудов. — Волгоград, 1990. — С. 59 — 66.

Для В. Хлебникова Атлантида – это и Россия, и мировая цивилизация, застигнутая «водами» вселенского переустройства. Первоначальные названия поэмы – «Потоп острова» и «Гибель атлантов». В поэме Хлебникова Жрец, верящий в числовые законы, на которых построена вселенная, в математический ритм истории, убивает рабыню, осмелившуюся ему противоречить. Рабыня символизирует «вселенскую смуту» и в то же время мир эмоций, вечно женственное иррациональное начало мироздания. Гибель рабыни влечет за собой закат и разрушение цивилизации атлантов. Воды потопа поглощают остров. Если изложить этот конфликт в терминологии «звездного языка» В. Хлебникова, то можно сказать, что согласные (воля, сила, власть, число) уничтожили гласные (женственность, иррациональность, смута), что повлекло за собой гибель мироздания.

В поэме Ларисы Рейснер показан бунт юноши Леида против жрецов Атлантиды. «Воплощением обреченного на гибель мира является Верховный жрец, «купивший все совести и все правды», не верящий ни в чистоту, ни в бескорыстие, ни в героическую самоотверженность во имя народа»²⁴³², – пишет Э.Н. Аламдарова. Жрецы олицетворяют собой «прогнанный» старый мир, который должен быть уничтожен во имя торжества будущих поколений, Леид несет в себе новые ценности рождающегося «юного мира». Однако конфликт между Леидом и жрецами приводит к гибели Атлантиды, без которой не мыслят себе жизни противоборствующие стороны. В водах потопа погибает Атлантида–Россия, Атлантида – мировая культура. В сущности поэмы Хлебникова и Рейснер глубоко трагичны, исполнены тайного сожаления и сострадания к застигнутой «водами потопа» родине.

В 1916 году Хлебников приехал в Москву, где задумал «Союз 317-ти» или «Общество председателей земного шара». Число «317» Хлебников считал судьбоносным, определяющим ход мировой истории. Известен доклад Хлебникова «О колебательных волнах 317-ти». В этом докладе Хлебников «пытался по-новому взглянуть на связь между скоростью света и скоростями Земли (то есть скоростью вращения Земли вокруг Солнца и вокруг своей оси), корректируя тем самым классическую механику Ньютона»²⁴³³. В судьбах отдельных людей Хлебников различал колебательные волны в 317 дней. Эти колебательные волны, по мнению поэта, разделяли основные события человеческой жизни. 317 дней понимались Хлебниковым и как интервал, разделяющий ключевые события российской и мировой истории.

Общество Председателей Земного Шара должно было насчитывать 317 членов и влиять на ход российской и мировой истории. Эти идеи Хлебникова сродни представлениям Н.С. Гумилева о «поэтократии», обществе, управляемом поэтами. Как свидетельствует К.И. Чуковский, «вера в волшебную силу поэзии, «солнце останавливающей словом, словом разрушавшей города», никогда не покидала Гумилева»²⁴³⁴. Поэтому Гумилева,

²⁴³² Там же. – С. 62.

²⁴³³ Старкина С. Хлебников. – М., 2007. – С. 155.

²⁴³⁴ Чуковский К.И. Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева (Воспоминания современников). – Л., 1991. – С. 136.

как и Хлебникова, интересовали и те эпохи истории человечества, когда жрецы-поэты, подобные кельтским друидам, руководили народами и царями.

Программа Общества Председателей Земного Шара была сформулирована Хлебниковым в декларации «Труба марсиан»: «Пусть Млечный Путь расколется на Млечный Путь изобретателей и Млечный Путь приобретателей... Пусть возрасты разделятся и живут отдельно... Права мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания... Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет как черемуха и двигает как поршень, где человек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается со своим завтра»²⁴³⁵. Времена, распиленные на доски, — это хлебниковские «Доски судьбы», на которых «исчислены» судьбы мира и определены временные интервалы, разделяющие великие события.

В Общество Председателей Земного Шара вошел друг поэта Дмитрий Петровский, затем — Вячеслав Иванов, который нарек Виктора Хлебникова древним славянским именем Велимир, и философ, литературовед, ученый — отец Павел Флоренский. Хлебников даже составил список людей, которые должны были войти в Общество Председателей Земного Шара. В этот список вошли: поэты-футуристы Николай и Давид Бурлюки, В.В. Маяковский, В. Каменский, Н.Асеев, Р.Ивнев, поэт-акмеист М.Зенкевич, близкий к акмеизму М.Кузмин, художники Малевич и Спасский, композитор А.Лурье, летчики Г. Кузьмин и В.Михайлов, а также «члены китайского посольства Тинь-Э-Ли и Янь-Юй-Кай, посол Абиссинии в России Али Серар и Рабиндранат Тагор. От имени Общества Хлебников издавал периодическое издание «Временник». Были опубликованы четыре номера «Временника», в третьем номере содержались подписи 19 членов Общества.

Весною 1916 года Хлебников поехал в Астрахань, где был призван на военную службу и отправлен в Царицын в 93-й запасный полк. Через несколько месяцев поэт освободился от военной службы и возвратился в Астрахань, откуда незадолго до Февральской революции переехал в Харьков, где в 1917 году издал упоминавшуюся выше декларацию «Труба Марсиан» и «Временник 2-й» с манифестом-поэмой о «Государстве Времени».

После Февральской революции, в начале 1917 года, поэт приехал в Петербург, а в дни Октябрьского переворота отправился в Москву. В том же 1917 году Хлебников уехал на Украину, где провел 1918, 1919 и начало 1920 году. В это время поэт жил в основном в Харькове и иногда в Ростове. О 1917 годе Хлебников писал в самых восторженных выражениях: «Это было сумасшедшее лето, когда после долгой неволи в запасном пехотном полку, отгороженном забором из колючей проволоки от остальных людей, — по ночам мы толпились у ограды и через кладбище — через огни города мертвых — смотрели на дальние огни города живых, далекий Саратов, я испытывал настоящий голод пространства, и на поездках, увешанных людьми, из-

²⁴³⁵ Сторкина С. Хлебников. — М., 2007. — С. 155, 162.

менившими войне, прославлявшими Мир, Весну и ее дары, я проехал два раза туда и обратно, путь Харьков – Киев, Петроград. Зачем? Я сам не знаю. Весну я встретил на вершине цветущей черемухи, на самой верхушке дерева, около Харькова. Между двумя парами глаз была протянута занавеска цветов... Каждое движение веток осыпало меня цветами...»²⁴³⁶.

Февральскую революцию Хлебников сначала встретил восторженно, но быстро разочаровался в ней. Общество Председателей Земного Шара даже направило Временному Правительству следующее письмо: «Правительство Земного Шара на заседании своем 22 октября постановило: 1) Считать Временное Правительство временно не существующим, а главнонасекомствующего Александра Федоровича Керенского находящимся под строгим арестом»²⁴³⁷. Однако, после установления власти большевиков Хлебников покинул и Петербург, и Москву ради волжских просторов.

В Нижнем Новгороде Хлебников публиковался в альманахе «Без муз», который издавал Иван Рукавишников. Из Нижнего Новгорода Хлебников отправился в Казань, а затем в Астрахань, к родителям, братьям и сестрам. После 1918 года отношение Хлебникова к революции несколько изменилось. В поэме «Ночной обыск», написанной в 1921-м, матросы-краснофлотцы описаны без всякого восторга. Напротив, с сочувствием описан молодой офицер, который решил воспрепятствовать ночному обыску и грабежу, устроенному матросами-краснофлотцами, и погиб на глазах матери.

Тем не менее в этот период Хлебников являлся корреспондентом газеты «Красный воин» (орган Астраханского Военного Совета и Губернского Военного Комиссариата). В этой газете Хлебников опубликовал рассказ-воспоминание «Октябрь на Неве» и ряд стихотворений, в том числе стихотворение «Воля всем».

В январе 1918 года в Петрограде был издан сборник «Ржаное слово: Революционная хрестоматия футуристов» с участием Хлебникова. Было задумано издание произведений поэта, подписан договор между литературно-издательским отделом Наркомпроса в Петрограде и объединением футуристов. В конце февраля–начале марта 1919 г. Хлебников выехал из Астрахани в Москву, где решался вопрос об издании его сочинений. В течение 1919 года, скитаясь между Москвой, Харьковом и Астраханью, поэт написал повесть «Есир», статьи «Говорят, стихи должны быть понятны...» и «Когда-нибудь человечество...».

В 1920 году поэтом были написаны поэмы «Ладомир», «Три сестры» и поэма-палиндром «Разин». Название поэмы «Ладомир» можно перевести как мировой лад, грядущая гармония. Это поэма-утопия, рассказывающая о том, как «замки мирового торгова, Где бедности сияют цепи» будут обращены в пепел. В центре поэмы образ-символ «чертежей судьбы», которые являются инвариантом «досок судьбы». Эти «чертежи судьбы» чертятся заново – но не мелом, а любовью. Рождается новое миро-

²⁴³⁶ Там же. – С. 176.

²⁴³⁷ Там же. – С. 186.

устройство, новый мировой лад, начертанный Обществом Председателей Земного Шара. Для этого нового уклада характерна гармония природы и человека («Я вижу конские свободы И равноправие коров, Былиной снов сольются годы, С глаз человека спал засов»²⁴³⁸). Свободу Хлебников называет «пожаром вселенской души» и в то же время звездным наследством, которое нужно пить из «звездного стакана». Триумфальное шествие Председателей Земного Шара – это своего рода прелюдия мирового переустройства, рождения «новой земли».

Поэма «Разин» написана палиндромами, то есть строки читаются одинаково слева направо и справа налево. Палиндромам издавна «приписывалась магическая сила, они использовались в заговорах и заклинаниях»²⁴³⁹. Хлебников так говорил о палиндромах: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны, и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл»²⁴⁴⁰. Как писал поэт, время, похожее на поле впереди и поле сзади, становится пространством и течет сразу в двух направлениях. Палиндромы подобны этому «обоюдоострому» времени: читая палиндром, можно двигаться одновременно в двух направлениях. Интересно, что первое издание поэмы представляло собой набор исписанных с двух сторон дощечек, скрепленных пеньковой веревкой.

Себя в поэме Хлебников называет Разиным со знаменем Лобачевского. Начальные строки поэмы подобны заклинанию:

Я Разин со знаменем Лобачевского логов.
Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря,
Путь
Сетуй, утес!
Утро чорту!
Мы, низари, летели Разиным.
Течет и нежен, нежен и течет.
Волгу див несет, тесен вид углов.
Олени. Синело.
Оно.
Ива, пук купав и –
Лепет и тепел
Ветел, летев.
Топот.²⁴⁴¹

В прозаическом фрагменте «Две Троицы. Разин напротив» Хлебников сравнивал течение Волги с течением судьбы и времени, а душу Разина – с широкими волнами широкой реки: «На гордом уструге «нет-единицы» плыть по душе Разина по широким волнам, будто по широкой реке, среди ветел и вязов, сидящих бакланов, среди плаваю-

²⁴³⁸ Хлебников В. Собр. соч.: В 3 тт. Т.1. – СПб., 2001. – С. 55.

²⁴³⁹ Старкина С. Хлебников. – М., 2007. – С. 155, 233.

²⁴⁴⁰ Там же.

²⁴⁴¹ Хлебников В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. – СПб., 2001. – С. 100.

щих баб-птиц, править челн поперек волне, поперек течению, избрав Волгой его судьбу, точно орел жестким клювом, оконченную плахой, но дав жизни другое течение, обратное относительно звезд над нею, перерезая время, наперекор ему, от калмыцких степей к Жигулям, плывя через шумящий поток его Я»²⁴⁴². Согласно хлебниковской интерпретации знаменитого сюжета о Разине и персидской княжне, брошенной атаманом в Волгу, Разин принес красавицу-княжну в жертву водным божествам. Себя же поэт называет «противо-Разиным», который спас бы деву от духов воды, подобной времени, от самого времени с его разрушительным духом.

В октябре 1920 года перебрался в Баку, где тесно общался с бакинскими футуристами, часто встречался со своим бывшим учителем – Вячеславом Ивановым. В Баку поэт поступил на службу в отделение РОСТА. В июне 1921 года Хлебников отправился с Красной Армией в Персию в качестве прикомандированного к штабу. Прodelал весь поход на Тегеран. В Персии Хлебников пробыл с июня по август 1921 года и возвратился в августе 1921 года в Баку, откуда переехал в Пятигорск. За время пребывания в Персии поэт написал статью «О строении времени» и первоначальные наброски к «Тирану без Тэ».

Персию Хлебников, как и другие поэты «серебряного века», в частности Вяч. Иванов и Н.С. Гумилев, воспринимал опосредованно – через поэзию суфийского мистицизма и, прежде всего, сквозь призму лирики Хафиза (Гафиза). Имя Хафиза символизировало для русских поэтов «серебряного века» высокую, мистическую поэзию, а Персия была страной, навеки связанной с именами великих поэтов древности – Фирдоуси, Омара Хайяма, Энвери, Джелаледина Руми, Саади, Хафиза и Джами. Однако в «семизвездии» на небе персидской поэзии²⁴⁴³ главным для русских поэтов был Хафиз.

Личность и творчество Гафиза оказали огромное влияние на русскую культуру «серебряного века». Вячеслав Иванов даже организовал в Петробагдаде–Петербурге кружок гафизитов, для которых личность легендарного персидского поэта знаменовала собой мистическую поэзию. В состав кружка входили такие выдающиеся деятели русской культуры, как Л.С. Бакст, Н.А. Бердяев, С.М. Городецкий, Л.Д. Зиновьева-Аннибал, Вяч. И. Иванов, М.А. Кузмин, В.Ф. Нувель

²⁴⁴² Там же, Т. 2. – С. 150.

²⁴⁴³ В «семизвездии на небе персоязычной поэзии» вошли: Фирдоуси – как представитель историко-героического эпоса, Низами, как эпик-романтик, Энвери – панегирист, Джелаледин Руми – поэт-мистик, Саади – моралист, Хафиз – любовный лирик, Джами – исключительно великий поэт, сочетавший в себе все поэтические жанры и направления. Приведенная поэтическая «седмерица» вошла в литературный обиход благодаря автору «Истории персидской литературы», австрийскому барону Иозефу фон Хаммеру. Последний сформировал свою бессмертную седмерицу «на небе персидской поэзии», учитывая мистическое значение цифры 7 на Востоке. Согласно традициям культур Древнего Востока, 7 – самое важное из священных чисел. В частности, в Древней Персии почитались «семь бессмертных святых», такие духовные начала, как благая мысль, истина, долгожданное Царство Божие, благочестивое смирение, совершенное здоровье, бессмертная молодость, бдительное повиновение.

и К.А. Сомов²⁴⁴⁴.

Вячеслав Иванов так описывал собрания «гафизитов» в своих дневниках: «Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообща выработанной программе. Свободное общение друзей должно периодически прерываться исполнением очередных номеров этой программы, обращающих внимание всех к общине в целом. Этими номерами будут стихи, песня, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений; а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность устроителя вечера...»²⁴⁴⁵.

Первое собрание «кружка гафизитов» состоялось в мае 1906 года в Петербурге. В приглашениях на очередной вечер участники кружка называли Петроград Петробагдадом, намекая на Багдад «Сказок 1001 ночи». В Петербурге начала XX столетия «гафизиты» пытались воссоздать атмосферу «нежного и блестящего Востока», персидских и арабских сказаний. Мир «нежного и блестящего Востока», персидских и арабских сказаний привлекал и чаровал Хлебникова.

В стихотворении «Видите, персы, вот я иду...» Хлебников восклицал:

Видите, персы, вот я иду
По Синвату к вам.
Мост ветров подо мной.
Я Гушедар-мах,
Я Гушедар-мах, пророк
Века сего и несу в руке
Фрашокерети (мир будущего)²⁴⁴⁶.

Через Персию Хлебников собирался попасть в Индию, но индийскому путешествию не суждено было осуществиться. В апреле 1921 года на пароходе «Курск» Хлебников отправился в Энзели в качестве лектора Персидской Красной Армии.

В Персии Хлебникова называли русским дервишем – Гуль-муллой. Поэт, впрочем, переводил это название как «Священник цветов» («Нету почетнее в Персии – быть Гуль-муллой»).

Из Энзели Персидская Красная Армия двинулась на Решт, чтобы затем идти на Тегеран. В Реште выходила газета Персармии «Красный Иран». Хлебников стал корреспондентом этой газеты. В Энзели путь Хлебникова снова пересекся с «линией жизни» писательницы и «комиссарши» Ларисы Рейснер. Волжско-Каспийской флотилией командовал муж Ларисы Рейснер видный большевик Ф. Раскольников, а Лариса Михайловна состояла при нем флаг-адъютантом.

В Персии Хлебников чувствовал себя совершенно счастливым, испытывал небывалое вдохновение и даже звал к себе семью – родителей

²⁴⁴⁴ Богомолов Н. Петербургские гафизиты // Серебряный век в России. — М., 1993. — С. 167 — 210.

²⁴⁴⁵ Хафиз. Вино вечности. — М., 1999. — С. 24.

²⁴⁴⁶ Хлебников В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 1. — СПб., 2001. — С. 180.

и сестер – Катю и Веру. В Энзели и Реште сформировался персидский цикл Хлебникова, состоявший из стихотворений «Навруз труда», «Кавэ-кузнец», «Иранская песня», «Курильщик ширы», «Дуб в Персии», «Ночь в Персии». В Персии Хлебников начал писать поэму «Труба Гуль-муллы», героем которой был он сам – священник цветов, русский дервиш.

Осенью 1921 поэт отправился в Москву, намереваясь напечатать созданные в Персии произведения. Однако издать персидский цикл в Москве не удалось. В Москве Хлебников поселился у художника П.В. Митурича. В этот период Хлебников непрерывно работал над «Досками судьбы» и сверхповестью «Зангези», герой которой – поэт, мудрец и проповедник. Сверхповесть «Зангези» была опубликована уже после смерти Хлебникова.

Весной 1922 года вместе с П.В. Митуричем Хлебников выехал в деревню Санталово Новгородской губернии. Вскоре по приезде в Санталово поэт тяжело заболел, месяц находился в тяжелом состоянии и умер 28 июня 1922 года. 29 июня 1922 года Велимир Хлебников был похоронен на погосте в деревне Ручьи Новгородской губернии. В 1960 году прах Велимира Хлебникова был перенесен на Новодевичье кладбище в Москве.

Основные понятия

Футуризм, эгофутуризм, кубофутуризм, будетляне, историософия (философия истории), заумь, заумный язык, «звездный язык», «астролингвистические эксперименты», символическое значение гласных и согласных, философия времени, славянский фольклор и мифология, персидский мистицизм, дервишеская культура Персии, Общество Председателей Земного Шара.

Вопросы и задания

1. Проанализируйте творчество Велимира Хлебникова в контексте литературной истории русского футуризма.
2. Сопоставьте «звездный язык» Велимира Хлебникова и «астролингвистические эксперименты» «серебряного века» русской поэзии.
3. Охарактеризуйте кубофутуризм как литературное направление.
4. Проанализируйте художественную программу литературной группы «Гилея».
5. Охарактеризуйте философию времени, представленную в «Досках судьбы» Велимира Хлебникова.
6. Проанализируйте образность и символику персидского цикла стихотворений В. Хлебникова
7. Каковы основные черты поэмы В. Хлебникова «Разин» как уникального примера русского палиндрома?

Литература

Соч.: Собр. произведений: В 5 т. — Л., 1928–1933; Избранные стихотворения. — М., 1936; Стихотворения. — Л., 1940; Неизданные произведения. — М., 1940; Стихотворения и поэмы. — Л., 1960; Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза. — М., 1986; Творения. — М., 1986; Проза. — М., 1990; Избр. соч. — СПб., 1998; Собр. соч.: В 3 т. — СПб., 2001; Собр. соч.: В 6 т. — М., 2000; Стихотворения и поэмы. — Л., 1960.

Лит.: Андриевский А.Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. 1985. № 12; Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в. Пер. с англ. — М., 1993; Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. — СПб., 1994; Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова // Гофман В. Язык литературы: Очерки и этюды. — Л., 1936; Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. — М., 1983; Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. — М., 1990; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб., 1995; Ивнев Р. Образ, временем сожженный. — М., 1991; Каменский В. Путь энтузиаста. — Пермь, 1968; Крученых А. [Примеч.] // Записная книжка Велимира Хлебникова. — М., 1925; Ланн Ж.-К. Велимир Хлебников // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — М., 1995; Мамаев А.А. Астрахань Велимира Хлебникова. — Астрахань, 1996; Мариенгоф А. Роман без вранья. — Л., 1995; Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования 1911–1998 гг. — М., 2000; Парнис А.Е. «Ищу я верников в себя...»: Новое о Хлебникове // Литературное обозрение. 1996. № 5–6; Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. — Вена; М., 1995; Старкина С. Велимир Хлебников. — М., 2007; Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. Седьмые международные Хлебниковские чтения. — Астрахань, 2000; Велимир Хлебников и художественный авангард XX века. Шестые международные Хлебниковские чтения. — Астрахань, 1998; Хлебникова В. «Что нужно душе...» Стихи. Проза. Письма. — М., 2000; Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

В.В. МАЯКОВСКИЙ (1893–1930)

«Поэт литой гениальности», по слову Бориса Пастернака²⁴⁴⁷, новатор стиха, игрок, полемист и трибун, Маяковский изначально был воплощением обделенности и неприкаянности, боли и страдания: «...я — где боль, везде; // на каждой капле слезовой течи // распял себя на кресте»²⁴⁴⁸. Тотальное отрицание: «„Долой *вашу* любовь“, „долой *ваше* искусство“, „долой *ваш* строй“, „долой *вашу* религию“...» сопряжено у него не только с жадой оголтелой мести: «...выше вздымайте, фонарные столбы, // окровавленные туши лабазников», но и с ощущением чужой вины как своей собственной: «...каюсь: / я / один виноват // в растущем хрусте ломаемых жизнью!» И даже с откровенной сентиментальностью: «Но мне — / люди, / и те, что обидели, — // вы мне всего дороже и ближе».

Иллюзия спасительного социального переустройства, обещающего всеобщую гармонию, делает Маяковского активным приверженцем большевистского эксперимента: «Я с теми, / кто вышел / строить / и мечь // в сплошной / лихорадке / буден». Поэзию он готов всецело поставить на службу своему государству: «Я хочу, / чтоб в дебатах / потел Госплан, // мне давая / задания на год», превратив из искусства для избранных в искусство для масс. По язвительному замечанию Осипа Мандельштама, это «столь же неблагодарная задача, как попытаться усесться на кол»²⁴⁴⁹. В пику скептикам Маяковский утверждает новый пафос: пафос «не лиры, а трубы»²⁴⁵⁰. Прирожденный лирик, он обращается к агитационному плакату и рекламе, выносит стихи на газетные полосы, «на сотни эстрад». Отсюда — громогласная гиперболитичность, ораторские интонации, ритм речи, выделенность слова, новая рифма, основанная на совпадении не только ударного гласного звука, но и предупредительного согласного, запись стихов не строчками, а по дыханию, лесенкой. И трагическое признание того, что он «себя / смирял, / становясь // на горло / собственной песне».

Кавказское детство (1893–1906). Воспетый Пушкиным и Лермонтовым, могучий и щедрый Кавказ расплатился за поэтические шедевры русской классики — Владимиром Маяковским. Его родина — грузинское селение Багдади, в 25 верстах к югу от Кутаиса, на северном склоне живописного Зекарского перевала. Рядом с домом шумит холодная горная речка Ханисцхали, богатая форелью; на горизонте тянется снежная цепь Большого Кавказа.

²⁴⁴⁷ Гринберг С. Посвящается В.В. Маяковскому. — М., 2003. — С. 24.

²⁴⁴⁸ Все цитаты из сочинений В.В. Маяковского приводятся по изданию: *Маяковский В. Полн. собр. соч.*: В 13 тт. — М., 1955–1961.

²⁴⁴⁹ Мандельштам О. Сочинения: В 2 тт. — Т. 2. — М., 1990. — С. 276.

²⁴⁵⁰ Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 295.

Поэт Александр Межиров уверял, что стихотворная «лесенка» подсказана Маяковскому контуром горных уступов. Правда, в пьесах именно «лесенкой» традиционно перебрасываются реплики от персонажа к персонажу. Например, в «Горе от ума»:

«С о ф и я (бежит к окну).
 Ах! Боже мой! упал, убился! –
 (Теряет чувства)
 Чацкий.
 Кто?
 Кто это?
 Скалозуб.
 С кем беда?
 Чацкий.
 Она мертва со страху!
 Скалозуб.
 Да кто? откуда?
 Чацкий.
 Ушибся обо что?
 Скалозуб.
 Уж не старик ли наш дал маху?»²⁴⁵¹

Задолго до Маяковского в стихах прибегал к «лесенке» Андрей Белый. Но только Маяковский придал ей регулярный характер.

Пролетая над вершинами Кавказа, лермонтовский Демон видит Казбек сверху, или, как настаивал Владимир Солоухин, «с космической высоты»²⁴⁵². Уроженец Кавказа, Маяковский смотрит на Казбек в упор и держится с демонстративным превосходством яростного преобразователя природы:

Строй
 во всю трудовую прыть,
 для стройки
 не жаль ломаний!
 Если
 даже
 Казбек помешает –
 срыть!
 Все равно
 не видать
 в тумане (VI, 72–73).

По-свойски и даже запанибрата обходится Маяковский и с легендарным Тереком, и с мифической царицей Тамарой («Тамара и Демон»).

Отец Маяковского, Владимир Константинович (1857–1906), потомок запорожцев-сечевиков, поселился с семьей в Багдади в 1889 году, получив место лесничего. Багдадское лесничество, где перемежались

²⁴⁵¹ Грибоедов А.С. Горь от ума. — М., 1987. — С. 50–51.

²⁴⁵² Солоухин В. Камешки на ладони. — М., 1988. — С. 357.

хвойные и лиственные массивы, водились медведи, закавказские барсы, лисицы, бурлили реки, избегали на горные склоны альпийские луга и вразброс раскинулись 23 селения, было столь обширным, что его охраняли два десятка объездчиков.

Владимир Константинович, проработавший в местном лесничестве более полутора десятилетий, заслужил благодарную память земляков. Когда в 1940 году, к десятилетию смерти поэта Маяковского, Багдади переименовали в Маяковский, старожилы были уверены, что новым названием обязаны не сыну, а отцу. Прежний лесничий оставался для них большим человеком, а его сын-подросток – разве что отпетым забиякой.

Мать, Александра Алексеевна, в девичестве Павленко (1867–1954), была из рода кубанских казаков. Обвенчались родители Маяковского в 1883 году. До него, самого младшего, родились сестры Людмила (1884–1972) и Ольга (1890–1949). Брат Александр, появившийся на свет в 1886 году, прожил около месяца. Следующий, Константин (1888–1891), – три года. Володя родился через два года после его смерти, но слышал о нем постоянно. «Это был самый красивый ребенок в нашей семье. Блондин, с большими черными выразительными глазами», – вспоминала Людмила Маяковская²⁴⁵³. И, когда уже в Москве 14-летнему Владимиру Маяковскому нужно было выбрать партийный псевдоним, он назвался «товарищем Константином». Свою же родословную изложил так:

Я –
 дедом казак,
 другим –
 сечевик,
 а по рожденью
 грузин.

В грузинском детстве Маяковского соединились сельская глушь и глушь лесная. Александра Алексеевна рассказывала: «Лес был от нашего дома очень близко, а дома построены на большом расстоянии друг от друга. Соседей близко не было. К дому подкрадывались шакалы. Они ходили большими стаями и визгливо завывали. Вой их был страшен и неприятен. Я тоже впервые здесь услышала этот дикий, с надрывом вой. Дети не спали – боялись, а я их успокаивала:

– Не бойтесь, у нас хорошие собаки, и близко их не подпустят»²⁴⁵⁴.

На Кавказе Маяковский рос до тринадцати лет. Единственным кормильцем в семье был отец. А семья из пяти человек жила под конец на три дома. Старшая дочь, Людмила, училась в Москве, в Строгановке, мать вместе с младшими, Ольгой и Владимиром, переселилась в Кутаис – детям нужна была гимназия, а отец оставался в Багдади, на лесничестве. Но нужды ни дети, ни взрослые не знали. Доктору, который вылечил

²⁴⁵³ Маяковская Л.В. О Владимире Маяковском: Из воспоминаний сестры. – М., 1965. – С. 20.

²⁴⁵⁴ Перед вами багдадские небеса: Воспоминания; Посвящения. – Тбилиси, 1973. – С. 32.

Володю от брюшного тифа, отец запросто мог подарить косулю. И когда он обратился в гимназию с просьбой освободить сына от платы за обучение, директор не нашел для этого оснований.

Первое двустушие Маяковский выкричал в четырехлетнем возрасте в церкви, вторя молитве, которую священник читал по-грузински:

Крути, крути колесо,
чтобы дело наше пошло хорошо!

Рифма особенно удалась, потому что начинающий поэт вместо «хорошо» вытягивал «колосо».

Через год вырвалось еще одно двустушие, когда из Петербурга пришла долгожданная посылка с фотоаппаратом:

Мама рада, папа рад,
что купили аппарат.

И эти детские строки отзовутся в конце жизни поэта, когда в пьесе «Баня» (1929) матерый бюрократ Победоносиков, приплетя к собственному восторгу перед машиной (аппаратом) времени аппарат своего учреждения, неожиданно заговорит в рифму: «Аппарат прекрасный, аппарату рад – рад и я, и мой аппарат».

Одиннадцати лет Володя показал преподавателю русского языка и классному наставнику В.А. Васильеву старательно переписанное крупными буквами маленькое стихотворение. Всеволод Александрович запомнил, что оно было без рифм, но задевало необычным ритмом. Посоветовал автору, как водится, «работать над собой»²⁴⁵⁵. На том, очевидно, дело и кончилось. Во всяком случае, ученик ничего больше учителю не показывал.

Маяковский родился левшой. По тогдашнему обычаю его упорно переучивали. В итоге он наловчился писать и рисовать правой рукой. Но бросал и ловил левой. А шары гонял на бильярде как правой, так и левой и стрелял с обеих. Более шестидесяти лет никто не сомневался, что 14 апреля 1930 года Маяковский выстрелил в сердце, держа револьвер в левой руке. Ведь пулю обнаружили под кожей спины справа, в области нижних ребер. Только экспертиза простреленной на груди рубашки показала, что выстрел был произведен при боковом упоре «в направлении спереди назад и несколько справа налево»²⁴⁵⁶ и, значит, правой рукой.

Владимир Константинович умер неожиданно, на 49-м году, от заражения крови: подшивал бумаги и проколол палец ржавой иглой. Правда, по воспоминаниям старшей дочери, в последнее время он часто заговаривал о смерти, а за полгода, провожая ее после каникул в Москву, прощался, как навсегда. Со смерти отца Маяковский суетверно остерегался острых предметов, а еще панически боялся подхва-

²⁴⁵⁵ Там же. — С.62—63.

²⁴⁵⁶ Маслов А. Смерть не поставила точку: Расследования судебного медика. — М., 1999. — С.194.

тить инфекцию. Носил в кармане мыло, в чемодане возил каучуковый таз-ванну; в ресторанах, кафе, столовых ложки, вилки, ножи вытирал салфеткой, затем хлебом и, наконец, платком, за дверную ручку брался полой пиджака. Играя в фильме «Барышня и хулиган» (1918), прежде чем налить себе пива в стакан, Маяковский непроизвольно его споласкивает. Поэтому красочный рассказ И.А. Бунина в «Окаянных днях» о том, как на столичном банкете, вдвинув свой стул между ним и А.М. Горьким, Маяковский стал есть с их тарелок и пить из их бокалов²⁴⁵⁷, явно присочинен.

После смерти кормильца, бросив обжитое место, мать с детьми кинулась не к родственникам, не к знакомым, а почему-то в Москву, где вообще не на кого было рассчитывать. То ли классика подспудно внушила: «В Москву! В Москву! В Москву!»²⁴⁵⁸ То ли сильно тянуло с далекой окраины в средоточие большого мира. То ли казалось, что здесь легче будет выхлопотать полную пенсию за мужа и отца, до которой он не дослужил одного года. (Впрочем, до сих пор беженцы предпочитают именно этот маршрут. – *Примеч. авт.*)

В московском подполье (1907–1910). В Москву после 12 суток пути в почтово-пассажирском поезде Маяковские добрались 1 августа 1906 года. Квартиру сняли на Козихе, между Тверской и Малой Бронной, где традиционно селились студенты. И, хотя пенсию удалось поднять с 10 до 50 рублей в месяц, жилось скудно. Александра Алексеевна сдает студентам одну из комнат с обедом. Володя прирабатывает, выпиливая, выжигая и раскрашивая кустарные безделушки. И все равно, как он говорил, «с едами плохо». В передаче Николая Асеева, Маяковский мог тратить на себя в месяц около трех рублей. И он покупал на них два кило «железной» колбасы и десять связок баранок. «Колбаса подвешивалась под потолок от крыс. Баранки висели там же. На колбасе делались зарубки: полвершка и две баранки на завтрак, вершок на обед, полвершка на ужин²⁴⁵⁹. Но иногда аппетит просыпался неописуемо. И тогда съедался и обед, и ужин, и завтрак суток за трое сразу»²⁴⁶⁰.

На лето Маяковские съезжали за город. Для экономии городскую квартиру освобождали, а под осень, возвращаясь, селились уже на новом месте. С 1906 по 1915 год, когда Маяковский переехал в Петроград, сменили полтора десятка квартир, в основном кочуя по окраинам. Был случай, когда бросили квартиру, не заплатив за последний месяц. Жили даже в полуподвале. Отношения с враждебным городом тесных улиц-коридоров и дворов-колодцев выплеснутся у Маяковского в строку «Кричу кирпичу...».

В Кутаисе Маяковский закончил три класса гимназии: два – успешно, третий – еле-еле, с переэкзаменовкой по латинскому языку.

²⁴⁵⁷ Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 тт. – Т. 8. – М., 2000. – С. 114.

²⁴⁵⁸ Чехов А.П. Пол. собр. соч. и писем: В 30 тт. – Т. 13. – М., 1978. – С. 156.

²⁴⁵⁹ В вершке 4,4 см.

²⁴⁶⁰ В. Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1963. – С. 399.

Беспорядки, вызванные поражениями в войне с Японией, уже в начале 1904 года достигли Кутаиса и затем только усиливались. С оглядкой на взрослых гимназисты устраивали сходки, срывали занятия, бойкотировали нелюбимых учителей. Тут уже стало не до школьных занятий. Со смертью отца Маяковский их окончательно забросил. И только то выручило, что в драке ему расшибли голову камнем. Сердобольные учителя просто пожалели сорванца на переэкзаменовке.

В Москве в августе 1906 года Маяковского определили в четвертый класс Пятой гимназии на углу Поварской и Большой Молчановки, неподалеку от Арбатской площади. Гимназия была на хорошем счету. Сюда, например, отдал сыновей академик живописи Леонид Осипович Пастернак. Борис Леонидович учился двумя классами старше Маяковского и помнил его еще по гимназическим коридорам. С кутаисской подготовкой в московской классической гимназии приходилось туго. Маяковский серьезно отставал по языкам и математике. Из-за переэкзаменовок вынужден был заниматься летом, да так, что о собственном дне рождения вспомнил только через сутки, а это был еще и полувековой юбилей покойного отца. 7 июля по старому стилю — общий день рождения отца и сына. И обоим в небесные покровители был избран равноапостольный князь Владимир, день памяти которого отмечается через неделю — 15 июля.

Друзей среди однокашников у Маяковского не было. Тянулся он к Сергею Медведеву из Третьей гимназии, а познакомился с ним потому, что дружили их сестры. Третья гимназия располагалась отнюдь не по соседству — у пересечения Большой Лубянки и Кузнецкого моста. И Сергей Сергеевич, будущий академик и лауреат Сталинской премии, не мог забыть, что брюки у Маяковского были с бахромой, а обязательных тогда галош у него не было вовсе, и, когда он вставал из-за стола, под столом расплывалась лужа. Летом на Сенежском озере возле станции Подсолнечной друзья катались на лодке, и Маяковский поминутно набирал в рот воды и выплевывал ее. У него непрестанно болели зубы — даже не зубы, а черные корешки, которые еще оставались во рту.

Подруга ранней молодости Маяковского, Софья Шамардина, первый раз увидевшая его осенью 1913 года, в поздних воспоминаниях признавалась: «Мне не мешали в его облике гнилые зубы. Наоборот — казалось, что это особенно подчеркивает его внутренний образ, его «свою» красоту. Особенно когда он — чуть нагловатый, со спокойным презрением к ждущей скандалов уличной буржуазной аудитории — читал свои стихи: «А все-таки», «А вы могли бы?», «Любовь», «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего»...

Красивый был. Иногда спрашивал: «Красивый я, правда?»

Однажды сказал, что вот зубы гнилые, надо вставить, я запротестовала — не надо!

И когда позднее, уже в 1915 или 1916 году, я встретила его с ровными, белыми зубами — мне стало жалко. Помню, что я даже с досадой обвинула в замене его зубов Лилю Брик. Это она сделала»²⁴⁶¹.

²⁴⁶¹ Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском. — М., 1993. — С.12.

С февраля по апрель 1907 года ученики Третьей гимназии издавали нелегальный журнал «Порыв». Он печатался на гектографе. Рукописи, передаваемые в редакцию, нужно было подписывать псевдонимами. Для «Порыва» Маяковский, по его словам, написал два стихотворения. Одно получилось невероятно революционным, другое – лиричным. Под эти условия в «Порыве» подходят только стихотворения, подписанные буквой «ер»: – т. Характерно, что точно так же Маяковским подписан в 1914 году рассказ «Давно прошедшее», напечатанный в газете «Новь» на составленной Маяковским же литературной странице. Одно из двух упомянутых стихотворений из «Порыва», озаглавленное «Весенняя картинка», начинается замечательной в своей естественности строчкой:

На солнце блестело стекло...

С живой перебивкой ритма уложена в строфу выразительная уличная сценка:

Синела прозрачная даль...
Точильщик ножей колесом
Работал поодаль, и сталь
Глаза ослепляла огнем...

И все же самого Маяковского эти опыты не удовлетворили, и он опять бросил писать.

И в гимназии дела не клеились, а темперамент требовал выхода. И выход был найден. С конца 1907 года 14-летний Маяковский втягивается в круговорот революционного подполья. Начинает с политзанятий в рабочих кружках. Для конспирации, как мы уже знаем, зовется «товарищем Константином» – по имени умершего в трехлетнем возрасте брата. Очень скоро его назначают парторгом в Лефортовский район. А на городской конференции, созванной в лесу, в Сокольниках, вводят в Московский комитет социал-демократической партии – по должности. Не подозревая о стремительной партийной карьере воспитанника, гимназический педсовет 1 марта 1908 года отчисляет его из пятого класса всего лишь потому, что он не внес плату за первое полугодие. Так Маяковский и остался навсегда при четырех законченных классах гимназии из обычных семи или восьми. А уже 29 марта он был захвачен полицейской засадой на нелегальной типографии в Грузинах со свертком прокламаций и газет.

Тут же на него завели карточку Охранного отделения с фотографией: в профиль, в фас и во весь рост в той одежде, в которой задержали. На фотографии в неполных пятнадцать лет рост Маяковского вместе с шапкой – метр восемьдесят пять, без шапки, видимо, сантиметров на пять меньше. По описанию – волосы русые, гладкие, густые. Цвет лица желтый, выражение серьезное. Глаза карие. Уши оттопыренные. Плечи узкие, шея тонкая, длинная. Держится свободно. Походка ровная, большой шаг.

Но ни отменный рост, ни большой шаг не компенсировали того, что по документам Маяковскому всего 14 лет, и уже 9 апреля его отпустили до суда под ответственность матери, а заодно под «особый надзор

полицей»²⁴⁶². Суд состоялся лишь через год и пять месяцев – 9 сентября 1909-го. Взрослому поделнику Маяковского назначили шесть лет каторги, а сам он вместе с еще одним несовершеннолетним подростком были отданы «под ответственный надзор их родителям»²⁴⁶³.

Однако приговор Маяковскому не мог быть исполнен, потому что на суд его доставили из Бутырской тюрьмы и в Бутырки же вернули обратно. Дело в том, что, оказавшись на свободе в апреле 1908 года, Маяковский до суда еще дважды арестовывался.

Сначала – 18 января 1909 года прямо на улице, как только из Долгоруковской улицы, где тогда жил, вышел на Садовую. Несколько дней до этого филеры фиксировали его общение с людьми, которых полиция считала анархистами-грабителями, а они сами, хотя и промышляли эксами, в тот раз вели так и не обнаруженный охранкой подкоп под Таганскую тюрьму. При обыске, устроенном в день ареста, на квартире Маяковских был найден браунинг. Но бывший помощник начальника петербургских «Крестов» Сергей Алексеевич Махмут-Беков, служивший с отцом Маяковского на Кавказе и имевший право на ношение оружия, объявил браунинг своим. И 27 февраля Маяковский был освобожден. Но ненадолго.

2 июля он опять нарвался на засаду, ожидавшую организаторов дерзкого побега тринадцати политкаторжанок из Новинской тюрьмы. Сидел в Мещанском полицейском доме, затем в Басманном, затем в ясицком и, наконец, 18 августа был водворен в одиночку № 103 на четвертом этаже Бутырской тюрьмы. Ему грозила высылка «под гласный надзор полиции в Нарымский край на три года»²⁴⁶⁴.

Однако прямых улик против Маяковского добыть не удалось, и, по решению Особого совещания при министре внутренних дел, 9 января 1910 года юноша был освобожден из-под стражи и отправлен к приставу 3-го участка Суцевской части «для водворения к родителям»²⁴⁶⁵.

Всего после трех арестов Маяковский провел в заключении 245 дней, то есть около восьми месяцев, в том числе в одиночке Бутырок меньше пяти. Но в автобиографическом манифесте «Я сам» он размашисто бросает: «11 бутырских месяцев». По собственному счету месяц идет за два с гаком, соотносясь не с календарем, а с ощущением. А ощущение в полной мере могут передать, пожалуй, только стихи:

Что мне тоска о Булонском лесе?!
 Что мне вздох от видов на море?!
 Я вот
 в «Бюро похоронных процессий»
 влюбился
 в глазок 103 камеры.

²⁴⁶² Участие Маяковского в революционном движении // Новое о Маяковском. — Литературное наследство. Т. 65. — М., 1958. — С. 466.

²⁴⁶³ Там же. — С. 484.

²⁴⁶⁴ Там же. — С. 532.

²⁴⁶⁵ Там же.

Странно, что никто не возмущается по поводу безнравственности этих строк. Но едва ли не все цитируют с отвращением:

Я люблю смотреть, как умирают дети.

Между тем разницы здесь нет никакой – состояние передано то же самое. Только во втором случае обличители не дают себе труда дочитать стихотворение до конца, чтобы почувствовать, из какой «камеры», из какого ада выкричана эта чудовищная строка.

Правда, и те, и другие стихи написаны не в Бутырках, а тремя и даже двенадцатью годами позже. В Бутырках так не получалось. Тетрадку, которую Маяковский исписал стихами в одиночке, у него при выходе отобрали. В памяти осталось что-то ноющее, вроде:

В золото, в пурпур леса одевались,
Солнце играло на главах церквей.
Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
Сотни томительных дней.

Трижды чудом выскользнув из полицейских силков, Маяковский инстинктом игрока понял: пора перестать искушать судьбу. Не для того он рвался с Кавказа в Москву, чтобы в итоге оказаться в Сибири.

Становление кубофутуризма (1910–1913). Сборник «Я!» (1913). Зная за собой задатки рисовальщика, Маяковский решает серьезно учиться живописи. Несколько месяцев без особых успехов занимается в студии художника Станислава Жуковского, затем уходит к Петру Келину. Позже четко определит разницу между ними. Тот – «ужасающая одинаковость», этот – «твердый», «меняющийся». Со второй попытки в августе 1911 года выдержит экзамены в Училище живописи, ваяния и зодчества. И в первых числах сентября столкнется там с Давидом Бурлюком.

Одноглазый звероподобный Бурлюк, щеголявший старинным лорнетом, который якобы принадлежал наполеоновскому маршалу Даву, был на одиннадцать лет старше Маяковского. Лет семь уже выставлялся, а в последние годы был не только участником, но и организатором выставок новой живописи. «Маяковского он поднес на блюде публике, разжевал и положил в рот, – констатировал Вадим Шершеневич. – Он был хорошим поваром футуризма и умел «вкусно подать» поэта»²⁴⁶⁶. Но начало их отношений не сулило ничего хорошего. «Какой-то нечесаный, невымытый, с эффектным красивым лицом апаша, верзила преследовал меня своими шутками и остротами как «кубиста», – вспоминал Давид Давидович. – Дошло до того, что я готов был перейти к кулачному бою, тем более, что тогда я, увлекаясь атлетикой и системой Миллера, имел некоторые шансы во встрече с голенастым огромным юношей в пыльной бархатной блузе с пылающими насмешливыми черными глазами»²⁴⁶⁷.

²⁴⁶⁶ Русский футуризм: Теория; Практика; Критика; Воспоминания. – М., 1999. – С. 415.

²⁴⁶⁷ Там же. – С. 328.

Не столько примирили их, сколько смягчили похороны Валентина Серова поздней осенью 1911 года. Обоим выпало представлять Училище на панихиде и на кладбище – каждому от своего класса: Маяковскому – от фигурного, Бурлюку – от натурного. Траурная процессия потянулась через весь город к Донскому кладбищу. «День был холодный, морозный. Временами начиналась метель. Затем туманило»²⁴⁶⁸, – рассказывал Бурлюк. – Речь над могилой Маяковский начал с напоминания о потерях последних лет – Борисове-Мусатове и Врубеле, а закончил тем, что «лучшее чествование светлой памяти покойного – следование его заветам»²⁴⁶⁹. Это было первое публичное выступление Маяковского. Растроганный Петр Иванович Келин подошел к своему недавнему ученику:

– Я вам очень благодарен, что вы так хорошо отнеслись к Серову.

– Подождите, Петр Иванович, – выпалил в ответ Маяковский, – вас мы еще не так похороним²⁴⁷⁰.

Исполнить обещание Маяковскому не удалось: Келин пережил его на целых шестнадцать лет.

А соединила Маяковского и Бурлюка – и совершенно неожиданно – музыка Сергея Рахманинова. От скуки оба они бежали с симфонического концерта в Благородном собрании (нынешнем Доме союзов). Под скрип снега, не чувствуя холода, будоражили ночную Москву раскатистыми голодными голосами – спешили выговориться, наперегонки круша авторитеты, устои и традиции, присягая современности, удивляясь, как долго не могли признать друг друга. Тремя словами Маяковский подытожит: «Родился российский футуризм». Это было «памятнейшей ночью» (там же) 4 января 1912 года. От похорон Серова не прошло полутора месяцев, а следовать заветам покойных предоставлялось уже разве что самим покойным.

Конечно, для Бурлюка, называвшего себя «отцом русского футуризма», младенец родился, по крайней мере, двумя годами раньше, когда вышел напечатанный на чистой стороне обоев «Садок судей» (апрель 1910) со стихами самого Бурлюка, Елены Гуро, Василия Каменского, Велимира Хлебникова, прозой Екатерины Низен... Новизна, динамика и эпатаж составляли прятный букет этого коктейля.

Давид Бурлюк был художником и поэтом, а по иронической аттестации Маяковского – даже лучшим художником среди поэтов и лучшим поэтом среди художников. Но без всякой иронии он был по сути своей великим комбинатором, на сегодняшний лад – менеджером из менеджеров. Как он смог почувствовать, что для взрывного успеха его делу не хватает только харизмы Маяковского, и как сумел внушить неофиту, что футуризм – это он! Ведь в «памятнейшую ночь» Маяковскому еще нечего было предъявить, кроме темперамента. Только осенью, и тоже ночью, на асфальте Сретенского бульвара Маяковский отважился прочитать Бурлюку куски выбормотанных днем стихов – и тут же был громогласно объявлен гением.

²⁴⁶⁸ Там же. – С. 333.

²⁴⁶⁹ Русское слово, 25 ноября 1911.

²⁴⁷⁰ В. Маяковский в воспоминаниях современников. – С. 90.

А в середине ноября Бурлюк везет Маяковского в Петербург, где он впервые читает свои стихи публично – в ночном артистическом подвале «Бродячая собака» и полемический доклад «О новейшей русской поэзии» – в Троицком театре. Среди неистовых заклинаний об интуитивной природе искусства, о связи свободной поэзии с мифом и культе языка как творца мифа ключевым для Маяковского был посыл о переориентации поэзии с литературы на живопись. Но и от самой живописи Маяковский не собирался отказываться и даже захватил в столицу для выставки «Союза молодежи» женский портрет.

После возвращения в Москву Маяковский вместе с Хлебниковым и Алексеем Крученых сходятся в «Романовке» – знаменитом консерваторском общежитии, где тогда обитал Бурлюк с женой, Марией Никифоровной. Там, в угловом 104-м номере на четвертом этаже, с окном на Тверской бульвар, другим – на Малую Бронную, из разрозненных хлестких выкриков отвязные бунтари сколачивают футуристический манифест «Пощечина общественному вкусу». По словам Маяковского, написанным с десятилетней оглядкой, в 1922 году, это был «манифест поэтический, выражавший цели футуризма в эмоциональных лозунгах»:

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* – *лицо нашего Времени*. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности».

Крученых восстанавливает подробности ночных бдений:

«Помню, я предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина».

Маяковский добавил: «С парохода современности».

Кто-то: «Сбросить с парохода».

Маяковский: «Сбросить – это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода...»²⁴⁷¹

Помимо обещаний новизны и неожиданности, обязательств служить настоящему и отрицания всей прежней литературы – от классиков до современников, авторы манифеста перешли к ультиматуму:

«Мы приказываем чтить *права* поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования».

Из эпатажного футуристического сумбура Валерий Брюсов выделил два важных призыва: «к воплощению в поэзии современной жизни (т.е. к непосредственным наблюдениям) и к новой работе над сло-

²⁴⁷¹ Крученых А. Наш выход: Автобиография дичайшего; Наш выход; Живой Маяковский. – М., 1996. – С.47.

вом (т.е. к расширению словаря, совершенствованию ритмов и т<ому> под<обное>»²⁴⁷².

В апреле 1915 года в «Журнале журналов» появился отчасти сходный отзыв о футуризме и футуристах Максима Горького: «...они молоды, у них нет застоя, они хотят нового свежего слова, и это достоинство несомненное.

Достоинство еще и в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды... молоды»²⁴⁷³.

«Пощечина» была декларацией лишь одной из футуристических групп, враждовавших между собою, — той, членом которой газетчики дразнили Бурлюками (помимо Давида Бурлюка, в футуристическом движении участвовали его младшие братья — Владимир и Николай). Сами «Бурлюки» именовали себя кубофутуристами (подчеркивая связь своих литературных занятий с новой живописью), или будетлянами (русифицированным хлебниковским аналогом слова «футуристы»), или гилейцами²⁴⁷⁴. Поездку с Давидом Бурлюком в его родительский дом на Рождество 1912 года Маяковский вспомнил в стихах из цикла «Париж» (1924–1925):

Сейчас бы
в сани
с ногами —
в снегу,
как в газетном листе б...
Свисти,
заноси снегами
меня,
прихерсонская степь...

«Пощечиной общественному вкусу» открывался переплетенный в мешковину альманах с тем же названием. Он вышел 18 декабря 1912 года. В альманахе Маяковский напечатал первые профессиональные стихи — «Ночь» и «Утро». В «Ночи» он щедро расходует живописную палитру, развертывая картину вселенской карточной игры:

Багровый и **белый** отброшен и скомкан,
в **зеленый** бросали горстями дукаты,
а **черным** ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие **желтые** карты.

Спустя десятилетие в поэме Маяковского «Про это» (декабрь 1922 — февраль 1923) та же азартная игра, взвинченная угрозой смертельного

²⁴⁷² Брюсов В. Среди стихов: 1894 — 1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. — С. 412.

²⁴⁷³ В.В. Маяковский: pro et contra: Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей: Антология. — СПб., 2006. — С. 252.

²⁴⁷⁴ О происхождении слова см. ранее. **Гилея** — от древнегреческого названия скифской области в устье Днепра, близ Херсона, где жили родители братьев Бурлюков и куда наезжали дети со своими друзьями-соратниками.

риска, будет показана уже не со стороны, а через смятение и отчаянье участника и невольника самой игры:

Прикрывши окна ладонью угла,
 стекло за стеклом вытягивал с краю.
 Вся жизнь
 на карты окон легла.
 Очко стекла –
 и я проиграю.
 Арап –
 миражей шулер –
 по окнам
 разметил нагло веселия крап.
 Колода стекла
 торжеством яркоогним
 сияет нагло у ночи из лап.

С первых шагов в поэзии Маяковский обнаруживает лихую удаль художника:

Я сразу смазал карту будня,
 Плеснувши краску из стакана...

Как художник, он пишет город с натуры, хищно схватывая детали:

В резной руке единый глаз,
 Кривая площадь крАлась близко.

Скорей всего, единый глаз – это циферблат на столпообразной гра-
 неной колокольне Страстного монастыря. Да и то, что глаз неожиданно
 оказался в руке, – тоже изобретение художников. Бенедикт Лившиц
 рассказывает, как писал его портрет средний из братьев Бурлюков,
 Владимир, в присутствии старшего – Давида:

«Владимир между тем уже выколол мне левый глаз и для большей
 выразительности вставил его в ухо...

– Канон сдвинутой конструкции! – весело провозглашает
 Давид»²⁴⁷⁵.

Сдвиг – заурядный прием в практике художников-кубистов, от-
 крытия которых Маяковский использует не только в стихах, но и в
 живописи.

Площадь у Маяковского не искривленная, а именно кривая, то есть
 одноглазая, а крадется она, потому что от ее высоко поднятого в руке
 глаза некуда спрятаться.

К себе самому Маяковский прорывается там, где остроту и свежесть
 зрения одушевляет страданием и состраданием:

²⁴⁷⁵ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания.
 – Л., 1989. – С. 328.

Мы завоеваны!
Ванны.
Души.
Лифт.
Лиф души расстегнули.
Тело жгут руки.
Кричи, не кричи:
«Я не хотела!» –
резок
жгут
муки.

В начале 1913 года новые стихи Маяковского появляются в свежих футуристических альманахах – втором выпуске «Садка судей» и «Требнике троих». В «Садке судей» был помещен очередной футуристический манифест, подписанный уже восемью авторами. К четверке, сочинившей «Пощечину», присоединились Елена Гуро, Николай Бурлюк, Екатерина Низен и Бенедикт Лившиц. Снова, только более подробно, расписаны эксперименты с грамматикой, лексикой, орфографией и даже пунктуацией: «Мы распатали синтаксис»; «Нами осознана роль приставок и суффиксов»; «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание»; «Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута и впервые осознана». Групповыми достижениями объявлялось то, что «Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова», Бурлюк разработал «переднюю рифму», а Маяковским – «среднюю, обратную».

Однако такого рода шуточные рифмы у Маяковского крайне редки. К тому же некоторые он позже предпочел спрятать. В «Дохлой луне» одно из его стихотворений начиналось так:

Ле-
Зем
Зем-
Ле...

Через два года Маяковский от разбивки на слоги отказался:

Лезем земле под ресницами вылезших пальм
Выколоть бельма пустынь...

Весной 1913 года Маяковский, автор всего полутора десятков стихотворений, затевает издание собственного сборника, взяв в долг 30 рублей. Вслед за Алексеем Крученых, который несколькими месяцами раньше выпустил первые эпатажные литографированные книжки в технике «самописьма», Маяковский отказывается от шрифтового набора, заменив его оттиском рукописи. С приятелями по Училищу – Василием Чекрыгиным и Львом Шехтелем (после начала германской войны он возьмет себе фамилию матери и станет Жегиным) – Маяковский недели полторы готовит оригинал книги. Собираются у Шехтеля на втором этаже собственного дома по Большой Садовой, 4. Комната Льва выходит на уличный фасад тройным окном с балконом. За этим окном под диктов-

ку Маяковского Чекрыгин по буквам выводит на литографской бумаге особыми литографическими чернилами стихи, объединенные автором в цикл «Я!»: «По мостовой / моей души изъезженной...», «Несколько слов о моей жене», «Несколько слов о моей маме» и «Несколько слов обо мне самом».

Василий Чекрыгин, удивительно органичный художник, нелепо погибший в 25 лет под колесами поезда, делает для книги еще и четыре рисунка на занимающие его библейские сюжеты, Лев Шехтель набрасывает демонический портрет Маяковского. Сам Маяковский, оправдывая гордое звание футуриста, изображает на обложке вполне удавшееся ему черное пятно и весьма условный желтый бант. Почему-то эта композиция объявляется автопортретом поэта.

Готовые листы друзья снесли в маленькую типографию на Большой Никитской, в Хлыновском тупике, и через две-три недели 300 экземпляров стихотворного сборничка «Я!» были готовы. Цену автор назначил от тридцати до пятидесяти копеек за штуку. Долг покрывался с лихвой. Но главное – к 20-летию у Маяковского была своя книга. И радовался он совершенно по-детски. Придумал остроу и смешил ею всех подряд:

– Входите в магазин. «Маяковский есть?» – «Был и весь вышел»²⁴⁷⁶.

С книжкой «Я!» связано и первое романтическое увлечение автора. Впрочем, больше им, чем его. Верочка Шехтель, младшая сестра Льва, еще до появления в их доме Маяковского увидела его на трамвайной остановке и поняла: «Вот он». Весной и летом 1913 года они встречаются в Москве и Кунцеве, где с семьями живут на дачах, гуляют, ходят на выставки и в кино, купаются, катаются на лодке. В альбоме Веры Шехтель Маяковский чаще всего рисует жирафов. Есть здесь жираф в парикмахерской, и жираф с крокодилом, и сам Маяковский верхом на жирафе, и жираф, которому зубной врач пытается вырвать зуб огромными клещами. В дневнике Вера Шехтель иногда называет Маяковского Жирафом.

Однажды, пропустив свидание, Маяковский оправдывался тем, что его соблазнили карточной игрой: «Милая Веранька! Не надо на меня ругаться (верно!). Я маленький слабовольный человек, меня увлекли коварные и злые люди. Шлю Вам с извинениями мою визитную карточку. (Не сердитесь, не надо.) Ваш гнусный мрачный кретин В.Маяк»²⁴⁷⁷. Эту любовную записку на крышке от папиросной коробки «Ява» Вера Шехтель сохранила. Сохранила и рисунки Маяковского, и книжку «Я!» с автографом на титуле: «Хорошей Вераньке В.М.»²⁴⁷⁸, и черную крепдешиновую ленту, которую Маяковский завязывал как галстук, и один из лучших каламбуров Маяковского. На вечеринке в Училище живописи все загорелись послать телеграмму отсутствующему приятелю-соученику, младшему

²⁴⁷⁶ «Был у нас Маяковский...»: <Воспоминания и дневник 1913 года В.Ф. Шехтель>. — Литературное обозрение», 1993, № 6. — С. 35–36.

²⁴⁷⁷ Там же. — С. 33.

²⁴⁷⁸ Собрание Веры Федоровны Шехтель в Государственном музее В.В. Маяковского: Каталог. — М., 1998. — С. 5.

Пастернаку – Александру Леонидовичу. И Маяковский с ходу продиктовал: «В супе нашей радости не хватает только Вас, Пастернак!»²⁴⁷⁹

Вообще Маяковский был человек-экспромт, готовый к немедленной репризе, сочиняющий по ходу жизни, всегда и везде. Ночью в тамбуре вагона, показав на капельки дождя на стекле, Бурлюк заметил: похоже на паюсную икру. Маяковский откликнулся, будто ждал:

– Это надо стихами:
Метали рыбы черной ночи
на стекла блестящую икру.

«Позже, года через три, – продолжает Бурлюк, – я напомнил ему его экспромт, спросив, не отпечатал ли он его где-нибудь.

– Нет. Да мне это теперь и не понравилось бы! Надо сказать: метала рыба – одна, огромная и т.д.»²⁴⁸⁰.

В книге «Я!» трагическое ощущение себя и мира сгущается местами до гибельного отчаяния:

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалой мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

Трагедия «Владимир Маяковский» (лето – осень 1913). Турне по городам России (декабрь 1913 – март 1914). Стихи из сборника «Я!» вполне могли бы войти в трагедию, которая и названием недалеко ушла от этого сборника. Именуется она – «Владимир Маяковский». «Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья», – писал Борис Пастернак в «Охранной грамоте» (1930–1931)²⁴⁸¹.

Обращение Маяковского к театру подготовлено и неутолимой жаждой публичности, и участием в артельных диспутах, где остроумие, находчивость и наглость брали верх над робкими попытками защитить свергаемых кумиров, и выступлениями с так называемыми докладами, которые Бенедикт Лившиц задним числом окрестил «веселой чушью»²⁴⁸², и чтением стихов в любых аудиториях – от училища до кабаре. Да и сами стихи то и дело прямо тормозили слушателей: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?»; «Читайте железные книги!»; «Бросьте города, глупые люди!»; «Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста...»

Летом 1913 года в Кунцеве Маяковский не только катался на лодке с Верой Шехтель. «В Кунцеве, – по словам Алексея Крученых, – Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда – то рожда-

²⁴⁷⁹ Литературное обозрение, 1993, № 6. – С. 35.

²⁴⁸⁰ Русский футуризм. – С. 330.

²⁴⁸¹ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 тт. – Т. 3. – М., 2004. – С. 218.

²⁴⁸² Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – С. 434.

лась футуристическая драма!»²⁴⁸³ Но в этой «футуристической драме», известной нам под именем «Владимир Маяковский», Обыкновенный молодой человек восклицает: «У меня есть Сонечка сестра!» А именно так: «Сонечка – сестра» иногда представлял Маяковский свое новое увлечение – Софью Шамардину, с которой познакомился осенью 1913 года. Шамардину Маяковский увел от самого модного тогда поэта Игоря Северянина и в этой победе видел залог своего поэтического превосходства. По меткому наблюдению Бенедикта Лившица, он вообще разглядывал поклонниц Северянина с «деловитостью наследника»²⁴⁸⁴.

Трагедию для презентации футуристического театра Маяковский начал в июле и закончил в сентябре. Автор собирался назвать ее то «Железная дорога», то «Восстание вещей». Новаторское заглавие, так поразившее Пастернака, по свидетельству Алексея Крученых, возникло случайно: «Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: «Владимир Маяковский. Трагедия». Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался:

– Ну, пусть трагедия так и называется: «Владимир Маяковский»²⁴⁸⁵.

Трагедия «Владимир Маяковский» – это жертвоприношение поэта, заявленное уже в самых первых строчках пролога, ради спасения людей от страданий:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет.

В основе этих стихов – обращение Иисуса Христа к ученикам: «Я хлеб живой, спешший с небес; ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира. <...> Дух животворит; плоть не пользует нимало. Слова, которые говорю Я вам, суть дух и жизнь»²⁴⁸⁶.

Борис Пастернак в очерке «Люди и положения» (1956–1957) приводит литургическую параллель к этим стихам Маяковского из службы на Страстную субботу: «Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, ничтоже земное в себе да помышляет. Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным»²⁴⁸⁷.

Точно так же стихи: «Придите все ко мне, / кто рвал молчание, / кто выл / оттого, что петли полдней туги, – / я вам открою / словами /

²⁴⁸³ Крученых А. Наш выход. – С. 63.

²⁴⁸⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – С. 456.

²⁴⁸⁵ Крученых А. Наш выход. – С. 63.

²⁴⁸⁶ Евангелие от Иоанна, 6:51, 63.

²⁴⁸⁷ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями. Т. 3. – С. 334.

простыми, как мычанье, / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги. / Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам» ориентированы на одну из проповедей Иисуса Христа: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя мое легко»²⁴⁸⁸.

Местом первого действия выбран «город в паутине улиц». На «празднике нищих» (там же) воплощенным страданием предстают и поразному изуродованные персонажи, и их город, на который легло «громадное горе / и сотни махоньких горь» (I, 156). А «обезумевший бог» лишь «кричит о жестокой расплате» (Там же). И если еще остается надежда, то на заглавного героя – поэта Владимира Маяковского, чье смятение пронизательно истолковывает посланец вечности – Старик с кошками:

Я – тысячелетний старик.
И вижу – в тебе на кресте из смеха
распят замученный крик.

Но поэт сам мечется от отчаяния. То он призывает к повальному разбою:

Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.
Разбейте днища у бочек злости...

То, напротив, удерживает от разбоя:

Злобой не мажьте сердец концы!

А в городе тем временем оживают вещи и вырываются из-под власти людей. В первом действии трагедии мятеж вещей будет кульминацией. Год спустя в статье «Теперь к Америкам!» (ноябрь 1914) Маяковский с вызовом сообщит о своем приоритете в предчувствии европейской войны: «...в прошлом году в моей трагедии, шедшей в Петрограде, в театре Комиссаржевской, я дал тот самый бунт вещей, который сегодня подмечен Уэльсом...» При этом сам Маяковский шел за Велимиром Хлебниковым, который показал восстание вещей в поэме «Журавль» (альманах «Садок судей», апрель 1910):

Из желез
И меди над городом восстал, грозя, костяк,
Перед которым человечество и все иное лишь пустяк <...>
Злей не был и Кощей,

²⁴⁸⁸

Евангелие от Матфея, 11:28 – 30.

Чем будет, может быть, восстание вещей.
Зачем же вещи мы балуем?²⁴⁸⁹

Второе действие трагедии Маяковского перенесено на площадь в новом городе. Прежние и новые персонажи истерично жалуются поэту на свои несчастья. К нему приходят женщины, вбегают дети-поцелуи и оставляют свои слезы, а он соберет их и уйдет далеко на север к океану, чтобы бросить «темному богу гроз / у истока звериных вер». Но прежде, в эпилоге, разыграет сумасшествие и выкрикнет предельную крамолу, метя в основу мироустройства:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он – вор!

Трагедия Маяковского на пару с оперой Алексея Крученых «Победа над солнцем» должны были обозначить рождение футуристического театра. Ставить их решили поочередно. Под сценическую площадку сняли театр «Луна-Парк» на Офицерской, 39. Для своего спектакля Маяковский заказал только задники, намекающие на современный город. Их в агрессивной манере сделали: для пролога и эпилога – Павел Филонов, для первого и второго действий – Иосиф Школьник при участии Ольги Розановой. Рядом рабочие сцены, развлекаясь, большими буквами накатали: «Фу-дуристы» – футуристы надпись оставили.

Маяковский поставил свою вещь как монодраму. Единственным живым лицом на сцене был он сам – Владимир Маяковский, игравший в трагедии «Владимир Маяковский» роль Владимира Маяковского, поэта 20–25 лет. Он вышел на сцену без грима, в собственном костюме со своей неутолимой болью. Остальные персонажи – Старик с черными сухими кошками, Человек без глаза и ноги, Человек без головы, Человек с двумя поцелуями, Обыкновенный молодой человек – были скрыты за картонными силуэтами, которые они носили перед собой. То ли разные ипостаси все того же Маяковского, то ли его ужасы, то ли сны. «И было непонятно и жутко, когда со сцены неслись слова, подобные тем, какие говорил Маяковский», – рассказывал профессиональный зритель – актер и режиссер Александр Мгебров²⁴⁹⁰.

Как отмечал театральный рецензент газеты «Речь» (7 декабря 1913) Петр Ярцев, спектакль возродил «в чистоте актера-гаера, откровенно представляющего и, играя, находящегося в очевидном общении с публикой. Футуристический поэт обращался к публике с прологом, с эпилогом, делал в ее сторону свои замечания по поводу того, что делалось на сцене, весьма „условно“, покуривая папироску, относился к тем чудовищам, которые появлялись на сцене и что-то ему говорили: даже и не смотрел на них, а гулял по сцене. Только когда во втором акте они стали приносить ему слезы, он достаивал их некоторого внимания. При первом

²⁴⁸⁹ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. – М., 2002. – С. 19.

²⁴⁹⁰ В. Маяковский в воспоминаниях современников. – С. 112.

своем появлении он передал на сцене — как прежде делывали фокусники — свое пальто, шляпу и палку театральному служителю и даже, пошарив в жилетном кармане, дал ему монету за услугу».

Спектакль прошел два раза — 2 и 4 декабря 1913 года (3-го и 5-го шла «Победа над солнцем»). На первом представлении трагедии присутствовали Александр Блок, Всеволод Мейерхольд, «сосредоточенный и тихий до странности»²⁴⁹¹ Велимир Хлебников. Передавали слова Блока о том, что ему нравится демократизм Маяковского. Но рядовая публика не была столь доброжелательна. Ожидая от футуристов обычного скандала, она сама этот скандал подстегивала взрывами смеха, издевательскими репликами. Когда Маяковский собрал в чемодан чужие слезы, чтобы отправиться на север, из зала насмешливо кричали: «Не уходите, Маяковский!» И — с грубой фамильярностью: «Туда тебе и дорога!»

В трагедии Маяковский впервые заговаривает стихами о самоубийстве:

Лягу,
светлый,
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза.

К этой навязчивой идее Маяковский будет возвращаться снова и снова.

Из Петербурга через Москву он отправился в Харьков. С ним были Давид Бурлюк и Василий Каменский, один из первых авиаторов и участник еще первого «Садка судей». Бурлюк вызвал Каменского письмом, в котором взалхлеб рассказывал о Маяковском: «Этот взбалмошный юноша — большой задира, но достаточно остроумен, а иногда сверх. Дитя природы, как ты и мы все. Увидишь. Он жаждет с тобой встретиться и побеседовать об авиации, стихах и прочем футуризме. Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий самородок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он — молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: рвется на пьедестал борьбы»²⁴⁹². В Харькове началось шумное футуристическое турне по городам России: Симферополь, Севастополь, Керчь, Одесса, Кишинев, Николаев, Киев, Минск, Казань, Пенза, Ростов-на-Дону, Саратов, Тифлис, Баку. Вояж растянулся на три с половиной месяца — с середины декабря 1913 года до конца марта 1914-го.

В провинции экстремалы от искусства вытворяли все то же, что и в столицах. Разгуливали по улицам в цилиндрах, с пучками редиски в петлицах. На сцене появлялись с размалеванными лицами. Обычно

²⁴⁹¹ Там же. — С. 110.

²⁴⁹² Русский футуризм. — С. 354.

у Каменского на лбу красовался аэроплан – в память о мужественном прошлом. Бурлюк предпочитал собачек – знак чутья! Маяковский наряжался в желтую кофту, прихватывал на выступления хлыст, прежде чем начать доклад, звонил в колокол, который едва мог приподнять, на поклонах закуривал папиросу.

При экстравагантности наряда и поведения говорил он вещи «простые, как мычанье». Он говорил, что поэзия футуризма – это поэзия современного города, который насытил людей новыми переживаниями и впечатлениями. Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Город заменяет природу и стихию. Воспевать трели соловья и грезы одинокой влюбленной девушки, ожидающей в тенистой аллее своего избранника, – это удел старых поэтов.

– Мы воспоем демократическую мощь городов-небоскребов, ставших вашей колыбелью, – обещал Маяковский польщенным аборигенам двухэтажного захолустья, – мы воспоем вашу кипучую лихорадочную жизнь, мы выбросим из живой речи все износившиеся и обветшалые до лохмотьев слова, так как новая жизнь требует новых слов – образных и ярких, подобно электрическим искрам, способных передать суть мысли²⁴⁹³.

Не без ехидства в одном из жандармских донесений было подмечено, что, чохом понося поэтов и художников прошлого, Маяковский, напротив, каждого из своих товарищей изображал Колумбом, открывшим новую Америку. Но уж таков был Маяковский – человек компании, артели, по-нашему – команды. Сменивший революционное подполье на футуристическую богему, но внутри себя не изменившийся.

Поэма «Облако в штанах» (1914 – июль 1915). Знакомство с Лилей Брик (июль 1915). Поэма «Флейта-позвоночник» (август – ноябрь 1915). Еще до скандального турне у Маяковского просверкивает мысль о «второй трагедии» – так охарактеризовал он однажды поэму «Облако в штанах» (вызывающее заглавие «Тринадцатый апостол» было запрещено цензурой). Первыми складывались строки из четвертой части. И обращался он не к условной «московской» Марии, появившейся позже, а к той самой «Сонечке – сестре», отнятой у Игоря Северянина, к которой питал совсем не сестринские чувства:

Сонка!
Поэт сонеты поет Тиане,
а я –
весь из мяса,
человек весь –
тело твое просто прошу,
как просят христиане –
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь».

2493

См., например, «Трудовую газету» (Николаев) за 26 января 1914 или «Северо-западную жизнь» (Минск) за 13 февраля 1914.

В этой строфе, подкрепив слово «Сонка» словом «сонеты», Маяковский настойчиво противопоставлял себя Игорю Северянину (это у него есть стихотворение «Тиана» — отнюдь не сонет!), одержимый ревностью, предмет которой и назван в первой строчке.

Но в Одессе, где друзья отработали два вечера в Русском театре, за пять дней Маяковский успел увлечься встреченной на прогулке красавицей Марией Денисовой, сделать ей предложение и получить отказ. И уже в поезде, увозившем гастролеров из Одессы в Кишинев, иступленно выговаривался первыми строчками из первой части будущего «Облака...»:

Вы думаете, это бредит малярия?

Это было,
было в Одессе.

«Приду в четыре», — сказала Мария.

Восемь.
Девять.
Десять.

С любовной неудачи и пошла разворачиваться поэма, втягивая впечатления от текущих событий — и всеобщих, и частных. Так, к концу первой главы, начатой 20 января 1914 года, появятся «горящие руки «Лузитании», торпедированной германской подводной лодкой только 7 мая 1915 года. А случайная пикировка в начале лета того же 1915 года даст толчок началу второй главы поэмы. Выиграв 65 рублей, Маяковский уехал в дачный поселок Куоккала на берегу Финского залива под Петроградом. Там на пляже он и выхаживал свою поэму часов по пять-шесть ежедневно, — как рассказывал Корней Чуковский, — то замедляя шаги, то убыстряя их почти до бега. Со стороны это выглядело блажью законченного бездельника. Молоденькая учительница, дававшая уроки детям Чуковского, строго осадил Маяковского, едва он попытался выказать свой интерес к ней:

— Вы бы, юноша, хоть книгу какую-нибудь почитали, что ли?

— Учительша, — с ходу пророкотал Маяковский, — книги читают одни дураки.

В поэме эти реплики преобразились прямо-таки в манифест:

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!

Дерзкая новизна стихов Маяковского, вопреки групповым декларациям, находит обычно прочную основу в традиции. К примеру, самая отчаянная футуристическая аттестация:

Я, воспевающий машину и Англию... –

на деле всего лишь смелая переделка строк из популярной «Дубинушки»:

Англичанин-хитрец, чтоб работе помочь,
Изобрел за машиной машину²⁴⁹⁴...

«Облако в штанах» – это бунт и вызов. Бунт сразу против всего: несчастной любви, худосочной поэзии, враждебных человеку устоев. И вызов – равнодушному небу. По праву жертвы Маяковский уже бунтовал в трагедии: «Разбейте днища у бочек злости...» Но вскоре спохватывался: «Злобой не мажьте сердец концы!» В «Облаке» он «на каждой капле слезовой течи / рáспял себя на кресте». И он же неистово зовет к насилию: «Понедельники и вторники / окрасим кровью в праздники!»

Похоже, что загадочное соединение Иисуса Христа – «в белом венчике из роз»²⁴⁹⁵ – с кровавым флагом в послереволюционной поэме «Двенадцать» Александра Блока подготовлено Маяковским, загодя почувствовавшим приближение неведомого года – «в терновом венце революций»:

И когда
приход его
мятежом оглашая,
выйдете к спасителю –
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! –
и окровавленную дам, как знамя.

А сам Маяковский, конечно, был вдохновлен горьковской легендой о Данко из рассказа «Старуха Изергиль».

Еще в «Пощечине общественному вкусу» Хлебников выстроил исторические даты падения государств и вывел такую дату для России: «Некто 1917»²⁴⁹⁶. Но Маяковский, благоразумно уклонившись от сомнительного для него хлебниковского прогноза, не назвал конкретного года будущих революций ни в рукописи «Облака...», ни в сборнике «Простое как мычание» (Пг., 1916.), где впервые это место поэмы было пропущено цензурой, а ограничился лишь указанием на некий год из далекой череды лет:

Где глаз людей обрывается куций,
главой голодных орд,

²⁴⁹⁴ Песни русских поэтов: В 2 тт. – Т. 2. – Л., 1988. – С. 420.

²⁴⁹⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 3. – М.; Л., 1960. – С. 358.

²⁴⁹⁶ Хлебников В. Собр. соч.: В 3 тт. Т. 3. – СПб, 2001. – С. 548.

в терновом венце революций
грядет который-то год.

Только в 1918 году, после свершившихся революций, для нового издания «Облака в штанах» Маяковский придумал дату, опережающую события:

...грядет шестнадцатый год²⁴⁹⁷.

Герой «Облака» узнаваем и многолик. Он — «красивый, / двадцатидвухлетний», и «великим не чета», и даже, если хотите, «площадной / сутенер и карточный шулер». Но он же «сегодняшнего дня крикогубый Заратустра», и «предтеча» года революций, и «голгофник оплеванный», и «тринадцатый апостол», и неистовый богоборец. Уязвленный страданиями собственными и общечеловеческими, он перебирает и проигрывает различные, казалось бы, спасительные варианты, заканчивая угрозой расправы самому Богу, и остается один в безразличной вселенной:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Глухо.

Если бы продлилась трагедия «Владимир Маяковский», ее финалом стал бы финал «Облака в штанах».

В насквозь метафоричном «Облаке...» поэт охотно прибегает к развернутой метафоре, когда беглое уподобление энергично разворачивается в самостоятельный сюжет. Например, поговорочная метафора «нервы расходились» позволяет постепенно перейти от неспешной разминки к сумасшедшей пляске нервов, от которой рухнет штукатурка в гостинице:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся в отчаянной чечетке.

²⁴⁹⁷ Когда же в феерической комедии «Клоп» (1928-1929), уносившей из настоящего в будущее, был упомянут декрет о неприкосновенности жизни человека от 7 ноября 1965 года, принятый созданной ранее федерацией земли, а 12 мая 1979 года — разморожен человек, обледеневший полвека назад, то даже многие современники Маяковского смогли убедиться в легковесности его фантазий.

Рухнула штукатурка в нижнем этаже.

Нервы –
большие,
маленькие,
многие! –
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

А «пожар сердца» разрастается в «стоглазое зарево».

О пожаре своего сердца герой просит сообщить «сестрам, Люде и Оле». И это настоящие имена сестер Маяковского. В поэме «Люблю» (1922), как мы уже знаем, он приводит реальный, 103-й, номер своей камеры в Бутырской тюрьме. Стихотворение «Я и Наполеон» (1915) начинается с подлинного адреса поэта:

Я живу на Большой Пресне,
36, 24.

И если в поэме «Про это» герой выкрикивает в трубку: 67–10 (т. IV, 142), то можно не сомневаться, что это тогдашний номер телефона Лили Брик²⁴⁹⁸. О себе поэт не стесняется вскользь бросить (во «Флейте-позвоночнике»):

...зову,
скалю гнилые зубы.

Критик Владимир Огнев заметил, что «точность – категория эстетики Маяковского»²⁴⁹⁹. И то, что Маяковский 25 октября 1917 года был в Смольном, его биограф В.А. Катанян подтверждает исключительно стихами из поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924)²⁵⁰⁰:

Когда я
итою
то, что прожил,
и роюсь в днях –
ярчайший где,
я вспоминаю
одно и то же –
двадцать пятое,
первый день.

²⁴⁹⁸ Именно этот номер Л.Ю. Брик называет в письме председателю Моссовета, члену Политбюро Л.Б. Каменеву от 9 ноября 1924 (*Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди: Избранные сюжеты 1919–1960 годов. – М., 2008. – С. 22).

²⁴⁹⁹ *Владимир О.* Книга про стихи: Заметки; Наблюдения; Выводы. – М., 1963. – С. 47–48.

²⁵⁰⁰ *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – М., 1985. – С. 134.

Штыками
тычется
чирканье молний,
матросы
в бомбы
играют, как в мячики.
От гуда
дрожит
взбудораженный Смольный.
В патронных лентах
внизу пулеметчики.

В конце июля 1915 года Маяковский приехал из Куоккалы в Петроград, с небольшой тетрадкой во внутреннем кармане пиджака, к своей подруге Эльзе Каган. Она остановилась у старшей сестры, Лили Брик, и ее мужа, Осипа Брика. Эльза попросила Маяковского почитать новые стихи. Он встал, прислонился спиной к дверной раме, вынул тетрадку, заглянул в нее и спрятал обратно. И прочитал «Облако...» с начала и до конца. Лиля Брик рассказала, как это было:

«Маяковский ни разу не переменял позы. Ни на кого не взглянул. Он жаловался, негодовал, издевался, требовал, впадал в истерику, делал паузы между частями»²⁵⁰¹.

О себе Лиля Брик прибавила: «Я потеряла дар речи»²⁵⁰².

Маяковский раскрыл тетрадку на первой странице и спросил не Эльзу, а Лилию Юрьевну: «Можно посвятить вам?» «Облако...» вышло с посвящением «Тебе, Лиля».

«Когда я спросила Маяковского, — продолжает Лиля Брик, — как мог он написать поэму одной женщине (Марии), а посвятить ее другой (Лиле), он ответил, что пока писалось «Облако», он увлекался несколькими женщинами, что образ Марии в поэме меньше всего связан с одесской Марией и что в четвертой главе раньше была не Мария, а Сонка. Переделал он Сонку в Марию оттого, что хотел, чтобы образ женщины был собирательный; имя Мария оставлено им как казавшееся ему наиболее женственным. Поэма эта никому не была обещана, и он чист перед собой, посвящая ее мне»²⁵⁰³.

Лиля Юрьевна Брик была почти на два года старше Маяковского и к моменту их встречи без малого три с половиной года прожила в браке с Осипом Максимовичем Бриком. О том, как Маяковский вошел в ее жизнь, Лиля Юрьевна вспоминала: «Володя не просто влюбился в меня, он напал на меня, это было нападение»²⁵⁰⁴. Никакой «любви втро-ем», о которой так много судачили, а Сергей Есенин даже выкрикнул

²⁵⁰¹ Брик Лиля. Пристрастные рассказы. — Н. Новгород, 2003. — С. 24.

²⁵⁰² Там же. — С. 25.

²⁵⁰³ Там же. — С. 28.

²⁵⁰⁴ Там же. — С. 167.

однажды при появлении Лили Брик вместе с Бриком и Маяковским: «Вот едет *бричка* с двумя пассажирами!» – ничего подобного, по словам Лили Юрьевны, не было. Еще до знакомства с Маяковским физическая близость ее с Осипом Максимовичем прекратилась сама собой. «Я была Володиной женой, – говорит Лиля Брик, – изменяла ему так же, как он изменял мне, тут мы с ним в расчете»²⁵⁰⁵.

Итак, треугольника «Брики – Маяковский» не было, а было много смежных треугольников с разными партнерами. Дело, видимо, в том, что Маяковский любил Лилю Брик больше всех – об этом кричат его стихи. Она же любила больше всех – Осипа Максимовича: «Я любила, люблю и буду любить Осю больше, чем брата, больше, чем мужа, больше, чем сына»²⁵⁰⁶. А Осип Максимович любил не ее, а других женщин.

В отличие от «Облака в штанах» поэма «Флейта-позвоночник» не только посвящена Лиле Брик, но и написана ей. Вместо петербургской Сонки, вместо одесской Марии – здесь одна Лиля. Но любовь поэта так же сокрушительна и безответна, как прежде. Выходит, что в Лиле Брик он нашел тот женский тип, который заранее вымечтал в стихах и с которым уже сросся. Посвящая ей одну за другой поэмы, книги и, наконец, Собрание сочинений, Маяковский, как сказали бы сегодня, упорно осуществлял свой проект под названием «Лилия Брик».

На одной площади с Бриками Маяковский продолжал жить и после того, как его отношения с Лилей Брик с конца 1925 года, когда он вернулся из полугодовой поездки через Европу в Мексику и Соединенные Штаты, перешли в дружеские²⁵⁰⁷. И, вселяясь в апреле 1926 года в новую квартиру на Таганке, Маяковский вписал к себе Осипа Максимовича и Лилю Юрьевну. Поэт настаивал, что по-прежнему обязан ей вдохновением. Например, в поэме «Хорошо!» (1927):

Если
я
чего написал,
если
чего
сказал –
тому виной
глаза-небеса,
любимой
моей
глаза.
Круглые
да карие,
горячие
до гари.

²⁵⁰⁵ Там же. – С. 168.

²⁵⁰⁶ Там же.

²⁵⁰⁷ Бенгт Я. Любовь – это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик: Переписка. 1915–1930. – М., 1991. – С. 29–31.

А прощаясь, в предсмертном письме попросил: «Лиля – люби меня».

«Одной из самых близких ему книг была «Что делать?» Чернышевского, – вспоминала Лиля Брик. – Он постоянно возвращался к ней. Жизнь, описанная в ней, перекликалась с нашей. Маяковский как бы советовался с Чернышевским о своих личных делах, находил в нем поддержку. «Что делать?» была последняя книга, которую он читал перед смертью»²⁵⁰⁸.

Но вернемся к поэме «Флейта-позвоночник». Всепоглощающая, но мучительно безысходная юношеская страсть и здесь толкает к богоборчеству. А на острие его – навязчивая идея самоубийства. И поэт то и дело примеривает разные способы добровольного ухода из жизни:

Все чаще думаю –
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Возьму сейчас и грохнусь навзничь
и голову вымозжу каменным Невским!
Теперь
такая тоска,
что только б добежать до канала
и голову сунуть воде в оскал.

Чуть позже, в стихотворении «Лиличка! Вместо письма» (28 мая 1916), он опять перебирает доступные приемы суицида, как будто за-рекаясь от расправы над самим собою.

И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.

Но вдогонку в поэме «Человек» (1916–1917) спешит пополнить перечень возможностей для расчета с жизнью:

А сердце рвется к выстрелу,
а горло бредит бритвою.
В бессвязный бред о демоне
растет моя тоска.
Идет за мной,
к воде манит,
ведет на крыши скат.
И, конечно, не забывает о яде:
Аптекарь,
дай
душу
без боли
в просторы вывести.

²⁵⁰⁸

Брик Лилия. Пристрастные рассказы. — С. 120.

Протягивает.
Череп.
«Яд».
Скрестилась кость на кость.

В поэзии Маяковского уже на первых порах исчерпывающе представлены, а значит, и прочувствованы все варианты самоубийства. Надо ли удивляться, что поэт покончил с собой?

Поэмы «Война и Мир» (ноябрь 1915–1916) и «Человек» (февраль–октябрь 1917). 19 июля 1914 года Германия, поддерживаемая Австро-Венгрией, Турцией и Болгарией, объявила войну России, союзниками которой были Франция, Великобритания, а также Сербия, Италия и другие государства. Задним числом, в начале 1920-х годов, Маяковский откорректировал перемены в своем отношении к этой войне: «Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные. Затем стих<отворение> «Война объявлена».

На самом деле стихотворение «Война объявлена», написанное уже на второй день войны, 20 июля 1914 года, насквозь пронизано «военным ужасом»:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
И на площадь, мрачно очерченную чернью,
багровой крови пролилась струя! <...>

Громоздящемуся городу урбидился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными клочьями человеческого мяса.

А над рисунками и текстами для лубков и лубочных открыток Маяковский работал позже, в августе – октябре. И если раньше в хлопьях снега поэт видел рваные человечьи ошметки, а от одного известия о начале войны ему представилась багровая струя крови, то теперь настоящая кровь для него всего лишь веселая краска:

У Вильгельма Гогенцоллерна
Размалюем рожу колерно.

Наша пика – та же кисть,
Если смажем – ну-ка счисть!

А основной мотив – крикливое шапкозакидательство:

Ну и треск же, ну и гром же
Был от немцев подле Ломжи!
.....

Живо заняли мы Галич,
Чтобы пузом на врага лечь
.....
Эх ты, немец! Едем в Калиш,
Береги теперь бока лишь.

Но казенные восторги от войны ничуть не поколебали отвращения Маяковского к ней. Характерно, что почти одновременно с разухабистым двустипшием о бравых освободителях Калиша Маяковский пишет в статье «Штатская шрапнель: Вравшим кистью» (газета «Новь», 14 ноября 1914): «Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюрморта, не увидит повешенных в Калише». Как простодушно объясняет сам поэт, военные плакаты были просто работой на заказ. И от этой подценщины он уже не сумеет избавиться никогда. Продолжением заказной страды стало сотрудничество с февраля 1915 года в еженедельном режиме в журнале «Новый Сатирикон». Из круга маргинальных групповых альманахов (после «Пощечины», «Садка судей» и «Требника троих») были «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас», «Первый журнал русских футуристов») Маяковский шагнул в издание с всероссийской аудиторией. Один за другим появляются здесь стихотворные памфлеты – «Судья» (впоследствии «Гимн судье»), «Ученый» (впоследствии «Гимн ученому»), «Гимн здоровью», «Гимн критику», «Гимн обеду», «Гимн взятке», «почти гимн» «Теплое слово кое-каким пророкам», «гимн еще почтее» «Мое к этому отношение» и другие. Иногда в одном номере печатаются по два стихотворения.

Журнал встревожен тем, что в Петербурге не хватает извозчиков. И Маяковский тут как тут:

Мало извозчиков?
Тешьтесь ложью.
Видана ль шутка площе чья!
Улицу враспloh огляните –
из рож ее
чья не извозчичья?

А еще, знаете, ученому нет дела ни до чего, кроме научных занятий. И Маяковский спешит его окарикатурить:

Сидит все ночи. Солнце из-за домишки
опять ослабилось на людские безобразия,
и внизу по тротуарам опять приготовишки
деятельно ходят в гимназии.

Проходят красноухие, а ему не нудно,
что растет человек глуп и покорен;
ведь зато он может ежесекундно
извлекать квадратный корень.
Ну а уж заклеить взяточников – святое дело:

Неужели и о взятках писать поэтам!
Дорогие, нам некогда. Нельзя так.
Вы, которые взяточники,
хотя бы поэтому,
не надо, не берите взяток.

Нельзя сказать, что Маяковский лишен остроумия. Нет, по большей части обличает он, к примеру, тех же взяточников не только находчиво, но и лихо:

Что нам деньги, транжирам и мотам!
Мы даже не знаем, куда нам деть их.
Берите, милые, берите, чего там!
Вы наши отцы, а мы ваши дети.
От холода не попадая зубом на зуб,
станем голые под голые небеса.
Берите, милые! Но только сразу,
чтоб об этом больше никогда не писать.

Однако между стихотворными памфлетами, написанными извне, по замыслу редактора, и стихотворными исповедями, выплеснутыми изнутри от боли и обиды, разница разительная. Правда, если каждую новую главу из «Флейты» Маяковский читал Лиле Юрьевне, приглашая ее к себе на чай, то публикации в «Новом Сатириконе» они отмечают посещением ресторанов. Для человека, привыкшего к зарубкам на железной колбасе, подвешенной к потолку, соблазн надежного заработка слишком велик, чтобы им легко пренебречь.

С объявлением войны Маяковский пытается записаться в добровольцы. Борис Пастернак несколько дней сталкивался с ним в доме московского полицмейстера при оформлении документов. Но Пастернака забраковали из-за сломанной в детстве при падении с лошади ноги. Маяковский не попал на фронт, потому что не получил свидетельства о благонадежности. Отроческие аресты, не исключено, теперь спасли ему жизнь. Но и на этот неожиданный поворот судьбы у Маяковского нашелся ответ в статье «Штатская шрапнель» («Утренний телефон газеты «Новь», 12 ноября 1914): «Как русскому, мне свято каждое усилие солдата вырвать кусок вражьей земли, но как человек искусства я должен думать, что, может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение».

Похоже, именно Маяковскому возражает Константин Большаков в «Поэме событий» (ноябрь 1914 – январь 1915):

Поэты грядущие, которых не похоронят
В памяти строчек, открытых всем,
Вспомните, что Великой войной
в таком-то полку и в таком-то эскадроне
Убита великолепнейшая из великолепных поэм²⁵⁰⁹.

²⁵⁰⁹ Большаков К. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова: Роман; Стихотворения. — М., 1991. — С. 278.

Сам Маяковский с надрывом пишет о том, как война отзывается в тылу. Помимо стихотворения «Война объявлена», это — «Мама и убитый немцами вечер» (1914), «Я и Наполеон», «Вам» (оба — 1915). Гневно возмущаясь теми, кто отсиживается в тылу, имея «ванную и теплый клозет», Маяковский как-то забывает, что и он не в окопах днюет и ночует. В стихотворении «Я и Наполеон», напечатанном в мае 1915 года, он, по-видимому, под влиянием «Поэмы событий» даже причисляет себя к жертвам войны наравне с павшими на фронте:

Люди!
Когда канонизируете имена
погибших,
меня известней, —
помните:
еще одного убила война —
поэта с Большой Пресни!

Не ограничиваясь военными стихотворениями, Маяковский пишет поэму «Война и мир» (ноябрь 1915–1916). Позднее в автобиографии уточнит: «В голове разворачивается «Война и мир», в сердце — «Человек». Позаимствовав заглавие у Льва Толстого, Маяковский это заглавие переосмыслил. Если у Толстого мир — это жизнь без войны, то у Маяковского — это вселенная, весь свет, наша земля, человечество. Старая орфография позволяла разграничить разные значения слова «мир». У Маяковского оно писалось через «i». Таким образом, в поэме «Война и мир» речь о войне в масштабах земного шара, о всесветной, мировой, войне, от которой зависит не чья-то победа или поражение, а само существование человечества.

Было у Маяковского стихотворение «Мысли в призыв», датированное предположительно 1914 годом. Тогда «в призыв» поэта тешили короткие и иллюзорные «мысли» о том, что беспощадная война сделает призывника сильным и мужественным.

Горит материк.
Страны — на нет.
Приликанная
треплется мира челка.
Слышите?
Хорошо?
Почище кастаньет.
Это вам не на счетах щелкать.

А мне не жалко.
Лица не выгрущу.
Пусть
из нежного
делают казакá.
Посланный

на выучку новому игрищу,
вернется
облеченный в новый закал.

Не жалко не только уничтоженных стран и пылающего материка,
но и тех, кому «новый закал» не по силам:

Туда!
В мировую кузню,
в ремонт.
Вернетесь.
О новой поведая Спарте я.
А слабым
смерть,
маркер времен,
ори:
«Партия!»

Поэма «Война и мир» тоже отталкивается от военного призыва, но не обезличенного, а от призыва в солдаты самого поэта. Названы даже точные даты этого обряда:

8 октября.
1915 год.

Но теперь для поэта главная ценность — человеческая жизнь:

«Слышите!
Каждый,
ненужный даже,
должен жить;
нельзя,
нельзя ж его
в могилы траншей и блиндажей
вкопать заживо —
убийцы!»

В «головной» поэме «Война и мир» первым делом довоенная жизнь представлена чудовищным вертепом, где гниет земля, обезчеловечиваются и мрут люди.

Врачи
одного
вынули из гроба,
чтоб понять людей небывалую убыль:
в прогрызанной душе
золотопалым микробом
вился рубль.

Усвоенная с подпольных времен социал-демократическая трактовка войны переплелась с восхвалением войны как «единственной гигиены мира»²⁵¹⁰ уже в первом манифесте футуризма, составленном итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти. И война почудилась спасением от неизбежной самопроизвольной гибели. Но, развертывая метафору «театр военных действий», Маяковский показывает, что на кон поставлена вся земная жизнь:

...в небо
люстрой подвешена
целая зажженная Европа.

В военных лубках батальные сцены потешали:

Как орда Вильгельма, братцы,
Стала в поле спотыкаться.
Да в бою под Ковно
Вся была подкована.

Или:

Выезжали мы из Ковны,
Уж от немцев поле ровно.

Но в «Войне и мире» тот же военный пейзаж ужасает:

Последний на штык насажен.
Наши отходят на Ковно,
на сажень
человечьего мяса нашинковано.

Войну представляют не сомнительные герои, а подлинные жертвы:

Пятый день
в простреленной голове
поезда выкручивают за изгибом изгиб.
В гниющем вагоне
на сорок человек —
четыре ноги.

Выслушав эти стихи, А.М. Горький долго не мог успокоиться: «А все-таки так нельзя, телеграфным столбом по нервам»²⁵¹¹. Но Маяковский считал, что лишь так и следует писать войну: «Сейчас в мир приходит абсолютно новый цикл идей. Выражение ему может дать только слово-выстрел».

²⁵¹⁰ Русский футуризм, с. 3.

²⁵¹¹ Венгров Н. Из воспоминаний о Маяковском / Новый мир, 1943, № 7–8. — С. 144.

Ради спасения человечества Маяковский приписывает себе все зверства, совершенные когда-либо на земле, и, чтобы искупить их, идет на плаху под топор. Картиной сказочной мировой гармонии, установившейся благодаря этой жертве, заканчивает он поэму о мировой войне, твердо надеясь на воплощение своей главной мечты:

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек –
придет он,
верьте мне,
верьте!

«Когда Маяковский начал писать поэму «Человек», весной семнадцатого года, – рассказывал Р.О. Якобсон, – он говорил мне: „Это будет человек, но не андреевский человек, а просто человек, который чай пьет, ходит по улицам... Вот об этом человеке – настоящую поэму“»²⁵¹².

Человек из поэмы «Человек» не умозрительный, не ходульный, но и не рядовой, не случайный. И зовут его, конечно, – Маяковский. Он и раньше представлял себя еще одним персонажем канонического Евангелия, например тринадцатым апостолом. А теперь создает свое собственное Евангелие в семи главах: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам». Этот человек легко уравнивает себя со Спасителем, а в чудесах даже превосходит его, благодаря щедрой и деятельной фантазии своего сердца.

Это я
сердце флагом поднял.
Небывалое чудо двадцатого века!

И отхлынули паломники от гроба господня.
Опустела правоверными древняя Мекка.

Но для поэта с его чудотворным сердцем жизнь – каторга:

Под хохотливое
«Ага!»
бреду по бреду жара.
Гремит,
приковано к ногам,
ядро земного шара.

А тут еще обнаруживается у поэта соперник и неодолимый враг – как раз умозрительный и ходульный Повелитель Всего, чья власть держится исключительно на золотороте «франков, / долларов, / рублей, / крон, / иен, / марок».

²⁵¹² Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. – Stockholm, 1992. – С. 37.

Встрясывают революции царств тельца,
меняет погонщиков человеческий табун,
но тебя,
некоронованного сердец владельца,
ни один не трогает бунт!

В этой незыблемости враждебных устоев – безысходная трагедия поэта:

И только
боль моя
острей –
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

О чтении Маяковским поэмы «Человек» в конце января 1918 года на вечере «двух поколений поэтов» на квартире поэта Амари (М.О. Цетлина) в присутствии Константина Бальмонта, Вячеслава Иванова, Владислава Ходасевича, Юргиса Балтрушайтиса, Веры Инбер, Павла Антокольского, Василия Каменского, Давида Бурлюка и других рассказал Борис Пастернак в «Охранной грамоте»: «Он барельефом, каким я всегда видел его на времени, высился среди сидевших и стоявших и, то подпирая рукой красивую голову, то упирая колено в диванный валик, читал вещь необыкновенной глубины и приподнятой вдохновенности.

Против него сидел с Маргаритой Сабашниковой Андрей Белый. Войну он провел в Швейцарии. На родину его вернула революция. Возможно, что Маяковского он видел и слышал впервые. Он слушал как замороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно несло навстречу читавшему, удивляясь и благодаря. Части слушателей я не видел, в их числе Цветаевой и Эренбурга. Я наблюдал остальных. Большинство из рамок завидного самоуваженья не выходило. Все чувствовали себя именами, все – поэтами. Один Белый слушал, совершенно потеряв себя, далеко-далеко унесенный той радостью, которой ничего не жаль, потому что на высотах, где она чувствует себя как дома, ничего, кроме жертв и вечной готовности к ним, не водится.

Случай сталкивал на моих глазах два гениальных оправдания двух последовательно исчерпавших себя литературных течений. В близости Белого, которую я переживал с горделивой радостью, я присутствие Маяковского ощущал с двойной силой. Его существо открывалось мне во всей свежести первой встречи. В тот вечер я это пережил в последний раз»²⁵¹³.

1917 год: от Февраля к Октябрю. На Февральскую революцию Маяковский без промедления и с восторгом откликнулся поэтохроникой «Революция» (15 апреля 1917):

²⁵¹³ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями.: В 13 тт. Т. 3. — С. 229.

Не трусость вопит под шинелью серою,
не крики тех, кому есть нечего;
это народа огромного громовое:
– Верую
величию сердца человеческого! –

Это над взбитой битвами пылью,
над всеми, кто грызся, в любви изверясь,
днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!

Мечта о социализме, завладевшая некогда сознанием подростка, и мечта поэта о творческом могуществе человеческого сердца соединились в заманчивом проблеске народовластия.

Заготовки начальных строф поэмы «Человек» расположены в записной книжке поэта после черновых набросков поэтохроники «Революция», и это, с учетом мемуарных свидетельств, позволяет отнести начало работы над поэмой к февралю 1917 года. А окончание приблизить к первому публичному чтению, которое прошло в Петрограде в концертном зале Тенишевского училища 11 октября 1917 года. Ведь скептическая оценка революций, не затрагивающих мировых основ, в поэме «Человек» еще неведома автору поэтохроники, надеющемуся на всеобъемлющие коренные перемены:

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.

И крушение этих надежд вовсе не было стремительным. Напечатав поэтохронику «Революция» только 21 мая 1917 года, почти через три месяца после самой революции, Маяковский должен был считать свое стихотворение по-прежнему актуальным.

После Февральской революции перед Маяковским впервые встал практический вопрос о взаимоотношениях художника и власти. Выступая на полуторатысячном собрании деятелей искусства 12 марта 1917 года, он констатировал: «Как только поднимется волна общественного подъема, говорят, что художникам, искусству нет места, что каждый художник должен внести свой голос в политическую работу по устройству России»²⁵¹⁴. Эту работу оратор предлагал целиком доверить Временному правительству и Совету рабочих и солдатских депутатов. «Наше дело – искусство – должно отмежевать в будущем государстве право на свободное определение всех деятелей искусства»²⁵¹⁵. А закон-

²⁵¹⁴ Новое о Маяковском. – С. 546.

²⁵¹⁵ Там же.

чил Маяковский призывом: «<...> да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство!»²⁵¹⁶

Маяковскому возражали: «<...> почему извозчики, сапожники, булочники могут участвовать в политике, а мы не должны?»²⁵¹⁷ И он ответил: «Я не отказываюсь от политики, только в области искусства не должно быть политики»²⁵¹⁸. Такова была исходная позиция поэта, которому со временем, в других условиях, пришлось переменить ее на прямо противоположную.

Еще в поэтохронике Маяковский нашел выразительную библейскую метафору для передачи очистительной стихии Февраля:

Это первый день рабочего потопа.

К ней же прибегнет поэт и в стихотворении «Наш марш» (ноябрь 1917):

Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

А в августе 1917 года задумает развернуть эту метафору в революционной пьесе «Мистерия-буфф».

24 сентября Маяковский выступит в Москве, в Большой аудитории Политехнического музея, с докладом «Большевики искусства», но стихи прочитает старые — из поэмы «Война и мир» и поэтохроник «Революция». «Был полный сбор, только, к сожалению, не денег, а хороших знакомых»²⁵¹⁹, — сокрушенно сообщит докладчик Брикам в Петроград.

Конечно, метафорические большевики от искусства никакого отношения к большевикам от политики не имели. Но об Октябрьской революции Маяковский напишет:

«Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось». Только написано это не в 1917 году, а пятью годами позже. И если Маяковский действительно мог побывать в Смольном в самый день переворота, то работать на эту революцию начал далеко не сразу. Не поладив с наркомом по просвещению А.В. Луначарским, в первых числах декабря 1917 года поэт уехал из Петрограда в Москву.

Вместо Смольного Маяковский нашел себе занятие в «Кафе поэтов», устроенном Давидом Бурлюком и Василием Каменским еще осенью в бывшей прачечной на углу Настасьинского переулка и Тверской улицы, в центре Москвы. «Народу битком. На полу опилки. На эстраде мы <...> Публику шлем к чертовой матери. Деньги делим в двенадцать часов ночи»²⁵²⁰, — пишет поэт в середине декабря Брикам. И хотя уже

²⁵¹⁶ Там же. — С. 547.

²⁵¹⁷ Там же.

²⁵¹⁸ Там же.

²⁵¹⁹ Бенгт Я. Любовь — это сердце всего. — С. 47.

²⁵²⁰ Там же. — С. 48.

через месяц кафе ему «омерзело»²⁵²¹, он остается при нем до самого закрытия в середине апреля 1918 года.

Нисколько не приближало Маяковского к новой власти и сотрудничество с частной кинофирмой «Нептун». С марта по июнь Маяковский пишет сценарии «Не для денег родившийся» (по роману Джека Лондона «Мартин Иден»), «Барышня и хулиган» (по повести итальянского прозаика Эдмондо де Амичиса «Учительница рабочих») и «Закованная фильмой» («Легенда кино») и играет в каждом фильме главные роли. Все три ленты были в прокате, но уцелела лишь «Барышня и хулиган», а от «Закованной фильмой» осталось несколько коротких эпизодов.

Если Февральскую революцию Маяковский принял на лету и даже участвовал в ней, вступив на время в командование Военно-автомобильной школой, где проходил службу, то для притирки к Октябрю ему понадобился целый год. Только 7 ноября 1918 года поэт напечатал «Оду революции» с приметами именно большевистского переворота. А программное стихотворение «Левый марш» появилось еще позже – 17 декабря. Решительно протестовавший против политизации искусства между Февралем и Октябрем, Маяковский к годовщине Октября полностью подчиняет поэзию новому режиму, формулируя в стихах политические лозунги коммунистов, в частности призыв к мировой революции:

Глаз ли померкнет орлий?
В старое ль станем паяльцы?
Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!

Призывы к насилию и раньше не были чужды Маяковскому, но только теперь из области игрового художества, адресованного по преимуществу дегустаторам поэзии, они выплескивались в гущу взбужденных масс как руководство к действию.

Впрочем, присоединившись к государству, Маяковский использовал единственный шанс, который у него оставался. С площадным темпераментом при диктатуре уцелеть можно, только будучи на ее стороне.

В письме Лиле Брик 27 февраля 1923 года Маяковский попытался объяснить самого себя:

«Главные черты моего характера – две:

- 1) Честность, держание слова, которое я себе дал <...>
- 2) Ненависть ко всякому принуждению. <...>

Я что угодно с удовольствием сделаю по доброй воле, хоть руку сожгу <...> Надо только не устанавливать для меня никаких внешне заметных правил»²⁵²².

После Октября у Маяковского выбора не было, и он безоговорочно принял навязанные условия, но должен был убедить себя, что сделал это свободно, а следовательно, навсегда. Так он был устроен.

²⁵²¹ Там же. – С. 50.

²⁵²² Бенит Я. Любовь – это сердце всего. – С. 115.

Пьеса «Мистерия-буфф» (лето — осень 1918). «Окна РОСТА» (октябрь 1919 — январь 1922). Поэма «150 000 000» (первая половина 1919 — март 1920). После трагедии, получившей имя автора, в заглавие «Мистерии-буфф» Маяковский вынес название жанров — высокого и низкого, многократной перебивкой которых достигалось задуманное поэтом «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Правда, «наша эпоха» оказалась изображенной настолько общо, что в «Мистерии-буфф» легче разглядеть иллюстрацию к «Манифесту Коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса, чем реальность послереволюционной России.

Ничего похожего на традиционный психологический театр в «Мистерии-буфф» не просматривалось. Это была пьеса-праздник, пьеса-агитка, пьеса-митинг. Трудящиеся (семь пар нечистых), расправившись с эксплуататорами и их пособниками (семью парами чистых), под занавес все вместе вызывают к зрителям:

Трудом любовным
приникнем к земле
все,
дорога́ кому она.
Хлебьтесь, поля!
Дымитесь, фабрики!
Славься!
Сияй,
солнечная наша
Коммуна!

«Мистерию-буфф», — рассказывал Маяковский, — я написал за месяц до первой Октябрьской годовщины.

В числе других на первом чтении были и Луначарский и Мейерхольд.

Отзывались роскошно.

Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича, который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет».

«Это, — писал А.В. Луначарский, — веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потоком, и на которой все «товарищи вещи» ждут с нетерпением своего брата — трудящегося человека. И написано все это острым, пряным, звонким языком»²⁵²³.

Для постановки сначала предоставили цирк, но затем цирк отобрали, после крика и ругани отвели театр Музыкальной драмы. Маяковский вспоминал:

«Актёров, конечно, взяли сборных.

²⁵²³ Петроградская правда, 1918, 5 ноября.

Аппарат театра мешал во всем, в чем можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди.

Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии-буфф» запретили выставить на своем, овеванном искусством и традициями, прилавке.

Только в самый день спектакля принесли афиши – и то не раскрашенный контур – и тут же заявили, что клеить никому не велено.

Я раскрасил афишу от руки.

Наша прислуга Тоня шла с афишами и с обойными гвоздочками по Невскому и – где влезал гвоздь – приколачивала тотчас же срываемую ветром афишу.

И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей.

Поставили спектакль Всеволод Мейерхольд и сам Маяковский в традициях ярмарочного балагана, оформил – Казимир Малевич. «Мое отношение к постановке было кубистического характера, – рассказывал он в 1932 году. – Я воспринимал сценическую выгородку как раму картины, а актеров – как контрастные элементы... Планируя действия в трех-четырёх этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи; движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. На одном холсте я писал несколько плоскостей. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. Я считал своей задачей создавать не ассоциации с действительностью, существующей за пределами рамы, а новую действительность»²⁵²⁴.

Спектакль шел всего три дня: 7, 8 и 9 ноября 1918 года. Театральная среда, как могла, сопротивлялась радикальной политизации сцены, захвату подмостков энтузиастами массового искусства прямого действия.

Через два с лишним года был написан второй вариант пьесы «Мистерия-буфф» для московского Театра РСФСР Первого, руководимого Всеволодом Мейерхольдом. Маяковский сочинил новый пролог, внес в текст некоторые приметы последнего времени и актуализировал лозунги. Например, к действующим лицам (точнее, маскам) «чистых» прибавлены президент Франции Клемансо и премьер-министр Великобритании Ллойд-Джордж. Прежде чем попасть в землю обетованную, «нечистые» в полном соответствии с партийно-хозяйственными газетными призывами всячески демонстрируют трудовой героизм. Местами действие стало динамичнее. Раньше американец просто врывался на сцену из зала. Теперь он врывается на мотоцикле. Для завершения спектакля Маяковский написал осовремененную вариацию «Интернационала».

Премьера второго варианта «Мистерии-буфф» состоялась 1 мая 1921 года. Спектакль шел ежедневно вплоть до закрытия сезона 7 июля. В двадцатых числах июня прошли три спектакля «Мистерии-буфф» на немецком языке (в переводе Риты Райт) для делегатов III конгресса Коминтерна. Под конец актеры пели «Интернационал», и его подхватывали зрители.

²⁵²⁴ Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – С.155.

Мажорность театрального действия была задана стихами, которые лексикой, интонацией, ритмикой и рифмой во многом обязаны фольклору. Поиском рифм Маяковский был поглощен постоянно. Считал, что «без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется». «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» (там же). «...Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет».

Составная рифма, вовлекающая в звуковой повтор на концах строк более двух слов, вовсе не была изобретением Маяковского. Еще А.С. Пушкин рифмовал: по калачу – поколочу («Утопленник»). А Дмитрий Минаев: скалам бурым – с каламбуром («В Финляндии»). Но именно Маяковский перевел составную рифму из разряда экзотики в область обыденности.

Для традиционной рифмы достаточно было совпадения на концах слов, начиная с гласной буквы ударного слога. Например, в стихотворении Лермонтова «Парус»: **оди́нкой** – **далекой**, **голубо́м** – **родно́м**. Лермонтов рифмует: **генерал** – **проезжал** («Мцыри»), **поскакал**, **стонал**, **принимал** («Валерик»). Совпадение согласной буквы, предшествующей ударной гласной, не было обязательным. В той же системе рифмовки, которую развивал Маяковский, установка была на совпадение не только ударного гласного звука, но и предударного согласного – так называемого нажимного, или опорного. Например, в зачине поэмы «Владимир Ильич Ленин»: **рассказ** – **тоска**, **бо́лее** – **бо́лью**. Или в последней главе поэмы «Хорошо!»: **папаша** – **попашет**, **хитр** – **стихи**. При этом совпадение гласных и согласных в послеударных слогах необязательно.

В отрывке из поэмы «Владимир Ильич Ленин», напечатанном 7 ноября 1924 года в газете «Известия», заглавный герой был назван генералом:

И оттуда,
на дни
оглядываясь эти,
голову
Ленина
взвидишь сперва.
Это
от рабства
десяти тысячелетий
к векам
коммуны
сияющий генерал.

В раннем советском обиходе генералы были непримиримыми врагами, как А.И. Деникин или П.Н. Врангель. Никому бы в голову не пришло уравнивать с ними Ленина. И Демьян Бедный на Первой Всесоюзной

конференции пролетарских писателей 9 января 1925 года не упустил случая наброситься на Маяковского. В ответ Маяковский объяснил, что это опечатка и сослался на рукопись, где у него стоит не «генерал», а «перевал». Но также апеллировал к особенностям современной рифмы, требующей совпадения предударного согласного (в словах «сперва» и «перевал» он совпадает, а в словах «сперва» и «генерал» – нет): «Такую ерунду я не мог бы никогда написать, и люди, сколько-нибудь смыслящие в поэтической работе последних лет, должны видеть, что «генерал» и «перевал» ни в коем случае не соответствующие друг другу слова ни по рифме, ни по ас<сонансу>».

Начав в первой половине 1919 года поэму «150 000 000», Маяковский параллельно, с октября, включается в работу над «Окнами РОСТА». РОСТА – это Российское телеграфное агентство. При нем в конце августа – начале сентября 1919 года художник Михаил Черемных нарисовал первый сатирический плакат со стихами журналиста Грамена (Николая Иванова), выставленный в витрине (окне) бывшего кондитерского магазина А.И. Абрикосова (угол Тверской улицы и Большого Чернышевского переулка, рядом с Моссоветом; дом снесен в 30-х годах). Маяковский пришел в РОСТА через четыре-пять недель и с октября 1919 года по январь 1922 нарисовал свыше пятисот «окон» из примерно тысячи шестисот, выполненных всем ростинским коллективом. Ему же принадлежит подавляющее количество подписей.

До Маяковского «Окна РОСТА», по наблюдению самого пристального их исследователя В.Д. Дувакина, больше всего напоминали сильно увеличенную страницу привычного сатирического журнала, содержащую несколько отдельных карикатур, эпиграмм, коротких фельетонов. Маяковский брал для «окна» одну тему и развивал ее обычно в серии от четырех до четырнадцати одинаковых по формату рисунков с подписями. Например, такими в четырехкадровом «окне»:

1. Врангель – фон,
2. Врангеля вон!
3. Врангель – враг,
4. Врангеля в овраг!

«Окна РОСТА, – писал Маяковский, – фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятиmillionного народа».

Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой».

«Это – протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов».

«Диапазон тем огромен:

Агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации». «От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут – час уже висело по улице красочным плакатом».

«Вне телеграфной, пулеметной быстроты — этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации. Если есть вещь, именуемая в рисунке «революционный стиль», — это стиль наших окон».

Уход от натуралистической конкретики в рисунке, замена жанровой картинки эмблемой и актуализация ее при помощи стихотворной подписи, новаторски осуществленные Маяковским в «Окнах РОСТА», на долгие годы определили развитие плакатного искусства.

Но «Окна РОСТА» еще и дисциплинировали стих. По свидетельству Маяковского, это была работа «большого словесного значения, работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия» (там же).

Образ поэта, воплотившийся в стихах с «устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными»²⁵²⁵, принято называть лирическим героем. В русской поэзии цельностью и выразительностью выделяются лирические герои Лермонтова, Блока и Маяковского. Для адекватного восприятия стихов Маяковского надо представлять его самого — человека, отличающегося выдающимся ростом и мощным голосом, равновеликого собственным гиперболическим метафорам.

Но в поэме «150 000 000» Маяковский попытался отказаться не только от своего «я», но и от своего авторства. Ни то, ни другое ему не удалось вполне. Вот, например:

Пули, погуще!
По оробелым!
В гущу бегущим
грянь, парабеллум!

Кто еще из поэтов зашелся бы от восторга, призывая расстреливать всего лишь оробелых или спасающихся бегством? Конечно, тот, кто уже сделал ставку на силу оружия в «Левом марше»:

Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.

А кому бы пришлось в голову выкрикнуть:

Стар —
убивать.
На пепельницы черепá!

Пожалуй, лишь тому, кто уже рискнул выговорить:

Я люблю смотреть, как умирают дети.

²⁵²⁵ Гинзбург Л. О лирике. — М., 1997. — С. 146.

И, хотя Маяковский в 1921 году издал поэму без имени автора, никто в его авторстве не сомневался.

Поэма «150 000 000» повествует о грядущей мировой революции, когда вся Россия, со ста пятьюдесятью миллионами людей, множеством рыб, насекомых, зверей и домашних животных, с морями, дорогами, автомобилями и паровозами, домами и броненосцами, «смерчем скрученная в столб», воплотится в былинного Ивана. И он через океан ринется в Америку и победит в «чемпионате всемирной классовой борьбы» Вудро Вильсона, американского президента, воплотившего всю мощь буржуазного мира.

Попытка оживить и зарифмовать вздорную политическую конъюнктуру не могла быть удачной.

Борис Пастернак, прослушав поэму «150 000 000» в чтении автора, впервые ничего не мог сказать ему. А позже крайне уничижительно отозвался о всей позднейшей поэзии Маяковского, за вычетом поэмы «Во весь голос»: «До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно»²⁵²⁶.

Но и Л.Д. Троцкий, идеолог мировой революции, не был в восторге: «150 000 000» должно было быть поэмою революции. Но этого нет. <...> Немотивированные, т.е. внутренне не проработанные, образы пожирают идею без остатка и компрометируют ее, художественно и политически»²⁵²⁷.

В отличие от Троцкого, В.И. Ленин не вдавался в разбор поэмы, но в оценке ее был беспощаден: «Как не стыдно голосовать за издание «150 000 000» Маяковского в 5000 экз.? Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и для чудаков»²⁵²⁸, – написал он А.В. Луначарскому 6 мая 1921 года.

Но прошло меньше года – и Ленин на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов одобрительно сослался на сатирическое стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся», напечатанное в «Известиях» днем раньше, 5 марта 1922 года: «Вчера я случайно прочитал в «Известиях» стихотворение Маяковского на политическую тему. Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вздрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они все заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно»²⁵²⁹.

Поэмы «Люблю» (ноябрь 1921 – начало февраля 1922) и «Про это» (конец декабря 1922 – середина февраля 1923). Всецело провалившись в политику летом 1918 года, с началом работы над «Мистерией-буфф»,

²⁵²⁶ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями. Т. 3. – С. 336.

²⁵²⁷ Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1991. – С. 121, 123.

²⁵²⁸ Новое о Маяковском. – С. 208, 210.

²⁵²⁹ Правда, 1922, 8 марта; Известия, 1922, 8 марта..

Маяковский только через три с лишним года, в ноябре 1921-го, неожиданно возвращается в лирическую поэзию. (Далекое от сиюминутных агитационных нужд «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», написанное летом 1920 года, осталось хоть и ярким, но все-таки эпизодом.)

Поэма «Люблю» в беловом автографе «неофициально» озаглавлена «Милым Кисам / заместо объяснений и писем». Прозванный Бриками Щеном (по кличке, придуманной самим Маяковским для подобранного на улице щенка), Маяковский называл Лилю Брик Кисой. Героиня у него остается той же, но любовь поэта впервые лишена мучительного трагизма. Как и прежде, она превосходит чувства, знакомые обычным людям:

У прочих знаю сердца дом я.
Оно в груди – любому известно!
На мне ж
с ума сошла анатомия.
Сплошное сердце –
гудит повсеместно.

Но вместо привычного обмана и предательства любимая отвечает поэту пониманием и преданностью:

Пришла –
деловито,
за рыком,
за ростом,
взглянув,
разглядела просто мальчика.
Взяла,
отобрала сердце
и просто
пошла играть –
как девочка мячиком.

Но очень скоро – в поэме «Про это» – масштаб любовной истории, развернутой в поэме «Люблю», вызовет осуждение. Маяковского начала 20-х годов призовет к ответу Человек из-за семи лет, то есть лирический герой поэмы «Человек», то есть сам же Маяковский, только семью годами моложе:

Оставь!
Не надо
ни слова,
ни просьбы.
Что толку –
тебе
одному
удалось бы?!
Жду,
чтоб землей обезлюбленной
вместе,

чтоб всей
мировой
человечьей гущей.

Поводом для начала работы над поэмой «Про это» стал скандал, который закатила Маяковскому Лиля Брик, возмущенная его выступлениями в Политехническом музее с докладами «Что делает Берлин?» и «Что делает Париж?». Она считала, что Маяковский не имел права рассказывать о загранице, которой не видел, потому что дни и ночи сидел в гостинице и играл в покер.

«Длинный был у нас разговор, — вспоминала Лиля Брик, — молодой, тяжкий. Оба мы плакали. Казалось, гибнем. Все кончено. Ко всему привыкли — к любви, к искусству, к революции. Привыкли друг к другу, к тому, что обуты-одеты, живем в тепле. То и дело чай пьем. Мы тонем в быту. Мы на дне. Маяковский ничего настоящего уже никогда не напишет...»²⁵³⁰.

И они решили расстаться ровно на два месяца, с 28 декабря 1922 года до 28 февраля 1923 года, чтобы по отдельности обдумать, как жить дальше. На эти два месяца Маяковский добровольно заключил себя в своей комнате в Лубянском проезде. И первую главу поэмы «Про это» озаглавил по поэме Оскара Уайльда, написанной в заключении, — «Баллада Редингской тюрьмы». Сочинявший обычно на ходу, Маяковский впервые пишет большую вещь от начала до конца за столом. Сохранились рукописи, отразившие все этапы работы над поэмой: черновая рукопись, беловая рукопись с правкой и дополнениями и беловая рукопись с поправками²⁵³¹.

Параллельно с поэмой «Про это» Маяковский с 1 по 27 февраля 1923 года пишет письмо-исповедь, обращенное к Лиле Брик. «Любовь — это жизнь, это главное, — утверждает он. — От нее разворачиваются и стихи, и дела, и все пр. Любовь — это сердце всего. Если оно прекратит работу, все остальное отмирает, делается лишним, ненужным, но, если сердце работает, оно не может не проявляться во всем»²⁵³². О такой любви Маяковский и сочиняет «громадную поэму», характер которой определит сам: «По личным мотивам об общем быте».

Само слово «любовь» в поэме Маяковский не решается выговорить, лишь четко подсказывает его рифмой:

Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.
Имя
этой
теме:
.....!

²⁵³⁰ Брик Л. Пристрастные рассказы. — С. 76.

²⁵³¹ Анализ этих рукописей см. в ст.: Паперный З.С. «Маяковский в работе над поэмой «Про это» // Новое о Маяковском. — С. 217–284.

²⁵³² Бенит Я. Любовь — это сердце всего. — С. 113.

Да и выражение «Про это» оттуда же — от невозможности произнести вслух могучее, властное, подспудное и таинственное слово.

Увы, целомудренным заглавием Маяковского далекие его потомки не постеснялись назвать ночную телевизионную передачу о технике секса. Но откуда им было знать, что поэма «Про это» не имеет к сексу ни малейшего отношения.

Итак, из своей Редингской тюрьмы в центре Москвы, в Лубянском проезде, лирический герой поэмы «Про это» по имени Владимир Владимирович Маяковский звонит по телефону возлюбленной, но вместо ответа

ползло
из шнура —
скребущейся ревности
времен троглодитских тогдашнее чудище.
От ревности человек звереет:
Сквозь первое горе
бессмысленный,
ярый,
мозг поборов,
проскребается зверь.

И тотчас начинает развиваться метафора озверения:

Красивый вид.
Товарищи!
Взвесьте!
В Париж гастролировать едущий летом,
поэт,
почтенный сотрудник «Известий»,
царапает стул когтем из штиблета.
Вчера человек —
единым махом
клыками свой размедведил вид я!
Косматый.
Шерстью свисает рубаха.
Тоже туда ж!?
В телефоны бабахать!?
К своим пошел!
В моря ледовитые!

Человек-медведь еще тянется к телефону, чувствуя, как сердце все глубже уходит в рогатину, а комната уже начинает наполняться водой, горят костры на берегу, и «ветер воет вдогонку с Ладоги». Поэт, перевоплотившийся в медведя, обнаруживает себя на речной быстрине:

Река.
Большая река.
Холодина.

Рябит река.
Я в середине.
Белым медведем
влез на льдину,
плыву на своей подушке-льдине.

Он узнает реку, над которой стоял когда-то, и созданный им же в стихах столичный город, где на мосту, «к перилам прикручен канатами строк» (там же, с. 151), стоит уже упоминавшийся Человек из-за семи лет, и он с укором и подозрением выкрикивает Маяковскому сегодняшнему:

Ты, может, к ихней примазался касте?
Целуешь?
Ешь?
Отпускаешь брюшко?
Сам
в ихний быт,
в их семейное счастье
намёреваешься пролезть петушком?!

Он просит, умоляет, требует избавить его от пытки безлюбьем, на которую обречен. И Маяковский сегодняшний бросается за помощью, чтобы вызволить своего младшего двойника. Таково содержание первой главы с названием «Баллада Редингской тюрьмы». Название второй главы позаимствовано у Н.В. Гоголя – «Ночь под Рождество». Рождественская ночь на руку герою, потому что медведя, мечущегося по Москве, принимают за ряженого.

А он кидается сначала в «семейную норку» – к тете, сестрам и маме, затем к знакомым, потом к друзьям... Но все они уже обросли бытом и ни за что не способны сорваться с места. Их он безжалостно плющит обвинениями:

Октябрь прогремел,
карающий,
судный.
Вы
под его огнеперым крылом
расставились,
разложили посудины.
Паучьих волос не расчешешь колом.

А сам уже «стариком, на каком-то Монмартре» в сотысячный раз лезет на стол, зовет куда-то идти, спасти кого-то... И встречает только насмешки и издевательства. Но продолжает орать:

– Под красное знамя!
Шагайте!
По быту!

Сквозь мозг мужчины!

Сквозь сердце женщины!

Вот и собрались дуэлянты со всей вселенной, чтобы с ним расквитаться.

Хлеще ливня,
 грома бодрей.
Бровь к брови,
 ровненько,
со всех винтовок,
 со всех батарей,
с каждого маузера и браунинга,
с сотни шагов,
 с десяти,
 с двух,
в упор —
 за зарядом заряд.
Станут, чтоб перевести дух,
и снова свинцом сорят.
Конец ему!
 В сердце свинец!
Чтоб не было даже дрожи!
В конце концов —
 всему конец.
Дрожи конец тоже.

Так полным крахом заканчивается дерзкая попытка Маяковского переделать мир людей, принесших любовь в жертву быту.

В поэме «Человек» Маяковский возвращается на землю через миллионы лет после самоубийства. И в поэме «Про это» он сохраняет надежду только на далекое будущее, обращаясь с мольбой о воскрешении в мастерскую тридцатого века:

Ваш
 тридцатый век
 обгонит стаи
сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбленное
 наверстаем
звездностью бесчисленных ночей.

Поэт с нетерпением ждет от тридцатого века осуществления своей мечты — преображения любовью мирового устройства:

Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
 похоти,
 хлебов.

Постели прокляв,
 встав с лежанки,
 чтоб всей вселенной шла любовь.
 Чтоб день,
 который горем старящ,
 не христарадничать, моля.
 Чтоб вся
 на первый крик:
 — Товарищ! —
 оборачивалась земля.
 Чтоб жить
 не в жертву дома дырам.
 Чтоб мог
 в родне
 отныне
 стать
 отец
 по крайней мере миром,
 земель по крайней мере — мать.

Проверить, что будет через девятьсот лет, нам не дано. Только далекие потомки узнают, сбудется ли хоть это предсказание Маяковского.

Поездки за рубеж (1922–1929). Цикл стихотворений «Париж» (осень 1924 — весна 1925). «Стихи об Америке» (конец июня 1925 — начало июля 1926). У Маяковского была редкостная для 1920-х годов привилегия — возможность колесить по миру. И он ею регулярно пользовался. С 1922 по 1929 год поэт восемь раз выезжал за границу. Только в Париже он побывал в 1922, 1924, 1925, 1927, 1928 и 1929 годах. Причем в 1925 — дважды (в общей сложности больше месяца): по дороге в Америку и на обратном пути.

Первая же поездка по маршруту Нарва — Ревель — Штеттин — Берлин — Париж — Берлин в октябре — ноябре 1922 году, отчет о которой в Политехническом музее возмутил Лилию Брик, вовсе не была бесплодной. Напротив, Маяковский в перерывах между игрой в карты сумел пять раз выступить в Берлине. А затем, кроме стихотворений «Германия» и «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)», написал цикл из восьми очерков. И два из них под общим названием «Семидневный смотр французской живописи» предполагал издать отдельной книгой.

Поставив себе задачей «раскрыть живописное лицо сегодняшнего Парижа», Маяковский обошел Осенний салон, заглянул в художественные галереи (магазины) Симона Розенберга и Леона Розенберга, побывал в мастерских Пабло Пикассо, Робера Делоне, Жоржа Брака, Фернана Леже, Виктора Барта. И вывод его таков: «Если взять какую-нибудь отвлеченную задачу — написать человека, выявив его форму простейшими плоскостными обобщениями, — конечно, здесь сильнее всех Пикассо. Если взять какое-то третье измерение натюрморта, показывая его не

в кажущейся видимости, а в сущности, развертывая глубину предмета, его скрытые стороны, — конечно, здесь сильнейший — Брак. Если взять цвет в его основе, не загрязненной случайностями всяких отражений и полутеней, если взять линию как самостоятельную орнаментальную силу, — сильнейший — Матисс».

Но ничего, кроме «делания картинок», они предложить не могут. «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм. <...> Не конструктивизм художников, которые из хороших и нужных проволок и жести делают ненужные сооружения. Конструктивизм, понимающий формальную работу художника только как инженерию, нужную для оформления всей нашей практической жизни. Здесь художникам-французам, — настаивает Маяковский, — приходится учиться у нас».

Вторая поездка Маяковского в Париж в ноябре — декабре 1924 года отстоялась поэтическим словом в цикле «Париж», который Маяковский называл также «поэмой (из отдельных стихов)». Открывается цикл, или поэма, стихотворением «Еду» (в Париж), а заканчивается стихотворениями «Прощание (Кафе)» и просто «Прощанье» (с Парижем). Все восемь стихотворений объединены лирическим героем и местом действия. Слегка намечен сюжет. От неприятия Парижа:

Но нож
и Париж,
и Брюссель,
и Льеж —
тому,
кто, как я, обрусели.
До влюбленности в него:
Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,
если б не было
такой земли —
Москва.

Но сквозного сюжета, который объединял бы отдельные стихотворения в нечто цельное, нет. И сами стихотворения выстраиваются друг за другом по принципу тематического наращивания, а не развития.

Варварский восторг вызывают у Маяковского следы самой кровавой французской революции конца XVIII века. Их он обнаруживает в Версале:

Я все осмотрел,
поощупал вещи.
Из всей
красотищи этой
мне
больше всего
понравилась трещина
на столике
Антуанетты.

В него
 штыка революции
 клин
 вогнали,
 пляша под распевку,
 когда
 санкюлоты
 поволокли
 на эшафот
 королевку.

А надежды поэта связаны с революцией будущей. Осмотрев Notre-Dame, он озаботился его сохранностью в случае уличных боев:

Да, надо
 быть
 бережливым тут,
 ядром
 чего
 не попортив.
 В особенности,
 если пойдут
 громить
 префектуру
 напротив.

Тот же навязчивый мотив возникает в концовке стихотворения Маяковского «Письмо Татьяне Яковлевой» (1928):

Я все равно
 тебя
 когда-нибудь возьму –
 одну
 или вдвоем с Парижем.

Это заставляет прислушаться к весьма вероятным словам Маяковского в передаче Л.Г. Эльберта, сотрудника иностранного отдела ВЧК-ОГПУ, который в отсутствие Бриков несколько дней прожил с Маяковским в его квартире в Гендриковом переулке в 1930 году: «Ужасно не хочу войны! Если случится – приду с чекой в Париж. Знаю состав этого города. Буду полезен»²⁵³³.

В парижских декорациях Маяковский одержим домашними конфликтами. Он возмущается, что на родине его зачислят всего лишь в попутчики пролетарских поэтов:

Может,
 критики
 знают лучше.

²⁵³³ Эльберт Л. Краткие данные // Огонек, № 12, 1930, 30 апреля. — С. 6.

Может,
их
и слушать надо.
Но кому я, к черту, попутчик!
Ни души
не шагает
рядом.

Он вне себя из-за того, что его коллеги забросили работу над словом:

Бумаги
гладь
облевывая
пером,
концом губы –
поэт,
как блядь рублевая,
живет
с словцом любим.

А художники, позабыв о живописи, думают только о том, чтобы угодить начальству:

Бывало –
сезон,
наш бог – Ван-Гог,
другой сезон –
Сезан.
Теперь
ушли от искусства
вбок –
не краску любят,
а сан.

В отличие от парижских стихотворений, «Стихи об Америке» искусства почти не касаются. Их пафос – в подстегивание классовой борьбы.

Девушке, которая для рекламы точит в витрине «ржавые лезвия / фирмы «Жиллет», поэт может подсказать только одно:

Я злею:
«Выйдь,
окно разломай, –
а бритвы раздай
для жирных горл».

И для мексиканцев у поэта припасен патентованный совет:

Сметай

с горбов
толстопуzych обузу,
ацтек,
креол
и метис!
Скорей
над мексиканским арбузом,
багровое знамя, взметись!

Цвета арбуза – зеленый, белый, красный – это цвета мексиканского флага.

Еще в поэме «150 000 000» Маяковский восхищался индустриальной мощью Америки. И сейчас он не прочь с восторгом описать, например, Бруклинский мост:

Я горд
вот этой
стальной милей,
живьем в ней
мои видения встали –
борьба
за конструкции
вместо стилей,
расчет суровый
гаек
и стали.

Маяковский уже закончил это хвалебное стихотворение, но вовремя спохватился: а где же классовое нравоучение? И добавил строфу с чьих-то слов:

Здесь
жизнь
была
одним – беззаботная,
другим –
голодный
протяжный вой.
Отсюда
безработные
в Гудзон
кидались
вниз головой.

Поскольку поэт идеологически был прав, то не имело смысла обращать внимание на то, что с Бруклинского моста никак нельзя броситься в Гудзон, как нельзя с Москворецкого моста броситься в Неву. Бруклинский мост перекинут через реку, которая называется Ист-Ривер.

Поэмы «Владимир Ильич Ленин» (конец января – начало октября 1924) и «Хорошо!» (декабрь 1926 – август 1927). Близкий друг

Маяковского, поэт Николай Асеев, гордился тем, что Маяковский вставлял его имя в свои стихи:

В стихах его
имя мое —
 не ваше —
четырежды упомянуто²⁵³⁴.

На самом деле в стихах Маяковский упомянул Асеева всего три раза. И далеко Асееву до советских вождей, имена которых Маяковский не устает повторять с нарастанием: Ф.Э. Дзержинского — шесть раз, Г.В. Чичерина — семь, М.И. Калинина — девять. Подсчитать упоминания Л.Д. Троцкого затруднительно, потому что имя его сохраняется в Полном собрании сочинений Маяковского только тогда, когда оно не сочетается с именем В.И. Ленина:

— По приказу
 товарища Троцкого!
...быть
 под началом
 Бронштейна бескартузого,
какого-то
 бесштанного
 Лёвки?!

Но, если Троцкий оказывается рядом с Лениным, имя Троцкого патентованные текстологи выбрасывают. У Маяковского в поэме «150 000 000» было:

Не Троцкому,
не Ленину стих умиленный²⁵³⁵.

В Полном собрании сочинений стало:

Не Ленину стих умиленный.

А из стихотворения «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», чтобы не бросать тень на Ленина, будто бы имевшего что-то общее с Троцким, выкинута целая строфа, передающая слухи о хвастовстве Врангеля:

В Кремль, мол, въеду на вечер —
не было б лишь лень нам...
В ероплане
 давеча
Троцкий скрылся с Лениным²⁵³⁶.

²⁵³⁴ Асеев Н. Стихотворения и поэмы. — Л., 1981. — С. 406.

²⁵³⁵ Маяковский В. Т. 3. — М.; Л., 1929. — С. 270.

²⁵³⁶ Маяковский В. Для голоса: Факсимильное воспроизведение. — Л., 1987. — С. 45.

Но, конечно, по упоминаниям у Маяковского Ленин – чемпион. Еще к 50-летию вождя, в 1920 году, Маяковский пишет стихотворение «Владимир Ильич!», восхищаясь ленинской практикой беспощадной классовой войны:

Теперь
 не промахнемся мимо.
Мы знаем кого – мети!
 Ноги знают,
 чьими
 трупами
 им идти.

В марте 1923 года, когда появились правительственные бюллетени о болезни Ленина, Маяковский в стихотворении «Мы не верим!» упорно повторяет, что смерть Ленина не страшна, ведь все останется, как было:

Вечно будет ленинское сердце
 клокотать
 у революции в груди.

А в смерть Ленина он отказывается верить. Но всего через десять месяцев поверить пришлось. И Маяковский принимается за стихотворный реквием-панегирик – поэму «Владимир Ильич Ленин».

В те же месяцы 1924 года Максим Горький работает над мемуарным очерком «В.И. Ленин». Но он лично знал Ленина, по-товарищески встречался с ним и переписывался, а на его гроб из Италии заказал венок с надписью «Прощай, друг». Разумеется, Горький мог рассказать о Ленине то, чего не мог рассказать никто.

Маяковский же если и видел Ленина, то лишь издали, а единственный телефонный разговор с ним в пору работы над «Окнами РОСТА» обернулся курьезом.

«Работали непрерывно, – рассказывает Лиля Брик. – Черемных жил близко и часто рисовал дома. Мы вдвоем с Маяковским поздно оставались в помещении РОСТА, и к телефону подходил Маяковский.

Звонок:

- Кто у вас есть?
- Никого.
- Заведующий здесь?
- Нет.
- А кто его замещает?
- Никто.
- Значит, нет никого? Совсем?
- Совсем никого.
- Здорово!
- А кто говорит?
- Ленин.

Трубка повешена. Маяковский долго не мог опомниться»²⁵³⁷.

И вот, зная о Ленине лишь то, что известно всем, Маяковский выбирает в герои своей поэмы именно Ленина. Пожалуй, еще лучше было бы поэту вообще не знать ничего, ведь цель его очевидна: мифологизировать образ вождя, возвести его в абсолютный идеал. Эту политическую задачу Маяковскому удалось выполнить, создав поэтические формулы, тотчас взятые на вооружение государственной пропагандой:

Ленин
и теперь
живее всех живых.
.....
Он
к товарищу
милел
людскою лаской.
Он
к врагу
вставал
железа тверже.
.....
...этот
самый человечный человек...
.....
Партия и Ленин —
близнецы-братья —
кто более
матери-истории ценен?
Мы говорим Ленин,
подразумеваем —
партия,
мы говорим
партия,
подразумеваем —
Ленин.

Противоречие предпринятой Маяковским канонизации Ленина в том, что на словах поэт эту канонизацию отвергает:

Если б
был он
царствен и божествен,
я б
от ярости
себя не поберег,
я бы
стал бы
в перекоре шествий,
поклонениям
и толпам поперек.

²⁵³⁷

Брик Л. Пристрастные рассказы. — С. 54.

Я б
 нашел
 слова
 проклятья громоустого,
 и пока
 растоптан
 я
 и выкрик мой,
 я бросал бы
 в небо
 богохульства,
 по Кремлю бы
 бомбами
 метал:
 д о л о й !²⁵³⁸

Но, казалось бы, противник канонизации эту самую канонизацию и насаждает даже на фразеологическом уровне, когда в Ленине обнаруживает «революции / и сына и отца».

В поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский предпринимает мучительную попытку стихами изложить двухсотлетнюю историю классовой борьбы, конспективно предварившую начальные главы краткого курса «Истории ВКП(б)». Рифмованная политграмота безнадежно устарела. Но переживание смерти и похорон Ленина, благодаря трагической природе лиризма Маяковского, сохраняет взрывную эмоциональность.

Для самого Маяковского поэма о Ленине была присягой верхушке партии, и в этом качестве принята к сведению, но не больше. Через шесть лет, в 1930 году, в очередную годовщину смерти Ленина, на траурном заседании в Большом театре Маяковский читает заключительную часть поэмы – о прощании с Лениным, и поэту аплодируют и зал, и лежа с членами политбюро и правительства. Тут-то Маяковскому и почудилось, что он удостоен высшего партийно-государственного признания.

Через одиннадцать дней открывается выставка «20 лет работы Маяковского», и поэт отправляет два билета И.В. Сталину, два билета В.М. Молотову и т.д., но никто из них на выставку так и не явился.

«Никто не пришел на Вашу выставку, Маяковский. / Мы бы пришли»²⁵³⁹, – горячился Андрей Вознесенский. Но на выставке народу хватало. Не было лишь тех, на кого Маяковский особо рассчитывал. А их Вознесенский с компанией никак не мог бы заменить.

Если поэму «Владимир Ильич Ленин» Маяковский писал вослед смерти Ленина, то с поэмой «Хорошо!» он спешил навстречу десятой годовщине Октября. Поэма и называлась сначала «Октябрь», потом «25 октября 1917». И лишь в конце августа 1927 года Маяковский сообщил из Ялты окончательное заглавие «Хорошо! Октябрьская поэма». На решающем выборе, очевидно, сказалось то, что в Ялте Маяковский

²⁵³⁸ Характерно, что в посмертных массовых изданиях Маяковского эти две строфы последовательно изымались.

²⁵³⁹ Вознесенский А. Собр. соч.: В 5 тт. – Т. 1. – М., 2000. – С. 148.

жил в том же номере гостиницы, где останавливался Н.А. Некрасов в пору работы над поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

В поэме «Хорошо!» девятнадцать глав-стихотворений, пунктирно излагающих историю революционного десятилетия, начиная с лета 1917 года. Сквозной сюжет, которого не было в цикле стихотворений «Париж», здесь объединяет отдельные стихотворения в поэму.

Автор декларирует ставку на сугубую документальность:

Воспаленной губой
припади
и попей
из реки
по имени – «Факт».

В статье «О некоторых источниках поэмы «Хорошо!»²⁵⁴⁰ В.А. Катанян показывает, что глава о штурме Зимнего («Дул, / как всегда, / октябрь / ветрами...») вплоть до мельчайших деталей основывается на воспоминаниях участников событий – от премьер-министра Временного правительства А.Ф. Керенского и министра юстиции П.Н. Малянтовича до членов Военно-революционного комитета Петроградского Совета В.А. Антонова-Овсеенко и Н.И. Подвойского. Маяковскому остается только зарифмовать:

– Долой!
На приступ!
Вперед!
На приступ! –
Ворвались.
На ковры!
Под раззолоченный кров!
Каждой лестницы
каждый выступ
брали,
перешагивая
через юнкеров.

И все же непредвзятое изучение подлинных свидетельств о захвате Зимнего дворца и аресте членов Временного правительства убеждает, что самого штурма, каким он изображен Маяковским в поэме «Хорошо!» и тем более показан Сергеем Эйзенштейном в фильме «Октябрь» (1927), вообще не было.

Иное дело – главы, передающие впечатления самого автора, например глава о разговоре с Александром Блоком («В такие ночи, / в такие дни...»). Пусковая строка здесь:

Сумрак
на мир
океан катнѹл.

²⁵⁴⁰ Новое о Маяковском. – С. 285–324.

Реализуя далее метафору океана, Маяковский определяет судьбу столицы:

Подводной
 лодкой
 пошел ко дну
взорванный
 Петербург.

И символ революции, крейсер «Аврора», выглядит так, как можно увидеть его со дна океана:

А тут
 еще
 и виденьем кита
туша
 Авророва.

Поэтому фон разговора с Блоком – не условный, а наглядный:

Кругом
 тонула
 Россия Блока...
Незнакомки,
 дымки севера
шли
 на дно,
 как идут
 обломки
и жестянки
 консервов.

Еще в 1921 году в некрологе «Умер Александр Блок» Маяковский рассказал об этом разговоре: «Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: «Нравится?» – «Хорошо», – сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли».

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочти в этой поэме сатиру на революцию, другие – славу ей. <...> Славить ли это «хорошо» или стенать над пожарищем, – Блок в своей поэзии не выбрал».

Это «хорошо», надо думать, еще одна мотивировка окончательного названия поэмы.

В поэме Маяковский возразил Блоку с «партийных позиций». Стихия, разгулявшаяся в «Двенадцати», по Маяковскому, была подчинена партийной воле:

Этот вихрь,
 от мысли до курка,

и постройку,
и пожара дым
прибирала
партия
к рукам,
направляла,
строила в ряды.

Неожиданно смягчается Маяковский к поверженным врагам. Тот самый Врангель, которого в «Окне РОСТА» поэт требовал выгнать вон и заодно свалить в овраг, вырастает до трагической фигуры в сцене прощания с Севастополем:

Наши наседали,
крыли по трапам,
кашей
грузился
последний эшелон.
Хлопнув
дверью,
сухой, как рапорт,
из штаба
опустевшего
вышел он.
Глядя
на ноги,
шагом
резким
шел
Врангель
в черной черкеске.
Город бросили.
На молу —
голо.
Лодка
шестивесельная
стоит
у мола.
И над белым тленом,
как от пули падающий,
на оба
колена
упал главнокомандующий.

Павла Ильича Лавута, свидетеля севастопольского бегства добровольцев, Маяковский переспрашивал: какая черкеска была на Врангеле — белая или черная? И Лавут отвечал: «Не помню точ-

но. Кажется, черная»²⁵⁴¹. Но, даже будь она белой, Маяковский ее перекрасил бы. Ведь за Врангелем закрепилось прозвище черного барона. К тому же цельность образа и звукопись требовали черной черкески.

Марина Цветаева восторженно приняла эти «гениальные строки о последнем Врангеле, встающем и остающемся как последнее видение Добровольчества над последним Крымом, Врангеле, только Маяковским данным в росте его нечеловеческой беды, Врангеле в рост трагедии»²⁵⁴².

Одновременно с переменной заглавия поэмы Маяковский распорядился переставить местами последнее и предпоследнее стихотворения. И вместо строгой ритуальной главы, где поэт разговаривает с революционерами, похороненными у Кремлевской стены, поэма заканчивается ликующим монологом, где на все лады повторяется слово «хорошо». Им, автором «Левого марша», манипулирует даже милиционер:

Жезлом
правит,
чтоб вправо
шел.

И поэт охотно подчиняется:

Пойду
направо.
Очень хорошо.

Нужны свидетельства всеобщего благоденствия? Так вот они:

Окна
разинув,
стоят
магазины.
В окнах
продукты:
вина,
фрукты.
От мух
кисея.
Сыры
не засижены.
Лампы
сияют.
«Цены
снижены».

А как замечательно устроились крестьяне:

²⁵⁴¹ Лавут П.И. Маяковский едет по Союзу: Воспоминания. — М., 1969. — С. 92.

²⁵⁴² Цветаева М. Собр. соч.: В 7 тт. — Т. 5. — М., 1994. — С. 383.

Сидят
 папаши.
Каждый
 хитр.
Землю попашет,
попишет
 стихи.

Это — канун коллективизации. Самое время подтрунивать над обреченными кормильцами.

Поэмой Маяковский был доволен: «Хорошо» считаю программной вещью, вроде «Облака в штанах» для того времени. Ограничение отвлеченных поэтических приемов (гиперболы, виньеточного самоценного образа) и изобретение приемов для обработки хроникального и агитационного материала.

Иронический пафос в описании мелочей, но могущих быть и верным шагом в будущее («сыры не засижены — лампы сияют, цены снижены»), введение, для перебивки планов, фактов различного исторического калибра, законных только в порядке личных ассоциаций («Разговор с Блоком», «Мне рассказывал тихий еврей, Павел Ильич Лавут»).

Односторонность поэмы «Хорошо!», вызвавшая эпиграмматическую переделку названия в «Хорошо-с!» (Юрий Тынянов), была очевидна и автору. Поэтому он счел нужным объявить: «Пишу поэму “Плохо”». Но никаких следов работы над этой поэмой не осталось.

Пьесы «Клоп» (октябрь — вторая половина декабря 1928) и **«Баня»** (май — середина сентября 1929). Поэма **«Во весь голос»** (декабрь 1929 — январь 1930). Правда, сатирический накал работы Маяковского в последние годы значительно усиливается. «Комсомольская правда» регулярно печатает его стихотворные фельетоны, тематика которых концентрируется в комедии «Клоп» и драме «Баня». В них Маяковский беспощадно высмеивает мещанство, поднимающееся снизу («Клоп»), и бюрократизм, насаждаемый сверху («Баня»).

Против мещанства Маяковский ополчается еще в конце 1920 года в стихотворении «О дряни»:

Утихомирились бури революционных лон.
Подернулась тиной советская мешанина.
И вылезло
из-за спины РСФСР
мурло
мещанина.

В схватке с мещанским бытом погибает лирический герой поэмы «Про это».

В феерическую комедию «Клоп» Маяковский перенес тему, основные действующие лица, место действия и сюжетные положения из киносценария «Позабудь про камин», написанного для ленинградской кинофабрики «Совкино» в конце 1927 — начале 1928 года. Однако режис-

серы Михаил Козинцев и Леонид Трауберг, ожидавшие от Маяковского гимна технике, придумавшие для фильма с названием «Позабудь про камин» концевую фразу «Помни о паровом отоплении», от сценария, обличавшего мещанство, отказались.

Маяковский не прочь был воспеть и достижения современной техники (например, в стихотворении «Бруклинский мост»), и технику будущего (скажем, мастерскую человечьих воскрешений в поэме «Про это»). И в «Клопе» придумает такую машину для всемирного голосования через пятьдесят лет, которой через эти самые пятьдесят лет не будет и в помине.

Но, конечно, озабочен он не проблемами технического прогресса, а очевидными симптомами перерождения молодежи. В центре комедии – некий Присыпкин, «бывший рабочий, бывший партиец, ныне жених». Ему бы жениться на Зое Березкиной из своего же литейного цеха, а он выбрал Эльзевиру Ренесанс, нэпманскую дочку, маникюршу и кассиршу парикмахерской. И теперь он уже не злополучный Присыпкин, а переименованный «в изящном духе» Пьер Скрипкин. «За што я боролся? – выкрикивает он. – Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение. <...> Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть».

Бывший Присыпкин вполне узнаваемо цитирует стихотворение Ивана Молчанова «Свидание»²⁵⁴³:

Тот, кто устал, имеет право
У тихой речки отдохнуть.

В другом месте он опять же приспособливает к своим обстоятельствам строки из «Свидания»:

Я, Зоя Ванна, я люблю другую.
Она изящней и стройней,
и стягивает грудь тугую
жакет изысканный у ней.

Маяковский ответил на «Свидание» – «Письмом к любимой Молчанова, брошенной им...»²⁵⁴⁴, а на стихотворение Молчанова «У обрыва»²⁵⁴⁵ – «Размышлениями о Молчанове Иване и о поэзии»²⁵⁴⁶. Но счел нужным еще и на сцене расчихвостить своего оппонента.

Многие приметы комсомольского быта, использованные в комедии, позаимствованы Маяковским из писем, которые печатались в «Комсомольской правде».

Случайно замороженный во время пожара на свадьбе, Присыпкин будет разморожен через пятьдесят лет, в 1979 году, и станет экспонатом зоологического сада.

²⁵⁴³ «Комсомольская правда», 1927, 25 сентября.

²⁵⁴⁴ «Комсомольская правда», 1927, 4 октября.

²⁵⁴⁵ «Комсомольская правда», 1927, 23 октября.

²⁵⁴⁶ Там же.

Жизнь, предсказанная Маяковским на полвека вперед, к сожалению, лишена всякой узнаваемости.

Воплощением бюрократизма в драме «Баня» выступают главначупус (главный начальник по управлению согласованием) Победоносиков и его секретарь Оптимистенко. Прямого совпадения Победоносикова с кем-нибудь из советских вождей нет. Но при желании в нем можно разглядеть черты многих партийно-государственных бонз. Он, например, командует: «Не теряйте политику дальнего прицела». А «политика дальнего прицела» – выражение Л.Д. Троцкого. К машине времени, на которой Победоносиков собрался отправиться в будущее, подвозят целую вагонетку с его вещами. «С четырех углов вагонетки четыре сеттера». Исследователи отметили, что для этой ремарки Маяковский, несомненно, воспользовался заметкой из газеты «Правда»: «На станцию Фрунзе приехал Троцкий в сопровождении семьи в специальном мягком вагоне. Публика была поражена обилием багажа Троцкого (свыше 70 мест) и наличием барских удобств, с которыми ехал высланный из Москвы Троцкий. Особо обращало на себя внимание то обстоятельство, что Троцкий привез с собой охотничью собаку и большой набор охотничьих принадлежностей»²⁵⁴⁷.

А за сравнением Льва Толстого с Большой Медведицей, сорвавшимся с языка у Победоносикова, просматривается другое сравнение, давшее название статье В.И. Ленина: «Лев Толстой как зеркало русской революции».

Наконец Оптимистенко, с ярко выраженным украинским говором, заставляет вспомнить, что секретарем И.В. Сталина с 1922 по 1935 год был человек с украинской фамилией – И.П. Товстуха.

Бюрократической машине Победоносикова противопоставлена в «Бане» фантастическая машина времени, изобретенная Чудаковым, которого поддерживает «легкий кавалерист» Велосипедкин. Приведя многочисленные сопоставления реплик Чудакова и Велосипедкина с текстами Хлебникова и Маяковского, Р.В. Дуганов в статье «Замысел «Бани» резюмирует: «Кажется, можно утверждать, что в образах Чудакова и Велосипедкина, в их взаимосоотнесенности дана своеобразная проекция Хлебникова и самого Маяковского. Но, разумеется, это не портреты и не характеры. Это – так же, как и все остальные персонажи драмы, и даже в еще большей мере – «оживленные тенденции». Здесь нет бытовых, биографических черт ни Хлебникова, ни Маяковского. (Хотя нельзя не заметить, что Чудаков все-таки более «оживлен»: в его образе намечены некоторые черты, например доверчивость, непрактичность, легко соотносимые с Хлебниковым. Велосипедкин же явно шаржирован, что также легко соотносится с обычной для Маяковского автошаржировкой.) Здесь нет и поэтических черт Хлебникова и Маяковского, то есть того, что их объединяло и уравнивало. Что же остается, если вынести за скобки в Маяковском и Хлебникове их «бытовое» и их «поэтическое»? Остается «тенденция»: Чудаков – ученый, изобретатель, фантаст; Велосипедкин – общественник, доброволец РКИ, борец с бюрократами. Весьма характерно, что

2547

«Правда», 1928, 12 февраля.

в уста Велосипедкина Маяковский почти дословно вложил фразы из своего письма Н.Ф. Чужаку, написанного в разгар тяжбы с Госиздатом в 1921 году: «Здесь приходится так грызться, что щеки летают в воздухе... Постараюсь перегрызть все, что возможно».

Сравним:

«Велосипедкин. Я буду грызть глотки и глотать кадыки. Я буду драться так, что щеки будут летать в воздухе».

Что же касается Чудакова, то все сколько-нибудь значительные его реплики имеют своим источником «фантастико-исторические», по определению Маяковского, работы Хлебникова»²⁵⁴⁸.

Заклеймив верховных советских бюрократов, Маяковский не находит иного способа для их искоренения, чем помощь людей из 2030 года, связь с которыми устанавливает машина времени. Научная фантастика? Да нет, фэнтези.

«Баню», как и «Клопа», поставил Всеволод Мейерхольд. Премьера состоялась 16 марта 1930 года, меньше чем за месяц до самоубийства Маяковского. Спектакль провалился. Маяковский болезненно воспринял этот провал. По свидетельству Игоря Ильинского, «он стоял в тамбуре вестибюля один и пропустил мимо себя всю публику, прямо смотря в глаза каждому выходящему из театра»²⁵⁴⁹. Эту мизансцену Р.В. Дуганов убедительно сопоставляет с «Театральным разездом» Н.В. Гоголя.

В конце 1929 года Маяковский неожиданно загорается подведением итогов. Яростный противник юбилеев, он задумывает выставку «20 лет работы», ради круглой даты начиная отсчет не с первых профессиональных стихотворений или первой публикации, а с тетрадки, исписанной отчаянно слабыми стихами в Бутырской тюрьме.

Итогом воспринимается и исповедальная поэма «Во весь голос», впервые публично прочитанная автором на открытии выставки 1 февраля 1930 года.

«Во весь голос». «Треск хлопающих сидений сливается с громом аплодисментов, — передает впечатление слушателей Галина Катанян, — вскочив на ноги, весь зал стоя аплодирует Маяковскому.

Он стоит на маленькой эстраде Союза писателей, широко расставив ноги, подняв над головой руку с раскрытой записной книжкой. <...>

Потрясение так велико, что я просто не соображаю, что делаю: я кричу, топаю ногами. Незнакомая девушка рядом со мной отчаянно вопит что-то непонятное и вдруг целует меня в щеку.

Маяковский стоит несколько секунд под этим ливнем криков и рукоплесканий, потом стремительно уходит.

Читатели и почитатели, в основном молодежь, продолжают бушевать в зале»²⁵⁵⁰.

²⁵⁴⁸ Дуганов Р.В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет. — М., 2008. — С. 275—277.

²⁵⁴⁹ Маяковский в воспоминаниях современников. — С. 304.

²⁵⁵⁰ Катанян В.А. Распечатанная бутылка. — Н. Новгород, 1999. — С. 240.

Поэма «Во весь голос» пронизана острой полемикой с поэмой «Хорошо!». Там была многословная благостность:

Жизнь прекрасна

и

удивительна

и т.д.

Здесь – жесткая констатация:

Уважаемые

товарищи потомки!

Роясь

в сегодняшнем

окаменевшем г...,

наших дней изучая потемки,

вы,

возможно,

спросите и обо мне.

Или:

Неважная честь,

чтоб из этаких роз

мои изваяния высились

по скверам,

где харкает туберкулез,

где б... с хулиганом

да сифилис.

Да и самому Маяковскому случалось противопоставлять свои поэмы. Последняя любовь Маяковского, Вероника Витольдовна Полонская, рассказывает о его выступлении на открытии театрального клуба 25 февраля 1930 года:

«На эстраде шла какая-то программа. Потом стали просить выступить Владимира Владимировича. Он пошел, но неохотно. Когда он был уже на эстраде, литератор М. Гальперин сказал:

– Владимир Владимирович, прочтите нам заключительную часть из поэмы «Хорошо!».

Владимир Владимирович ответил очень ехидно:

– Гальперин, желая показать мощь своих познаний в поэзии, просит меня прочесть «Хорошо!». Но я этой вещи читать не буду, потому что сейчас не время читать поэму «Хорошо!».

Он прочел вступление к поэме «Во весь голос». Прочитал необыкновенно сильно и вдохновенно»²⁵⁵¹.

Подчинив себя агитпропу, ради общего дела становясь «на горло / собственной песне», Маяковский был уверен, что его злободневная поэзия сослужит службу и потомкам:

Мой стих

трудом

громаду лет прорвет

и явится

весомо,

²⁵⁵¹

Серебряный век: Мемуары. — М., 1990. — С. 596—597.

хочет сказать про вечер: он хмурый, как это бывает в декабре. Так возникает потребность в новом слове, которое будет означать декабрь без декабря. Относительное прилагательное Маяковский заменяет качественным, используя продуктивную словообразовательную модель: к корню слова «декабрь» добавляется другое окончание прилагательного.

Еще пример:

Французский знает.
Делите.
Множьте.
Склоняете чуждо.
Ну и склоняйте!
Скажите —
а с домом спеться
можете?
Язык **трамвайский** вы понимаете?

Мог ли Маяковский использовать здесь знакомое слово «трамвайный»? По-видимому, нет. Ведь трамвайным языком разговаривают в трамвае. А Маяковскому нужно сказать о языке, которым разговаривают сами трамваи. О том, что Маяковский не коверкает язык, а только активизирует его ресурсы, свидетельствуют аналогии: май — майский, попугай — попугайский, самурай — самурайский и т.д.

Неологизмы Маяковского — это слова, которые потенциально существовали в языке.

Стремясь к оживлению речи, Маяковский последовательно обыгрывает фразеологические выражения. Их общий смысл не связан с смыслом отдельных слов. «Положить зубы на полку» означает: голодать, испытывать нужду. Зубы и полка здесь ни при чем. Точно так же «иметь зуб на кого-то или против кого-то» означает: испытывать недовольство кем-либо, желание причинить вред, неприятность кому-либо. А настоящего зуба здесь нет. Но Маяковский в «Послании пролетарским поэтам» (1926) извлекает из фразеологического выражения именно зуб и предлагает от него избавиться:

...если **зуб на кого** —
отпилим **зуб...**

Тот же прием находим в стихотворении «Спросили раз меня: «Вы любите ли НЭП?» — «Люблю, — ответил я, — когда он не нелеп» (1922):

А теперь буржуазия!
Что делает она?
Ни тебе сапог,
ни ситец,
ни гвоздь!
Она —
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость.

«Поэзия Маяковского, – подчеркивает Р.О. Якобсон, – есть поэзия выделенных слов по преимуществу»²⁵⁵². Вот – начало стихотворения «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» (1916):

Четыре.
Тяжелые, как удар.
«Кесарево кесарю – богу богово».

Закавыченные слова заранее сосчитаны и могут быть прочитаны только вразбивку, подчиняясь ритму тяжелых колокольных ударов. Тот же случай с тем же числительным:

Лишь в четыре этажа халтурщина:
Гиза,
 критика,
 читаки
 и писателя.

Выделение слов обычно достигается ослаблением синтаксических связей вплоть до преодоления синтаксиса. Самый простой способ – употребление назывных предложений:

Ужин.
 Курица.
 В морду курицей.
Мотоцикл.
 Толпа.
 Сыщик.
 Свисток.

Характерен для Маяковского и пропуск глагола:

Нельзя сапожища!
.....
А мне
 в действительности
 единственное надо –
чтоб больше поэтов
 хороших
 и разных.

Экспериментируя, поэт отказывается от предлога:

Он раз **чуме** приблизился троном.
.....
По Красному морю плывут каторжане,
трудом выгребая галеру...

²⁵⁵² Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. – В кн.: В.В. Маяковский: pro et contra: Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей. Антология. – СПб., 2006. – С. 840.

В обоих случаях первоначально был предлог: к чуме, с трудом, но Маяковский его отбросил.

Наглядное доказательство выделения слова у Маяковского — запись стихов сначала елочкой, а затем, начиная с поэмы «Про это», — лесенкой, подсказывая, как их читать.

На эстраде. Читать стихи не кружку друзей, не в гостиной, а с эстрады, на публике начал Игорь Северянин. Кубофутуристы, и Маяковский в частности, с энтузиазмом подхватили этот почин. И стихи писались Маяковским с расчетом на то, что они будут прочитаны перед большой аудиторией, что они станут мощными аргументами в разговоре, споре, схватке с залом.

Ораторские задатки, которые обнаружил в своих ранних стихах Борис Пастернак, он стал последовательно искоренять, чтобы не вторить Маяковскому.

«Говорят, что стихи когда-то только пелись и сопровождались пляской. Потом они стали говориться. А вот настало время, когда поэт мыслит себя громогласно кричащим их в тысячеголовую толпу»²⁵⁵³, — писал Борис Эйхенбаум еще в 1918 году. И показал, что этому поэту нужен «другой стих, другая поэтика, другой словарь — все заново»²⁵⁵⁴. «И вот — новая запись стихов: не по строкам, а по дыханию, потому что каждое слово надо кричать полной грудью»²⁵⁵⁵.

«Таков ритм — такова и рифма. <...> И природа ее — новая. Она вся в ударном слоге, потому что только этот слог и долетает до последнего уха последнего слушателя, а Маяковский — всегда перед толпой, никогда не в кабинете. Он рифмует «грязь вы» и «разве», «напрасно вам» и «праздновать». Не умеет? Нет, не хочет, потому что старая комнатная рифма ему не нужна. Из уст его, громко взывающих к толпе, вылетают с напряженной силой ударные гласные — на них вся его динамика; остальные звуки все равно теряются, заглушаются, комкаются — было бы странным педантизмом «выкипичивать» их до конца»²⁵⁵⁶.

Наблюдения Эйхенбаума весьма существенны. Однако закрадывается подозрение, что Борис Михайлович только читал стихи Маяковского, но не слышал их в чтении автора. Сам Маяковский с намеками на огрубление стиха никогда бы не согласился. Он для того и читал свои стихи, чтобы донести их до слушателей во всем своеобразии — как агитационном, так и художественном. «...В каждом стихе, — настаивал Маяковский, — сотни тончайших ритмических, размеренных и др. *действующих* особенностей, — никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых».

Прав В.А. Катанян: «Поистине — написать вещь было для него как бы полдела. Ее еще нужно прочесть!»²⁵⁵⁷. И Маяковский, читающий свои стихи, выражал себя наиболее полно.

²⁵⁵³ Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 294.

²⁵⁵⁴ Там же.

²⁵⁵⁵ Там же.

²⁵⁵⁶ Там же. — С. 295.

²⁵⁵⁷ Новое о Маяковском. — С. 314.

Обычно Маяковский начинал свои выступления «разговором-докладом». На афише могло стоять: «Слушай новое», или «Всем – все», или «Что делать?» Схватку с мещанством обещали вечера «Даешь изысканную жизнь». Литературных проблем Маяковский специально касался на вечерах «Левей Лефа». А выступления под названием «Мое открытие Америки» открывались не разговором-докладом, а разговором-путешествием. Конечно, кульминацией вечера было чтение стихов. Попутно Маяковский отвечал на записки. Чаще всего – резко, наотмашь. Еще Давид Бурлюк говорил, что Маяковский с эстрады ронял кирпичи своих острот.

– Ваши стихи слишком злободневны, – чеканит кто-то из зала. – Они завтра умрут. Вас самого забудут. Бессмертие – не ваш удел...

– А вы зайдите через тысячу лет, – предлагает Маяковский, – там поговорим²⁵⁵⁸.

С середины 1926 года и до последних дней жизни Маяковского его выступления организовывал П.И. Лавут. «За эти годы, – рассказывает он, – поэт посетил более 50 городов и провел в них 200 с лишним выступлений. В некоторых он бывал не раз – в Харькове, Ленинграде, Одессе, Киеве, Ростове, Минске, в Крыму... <...> Порой казалось, что в своей московской квартире он только гость: остановился здесь на время, чтобы двинуться дальше в путь»²⁵⁵⁹.

Азарт игрока. – Толпам своих молодых слушателей Маяковский упорно внушал, что ужаснее карточной игры ничего нет на белом свете. Разумеется, за вычетом сырой воды, скабрезных анекдотов и прямой измены пролетарскому делу. Очередной раз отругав постылого Надсона, он мог напоследок выкрикнуть:

– Пусть молодежь лучше в карты играет, чем читать этаких поэтов²⁵⁶⁰.

Но, вернувшись домой, звонил Николаю Асееву:

– Приходите! Я вас обыграю²⁵⁶¹.

И, если Асеев, тоже не жаловавший Надсона, отговаривался, что уже поздно, что он придет завтра, Маяковский наседавал:

– Мне нужно обыграть вас сегодня. Сейчас. Сию минуту²⁵⁶².

Как и в любви, чужая неудача в игре казалась ему естественной, своя же означала катастрофу.

Кроме карт, Маяковский азартно и помногу играл на бильярде, играл в кости, в городки, в пинг-понг, играл в рулетку и на бегах, играл на номера трамваев и денежных купюр, играл в слова, в орла и решку, в чет-нечет... Как напишет Эльза Триоле, «играл постоянно

²⁵⁵⁸ Кассиль Л.А. На капитанском мостике. // В.Маяковский в воспоминаниях современников. – С. 546.

²⁵⁵⁹ Лавут П.И. Маяковский едет по Союзу. – С. 6, 7.

²⁵⁶⁰ Рябова Н. Киевские встречи. // Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском. – С.214.

²⁵⁶¹ Брюханенко Н. Пережитое. – Там же. – С. 202.

²⁵⁶² Там же.

и во что угодно»²⁵⁶³. Да как играл: «...он всегда ставил на карту все, вплоть до жизни...»²⁵⁶⁴

Над тротуаром у похоронного бюро висит венок. Маяковский с ходу бросает сквозь него трость. Следом то же самое наперебой проделывают его спутники. Придумываются правила. Определяется победитель.

На даче в подмосковном Пушкине ночи напролет играли сразу на обеих террасах — нижней и верхней — двумя компаниями. Время от времени бегали узнавать, что у соседей. В Москве проваливались в игру на несколько суток кряду. Тогда на двери общей квартиры Маяковского и Бриков появлялась записка: «Сегодня Брики не принимают».

Почему же он так безоглядно отдавался любой игре? Самый простой ответ — у художника Владимира Козлинского: каждое дело поворачивалось к нему денежной стороной²⁵⁶⁵. Что правда, то правда: принцип «сухого чистогана» соблюдался в игре неукоснительно. И Маяковский, конечно, выигрывал. И особенно радовался, выиграв, у маркера, но радовался скорее классу игры:

– Обыграть маркера — это все равно что переиграть Шопена²⁵⁶⁶.

Однако о серьезных проигрышах Маяковского известно гораздо больше. Он проиграл Асееву поездку в Италию, Алексею Крученых — стопку своих самых ранних изданий. Чтобы расплатиться с партнером, взял крупную сумму у Романа Яковсона, а его, возмещая долг, поселил на все лето у себя на даче...

Сам Маяковский говорил Михаилу Зощенко, что играет, лишь бы отвлечься от никогда не прекращающейся изнурительной словесной работы. И он же признавался, что это никак ему не удается. «Даже играя в карты, чтоб перебить инерцию работы, Маяковский (как он говорил автору), продолжал додумывать»²⁵⁶⁷.

А Лев Никулин считал, что Маяковский бросался к бильярду исключительно от избытка сил, не зная, чем бы еще себя занять²⁵⁶⁸. Увы, для такого объяснения он слишком самозабвенно бросался в игру. «Маяковский играл колоссальным образом, причем он страшно нервничал при игре, — замечает тот же Яковсон. — Он выигрывал, он умел добить, особенно когда играли в покер — психологическая игра. Он человека обыгрывал часто. Но после этого, — я сам был не раз свидетелем, когда он ночевал у меня в Москве, — он ходил из угла в угол и плакал, от разрядки нервов»²⁵⁶⁹.

Игра, с ее азартом и риском, безумием и расчетом, взлетами и срывами, с вихрем страстей, давала ему ощущение *полноты жизни*.

За три дня до самоубийства Маяковский у себя дома сел играть в покер с безотказным Асеевым, молодым Михаилом Михайловичем

²⁵⁶³ Триоле Э. Заглянуть в прошлое. — Там же. — С. 59.

²⁵⁶⁴ Там же. — С. 83.

²⁵⁶⁵ Стенограмма воспоминаний Владимира Козлинского хранится в фондах Государственного музея В.В. Маяковского.

²⁵⁶⁶ Брюханенко Н. Пережитое. — Там же. — С. 190.

²⁵⁶⁷ Зощенко М. Собр. соч.: В 3 тт. — Т. 3. — Л., 1987. — С. 85—86.

²⁵⁶⁸ Никулин Л.В. Владимир Маяковский. // В.Маяковский в воспоминаниях современников. — С. 504.

²⁵⁶⁹ Яковсон-будетлянин. — С. 35.

Яншиным и его тогдашней женой Вероникой Витольдовной Полонской. Почти год он обманывал с нею простофилю мужа, а с недавних пор стал подозревать, что она обманывает их обоих. Но зато в карты теперь ему должно было страшно везти, а он проигрался дотла. Провожая гостей в переднюю, обреченно спросил:

– Ну, кто мне теперь на базар трешку одолжит?²⁵⁷⁰

Это он так шутил, подсказывает догадливый Асеев. В самом деле смешно: голодный Маяковский с утра пораньше на базаре без копейки денег.

Асеев не ошибся: деньги у Маяковского еще были. И он не долго думал, куда их пристроить. На следующий день, составляя предсмертное письмо, распорядился: «В столе у меня 2000 руб. – внесите в налог».

А еще через двое суток, утром 14 апреля 1930 года, в отчаянии, явно испытывая судьбу, оставил в пистолете «Маузер» один-единственный патрон и выстрелил в сердце.

Он дернулся, будто его окликнули, и неудержимо повалился наземь. Сил не было даже на то, чтобы растянуть губы в привычной ухмылке: вот, мол, доигрался...

Самоубийство (14 апреля 1930). Предсмертное письмо написано Маяковским 12 апреля 1930 года, за два дня до самоубийства. Поэт последовательно обращается к различным адресатам, принципиально уравнивая всех, кому есть до него дело, включая своих близких и даже правительство:

«Всем

В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил.

Мама, сестры и товарищи, простите – это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет.

Лиля – люби меня.

Товарищ правительство, моя семья – это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская.

Если ты устроишь им сносную жизнь – спасибо.

Начатые стихи отдайте Брикам, они разберутся.

Как говорят –

«инцидент исперчен»,

любовная лодка

разбилась о быт.

Я с жизнью в расчете,

и не к чему перечень

взаимных болей,

бед

и обид.

Счастливо оставаться.

Владимир Маяковский».

²⁵⁷⁰

Асеев Н.Н. Воспоминания о Маяковском. // В. Маяковский в воспоминаниях современников. – С. 398.

Затем были сделаны две приписки:

«Товарищи Вапповцы, не считайте меня малодушным.

Серьезно — ничего не поделаешь.

Привет.

Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться.

В.М.

В столе у меня 2000 руб. — внесите в налог.

Остальное получите с Гиза.

В.М.» (там же).

Стиль письма не вызывает сомнений в его подлинности²⁵⁷¹. Содержание — тоже. Точная сумма денег, оставленная в столе, кроме Маяковского, никому не могла быть известной. Не сразу удалось выяснить, что это за история с лозунгом против Ермилова? А история, не затронь ее Маяковский в предсмертном письме, пожалуй, и не вспомнилась бы по кажущейся незначительности. Дело в том, что для спектакля по пьесе «Баня» Маяковский написал несколько плакатов, которые развешивались на сцене и в зале. Один из них был направлен против критика Владимира Ермилова, обругавшего пьесу в печати:

Сразу

не выпарить

бюрократов рой.

Не хватит

ни бань

и ни мыла вам.

А еще

бюрократам

помогает перо

критиков —

вроде Ермилова...

Но Ермилов был членом Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей, куда Маяковский вступил 6 февраля 1930 года, и новые товарищи потребовали от Маяковского снять лозунг. Маяковский подчинился, но, как видим, сожалел об этом. Кто, кроме Маяковского, мог бы придать проходному эпизоду непреходящее значение?

Дата под письмом, на два дня опередившая самоубийство, понятна, если письмо написано Маяковским, который, конечно, мог колебаться в своем решении, и совершенно неоправданна, если бы письмо было фальшивкой.

Предположение, что Маяковский был убит в результате широкого государственного заговора, основывается только на том, что сотрудники

²⁵⁷¹ Подлинность письма подтверждена почерковедческим исследованием, проведенным в 1991 г. во Всероссийском научно-исследовательском институте судебных экспертиз Министерства юстиции РСФСР. Заключение экспертов см. в книге: «В том, что умираю, не вините никого»?...: Следственное дело В.В. Маяковского: Документы. Воспоминания современников. — М., 2005. — С. 416 — 421.

ОГПУ были способны на любое злодейство. Но, обвиняя даже «солдат Дзержинского», как называл их Маяковский, нужно приводить аргументы, а их нет.

Сам Маяковский назвал в письме только одну причину самоубийства: «...любовная лодка / разбилась о быт». И это правда: длившийся около одиннадцати месяцев роман с молодой актрисой В.В. Полонской был исчерпан. И она настаивала на разрыве. Маяковский, по-видимому, и застрелился в ее присутствии. Но вся строфа с приведенной стихотворной строкой взята Маяковским из незавершенного наброска, который текстологи относят к лету 1929 года. Таким образом, названная Маяковским причина существовала не один месяц. И, по-видимому, не один год. По крайней мере, начиная с поэмы «Про это», если не с «Облака в штанах». Почему же эта причина сработала именно 14 апреля 1930 года?

Тут нужно вспомнить, что Маяковский перенес в последнее время воспаление легких и никак не мог избавиться от непрекращающегося гриппа, который угрожал катастрофической для «агитатора, / горлана-главаря» потерей голоса. Мы знаем, что рухнула надежда Маяковского на правительственное признание. Подтверждением стала выдержка в начале апреля из готового тиража журнала «Печать и революция» портрета Маяковского с приветствием: «В.В. Маяковского – великого революционного поэта, замечательного революционера поэтического искусства, неутомимого поэтического соратника рабочего класса – горячо приветствует «Печать и революция» по случаю 20-летия его творческой и общественной работы»²⁵⁷². Знаем, что провалилась «Баня» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда: антибюрократический пафос спектакля не вызвал энтузиазма у зрителей. Выступление Маяковского в Институте народного хозяйства имени Плеханова 9 апреля превратилось в резкое столкновение со студенческой аудиторией. На следующее выступление, назначенное на 11 апреля, Маяковский вообще не явился. Не было рядом Бриков: еще 18 февраля они уехали в Лондон к матери Лили Юрьевны – Елене Юльевне Каган, служившей в советском торгпредстве. За визой для них Маяковский ходил в Кремль к Л.М. Кагановичу. Вряд ли он мог бы хлопотать за Бриков, если бы его самого, как предполагают некоторые исследователи, не выпустили в Париж в конце 1929 года. Да и нетрудно представить, каким взрывом ответил бы Маяковский на то, что его власть ему не доверяет!

Сколько бы ни продолжать этот перечень «болей, бед и обид», он будет заведомо неполным. И, по-видимому, останется только фоном для тех страстей, которые владели Маяковским. О них – догадка Бориса Пастернака: «Мне кажется, Маяковский застрелился из гордости, оттого, что он осудил что-то в себе или около себя, с чем не могло мириться его самолюбие»²⁵⁷³. Иначе говоря, Маяковский вошел в противоречие с тем, что он делал. Это было на виду: громовое осуждение самоубийства в стихотворении «Сергею Есенину» (март 1926) – и следом собственное самоубийство; неумные восторги в поэме «Хорошо!»: «...и жизнь / хороша, // и жить / хорошо» – и насильственный уход из этой жизни.

²⁵⁷² Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – С. 496.

²⁵⁷³ Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями. – Т. 3. – С. 331.

Правда, Маяковский ушел не после поэмы «Хорошо!», а после поэмы «Во весь голос».

Судя по предсмертному письму, Маяковский старался, чтобы мгновенное самоубийство не перечеркнуло его многолетнюю работу. Оно и не перечеркнуло, но мрачную тень на нее отбросило.

Наконец, самоубийству Маяковского предшествовали бесчисленные стихи о самоубийстве. И его легко было предсказать, как землетрясение или извержение вулкана. Там все известно: где будет, каким будет, неизвестно только, когда.

Вторя М.Ю. Лермонтову, Борис Пастернак откликнулся на уход Маяковского стихотворением «Смерть поэта» – гимном смелости и благородству:

Твой выстрел был подобен Этне
В предгорьях трусов и трусих²⁵⁷⁴.

Основные понятия

Кубофутуризм, развернутая метафора, лирический герой, рифма традиционная и рифма Маяковского, неологизмы.

Вопросы и задания

1. Поэт и власть (случаи Державина, Пушкина, Маяковского).
2. Трагедия «Владимир Маяковский» как монодрама.
3. Программный характер поэмы «Облако в штанах».
4. Функциональное различие развернутой метафоры в поэмах «Облако в штанах» и «Хорошо!».
5. Маяковский от Февраля к Октябрю.
6. Способы соединения рисунка и стиха в «Окнах РОСТА».
7. Формирование жанра многосоставной поэмы у Маяковского: от цикла стихотворений «Париж» до поэмы «Хорошо!» (с учетом «Двенадцати» Блока и «Реквиема» Ахматовой).
8. От поэмы «Хорошо!» к поэме «Во весь голос»: полемика и консенсус.
9. Комедия «Клоп» как пародия на поэму «Про это» (Р.О. Якобсон).
10. Зачем Маяковский рвался на эстраду?
11. Функция неологизмов в поэзии Маяковского.
12. Текстологическое обоснование подлинности предсмертного письма Маяковского.

Литература

Соч.: Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М., 1955– 1961; Маяковский-художник. – М., 1963;

Лит.: Альфонсов А. «Нам слово нужно для жизни»: В поэтическом мире Маяковского. – Л., 1984; Асеев Н. Статьи, очерки, воспоминания // Асеев Н. Собр.

²⁵⁷⁴

Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями. Т. 1. – С. 64.

соч.: В 5 т. – Т.5. – М., 1964; *Брик Л.* Пристрастные рассказы: Воспоминания. Дневники. Письма. Первые публикации. Архивные документы. Редкие фото. Неизвестные письма и рисунки В.Маяковского. – Н. Новгород, 2003; *Винокур Г.О.* Маяковский – новатор языка // *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. – М., 1991; В мире Маяковского: В 2 кн. – М., 1984; «В том, что умираю, не вините никого»?..: Следственное дело В.В. Маяковского: Документы; Воспоминания современников. – М., 2000; *Динерштейн Е.А.* Маяковский в феврале – октябре 1917 г. // Новое о Маяковском. // Литературное наследство. Т. 65. – М., 1958; *Жирмунский В.М.* Стихосложение Маяковского // *Жирмунский В.* Теория стиха. – Л., 1975; Имя этой теме: любовь!: Современницы о Маяковском. – М., 1993; *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – М., 1985; *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. – М., 1990; *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец // *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л., 1989; Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1963; В.В. Маяковский: pro et contra: Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей. Антология. – СПб., 2006; *Марков В.* История русского футуризма. – СПб., 2000; *Пастернак Б.Л.* Охранная грамота // Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. – Т. 3. Проза. – М., 2004; *Паперный З.* Поэтический образ у Маяковского. – М., 1961; *Тренин В.В.* В мастерской стиха Маяковского. – М., 1991; *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. – М., 1970; *Цветаева М.И.* Эпос и лирика современной России: Владимир Маяковский и Борис Пастернак // Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 5. – М., 1994; *Чуковский К.* Воспоминания. – М., 1948; *Шкловский В.* О Маяковском. – М., 1940; *Якобсон Р.О.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы, 1990, ноябрь – декабрь; *Бенгт Янгфельдт.* Любовь – это сердце всего: В.В. Маяковский и Л.Ю. Брик. Переписка. 1915–1930. – М., 1991.

Б.Л. Пастернак (1890–1960)

Юрий Анненков, замечательный художник и мемуарист, знавший Пастернака больше четырех десятилетий, вспоминает: «Борис Пастернак: огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, красивый и звучный голос. На улицах, не зная, кто он, прохожие, в особенности – женщины, инстинктивно оглядывались на него. Никогда не забуду, как однажды Пастернак тоже оглянулся на засмотревшуюся на него девушку и показал ей язык. В порыве испуга девушка бегом скрылась за угол.

– Пожалуй, это уж слишком, – укоризненно сказал я.

– Я очень застенчив, и подобное любопытство меня смущает, – извиняющимся тоном ответил Пастернак.

Да, он был застенчив. Однако эта застенчивость не касалась ни его творчества, ни его гражданского мужества. Его биография это доказывает»²⁵⁷⁵.

Рождение поэта. Борис Леонидович Пастернак родился 29 января (10 февраля) 1890 года в Москве в самую годовщину смерти Пушкина, тоже коренного москвича, 53 года спустя после его гибели. Было в этом совпадении что-то знаменательное, привлекавшее внимание к Пастернаку, указывавшее на его преемственность по отношению Пушкину. Действительно, Пушкин был главным ориентиром Пастернака в зрелые годы его творчества.

Люблю великий русский стих,
Еще не понятый однако,
И всех учителей моих
От Пушкина до Пастернака²⁵⁷⁶.

Из поэтов XX века одного Пастернака таким образом, и много раз, сопоставляли с Пушкиным.

Он принадлежал к той плеяде проклятых поэтов, которая следовала за символистами и которой было суждено ценою жизней перестроить лирическое сознание и язык поэзии XX века: в 1885 родился Хлебников, умерший с голоду; в 1886 родились Ходасевич, спасавшийся в эми-

²⁵⁷⁵ Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – Т. 2. – Л., 1991. – С. 131.

²⁵⁷⁶ Сельвинский И.Л. Избранные произведения. – Л., 1972. – С. 899.

грации, и расстрелянный Гумилев; в 1889 родилась Ахматова, муж и сын которой были арестованы (благодаря вмешательству Пастернака, их судьба была смягчена), а сама она проклята в специальном постановлении ЦК ВКП (б) – высшего органа власти в СССР; в 1891 родился Мандельштам, арестованный и погибший в концлагере (благодаря заступничеству Пастернака, его гибель была отсрочена на несколько лет); в 1892 родилась Цветаева, кончившая жизнь самоубийством; в 1893 родился Маяковский, кончивший жизнь самоубийством; в 1895 – Есенин, кончивший жизнь самоубийством.

И отец, и мать Пастернака были людьми исключительно одаренными. Л.О. Пастернак, один из первых русских художников-импрессионистов, друг Льва Толстого, создатель классических иллюстраций к его «Воскресению», без которых Толстой не хотел издавать свой роман, был академиком, профессором Училища живописи, ваяния и зодчества. Мать была выдающейся пианисткой, вундеркиндом. Девятилетней девочкой Роза Кауфман в сопровождении оркестра исполняла концерт Моцарта. Когда в 17 лет она дебютировала в Вене, одной из музыкальных столиц мира, рецензенты сравнивали ее игру с игрой Листа и Рубинштейна. Выйдя замуж, она почти отказалась от публичных выступлений: много сил поглощала семья (после Бориса родились две дочери и еще один сын), пошатнулось здоровье. Но она давала частные уроки и не оставляла домашнего музицирования. В Москве и в Ясной Поляне Толстой со слезами на глазах слушал в ее исполнении Баха, Генделя, Шопена. В доме Пастернаков запросто бывал один из крупнейших русских композиторов XX века Скрябин.

И отец, и мать были великие труженики. Таким же рос старший сын Борис, который с самого начала выделялся среди сверстников своею зрелостью. В детстве он рисовал и писал красками. Его отец, необыкновенно строгий к детям, был уверен, что его старший сын может стать хорошим профессиональным живописцем. Однако в 13 лет Борис навсегда оставил изобразительное искусство. Его поглотила музыка. Призвание матери пересилило призвание отца. Учась в гимназии, он брал уроки у профессоров консерватории. За шесть лет упорных занятий он достиг столь многого, что все близкие были убеждены: он станет композитором. Пастернак показал две свои прелюдии и сонату Скрябину – своему божеству, кумиру русской публики начала века – и заслужил полное одобрение. Скрябин приобщал его; он уверял, что нелепо говорить, есть ли у него способности, если речь идет о несравненно большем, о том, что Пастернаку предстоит сказать в музыке новое слово. Глубоко потрясенный, Пастернак вышел от Скрябина.

И навсегда оставил мечту о музыке как профессии.

Такова была норма его творческого и бытового поведения на протяжении всей жизни. Он безжалостно отбрасывал несомненные достижения, самые многообещающие перспективы, сулившие скорый и громкий успех, во имя полной риска устремленности к новым целям. Он рвался в будущее. Для этого ему важнее было извлекаться от нажитого, в том числе от художественных завоеваний и стереотипов поведения,

чем кропотливо их накапливать. Он отвергал жизненный и даже профессиональный опыт. Все должно совершаться так, словно происходит впервые. «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать, — писал он незадолго до смерти. — Зерно не даст всхода, если не умрет»²⁵⁷⁷.

Необходимо выделить три основных положения, которые бытуют в массовом сознании и читателей, и исследователей Пастернака и нуждаются в решительном пересмотре.

1. Считается, что Пастернак развивался от сложности к простоте. При этом ссылаются на строки, опубликованные поэтом в 1932 году:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть в конце, как в ересь,
В неслыханную простоту²⁵⁷⁸.

В действительности одна сложность заменяется другой. В стихотворениях 1910–1920-х годов усложнены язык, образы. В стихотворениях 1930–1950-х годов языковых трудностей почти нет, но усложняется семантика, литературный, философский, религиозный, исторический подтекст. После Блока самая сложная поэтическая система на русском языке была создана Пастернаком.

2. Считается, что Пастернак — поэт случайных ассоциаций. Он сам дал повод так думать:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

У читателей и критиков часто складывается впечатление, что Пастернак может сравнить что угодно с чем угодно. Однако внимательное наблюдение показывает, что поэт лишь имитирует поток необузданных ассоциаций. В действительности в его произведениях мысль движется по строгим силовым линиям, творческая воля организует поэтический мир по определенным законам. Этой особенностью определяется положение Пастернака как одного из крупнейших художников слова XX века — наряду с Т.С. Элиотом, Э. Паундом, Г. Аполлинером, Д. Джойсом, У. Фолкнером, Р.-М. Рильке, М. Прустом. Близость с последними двумя особенно значительна. В России прозу и поэзию потока сознания в самом начале XX века культивировал писатель-символист и религиозный философ А.Белый; Пастернак посещал его кружок при издательстве «Мусагет» и на первых порах находился под сильным его влиянием.

3. Считается, что Пастернак был не от мира сего, далек от жизни, от политической злобы дня. Всю жизнь его попрекали стихами, опубликованными в 1920 году:

²⁵⁷⁷ Все цитаты из прозаических произведений Пастернака приводятся по изданию: *Пастернак Б. Собр. соч.*: В 5 тт. — М., 1989 — 1992.

²⁵⁷⁸ Все тексты стихотворений Пастернака, кроме случаев, особо оговоренных, приводятся по изданию: *Пастернак Б. Стихотворения и поэмы.* В 2 т. — Л., 1990.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Но теперь мы знаем строки, опубликованные за четыре года до смерти, в которых подведен итог целой жизни:

Я лънул когда-то к беднякам
Не из возвышенного взгляда,
А потому, что только там
Шла жизнь без помпы и парада.

Хотя я с барством был знаком
И с публикою деликатной,
Я дармоедству был врагом
И другом голи перекатной.

В XX веке не было другого столь пронизательного свидетеля и участника жизни. Именно поэтому произведения Пастернака совмещают вечные темы со свидетельствами точного дня и часа, его поэзия в целом стала художественным исследованием его времени, а его пророческий дар спас ему жизнь.

«Большая литература существует только в сотрудничестве с большим читателем»²⁵⁷⁹, – сказал Пастернак, и стремление к большому читателю было одной из основных пружин его творческой эволюции. Он понимал, что лирика важна для немногих. Некоторых поэтов эти немногие утонченные ценители-читатели и удовлетворяли. Но не Пастернака. Для широкой публики он писал и переводил пьесы, всю жизнь писал роман. Еще студентом он начал писать прозу, в течение 1917–1919 годов написал большой роман, который считал тогда своей «центральной вещью»; рукопись его пропала.

Всего на протяжении жизни на пути к большому читателю, несмотря на бесчисленные препятствия, постоянную травлю со стороны критики и власти, Пастернаку удалось опубликовать 83 книги. «Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести <...>

Книга – как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся. <...>

Книга – живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены – это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть».

Так написал Пастернак в 1919 году.

Мы не знаем тиража первой, самой маленькой, книги Пастернака «Близнец в тучах». Это совсем тоненькая тетрадка: в ней 48 страниц, 21 текст, 462 стиха (строки). Вряд ли ее тираж превышал 500 экземпляров: мы знаем, что таким был тираж книги стихов друга Пастернака, соратника по литературной группе «Лирика» (он и финансировал все

²⁵⁷⁹ *Гладков А.* Встречи с Пастернаком // Воспоминания о Борисе Пастернаке. – М., 1993. – С. 340.

издания) С.П. Боброва «Вертоградари над лозами», изданной почти одновременно с «Близнецом в тучах»; 200 экземпляров составлял тираж первой книги еще одного участника «Лирики» Н.Асеева «Ночная флейта»; в 1910 году в 500 экземплярах была отпечатана первая книга Цветаевой «Вечерний альбом»; в 1912 году в 300 экземплярах – первая книга Ахматовой «Вечер»; в 1916 году тиражом в 500 экземпляров вышла вторая книга Пастернака «Поверх барьеров».

Не знаем мы также совокупного тиража романа «Доктор Живаго», изданного на русском, итальянском, французском, английском, немецком, скандинавских, корейском, на идише, иврите и других языках, на многих неоднократно. Ясно, что он составляет много миллионов экземпляров. В 1960–1980-е годы трудно было встретить за границами СССР человека, окончившего университет, который бы не читал «Доктора Живаго» (в СССР этот роман был запрещен). Пастернак и Солженицын были всемирно известными и самыми читаемыми русскими писателями. В 1990-е годы интерес к ним обоим за рубежом снизился, зато с них был снят запрет в России, они все время издаются и переиздаются у себя на родине, вошли в школьную и университетскую программы.

Именно «Доктором Живаго» Пастернак в конце жизни осуществил свою цель и завоевал многомиллионного читателя у себя на родине и во всем мире. От двухсот-пятисот экземпляров «Близнеца в тучах» до многих миллионов экземпляров «Доктора Живаго» на десятках языков – таков путь Пастернака к читателю.

Из всех его книг особое значение имеют девять этапных книг лирики. До публикации «Доктора Живаго», который вышел в свет за три года до смерти Пастернака, т. е. на протяжении почти всей его жизни, в сознании читателей и критиков всего мира он был прежде всего и почти только поэт-лирик. У него есть много сборников стихотворений и поэм разных лет. Но девять этапных книг лирики состоят каждая только из новых стихотворений, и каждая представляет миру нового или во всяком случае обновленного Пастернака. Эти этапные книги стихов мы рассмотрим в дальнейшем.

Книги Пастернака значительно больше самих себя. Они стремятся вобрать в себя весь мир. «Область подсознательного у гения не поддается обмеру». Никакой учебник не заменит чтения стихов и прозы Пастернака. Наши анализы его произведений, наши рассказы о его книгах предполагают, что студент будет сверять их с собственными впечатлениями.

Основы поэтической системы. Философия и поэзия. Потребность выражать себя в искусстве была у Пастернака непреодолима. Отказ от музыки в 1909 году вызвал к жизни первые стихи. Перед нами редчайший случай: обыкновенно большие поэты начинают писать стихи очень рано, в детстве; трудно назвать другого поэта, который начал бы писать стихи столь поздно, в 19 лет.

Однако на пути к поэзии эта универсально одаренная натура пережила еще один могучий искус, искус философией. В 1908 году, окончив гимназию с золотой медалью, Пастернак поступил на юридический фа-

культет Московского университета, а через год перешел на философское отделение историко-филологического факультета, которое и окончил в 1913 году. Это было время расцвета русской религиозной философской мысли, и Московский университет был одним из главных ее центров. Здесь Пастернак изучал философию религии, историю религии, историю христианской церкви, историю английской философии XVII в., Канта, историю европейской философии после Канта, особенно Гегеля и Бергсона, историю эстетических учений, историю христианского искусства от его возникновения до XV века (этот курс читал профессор И.В. Цветаев, отец Марины Цветаевой, соратники Пастернака в борьбе за новую поэзию), логику, психологию, античную философию и литературу, высшую математику и физику. Он с увлечением слушал лекции ректора университета выдающегося философа-идеалиста князя С.Н. Трубецкого и его брата Е.Н. Трубецкого. «Оба отличались крупной корпуленцией и, слонами в шкурках без талий взгромоздясь на кафедре, тоном упрасивания глуховатыми, аристократически картавыми, кланчащими голосами читали свои замечательные курсы». Пастернак с энтузиазмом работал в семинарах, посещал заседания религиозно-философского общества имени В.Соловьева, философского кружка, душою которого был поэт и религиозный мыслитель Андрей Белый, при символистском издательстве «Мусагет» и настолько глубоко воспринял и пережил всю эту проблематику, что три с половиной десятилетия спустя до предела насытил ею, особенно идеями С.Н. Трубецкого, свой роман «Доктор Живаго»²⁵⁸⁰.

В университете Пастернак сблизился со студентом Дмитрием Самариным, потомком известного славянофила. Он умер в 1920-е годы, а много позже стал одним из прототипов Юрия Андреевича Живаго. В годы гражданской войны он скитался по Сибири, а во время нэпа, опростившись, отказавшись от интеллигентского образа жизни, вернулся в Москву. Именно эти черты его биографии вошли в образ героя Пастернака.

На философском отделении Московского университета выше всех направлений современной науки ценилась марбургская философская школа. Марбург – маленький (а в начале XX века в нем было вообще всего 29000 жителей) университетский город в центре Германии. Он романтично расположен на крутой горе. С.Н. Трубецкой советовал своим одаренным слушателям совершенствоваться в Марбурге. Туда на летний семестр съезжались студенты со всей Европы. Учился там Д.Самарин, и по его совету на весну и лето 1912 года, на летний семестр, туда отправился Пастернак. Ему были дороги романтический средневековый облик города, его культурная традиция. Университет был освящен пребыванием в нем Ломоносова (о котором говорит большая мемориальная доска на стене университета), овеян историей.

Тут жил Мартин Лютер. Там – братья Гримм.
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.

²⁵⁸⁰ Романова И.В. Б. Пастернак – студент философского отделения Московского университета // Край Смоленский, 1993, № 11 – 12.

И все это помнит и тянется к ним.
Все живо.

В предвоенные 1910–1914 годы в Марбургском университете училось много – 214 – русских студентов.

Философское учение, которое культивировалось в Марбургском университете, называлось неокантианством. Оно разрабатывало идеи великого немецкого философа рубежа XVIII–XIX веков Иммануила Канта, согласно которым человек не может познать, что в действительности представляет собой мир, в котором он живет. Это вещь в себе, Ding an sich. Человек может познать этот мир только в тех границах, которые изначально доступны его сознанию: в категориях времени, пространства, причинности, количества и некоторых других. Кант назвал их априорными категориями (не выведенными из опыта, а данными человеку заранее; по-латыни a priori).

Первые стихотворные опыты Пастернака дошли до нас на обороте и на полях студенческих конспектов. В некоторых случаях там прямо выражаются идеи Канта и неокантианства, которые поэт тогда изучал, например:

Я в мысль глухую о себе
Ложусь, как в гипсовую маску. <...>
Вот слепок. Горько разрешен
Я этой дуюмо о жизни.
.....
Но ты не знаешь: тело – только слепок
Богов, или боготворимых щепок,
Или из Библии исполненный фрагмент.

Образы маски, статуи, надгробья, слепка, за которыми неразличима подлинная действительность, прошли через все творчество Пастернака вплоть до его последней, незавершенной пьесы «Слепая красавица». И другие идеи Канта, подробно интерпретированные марбургской школой, оставили глубокий след в сознании поэта. В этике (учении о добре) Кант сформулировал категорический императив: если нужно оценить, хорош или плох какой-либо единичный поступок, необходимо представить, что в подобных случаях все всегда поступают именно так. Тогда сразу станет ясно, хорош этот поступок или плох. У кантовского категорического императива есть и другая формулировка: человек и человечество всегда должны быть целью деятельности каждого человека и никогда не должны быть средством достижения каких-то иных целей. Человек, согласно этике Канта, – высшая, ни с чем не сравнимая ценность.

Конечно, нельзя думать, что восприятие человека как высшей и безусловной ценности Пастернак заимствовал у Канта и неокантианцев: за категорическим императивом Канта стоит многовековая европейская гуманистическая традиция. Но еще менее вероятно, что увлеченное изучение Канта прошло для Пастернака бесследно. Всю сознательную жизнь он противостоял советским идеологам, которые видели в людях

только «колесики и винтики» государственной машины, как однажды откровенно выразился Сталин. Замечательный пример представляет стихотворение 1931 года «Другу», которого критика, хранившая чистоту коммунистической идеологии, никогда его автору не простила:

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудной клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

И эстетика Канта (его учение о прекрасном, об искусстве) оказалась близка Пастернаку. Немецкий философ писал, что у искусства нет целей вне самого себя, произведение искусства строится в высшей степени целесообразно, но это целесообразность без цели. На протяжении всей творческой жизни Пастернаку приходилось противостоять диким понятиям о том, что поэзия должна учить, воспитывать, критиковать, воспевать, что литература должна быть партийной, «колесиком и винтиком» (на этот раз, по словам Ленина) государственно-го и партийного механизма. Именно на этой почве Пастернак порвал с аяковским, которого любил: прекратил с ним отношения, перестал печататься в его журнале. Наперекор всей этой галиматее он писал в стихотворении под вызывающим заглавием «Определение поэзии» (скорее всего, в 1917 году), что поэзия –

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.

Именно так. Поэзия не «ласка, и лозунг, и штык, и кнут», как казалось Маяковскому, а «двух соловьев поединок».

Пастернака привлекало и уважение марбургских неокантианцев к истории, которая была для них инструментом научного познания. В Марбурге требовалось глубокое знание истории вообще, истории философии в особенности. Историческое мышление было присуще и Пастернаку. В поэмах, романе в стихах «Спекторский», в прозе 1910–1930-х годов, в драмах он снова и снова художественными средствами изучал причины и следствия грандиозных исторических событий, в которые была вовлечена его родина в первой половине XX века, свидетелем которых он оказался.

На краю города у небогатой вдовы-чиновницы по адресу Гиссельберггерштрассе, 15 Пастернак дешево снял комнату с видом на курятник. Теперь на этом доме укреплена мемориальная доска, расска-

зывающая о необыкновенном студенте, ставшем лауреатом Нобелевской премии:

BORIS LEONIDOVIC
PASTERNAK
1890-1960
Nobelpreis fur Literatur
1958
Student
der Philipps-Universitat
zu Marburg
1912
Leb wohl, Philosophie.
Ochrannaja gramota 10

Заключительные две строки значат: «Прощай, философия. Охранная грамота, глава 10». Это цитата. Десятую главу части второй автобиографической книги «Охранная грамота» Пастернак кончил словами: «Прощай, философия, прощай, молодость, прощай, Германия!»

Пастернак с обычным рвением и энтузиазмом погрузился в занятия по истории новой философии, этике и логике. Его исключительная одаренность проявилась и здесь. Основателем и главой марбургской научной школы был старый требовательный всемирно известный профессор Герман Коген – гордость университета. Теперь стену университета украшает посвященная ему мемориальная доска.

И вот летом 1912 года, незадолго до ухода на покой, он среди всех своих учеников особо выделил русского студента и предложил ему остаться при кафедре, чтобы серьезно готовиться к деятельности ученого-профессионала (теперь это называется пригласить поступать в аспирантуру). Но как ни лестно было предложение престарелого строгого профессора, этот странный студент в одночасье собрал свои немногие вещи и книги и покинул Марбург. Предварительно он написал другу в Москву: «Я не могу в письме выразить с достаточной вразумительностью, отчего я, собственно, так эпилептически отскочил от той дорожки, которая незадолго до этого довольно-таки усердно протапывалась мною... и отскочил именно тогда, когда достиг на ней первого недвусмысленного успеха... Господи, у меня голова кружится от счастья! Я вернусь на родину; и эта родина – Россия, и эта родина – осень... Господи!»

Приходится сказать, что, аккуратно примеряя к себе будущее ученого-философа (ведь близилось окончание Московского университета по философскому отделению и следовало задумываться об устройстве своей жизни), Пастернак бессознательно чуял, что не философия – его подлинное призвание. Так несколькими годами ранее он почуял, что не его подлинное призвание – музыка, а еще раньше отверг живопись, хотя в нем таились возможности большого художника, композитора, философа. Он избрал путь поэта, и в его стихах воскресли и художник, и музыкант, и философ.

У Пастернака есть стихотворение «Марбург», одно из наиболее известных и важных для самого автора. Маяковский назвал его строки гениальными. Нет, оно не о философии. Оно о другом переживании, летом 1912 года потрясшем все существо поэта.

Преданно любя свою семью, он рано стал стремиться к самостоятельности. Гимназистом он для заработка давал уроки, при первой возможности снял комнату, где жил отдельно от родителей, сестер и брата. В 14 лет он полюбил красивую, милую, прекрасно воспитанную Иду Высоцкую, свою ровесницу, с которой занимался по предметам гимназического курса. Теперь она с сестрой приехала в Марбург, они встретились, Пастернак сделал ей предложение и получил отказ. Об этой первой, безответной любви и написано стихотворение «Марбург». Так что Пастернак бежал из Марбурга, спасаясь не только от философии, но и от неразделенного чувства. Оставшихся денег хватило, чтобы перед возвращением в Россию при строжайшей экономии две недели провести в Италии. Позже Пастернак «говорил об “искренности усталой Венеции”²⁵⁸¹, о “торжественной и грустной улыбке” Флоренции», посвятил Италии несколько стихотворений.

Творчество 1909–1913 годов. Только теперь, в 22 года, после возвращения из Германии и Италии, отказавшись от карьеры ученого, после первого глубокого любовного потрясения Пастернак избрал для себя путь поэта. В студенческие годы он посещал дружеское объединение очень молодых, вступавших в жизнь поэтов, музыкантов, художников, литературных и художественных критиков под странным названием «Сердарда». Он садился за рояль и импровизировал, каждому входившему давая музыкальную характеристику. Среди участников кружка был Сергей Николаевич Дурылин, после 1917 года прошедший путь трагических религиозных исканий и гонений. «Это он переманил меня из музыки в литературу, по доброте своей сумев найти что-то достойное внимания в моих первых попытках», – засвидетельствовал Пастернак. Насколько мы знаем, Дурылин первый признал в Пастернаке поэта. Отец – художника, Скрябин – композитора, Коген – философа, Дурылин – поэта.

В это время символизм переживал кризис. В литературу входили «преодолевшие символизм» – акмеисты. С другой стороны, и символистов, и акмеистов теснил авангард, который порывал с традиционной культурой, безоглядно устремлялся вперед, в неведомое будущее, решительно обновля художественные формы. Это было широкое движение, охватившее страны европейской культуры. В России вслед за Италией и Францией авангард назвал себя футуризмом.

Пастернак примкнул к авангарду не по велению моды, а по самой сути своего характера и мировоззрения. В то же время он учился на творчестве символистов старшего поколения Анненского и Брюсова и младшего – Блока и А.Белого. Поэтому вместе с Н.Асеевым, С.Бобровым и еще несколькими единомышленниками он создал группу «Лирика», которая заняла положение, промежуточное между символизмом и футуризмом. Она просуществовала совсем недолго – в течение 1913 года

²⁵⁸¹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т. 2. – С. 143.

и начала 1914. Группа имела маленькое издательство под таким же названием. В нем вышли в свет альманах-тетрадка опять-таки под названием «Лирика», первые книги стихов Боброва, Асеева, Пастернака, а также в переводе на русский язык книга стихов Рильке «Часослов», написанная им под впечатлением от пребывания в России.

Для альманаха «Лирика» Пастернак из всего хаоса накопившихся к этому времени недоработанных набросков отобрал и подготовил к печати пять стихотворений. В этом коллективном сборничке и состоялся его литературный дебют. Впоследствии вошедшим сюда стихотворением «Февраль. Достать чернил и плакать!..» он нередко открывал свои поэтические сборники.

Язык поэзии начала XX века коренным образом отличался от логически упорядоченного языка поэзии XIX века. Новая лирика строилась как поток сознания, поток неуправляемых ассоциаций. Авторы делали вид, что они просто послушно записывают последовательность случайно возникающих в их сознании ассоциаций. Стихотворение начинается: *Февраль. Тусклое небо, короткие дни, холод. Хочется плакать. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд <...>* Снег на мостовой под колесами пролеток и полозьями саней тает, грязь под ногами чавкает. Поэт записывает: *Пока грохочущая слякоть <...>*. Все это напоминает умирание природы. Анненский назвал подобное стихотворение «Черная весна». Иннокентий Анненский – изумительный поэт, больше чем кто-либо другой повлиявший на самых разных поэтов поколения Пастернака, от Ахматовой до Хлебникова, создавший лирику ассоциаций. Пастернак тоже записывает этот эпитет: *Весною черною горит*. Эпитет *черною* от Анненского, это ясно. А откуда *горит*? Ну, во-первых, нужна рифма к *навзрыд*. А во-вторых... Густая черная грязь может напомнить нефть. Или уголь. Они горят, и еще как! А вот как стихотворение кончается:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Это уже поэтическая декларация. Следует подчиняться не логике мысли, а случайным ассоциациям, провозглашает поэт. А почему навзрыд? Да потому, что стихотворение со слез началось. Плачем началось, рыданиями завершилось. Это называется композиционным кольцом.

На самом деле поэт только делает вид, что подчиняется субъективным ассоциациям. Он только имитирует запись потока сознания. Произведение искусства требует расчета и труда. Сохранились три автографа этого стихотворения и печатные тексты с авторской правкой; по ним видно, как упорно работал над стихотворением Пастернак. Несколько раз на протяжении жизни возвращался к нему, перерабатывал и снова дорабатывал, стремясь достигнуть впечатления мгновенной легкости, спонтанности записи сиюминутного состояния души. Иллюзия подчинения субъективным ассоциациям помогала Пастернаку создавать поэзию необычную, похожую не на другую поэзию, а на саму жизнь.

За несколько дней до нового 1914 года (который указан на обложке) вышла в свет первая книга Пастернака «Близнец в тучах». Около этого же времени увидели свет первые книги Цветаевой («Вечерний альбом», 1910), Ахматовой («Вечер», 1912), Мандельштама («Камень», 1913), Маяковского («Я!», 1913), Хлебникова («Ряв!»: издательство ЕУЫ, 1914), Асеева («Ночная флейта», 1914), Есенина («Радуница», 1916). Городской диалог, ораторская речь, народная песня, огромная экспрессия, разнообразные графические формы выразительности (необычное расположение стихотворного текста на листе, кубистические иллюстрации, вольное обращение со знаками препинания), Москва, Петербург, деревня, драматизм повседневности, предощущение бури, Россия и мир на пороге XX века – вот какие средства воздействия и темы отчетливо проступают в молодой поэзии.

«Близнец в тучах» – самая тоненькая из книг Пастернака. Само название книги автор объяснял потом как до глупости притязательное подражание символистам. В стихотворениях видно стремление наметить соответствие между земным и небесным, временным и вечным, образы тяготеют к неограниченной многозначности. Чернолесье, Близнец, Сердце, Спутник начинаются прописными буквами: внимание читателя привлекается к их символическому смыслу. Но наряду с этим в стихах «Близнеца в тучах» мы встретим мембрану телефонной трубки, вздувшийся асфальт, пожарную каланчу – зримый, слышимый, осязаемый мир. Так что не будем видеть в первой книге Пастернака больше подражательности, чем в ней заключено. Сердце, трепещущее над бездной непостижимой вселенной, – у Пастернака столь же органичный знак подлинного чувства, как до него у Блока, еще ранее у Тютчева, а идя в глубь XVIII века – у Державина и самого Ломоносова.

Книга выстроена как композиционно-семантическое единство. Ей предпослана небольшая статья Асеева, несмотря на внешнюю связь ее с символизмом объявляющая ее антисимволистской. Автора он называет одним из «подлинных лириков новой русской поэзии». Это первый раз в печати твердо и справедливо определено место Пастернака в литературе. Место действия книги – вселенная, время действия – вечность. Книгу открывает стихотворение «Эдем», с посвящением Асееву: так Пастернак возвращает долг дружбы и включает вступительную статью в художественное единство книги. Поэт видит и показывает, что было до сотворения мира: он говорит о *предсолнечных ночах*, т. е. до того, как Бог сказал: «Да будет свет» и стал свет. И отделил Бог свет от тьмы». И открывается поэту Эдем (земной рай), и точка зрения, с которой поэт взирает на вселенную, столь высока, что с нее Земля – только ремень от сандалии Адама – первого человека.

В 1946 году Пастернак задумал большую работу о Блоке, довольно далеко ее продвинул, но потом оставил, поглощенный писанием «Доктора Живаго» и переводом «Фауста». На с. 103 тома первого принадлежавшего ему собрания сочинений Блока²⁵⁸² в стихотворении «Темно в комнатах и душно...» из «Стихов о Прекрасной Даме» он

²⁵⁸² Берлин: Алконост, 1923; это последнее издание, подготовленное самим Блоком, но вышедшее уже после его смерти.

подчеркнул стих *Как сердца горят над бездной*, а на полях написал: «Фон к “Сердцам и спутникам”»²⁵⁸³. Стихотворение «Сердца и спутники» завершает книгу Пастернака. Это самое сильное стихотворение книги и по смыслу, и по ритму. Смысл: человек и вселенная составляют нерасторжимое единство, а ритм — трехударный дольник — уже не был открытием в ту пору, но написанное им стихотворение оказалось самым сложным по ритму в книге. В основном «Близнец в тучах» — книга ямбическая и в этом отношении традиционная, не-футуристическая.

Пастернак подчеркнул и следующий стих Блока *Их костры далеко зримы*, а на полях приписал: «Отсюда пошел «Близн. в тучах». Сердца и спутники». Название книги производит странное впечатление и тем самым останавливает внимание. Слово *близнецы* обыкновенно употребляется во множественном числе. Если близнец пребывает в тучах, скорее всего, речь ведется о созвездии Близнецов. Тогда слово *близнецы* тем более должно стоять во множественном числе. Разобраться в этих противоречиях помогает обращение к стихотворению «Близнецы», центральному в книге. Центральному не только по значению: автор поместил его на одиннадцатое место среди двадцати одного текста, сделав осью всей книги. Его поддерживает следующее стихотворение книги «Близнец на корме». Таким образом, четко отмечены начало, центр и конец книги. Стихотворение «Близнецы» начинается словами *Сердца и спутники*. Становится ясно, что это — ключ к пониманию всей книги. У каждого сердца — человека есть близнец — звезда. Люди любят, страдают, умирают, живут после смерти — звезды все это как-то повторяют где-то там. Близнец заглавия книги — звезда; она в тучах потому, что ее близнец на земле человек, автор, как следует из стихотворения «Близнец на корме», в смятении и ожидании смерти.

Близнецы в этом стихотворении и в этой книге — Диоскуры, Кастор и Поллукс римской мифологии²⁵⁸⁴. Пастернак называет их по именам. Они — единоутробные братья: Кастор — сын Леды от спартанского царя Тиндарея, Поллукс — сын Леды от Зевса; поэтому Кастор смертный, Поллукс — бессмертный. Автор отождествляет себя с Кастором. Он знает, что в небе, в трансцендентальном (потустороннем) мире есть единоутробный брат его Поллукс. В этом смысл книги. Поэт готов отождествить себя то с мифологическим Ганимедом, то с мифологическим Фаэтоном, он готов отождествить себя не то с шекспировским Ариэлем, не то с Ариэлем-планетой, спутником Урана, он живет *в краях, подвластных зодиакам* под созвездием Близнецов и под созвездием Скорпиона, через всю книгу проходит противопоставление неба — земли. В книге нет логически выстроенной концепции. Скажем, хотя Близнецы — звезды, хотя близнец в «Близнеце на корме» — звезда, в «Близнецах» Кастор и Поллукс — планеты. В «Близнеце на корме» просматривается функция Диоскуров быть покровителями мореплавателей²⁵⁸⁵. Книга «Близнец в

²⁵⁸³ Пастернак Е.Б. Пастернак о Блоке. — В кн.: Блоковский сборник. 2. — Тарту, 1972. — С. 448.

²⁵⁸⁴ Bristol E. A History of Russian Poetry. — N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1991. — P. 236.

²⁵⁸⁵ Lexikon der Antike. — Leipzig: Bibliographisches Institut, 1987. — S. 142.

тучах» – набор материалов, из которых каждый читатель волен строить поэтическую вселенную в соавторстве с поэтом.

Первая книга Пастернака не открыла, а завершила целый период его поэтического творчества. В ней подведен итог исканий, начавшихся в 1909 году. Поэт ввел в стихи картины и обстоятельства жизни современного большого города; расширил темы (словарь), так что в его стихах рядом стоят новые и устаревшие слова, мифологические имена и слова повседневного обихода; начал обновление ритма четырехстопного ямба, заметно избегая распространенных форм и культивируя непривычные; смелее, чем все другие поэты, стал насаждать неточную рифму, сочетая *небе: лебедь, шарфе: гарпий, горечь: сборищ*. Через несколько лет вслед за молодыми Пастернаком, Маяковским, Асеевым так стали рифмовать почти все.

На протяжении первой половины 1914 года Россия вместе со всей Европой медленно и неудержимо соскальзывала к первой мировой войне. Вот почему «Близнец в тучах» привлек к себе значительно меньше внимания, чем он заслуживал. Тем не менее его появление вызвало ряд заинтересованных отзывов. В извещении о выходе книги «Близнец в тучах» футуристический альманах «Руконог» писал: «Исключительная ее талантливость безусловна, и выдумать про нее что-нибудь плохое затруднительно». Две рецензии осуждали крайности словаря, образов и синтаксиса, затрудняющие понимание. Брюсов, признанный вождь русского модернизма, не только замечательный поэт, но и внимательный, высокоавторитетный литературный критик, дал глубокую и, как показало время, справедливую оценку книге, говоря о группе «Лирика»: «Наиболее самобытен Б. Пастернак. Это еще не значит, что его стихи – хороши или безусловно лучше, чем стихи его товарищей. <...> У Б.Пастернака чувствуется наибольшая сила фантазии; его странные и порой нелепые образы не кажутся надуманными; поэт, в самом деле, чувствовал и видел так; «футуристичность» стихов Б. Пастернака не подчинена теории, а своеобразный склад души. Вот почему стихи Б. Пастернака приходится не столько оспаривать, сколько принимать или отвергать»²⁵⁸⁶.

К рубежу первого – второго десятилетия XX века относятся и первые прозаические этюды Пастернака. Они очень фрагментарны, в них уже видна наблюдательность поэта – властителя художественной детали. Несколько отрывков сосредоточены вокруг судьбы композитора и художника.

Творчество 1914–1922 годов. В начале XX века Россия пережила войну с Японией, в которой потерпела позорное поражение, первую революцию, распутищину. И все-таки по сравнению с последующей историей XX века это были мирные страницы книги жизни. В дальнейшем предстояли две мировые войны и гражданская война, две революции, голод, три эмиграции, расстрелы и концентрационные лагеря, в которых погибли несчетные миллионы людей, бесчеловечная цензура, четвертование русской литературы. Все это Пастернак пропустил через свою судьбу и через свое сердце. Именно на грани второго и третьего десятилетия века и третьего и четвертого десятилетия своей жизни он создал высшие до-

²⁵⁸⁶ Русская мысль, 1914, № 6, отдел 3. — С. 18.

стижения своей поэзии, которые стали и высшими достижениями русской поэзии его времени. Так считали многие его современники — знатоки поэзии, так считают многие историки поэзии сегодня.

В детстве Пастернак упал с лошади, и теперь из-за неудачно сросшегося перелома ноги он был освобожден от службы в армии. По окончании университета он жил в качестве гувернера в доме богатого коммерсанта в Москве, а потом в Прикамье служил в конторе химических заводов.

В начале 1914 года Пастернак, Бобров и Асеев вышли из «Лирики», которая теперь казалась им недопустимо связанной с традицией символизма, нестерпимо эпигонской, и создали новую литературную группу «Центрифуга» (просуществовала до начала 1917 года). Началась дружба Пастернака с Маяковским. Оба поэта с восхищением, с любовью относились друг к другу.

В течение 1914–1916 годов Пастернак написал стихотворения, составившие вторую книгу стихов. Она вышла в свет в 1917 году. Название «Поверх барьеров» он заимствовал из собственного стихотворения «Петербург», вошедшего в эту книгу. Он был склонен так называть не только свою новую книгу, но и всю свою новую поэтическую манеру.

Поверх барьеров — это поэтика крайностей.
Поэтика диссонансов.

Произошел не подъем, не расцвет — произошел взрыв, который в кратчайший срок создал своеобразнейшую поэтическую вселенную. Мощный напор чувств одним ударом смел традиционные литературные рамки — жанровые образования, образы, синтаксические конструкции, стихотворные размеры, строфы, рифмы. Пастернак вообще отказался от четырехстопного ямба — самого традиционного, самого распространенного, пушкинского размера русской поэзии. Вместо этого почти каждое стихотворение написано своим индивидуальным, для него выработанным, неповторимым размером. Автор ищет какого-то соответствия метра и ритма стиха ритму скачки, бега на коньках, музыкальному метру и ритму. Многие стихотворения отличаются мощным симфонизмом: нарастанием, борьбой, переплетением, разрешением тем, интонационными контрастами, острым драматизмом, длительным нарастанием эмоционально-психологического напряжения; тематика других стихотворений выстроена по принципам музыкального контрапункта.

Словно бы молнией высвечиваются то охваченная войной земля, то зловещий заснеженный посад, то санитарный поезд, то потрясенный до глубины души влюбленный, то бешено скачущий всадник, то погруженный в импровизацию пианист, то конькобежец.

Вот охваченная войной земля. Стих лишен силлабо-тонической гармонии, рифмы; это свободный стих, верлибр: артиллерист стоит у кормила,

И земля, зачерпывая бортом скорбь,
Несется под давлением в миллиард атмосфер,
Озверев, со всеми батареями в пучину.

Впрочем, потом рифма появляется, и стихотворение приобретает облик полиметрической композиции, объединяя верлибр и рифменный акцентный стих. Вот зловецкий заснеженный посад – московская окраина; мы привыкли к тому, что в народных поверьях и в поэзии (например, в пушкинских «Бесах»), снежный вихрь отождествляется с нечистой силой:

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчком с мостовой...
– Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посадке, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги:
– Не тот это город, и полночь не та.

Вот санитарный поезд на краю кровавой бойни. Он несет память о безвинно убитых и покалеченных:

Прислушайся к вьюге, сквозь десны процеженной,
Прислушайся к захлесням чахлых бесснежий.
Разбиться им не обо что, – и заносы
Чугунною цепью проносятся по снегу.
Прносятся чересполосицей, поездом,
Сквозь черные десны деревьев на снос,
Сквозь десны заборов, сквозь десны трупоб.
Вот бешено скачущий всадник:
Бряцал мундштук закушенный,
Врывалась в ночь лука,
Конь оглушал заушиной
Оскретки²⁵⁸⁷ большака.

Вот погруженный в импровизацию пианист:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

Вот человек на коньках:

Реже-реже-реже ступай, конькобежец,
В беге ссекая шаг свысока.

А вот описание мельниц на Харьковщине. Могучий образ, созданный поэтом, и величественный четырехударный акцентный стих сближают их с высшими достижениями человеческого творчества; они оживают:

²⁵⁸⁷ Оскретки — остаток, огарок, осколок, обломок; мелкие частицы какого-нибудь вещества, предмета.

Тогда просыпаются мельничные тени,
Их мысли ворочаются, как жернова,
И они огромны, как мысли гениев,
И тяжеловесны, как их права.

Книгу замыкает большое стихотворение «Марбург». Мы о нем уже упоминали в разделе «Философия и поэзия». До конца своих дней Пастернак считал его одним из самых важных в своей лирике, неоднократно возвращался к его тексту, вносил сокращения и поправки. Оно имеет пять редакций. Мы познакомимся с первой, напечатанной в «Поверх барьеров» в 1917 году.

В 1910-х годах шумным успехом пользовался Игорь Северянин – талантливый поэт с экстравагантным вкусом. Он называл себя эго-футуристом (по-латыни его значит «я») и писал стихи, насыщенные иностранными словами, а также интонациями, заимствованными из обихода снобов, подражавших аристократическому образу жизни и артистической богеме. Его влиянию отдал дань и Пастернак. Оно особенно ощущается в начале «Марбурга», где *пеньюар*, как и *хитон*, как и *матинэ* – заимствования из французского языка, обозначающие приблизительно одно и то же: женскую легкую домашнюю одежду. *Хитон* – широкая одежда, а *матинэ* – утренняя одежда:

День был резкий, и тон был резкий,
Резки были день и тон –
Ну, так извиняюсь. Были занавески
Желты. Пеньюар был тонок, как хитон.

Мы помним, что стихотворение посвящено разрыву с любимой девушкой: он сделал ей предложение, она ему отказала. Но прямо об этом нигде не говорится, явно такие мотивы в текст не вводятся. Уже в самом начале творческого пути Пастернак осознал, что в поэзии намек, иносказание, умолчание важнее прямого высказывания. Он освоил искусство остраннения – умение изображать знакомое как увиденное впервые, делать привычное странным, *jamais vu* – никогда не виданным. И в «Марбурге» рассказано не о самом отказе, а о том, как герой стихотворения переживает его. По-видимому, он упрекает девушку в том, что она обнадежила его, кокетничая с ним:

Что сделали вы? Или это по-дружески,
Вы в кружеве вьюжитесь, мой друг в матинэ?
К чему же дивитесь вы, если по-мужески –
мне больно, довольно, есть мера длине,
тяни, но не слишком, не рваться ж струне,
мне больно, довольно – стенает во мне
Назревшее сердце, мой друг в матинэ?

Как передать иступление неудовлетворенной страсти, ощущение высокого идеала и его недостижимости? Пастернак в таких случаях брал образы из очень далеких тематических рядов:

В тот день всю тебя от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Именно это четверостишие Маяковский назвал гениальным²⁵⁸⁸. Подобно лунатику, бродит ночью по дому отвергнутый влюбленный. Во второй половине стихотворения возникают образы «арзамасского ужаса» Льва Толстого. Незавершенная повесть Толстого «Записки сумасшедшего» впервые была напечатана в 1912 году, в марбургский год Пастернака, и произвела сильное впечатление на публику. Писатель рассказал о сильном тяжелом переживании, выпавшем на его долю, и вот теперь Пастернак воспользовался его образами, чтобы рассказать о своем:

По лестнице черной легко босиком
Свершить замечательнейшую экскурсию.
Лишь ужасом белым оплавится дом
Да ужасом черным – трава и настурции.

В конце стихотворения, чтобы остранинить бессонницу любовных страданий, понадобились образы грамматики и шахмат.

Итак, фабулы с мотивами – «он сделал ей предложение, и она ему отказала» – в стихотворении нет. Фабула – это принадлежность повествования, эпоса. Пастернак же создает чистую лирику: у него в стихотворениях только переживания, чувства, мысли о событиях, впечатления от них, но не сами события. Когда в октябре 1910 года умер Л.Толстой, отец поэта устремился к его смертному одру и взял с собой старшего сына. «Баллада», тоже вошедшая в «Поверх барьеров», написана на этом жизненном материале. Однако в большое стихотворение вошли только переживания, стремительная скачка, осень, волевой порыв, но не смерть Толстого и не поспешная поездка отца и сына.

Только позже, в 1920–1930-х годах, радикально переработав и упростив текст «Марбурга», Пастернак начинал его с прямолинейного рассказа о событии:

Я вздрагивал. Я загорался и гас.
Я трясся. Я сделал сейчас предложенье, –
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне – отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженней²⁵⁸⁹.

А в редакции 1916 года нас встречают только темы и мотивы, далекие от основного бытового материала, лежащего в затексте стихотворения. Столь же случайны и далеки образы: например, инстинкт, мудрый, как старый схоластик; смуглый лоб улицы (возможно, здесь отразилось впечатление от узкой улицы, каких много в Марбурге, сперва круто поднимающейся вверх, а затем так же круто спускающейся

²⁵⁸⁸ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. – М., 1959. – С. 93.

²⁵⁸⁹ Стихотворения в одном томе. – Л., 1933. – С. 272.

вниз); булыжник, глядящий на небо исподлобья; бессонница, известная герою так же хорошо, как грамматика; ночь, которая садится играть с героем в шахматы. Производят впечатление необязательных и упомянутые выше подтексты северянинский и толстовский.

Сам Пастернак считал «Поверх барьеров» книгой экспериментальной, в которой он наощупь только искал путь к достоверному, непосредственному, без привычных литературных штампов изображению человеческой личности и окружающего ее и проникающего в нее внешнего мира. В действительности «Поверх барьеров» — это значительно больше, чем эксперимент, а если и эксперимент, то дерзкий, гениальный, блестяще удавшийся.

На книге стоит 1917 год, но она увидела свет в конце декабря 1916. Россия истекала кровью в мировой войне, только что избавилась от Распутина, но не от гнили распутинщины, колебалась на самом краю бездны. Типографски книга сделана плохо. За изданием наблюдал Бобров (Пастернак служил в Тихих Горах на Каме, неподалеку от тех мест, где четверть века спустя покончила с собой Марина Цветаева). Бобров намеренно оставил массу опечаток: он понимал дело так, что чем более затруднено будет чтение стихов, хотя бы благодаря опечаткам, тем более футуристической выйдет книга. Несколько текстов изуродовано военной цензурой.

Из-за войны и разразившейся революции вторая книга Пастернака, как и первая, осталась недооцененной, почти незамеченной, и широкое признание поэта задержалось еще на несколько лет; но несколько человек, поэтов и чутких читателей, и много лет спустя считали «Поверх барьеров» лучшей книгой Пастернака.

«Сестра моя — жизнь». Если книга «Поверх барьеров» составила из текстов, которые накапливались постепенно, а некоторые писались и вводились в последние дни перед ее печатаньем, то следующая книга, как и самая первая, «Близнец в тучах», написана (по крайней мере, в основной своей части) на одном дыхании, как единый гипертекст и тоже летом. Только лето было другое. Недавно была свергнута монархия, назревала новая революция. Пастернак был страстно увлечен восемнадцатилетней девушкой Еленой Александровной Виноград. Весною они встречались в Москве, в начале июня она уехала, и Пастернак в июле и сентябре ездил к ней в Романовку и Балашов и писал стихи о своей любви, о приступах ревности, о разрыве. Книга получила название «Сестра моя жизнь» и подзаголовок «Лето 1917 года». Е.А. Виноград, в замужестве Дороднова, намного пережила поэта и умерла в 1987 году, а поэт навсегда запечатлел и прославил их любовь в книге, которая стоит в нашей поэзии вслед за «Стихами о Прекрасной Даме» Блока и вместе с ними не имеет себе равных в любовной лирике XX века.

Вспоминая позже обстоятельства создания «Сестры моей жизни», ее автор скрытничал и скромно больше всего говорил о бурлении революции, а не о своих интимных переживаниях. «В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками,

казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды... Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза, это сказочное настроение попытался я передать в тогда написанной по личному поводу книге лирики «Сестра моя – жизнь»²⁵⁹⁰.

Название книги заимствовано из первого стиха одного из входящих в нее стихотворений: *Сестра моя жизнь и сегодня в разливе*²⁵⁹¹. Название, как и вся книга, отражает влияние мировоззрения и учения Франциска Ассизского (1182–1226) – величайшего христианского проповедника, стоящего у истоков итальянского Возрождения. Он ощущал живую душу в брате огне, в сестрах птицах, во всей живой и неживой природе, убирал с дороги червяков, чтобы их не раздавили, выкупил ягненка, которого вели на бойню. Основой его мироощущения, проповеди и поэтических гимнов были смирение, сострадание и восторженная христианская любовь ко всему сущему.

Все эти особенности мировосприятия были близки Пастернаку и оказали на него сильное воздействие. Именно с «Сестры моей жизни» началось последовательное всеобъемлющее одухотворение и олицетворение Пастернаком живой и неживой природы, ставшее одной из основ его поэтики. К учению Франциска Ассизского, возможно, восходят и такие черты личности Пастернака, как его необыкновенная скромность, неприязнательность к одежде и бытовым удобствам, демократизм, постоянная забота об окружающих.

Традиция католической поэзии, основанная Франциском Ассизским, нашла отклик в творчестве замечательного французского поэта-символиста П.Верлена (1844–1896). Выражение *сестра моя жизнь* содержится в 21-м стихотворении первого раздела его книги «Мудрость». Незадолго до смерти Пастернак переписал начальные строфы этого стихотворения и постоянно носил их с собой.

Книга «Сестра моя – жизнь» продолжает поэтику футуризма, найденную в «Поверх барьеров». Но в то же время она сознательно сориентирована и на другую традицию – романтическую. На первый взгляд, эти две традиции согласовать невозможно: футуристы были яростными противниками романтического наследия, издевались над ним. Но Пастернак каким-то чудом сумел одушевить романтическими образами пришедший из футуризма стиль антиэстетизма, прозаичных разговорных интонаций, намеренно затрудненных звуко сочетаний и синтаксических конструкций. Он демонстративно посвятил свою книгу Лермонтову как своему современнику и открыл ее стихотворением «Памяти демона» на лермонтовскую тему, снабдил ее эпиграфом из немецкого романтика Н. Ленау, ввел в текст и подтекст великих романтиков Байрона, Эдгара По, Гейне, Кипплинга.

²⁵⁹⁰ Пастернак Б. Воздушные пути. – М., 1982. – С.491 – 492.

²⁵⁹¹ Пастернак Б. Сестра моя жизнь. – М., 1922. – С. 14. Все цитаты из книги «Сестра моя жизнь» приводятся по этому изданию. Впоследствии автор стал писать название книги через тире («Сестра моя – жизнь»), однако зд. мы сохраняем изначальное написание, подчеркивающее неразрывную слитность понятий «жизнь» и «сестра».

«Сестра моя – жизнь» была воспринята критикой как необыкновенно цельная книга лирики, своеобразный роман в стихах. Сам Пастернак навел на подобную мысль, назвав один из первых разделов книги «Первая глава», а один из последних – «Послесловье». В первом издании имелись прозаические скрепы, позже автором снятые. Они усиливали дневниковый характер книги и высветляли нехитрую фабулу, которая сводилась к старой истории: сперва она его любила, потом разлюбила. После ряда стихотворений о чувствах и встречах с любимой следует сообщение: *Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице*. И далее помещено стихотворение «Заместительница». Заместительница – это фотография любимой, подаренная ею при расставании. Потом расположен раздел «Песни в письмах, чтобы не скучала», а в его конце читается новая прозаическая запись: *В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала*; герой романа отправляется к своей возлюбленной. Следуют стихи об их совместных прогулках, о времяпрепровождении, о возвращении героя в Москву, о новой его поездке, про которую узнаем из новой прозаической скрепы: *С Павелецкого же уезжали и в ту осень*. И вот – заключительные главы: «Послесловье» и «Конец».

Как и в «Поверх барьеров», в «Сестре моей – жизни» о поступках людей почти не говорится; иными словами, повествовательное начало сведено к минимуму, редуцировано, фабула скорее угадывается, чем дается в связном изложении. «Сестра моя – жизнь» – это такой роман в стихах, который состоит из одних лирических отступлений.

Вместе с тем стихи «Сестры моей – жизни» вобрали в себя большое бытовое, психологическое, даже философское содержание, обостренное чувство жизни, ощущение времени и вечности, мысли об искусстве и переживание чуда творчества, вселенную, природу и человека как равноправных участников мироздания. Уравнивание человека и природы, опирающееся, как мы уже знаем, на поэзию, проповедь и деятельность Франциска Ассизского, идет из глубин народного миропонимания. Как в мифе, обряде и фольклоре, здесь часть может быть больше целого:

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мироздания.

Все ли знают, что шлях – это (на юге России и на Украине) широкая наезженная степная дорога, тракт, а тын – это (там же) забор-частокол? Пастернак любит употреблять слова, мало распространенные в литературном языке, уходящие, редкие, тяготеющие к областным говорам, причем ставить их рядом со словами совсем других стилистических рядов. Полночь на *шлях* навалилась *звездами*; творительный падеж имени существительного *звезда* дан в форме не русского, а церковнославянского языка, для русской поэзии всегда немного торжественной, стилистически приподнятой, «высокой» (по-русски было бы *звездами*). *Тын* стоит рядом с *мирозданием*. *Мироздание* – слово церковнославянское, для русской поэзии торжественное; но окончание родительного падежа – *ья* – русское живое

разговорное (церковнославянское было бы *ия*)²⁵⁹². Так что поэт соединяет элементы торжественного и разговорного стиля не только в пределах стихотворения или, скажем, четверостишья, но и в границах одного слова. Поэзия – это возвышенное искусство, словно бы говорит он, но материалом его служит наша повседневная речь, наш повседневный быт.

Опыт романной прозы сказался в обращении к подробностям быта. Искусство слова есть искусство детали. Пастернак владеет этим мастерством безукоризненно, решающее значение подробностей им вполне осознано. *Всесильный бог деталей* (как он сам говорит в стихотворении «Давай ронять слова...») вводит в его стихи железнодорожное расписание, кружевные занавески, медника, который клепаёт, лудит и паяет, чашку какао. Мелочи быта и слова о них часто намеренно непоэтичны. Одно стихотворение получает заглавие «Мухи мучкапской чайной»; в другое вводятся определённо «непоэтичные» названия железнодорожных станций Ржакса и Мучкап, их произнесение затруднено не совсем привычными сочетаниями согласных рж-, -кс-, -чк-; третье, любовное, стихотворение начинается совсем неожиданно:

Я и непечатным
Словом не побрезговал бы <...>

Тема ремесленника-медника подсказывает небывалый любовный образ, самой своей необычностью привлекающий, убеждающий и покоряющий читателя. Через сорок лет он возникнет в «Стихотворениях Юрия Живаго»:

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

Футуризм принес в литературу деэстетизацию жизни и стиха. Таков был его способ остраниения. От него у Пастернака любовь к неблагозвучным сочетаниям, непривычно заземленным, обыкновенно не свойственным поэзии темам и образам. В том-то и дело, что каждое впечатление, пусть «антипоэтичное», драгоценно. В любых подробностях мироздания трепещет душа поэта, бьется его сердце. В его сознание бесчисленными квантами входят впечатленья бытия. Густой, прозрачный, ароматный мед жизни величественно перетекает в поэзию.

Необузданные порывы грозы, равные порывам страсти. Мгновенье, становящееся вечностью. Вечерняя прогулка с любимой становится событием космического масштаба. Степь, безбрежная, как море, колеблет, толкает, обнимает, как человек, вздыхает, шуршит. Под необыкновенно пристальным взглядом поэта подробности чудовищно разрастаются, приобретают мифологические черты, вселенная творится тут, сейчас, на глазах у читателя. Синтаксис задыхающийся, а самые обычные слова пишутся вызывающе, небывало, с неожиданных заглавных букв:

²⁵⁹² Таково же сочетание «топча мироздания», в котором слово «топча» — бытовое, сниженное, а слово «мироздания» — высокое, величественное.

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит.
Когда, когда не: – В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

Словно бы с нами говорит новый Франциск Ассизский: сестра жизнь, и сестра степь, и братья мураши, и братья волчцы (т. е. репейник, чертополох, всякие сорняки-колючки; опять собраны столь излюбленные футуристами, неблагозвучные и труднопроизносимые, сочетания -лчц-, -лк-, -рч-). Тому, кто еще не понял, что ему на долю выпало присутствовать при сотворении мира, поэт терпеливо разъясняет: *Вся степь как до грехопаденья*.

Ничего застывшего. Как в мифологическом мышлении, нет границ между внутренним миром человека и внешним: *Лодка колотится в сонной груди*. Нет границы между домом и садом:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и – прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Это «Зеркало», здесь трюмо устремляется в сад. А в следующем стихотворении книги «Девочка», напротив, сад врывается в трюмо:

Из сада, с качелей, с бухты-баракты
Вбегают ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.

Таково свойство садовой культуры романтизма, заимствованное им у искусства рококо: «Детали сада сказывались в убранстве комнат, выходявших в сад. Сад отражался в зеркалах, сад повторялся в мотивах орнамента и т. д.»²⁵⁹³. В первой публикации, еще до «Сестры моей – жизни», «Зеркало» было короче и называлось «Я сам». Не только посредством зеркала сад врывается в зал и сливается с ним, но сад и зал перетекают в поэта, когда он пребывает в зале и в саду. В этом смысл заглавия «Я сам»: и зеркало – это сам поэт, и сад – это сам поэт, и его стихотворение, его создание – это сам поэт²⁵⁹⁴.

Несколько позже Пастернак описал этот свой прием взаимопроникновения образов с убедительностью внимательного исследователя:

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

²⁵⁹³ Лихачев Д. С. Поэзия садов. – Л., 1982. – С. 181.

²⁵⁹⁴ Юнгтрен А. «Сад» и «Я сам»: Смысл и композиция стихотворения «Зеркало». – B. Pasternak and His Times. Berkeley. 1989.

При всей непосредственности мировосприятия «Сестра моя – жизнь» опирается на многослойную историко-культурную традицию. К Франциску Ассизскому, романтизму в поэзии и парковой культуре, символисту Верлену следует присоединить вечные шекспировские образы, оперу Моцарта «Свадьба Фигаро», образ Бетховена, географическое пространство не только от Москвы до Ржаксы, Мучкапа, Романовки, Балашова, но и Кавказ, и Ганг.

Широко раздвинуты не только географические, но и исторические границы «Сестры моей – жизни». Она вобрала в себя (опосредованно) впечатления не только от русской революции, но и размышления Пастернака об опыте революции французской.

Беды периода гражданской войны привели к тому, что «Сестра моя – жизнь», написанная главным образом в 1917 и лишь отчасти в 1918–1920 годах, увидела свет только в 1922. Зато она принесла поэту славу. Ему довелось услышать и прочесть о себе слова «гений», «живой классик». Его называли в печати наследником Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Отмечали стремление, «стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами»²⁵⁹⁵. Как раз в это время Брюсов опубликовал замечательную статью «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии». «Стихи Пастернака удостоились чести, – написал он, – не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизительно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому»²⁵⁹⁶. «Ни один поэт так часто не встречается в стихах у других поэтов, как Пастернак»²⁵⁹⁷, – свидетельствовал Тынянов. Расхожая шутка предостерегала начинающих поэтов от пастернакипии и мандельштампа.

Была оценена чуткость Пастернака к крупным историческим событиям, свидетелем которых он был. «У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, – писал Брюсов, – но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности»²⁵⁹⁸. Из-за границы с ним перекликалась Цветаева: «Пастернак – большой поэт. Он сейчас больше всех <...> Пастернак не прятался от Революции в те или иные интеллигентские подвалы»²⁵⁹⁹.

«Темы и вариации». Почти одновременно с «Сестрой моей – жизнью» Пастернак создавал еще одну поэтическую книгу – «Темы и вариации». Она и вышла вскоре за «Сестрой моей – жизнью» в самом начале 1923 года. Пастернак ее недолюбливал, многие читатели ее как

²⁵⁹⁵ Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С.182.

²⁵⁹⁶ Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 тт. Т. 6. – М., 1975. – С. 517.

²⁵⁹⁷ Тынянов Ю.Н. Промежуток. – С. 187.

²⁵⁹⁸ Брюсов В.Я. Собр. соч.: Т. 6. – С. 518.

²⁵⁹⁹ Цветаева М.И. Световой ливень: Поэзия вечной мужественности // Эпопея, 1922, № 3. – С. 13, 25.

следует не разглядели в тени «Сестры моей – жизни» с ее ошеломительным успехом. Между тем «Темы и вариации» – очень сильная книга, не менее новаторская, чем две предыдущие. Здесь больше внутреннего драматизма, из всей гаммы отношений с возлюбленной здесь остался один только разрыв. Трагический отблеск бросает на них время:

Я не держу. Иди, благотвори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер,
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно, что жилы отворить.

В «Страданиях молодого Вертера» Гете герой кончает жизнь самоубийством из-за несчастной любви. Известен случай, когда девица фон Лансберг, принадлежавшая к придворному обществу герцогства Веймарского и оставленная женихом, кончила жизнь самоубийством, бросившись в Ильм со «Страданиями молодого Вертера» на груди. Поэтому слова *уже написан Вертер* означают, что лирический персонаж, отвергнутый возлюбленной, готов покончить с собой.

Стихотворение написано в 1918 году, после четырех лет кровавой мировой войны и в первый год ожесточенной, кровопролитной войны гражданской. Слова *А в наши дни и воздух пахнет кровью* говорят именно об этом. Как и в «Сестре моей жизни», здесь любовная драма сливается с трагедией политической жизни России. Новая книга, как и прежние, наполнена литературными и музыкальными ассоциациями, одаряет встречами с одухотворенной природой; поэт чувствует душу леса, улавливает оттенки, отзвуки, намеки, шепот трав и полевых цветов.

В 1922 году Пастернак женился на художнице Е.В. Лурье. Вместе они совершают длительную поездку в Германию. Посещают Марбург, столь памятный поэту. На протяжении этого периода Пастернак публикует первые завершенные прозаические повести: посвященные проблемам искусства «Апеллесову черту» и «Письма из Тулы», а также «Детство Люверс», – первое дошедшее до нас свидетельство замысла, воплощенного в конце жизни в «Докторе Живаго». Он также выполняет переводы из Б.Джонсона, Г.Сакса, Гете, Клейста, Суинберна.

Творчество 1923–1930 годов. С 1917 года Пастернак стал профессиональным литератором, жил литературным трудом. Великий лирик, он всю жизнь мечтал о большом эпосе – широких просторных подробных картинах жизни людей, целых семей, о повествовании об их судьбах, вплетенных в историческую судьбу России. В особенности его привлекал роман – эпос сегодняшнего дня. Он остро чувствовал и хорошо понимал, что каждый поэтический род – лирика, драма, эпос – и каждый жанр в пределах эпоса (поэма, повесть, роман прозаический, роман в стихах, роман в прозе и стихах) обладает своими возможностями изображения характеров, построения сюжета, влияния на читателей.

Он вошел в московский профессиональный союз писателей, но избегал литературных объединений с узкой эстетической программой. «Символист, акмеист, футурист? – Что за убийственный жаргон! – пишет он с вызовом. – Ясно, что это – наука, которая классифицирует

воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать».

В это время, в середине 1920-х годов, «проза решительно приказала поэзии очистить помещение. <...> Прозаическая продукция растет, поэтическая падает»²⁶⁰⁰. У Ахматовой, например, с 1912 по 1922 год вышло пять книг лирики, не считая множества переизданий; следующая же увидела свет только в 1940 году. Разворачивается НЭП. Наступает время, для поэтов нелегкое; по меткому слову Ю.Н. Тынянова, в истории поэзии наступает «промежуток». В конце 1925 года кончает жизнь самоубийством Есенин.

Когда Пастернак вернулся из заграничной поездки, Маяковский привлёк его к участию во вновь созданной литературной группе ЛЕФ (Левый фронт искусств). Как мы знаем, Пастернак не считал плодотворной ориентацию на ту или иную догму. Установки ЛЕФа на утилитарное искусство, на «литературу факта» были для него неприемлемы. Но взаимное тяготение Маяковского и Пастернака, двух личностей огромного масштаба, было столь сильным, что они сотрудничали вплоть до 1927 года.

Пастернак с известным трудом идет сквозь «промежуток». Иногда склоняется к мысли, что время лирики иссякло, что настала пора эпоса. Важным опытом в этом направлении стала «Высокая болезнь» – странная попытка эпоса вне фабулы. После нее Пастернак принялся за роман в стихах «Спекторский», работа над ним длилась до конца 1920-х годов и захватила начало 1930-х. Еще в 1922 году Пастернак опубликовал несколько страниц прозы под неопределенным заглавием «Три главы из повести». Здесь дан первый очерк образа Сергея Спекторского – молодого офицера, в 1916 году вернувшегося домой с войны после тяжелого ранения. Принявшись за роман в стихах, Пастернак изменил жизненный путь своего героя, сделав его образ более автобиографичным.

В разгар работы оказалось, что стихам подвластны описания, пейзажи, психология, отчасти быт, но потрясения исторического масштаба поддаются им туго. Эпос грозил превратиться в гигантски разросшееся лирическое произведение. Тогда Пастернак вновь принялся за прозу и написал «Повесть» (заглавие совпадает с определением жанра и напоминает о прозаическом опыте 1922 года). Именно здесь он разработал ту часть фабулы, которая приходится на период первой мировой войны и революции. Однако с самого начала Пастернак предполагал печатать роман в стихах среди стихотворных произведений, а «Повесть» – в сборниках прозы. Так он и поступал, ни разу не издав «Спекторского» и «Повесть» вместе, не считая, видимо, их единство органичным. Подлинное единство стихов и прозы было достигнуто Пастернаком в конце жизненного и творческого пути в романе «Доктор Живаго».

Параллельно шла работа над поэмами о русской революции «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» (завершены в 1926 и 1927 годах соответственно). Первая из них в большой мере основывается на воспоминаниях отрочества, воспринимается как достоверное свидетельство очевидца. Особенно много реалий, убеждающих своей подлинностью, в описании Училища живописи, ваяния и зодчества, в рассказе о Декабрьском вооруженном восстании.

²⁶⁰⁰ Тынянов Ю.Н. Промежуток. — С. 187.

В период «промежутка» Пастернак создал стихотворение, обращенное к Ахматовой. Посылая его ей, он написал: «Последний остаток лирического чувства живет и догорает во мне только еще в форме живого (и, конечно, неоплатного) долга перед несколькими большими людьми и большими друзьями. Я написал Вам, Мейерхольдам и Маяковскому». Эти стихотворения вместе с тремя десятками других образуют мостик, переброшенный через «промежуток» — от «Сестры моей — жизни» и «Тем и вариаций» к лирике 30-х годов. По стилю они ближе к «Сестре...» и «Темам...», но в них, как и в эпосе, уже накапливаются особенности поздней лирики.

Среди них находится старое стихотворение «Город», переработанное и открывающее собою цикл «Эпические мотивы». По тонкому наблюдению академика Д.С. Лихачева²⁶⁰¹, заключительные стихи следующего фрагмента этого текста напоминают титанический мир «Слова о полку Игореве»:

Где-то с шумом падает вода.
Как в платок боготворимой, где-то
Дышат ночью тучи, провода,
Дышат зданья, дышит гром и лето.

Где-то с шумом падает вода.
Где-то, где-то, раздувая ноздри,
Скачут случай, тайна и беда,
За собой погоню заподозрив.

Тяжелым ударом для Пастернака стало самоубийство Маяковского (14 апреля 1930 года). Он ясно чувствовал и понимал, что в историческом бытии страны произошел перелом, что предстоит период неслыханно жестокой сталинской диктатуры, что к определенному рубежу подошла и его собственная творческая жизнь. Вблизи своего сорокалетия он впервые подвел некоторые итоги, радикально переработал «Близнеца в тучах» и «Поверх барьеров» и отчасти «Сестру...» и «Темы...», решительно устранив следы поэтики авангарда.

Творчество 1931–1944 годов. «Второе рождение». В 1932 году вышла из печати новая книга стихов Пастернака «Второе рождение», написанная в 1930–1931 годах. Образ, использованный в заглавии, был заимствован поэтом из его давнишнего стихотворения «Марбург». В начале 30-х годов снова, в который уже раз, Пастернак порывает с выработанным стилем, принесшим ему в среде знатоков репутацию лучшего современного русского поэта, разрушает устоявшийся быт.

Сильней на свете тяга прочь
И манит страсть к разрывам.

В семейной жизни Пастернака произошел кризис. Он разошелся с женой и вступил во второй брак — с пианисткой З.Н. Еремеевой-Нейгауз,

²⁶⁰¹ Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак. — В кн.: Пастернак Б.А. Избранное: В 2 тт. Т. 1. — М., 1985. — С. 16.

которая, чтобы соединиться с ним, разошлась со своим первым мужем, другом Пастернака, всемирно известным пианистом Г.Г. Нейгаузом.

Пастернак узнал и принял в сердце Грузию с ее тысячелетней культурой, могучей природой, талантливыми, сердечными людьми, несколько раз подолгу жил в Грузии, убегая туда со своей новой женой от московских бытовых неурядиц, говорил о ней в стихах и прозе, переводил стихи ее поэтов на русский язык. Поэты Тициан Табидзе и Паоло Яшвили, художник Ладо Гудиашвили, другие писатели и художники стали его друзьями. Дочери Табидзе и Яшвили называли его «дядя Боря». Когда в разгар сталинского террора 1937 года Табидзе и Яшвили погибли, Пастернак принял на себя заботу об их семьях, помогал им моральной поддержкой и деньгами, вдове и дочери Табидзе подарил рояль. Незадолго до смерти он написал, что Грузия стала самым большим явлением всей второй половины его жизни.

Самоубийство Маяковского, подобно удару молнии, осветило и сделало очевидным губительность пути, по которому шла советская литература. РАПП и его метастазы МАПП, ЛАПП, САПП и др. (Московская ассоциация пролетарских писателей, Ленинградская ассоциация, Смоленская и др.) стремились удушить все, что было в ней здорового. Талант унижался. Считалось, что писателем может быть каждый. Был объявлен призыв в литературу рабочих-ударников. Через три месяца ответственный секретарь МАПП с гордостью докладывал: до этого призыва в московской организации состояло 200 писателей, среди них 35% рабочих; после призыва стало 2000 писателей, среди них 90% составляют рабочие-ударники. Культивировался потребительский подход к литературе. Писателями помыкали. В 1931 году ЦК ВКП (б) заявил, что художественная литература должна гораздо более глубоко и полно отобразить героизм социалистической стройки и классовой борьбы.

Стало очевидно, что партийное руководство завело литературу в тупик. Однако вместо того, чтобы предоставить литературе свободу, было решено сделать управление литературой еще более жестким. В апреле 1932 года было принято постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Были ликвидированы все литературные группы, в том числе ненавистный почти всем писателям РАПП. Вместо этого был создан единый Союз советских писателей. Подобно тому, как все крестьяне кто добровольно, кто насильно были объединены в колхозы, все писатели оказались в одной общей организации. Возник большой литературный колхоз.

Всем писателям было велено придерживаться единого, социалистического мировоззрения. Для всех обязательным был объявлен «метод социалистического реализма». С непокорными расправлялись самым жестоким образом. Первой жертвой стал Мандельштам, написавший стихотворение, обличавшее Сталина-«мужикоборца», разорителя крестьянства. Заступничество Пастернака отсрочило его гибель: в 1934 году Мандельштам был арестован, сослан, потом определен на жительство в Воронеж. Снова арестованного его позже, в 1937, но уже с 1934 года имя одного из самых больших поэтов XX века было вычеркнуто из литературы на 40 лет.

Пастернак был убежден, что «человек должен жить жизнью своего государства, даже если он со многим и не согласен. Он должен жить

напряженной, естественной жизнью, и тогда в творчестве будет напряженная естественность»²⁶⁰². Однако этот императив сталкивался с противоречившим ему нравственным императивом, запрещавшим мириться с подавлением свободы слова, гонениями в форме политических судебных процессов, казнями. В нравственном отношении 1930-е годы были для Пастернака труднее, чем вся его предшествовавшая жизнь. Позже он вспоминал: «Именно в 36 году, когда начались эти страшные процессы (вместо прекращения поры жестокости, как мне в 35 году казалось), все сломилось во мне, и единение со временем перешло в сопротивление ему, которого я не скрывал»²⁶⁰³.

В начале 30-х годов поэт вернулся к интенсивному лирическому творчеству. Выход в свет «Второго рождения» с его новой поэтикой не пошатнул, а утвердил центральное положение Пастернака в литературе. Уже который раз безоглядный художественный риск поэта полностью оправдался. Едва ли кому-нибудь из поэтов уделялось в это время столько внимания в «Литературной газете» и литературных журналах, сколько ему.

В лирической поэме «Волны», которой открывается книга, он провозгласил новый для него эстетический принцип:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту²⁶⁰⁴.

Советские критики обрадовались. Они полтора десятка лет укоряли Пастернака, упрекали в непонятности, поучали, призывали стать доступнее, понятнее — и вот, наконец, он их послушался. В будущем обещает неслыханную простоту и уже во «Втором рождении» действительно вроде бы стал значительно проще. И пишет о всем понятных вещах — о социализме, о квартирных проблемах:

Зимой мы расширим жилплощадь,
Я комнату брата займу.

Сам Пастернак тоже был доволен книгой. В 1934 году она была переиздана, в 1933 и 1935–1936 годах поэт завершал ею свои однотомники. Иначе говоря, пять лет подряд, с 1932 по 1936, читатели ежегодно получали новые издания «Второго рождения» — случай для Пастернака уникальный.

Впечатление, что «Поверх барьеров» — книга сложная, а «Второе рождение» — простая, в действительности обманчиво. На самом деле одна сложность заменяется другой. В книгах 1910–20-х годов усложнены язык, образы. В стихах 1930–50-х годов, начиная со «Второго рождения», языковых трудностей почти нет. Отсюда и возникает впечатление обманчивой простоты. Зато усложняются смысл и способы

²⁶⁰² Масленникова З. Портрет Пастернака // Нева. 1988. № 3. — С. 150.

²⁶⁰³ Ivinskaja O. Otagedel'eternite. — Paris, 1978. — P. 216 — 217.

²⁶⁰⁴ Цитаты из «Второго рождения» приводятся по кн.: Пастернак Б. Второе рождение. — [М.], 1934.

его организации, более насыщенным становится затекст и литературный, философский, религиозный, исторический подтекст произведений. Стихи охватывают исконную для русской поэзии социальную проблематику и вечные вопросы, которые ставят перед человечеством любовь, поэзия, музыка, природа, смерть.

Тема смерти пронизывает всю книгу. Среди, казалось бы, безмятежного отдыха

<...> поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе
На пире Платона во время чумы.

Телегою проекта нас переехал новый человек – сказано в другом месте. В стихотворении «Столетье с лишним – не вчера...» тема смерти представлена особенно страшно. При жизни поэта оно почти не печаталось. 22 декабря 1826 года Пушкин написал «Стансы», начинавшиеся словами:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни²⁶⁰⁵.

Дальше Пушкин развил эту мысль так. Царствование Петра I началось мятежами и казнями, а оказалось славным и благодетельным для России; и царствование Николая I, начавшееся восстанием декабристов и казнью пятерых из них, будет таким же, следует только новому царю брать пример с великого предка. *Столетье с лишним* спустя Пастернак говорит: и в наши дни (он не проясняет, имеет ли в виду террор периода гражданской войны, или «раскулачивания», или предвидит разгул сталинского террора) происходит то же:

Столетье с лишним – не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

Остается надеяться, говорит поэт, что и в XX веке вслед за мятежами и казнями придет время славы и добра. А что делать в эти страшные дни, когда нависла угроза гибели? Поэт отвечает себе и читателю:

Итак, вперед, не трепеща
И утешаясь параллелью,
Пока ты жив, и не моща,
И о тебе не пожалели.

²⁶⁰⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 тт. Т. 3, кн. 1. – [Без места издания], 1948. – С. 40.

Еще четверть века спустя Пастернак вернется к этому же нравственному императиву стоицизма в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво», где скажет:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Просто трагические строки полны предчувствий катастрофы, которая всего через пять лет унесла жизни грузинских друзей Пастернака. Можно думать, что беседы Яшвили, Табидзе и Пастернака касались тем смертельно опасных:

Пока мы по Кавказу лазаем,
И в задыхающей раме
Кура ползет атакой газовой
К Арагве, сдавленной горами.
И в августовский свод из мрамора,
Как обезглавленных гортани,
Заносят яблоки адамовы
Казненных замков очертанья.

«Второе рождение» – это художественное исследование бытия самого поэта, его страны, его народа, осуждение народного разорения. Больше половины книги написано четырехстопным ямбом – самым распространенным размером русской поэзии. Такого у Пастернака еще не было. Это выглядит как провозглашенный им в «Волнах» отказ от сложности и разнообразия, как приход к нарочитой традиционности. Но... Но в это самое время другие поэты (в известной степени под влиянием прежних книг Пастернака) почти не пользуются этим классическим размером: во «Втором рождении» четырехстопный ямб охватывает около 57% стихов, а в современной ему поэзии немногим более 16%. Обращаясь к традиционнейшему размеру, Пастернак оказывается дерзким новатором! То же самое следует сказать о его переходе к точной рифме на фоне общего тяготения к неточной. Распространение неточной рифмы в массовой стихотворной продукции, не отвечавшей высоким требованиям, он считал бедствием:

Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето,
А с Пушкиным гусей и снег.

Упрощение метрики и рифменной системы Пастернак компенсировал усложнением строфики. В общем же можно сказать, что «Второе рождение» знаменательно таким возвращением к традиции, которое воспринимается как новаторство.

По выходе книги в свет в Москве состоялось ее обсуждение, длившееся два дня. Было несколько довольно холодных выступлений, но большая часть говоривших называла Пастернака большим художником, гениальным поэтом, живым классиком. На Первом съезде советских писателей, состоявшемся в 1934 году, Пастернак находился в центре внимания докладчиков и делегатов. Когда через год он поднялся на трибуну парижского антифашистского Конгресса писателей в защиту культуры, зал аплодировал ему стоя.

В предвоенные годы, трудные для страны и для Пастернака, начало складываться новое поколение поэтов – то, которое позже назвали военным поколением, которое наполовину полегло на поле боя. На демонстрациях во время праздников колонна студентов Московского института философии, литературы и истории – знаменитого МИФЛИ, прозванного красным лицеем за то, что много прекрасных поэтов вышли из его стен, – проходя по Красной площади, хором читала стихи Пастернака. На советско-финляндской войне за несколько дней до гибели Арон Копштейн написал в стихотворении «Поэты»:

Но дружбы, может быть, другой не надо,
Чем эта, возникавшая в пургу,
Когда усталый Николай Отрада
Читал мне Пастернака на бегу²⁶⁰⁶.

После его смерти в его солдатском вещмешке товарищи нашли книгу Пастернака «Сестра моя – жизнь», пробитую пулей. А в это же время Николай Майоров, один из самых зрелых поэтов военного поколения, два года спустя погибший на фронте Великой Отечественной, писал в обращенном к девушке стихотворении «Тебе»:

И в самый крайний миг перед атакой,
самим собою жертвуя, любя,
он за четыре строчки Пастернака
в полубреду отдать бы мог тебя!

Земля не обернется мавзолеем...
Прости ему: бывают чудачки,
которые умрут, не пожалея,
за правоту прихлынувшей строки²⁶⁰⁷.

С 1936 года и до конца своих дней Пастернак большую часть времени жил в подмосковном дачном поселке Переделкине (теперь там развернут музей Пастернака). Когда началась война, он жил то там, то в Москве, то в Чистополе на Каме, куда была эвакуирована его семья. Он добивался возможности побывать в действующей армии, и в августе–сентябре 1943 года с группой писателей совершил поездку на фронт. Тогда же вышла в свет новая книга его лирики «На ранних поездках».

²⁶⁰⁶ Копштейн А. Стихотворения. – М, 1956. – С. 167.

²⁶⁰⁷ Майоров Н. Мы. – М., 1972. – С. 160.

В год победы была опубликована книга «Земной простор», которая отчасти дополняет предыдущую, отчасти ее повторяет. Эти две тоненькие книжки представляют (хотя, конечно, не исчерпывают) лирику поэта между «Вторым рождением» и «Доктором Живаго».

Сам поэт справедливо считал ядром этих книг цикл стихотворений, написанных в начале 1941 года в Переделкине: «Иней», «Город», «На ранних поездах» и другие им подобные. Бытовая, повседневная лексика, разговорный синтаксис, устойчивый ритм быта, приспособленный к ритмичной смене времен года и суток, здоровый труд, неторопливый ход времени... Поэт запросто рассказывает читателю-другу:

Я под Москвою в эту зиму,
Но в стужу, снег и буревал
Всегда, когда необходимо,
По делу в городе бывал.

Книга называется так странно — «На ранних поездах», потому что герой стихотворений на ранних поездах уезжал из пригорода в Москву, где его ждали дела.

Обыкновенно у задворок
Меня старался перегнать
Почтовый или номер сорок,
А я шел на шесть двадцать пять.

Сама жизнь создала контраст между этим идиллическим циклом «Переделкино» и стихами о войне. В годы войны Пастернак мыслит укрупненно, обостряется его тяга к эпосу. После поездки на фронт он задумывает поэму «Зарево» и напряженно над нею работает. Сохранившиеся черновые рукописи главы первой с трудом поддаются расслоению, но отчетливо выделяется по крайней мере пять последовательных редакций.

В 1930-х — первой половине 1940-х годов Пастернак, как и обычно, сопровождает писание стихов работами другого рода. В очередной раз приступает к роману и оставляет его незавершенным; так же начинает и бросает пьесу; оба замысла важны тем, что нащупывают путь к «Доктору Живаго». Пастернак создает очерки, отразившие впечатления от поездки в действующую армию осенью 1943 года, а также о немецком драматурге и новеллисте Клейсте и о французском поэте Верлене, которых переводил. Переводит грузинских поэтов, Шевченко, Петефи, Словацкого, западноевропейских лириков, трагедии Шекспира.

Творчество 1945–1959 годов. Осенью 1945 года, сразу после окончания войны, Пастернак начал писать роман «Доктор Живаго». Через год, в августе — сентябре 1946 года, были подряд приняты три постановления руководства компартии под самыми скромными, безликими названиями: «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме “Большая жизнь”». Два года спустя, в 1948 году их догнало четвертое

постановление «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». Эти постановления были актами террора, направленного против писателей, режиссеров, композиторов, всех людей искусства. Художественное творчество открыто провозглашалось отраслью политической деятельности, которая должна отвечать желаниям и вкусам партийной и государственной верхушки. За этим последовали другие политические кампании, имевшие целью запугать и окончательно подчинить работников культуры и науки.

Одним из объектов травли в этой обстановке стал Пастернак. В газетах против него выдвигались такие обвинения, которые обычно, по заведенным тогда порядкам, предшествовали аресту. Он имел все основания писать двоюродной сестре, что ходит по лезвию ножа. Однако, как и обычно, он держался необыкновенно мужественно, с полным сознанием собственной правоты.

Именно в это время, в октябре 1946 года, в его жизни произошло событие совсем иного плана, но по-своему не менее значительное. В жизни, как и в жанре романа, на равных правах сопрягаются события, казалось бы, несопоставимых масштабов. Пастернак познакомился с сотрудницей редакции журнала «Новый мир» Ольгой Всеволодовной Ивинской. В это время ей было 34 года. Она стала последней любовью поэта. Ее драматическая судьба отразилась в романе, и, в свою очередь, драматическая судьба романа отразилась на ее судьбе. В 1949 году она была арестована: Сталин оставил на свободе Пастернака, но нанес ему тяжелый удар арестом его возлюбленной. В тюрьме О.В. Ивинская лишилась возможности родить ребенка, которым была беременна.

Пастернак был вынужден постоянно перебивать писание «Доктора Живаго» другими работами, главным образом переводами: ему нужно было много денег, потому что от него зависело благополучие по крайней мере десяти близких людей, а сверх этого он помогал многим другим нуждавшимся, прежде всего жертвам сталинских репрессий и их семьям. По объему «Доктор Живаго» приблизительно в три раза меньше «Войны и мира» Толстого, на одну треть меньше «Братьев Карамазовых» Достоевского. Между тем роман «Война и мир» писался шесть лет, «Братья Карамазовы» – два года, а «Доктор Живаго» потребовал от Пастернака десяти лет напряженнейшего труда.

Важнейший перевод, выполненный им за это время, – обе части огромной трагедии Гете «Фауст». Пастернака потрясли переключки «Фауста» с жизнью, особенно самая драматическая из них: он перевел сцену, изображающую Гретхен в темнице, в то самое время, когда в тюрьме томилась О.В. Ивинская.

После смерти Сталина она была освобождена. Близился конец работы над романом. В 1954 году в журнале «Знамя» было опубликовано 10 стихотворений из него. В декабре 1955 года была поставлена последняя точка.

Всякий большой эпический труд, исполняемый на протяжении долгих лет, становится одновременно и лирическим дневником его автора. Так было, например, с «Евгением Онегиным», с «Василием Теркиным». И «Доктор Живаго» вообрал в себя и отразил – в сильно переработан-

ном и переосмысленном виде – и удары, нанесенные культуре в 1940-е – начале 50-х годов, и травлю, которой в те годы Пастернак подвергался, и арест О.В. Ивинской (Лара, героиня «Доктора Живаго», вобрала в себя много примет О.В. Ивинской и также была арестована), и глубокие впечатления от кровавой трагедии Шекспира «Макбет» и «Фауста» Гете, которые пришлось переводить в то самое время, когда писался роман, и многое другое.

Роман «Доктор Живаго» стал итогом всей необыкновенной творческой жизни Пастернака и одновременно его протестом против уничтожения русской интеллигенции и русской культуры в послереволюционное и особенно в послевоенное время.

В 1954 году в журнале «Знамя» была опубликована повесть И.Г. Эренбурга «Оттепель», По ее названию оттепелью стали именовать целое десятилетие, следовавшее за смертью Сталина, когда в результате ожесточенной борьбы во главе компартии и СССР оказался Хрущев. По сравнению с тридцатилетием сталинского террора, это было относительно либеральное время, но Пастернак ему не доверял: «Испугаются той небольшой свободы, которую дали, и подвинтят гайки. И одной из первых жертв буду я со своим романом», – сказал он в начале осени 1958 года²⁶⁰⁸. Сейчас мы увидим, насколько он был прав.

Четыре попытки Пастернака опубликовать «Доктора Живаго» в Москве – в альманахе, в двух журналах и издать отдельной книгой – не увенчались успехом: для советской идеологии была неприемлема общая концепция романа, в котором революционный путь России оценивался как губительный, а вместо общественной борьбы в качестве высшей ценности провозглашалась христианская любовь к людям. Тогда Пастернак передал свой роман итальянскому издателю Фельтринелли, и в 1957 году «Доктор Живаго» вышел в свет на итальянском и русском языках.

Через год, 23 октября 1958 года, Пастернаку была присуждена самая высокая в мире награда в области литературы – Нобелевская премия. «За выдающиеся достижения в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы», – гласила формулировка Нобелевского комитета. Пастернак был удостоен этой премии вторым среди русских писателей; первым за четверть века до него стал Бунин.

Не публикация романа сама по себе, а именно присуждение Нобелевской премии вызвало злобную травлю великого писателя со стороны руководства компартии и государства, литераторов и оболваненных обывателей. Мало кто из тех, кто яростно клеймил Пастернака, «Доктора Живаго» читал. Пастернак был исключен из Союза писателей и под угрозой насильственной высылки из СССР, в беспокойстве о благополучии и самой жизни близких людей отказался от Нобелевской премии. Насколько обоснованны были его опасения, стало ясно, когда тотчас же после его смерти О.В. Ивинскую в отместку за то, что ее любил Пастернак, вторично арестовали, да еще вместе с дочерью, и отправили в концлагерь.

В стихотворении «Нобелевская премия» Пастернак написал:

²⁶⁰⁸ Масленникова З.А. Портрет Бориса Пастернака. – М., 1990. – С. 52.

Что же сделал я за пакость,
Я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Все тесней кольцо облавы,
И другому я виной:
Нет руки со мною правой,
Друга сердца нет со мной!

А с такой петлей у горла
Я б хотел еще пока,
Чтобы слезы мне утерла
Правая моя рука.

Только в 1988 году, через 33 года после завершения романа и спустя 28 лет после смерти его автора, «Доктор Живаго» был опубликован на родине Пастернака, в Москве, которая в эпилоге романа названа его главной героинею²⁶⁰⁹.

В 1956 году, почти случайно, Пастернак начал писать свою последнюю книгу – книгу стихов «Когда разгуляется». Готовился итоговый сборник его стихотворений, и руководство издательства боялось заканчивать его религиозными стихами из «Доктора Живаго»: это могло не понравиться идеологам компартии. Пастернака попросили написать несколько новых текстов. Поэт увлекся. Работа над книгой продлилась с перерывами по январь 1959. Всего в «Когда разгуляется» 44 стихотворения, 1366 стихов. По количеству текстов книга уступает только «Темам и вариациям», «Сестре моей жизни» и «Поверх барьеров»; по количеству стихов это оказалась самая большая книга лирики Пастернака.

В письме от 20 августа 1959 года к французской исследовательнице и своему другу Жаклин де Пруаяр поэт раскрыл свое понимание основного смысла книги: «Я думаю о жизни абсолютно ясной. Список ее действующих лиц – Бог, Женщина, Природа, Призвание, Смерть... Вот истинные соучастники, друзья, собеседники»²⁶¹⁰.

Книга «Когда разгуляется» писалась на фоне неудавшихся попыток Пастернака опубликовать «Доктора Живаго» в Москве, тревог, связанных с публикацией его за границей, присуждения Нобелевской премии, последовавшей травли. Первое отдельное издание «Когда разгуляется», как и «Доктор Живаго», вышло не в Москве, а за границей, во Франции. Если предыдущая книга «Доктор Живаго», написанная в основном в годы сталинщины, имеет мрачный, порою трагический колорит, то «Когда разгуляется», несмотря на скептическое отношение Пастернака к «оттепели», на грязную кампанию травли в связи с публикацией «Доктора Живаго» и присуждением Нобелевской премии, на драматизм положения Пастернака между женой и О.В. Ивинской,

²⁶⁰⁹ Lilly I. K. Moscow as City and Symbol in Pasternak's Doctor Zhivago // Slavic Review, 1981, vol. 40, №2.

²⁶¹⁰ Proyard J. de. Pasternak. — Paris, 1964. — P. 38. Подлинник по-французски.

на жизнь «с петлей у горла», в основном мажорна и оптимистична. Об этом свидетельствуют и заглавие книги, и определение *весенний сборник*, данное ей в стихотворении «После перерыва».

Мажорностью и вообще стилем «Когда разгуляется» сближается с книгами военных лет «На ранних поездах» и «Земной простор», а также, неожиданно, с первой книгой «Близнец в тучах». Поэт и сам это чувствовал.

Универсальный прием поэтики книги — очеловечение природы. Явление это, уходящее корнями в мифологическое мышление, распространено — у кого больше, у кого меньше — у всех поэтов. Лирика Пастернака и особенно последняя книга отличаются невиданной интенсивностью этого приема. Очеловечиваются деревья вообще, лес, отдельное дерево, ветлы, липы, береза, клен, елка, сосна; различные растения и цветы; грибы; неопределенная птичка — и сова, дятел; петух; белка; очеловечиваются ветер, вьюга, метели, мороз, стужа; небо, небосвод, воздух, земля, ручей; заря, полдень, день, ночь; осень и зима; солнце, звезда, планеты Венера и Марс; очеловечиваются такие понятия, как будущее, пространство, время, вечность. Наконец, очеловечивается *все* (*Точно все стыдом покрыто*). Очеловечение доходит до границы возможного и переходит ее: природа олицетворяется в человеческой смерти: *погребенная земля; женщиной мертвой <...> падает <...> зима*. Иногда не человек смотрит на природу, а природа на человека.

В «Когда разгуляется» своеобразно проявляется христианское сознание. Если в «Стихотворениях Юрия Живаго» оно сосредоточено на трагедии Страстной недели, то здесь оно находит выражение в общем эмоциональном тоне умиления, разлитом в книгу и нашедшем предельное выражение в стихотворении, давшем название всей книге, и в балладе «В больнице». Этот подход не исключает явных (например, «Ева») и скрытых отсылок к определенным библейским текстам.

Книга основана на новом понимании истории и современности. Первым в литературе и обществе своего времени Пастернак заговорил в «Докторе Живаго», а следом за ним в «Когда разгуляется», о замене культа революционного преобразования государственной жизни идеей постепенного мирного ее обновления на почве христианской жертвенности.

В книге отразилась обширная историко-литературная и историко-культурная традиция — музыка, живопись, театр, философия, Данте, Шиллер, Шелли, Пушкин, Мицкевич, Пруст, Блок, Ахматова, Мандельштам. Книга вобрала в себя многие темы, мотивы, образы более ранних книг Пастернака — например, темы зимы, города, мотив циклического обновления жизни, образ маски как вещи для себя, за которой скрывается непостижимая сущность как вещь в себе.

В книге господствует стихия устно-разговорной речи с лексическими, фразеологическими, синтаксическими прозаизмами (*куда ни глянь, единым духом, во весь рост, на всех парах, в шапке набекрень* и т.п.). Для создания эффекта остранный Пастернак широко использует контрасты между ожидаемым в поэзии — с одной стороны, далеко заходящей прозаизацией — с другой, нейтральным стилем — с третьей

(А лес, как при царе Горохе, как в предыдущие эпохи; в заплатанном салоне сходит наземь небосвод и др.).

В противоречие с описанной господствующей установкой приходят традиционные приемы поэтической речи и риторики, в первую очередь амплификация и инверсия. Амплификация (пространное перечисление, через которое раскрывается явление) у Пастернака замечательна тем, что в перечисление входят самые разномасштабные понятия и тем уравниваются между собой. Принципиальное неразличение масштабов предметов мысли, своеобразный «демократизм» поэтического мышления – один из существенных признаков поэтического мира Пастернака в «Когда разгуляется» (*И великой эпохи след на каждом шагу – в толчее, в суматохе, в метках шин на снегу, в ломке взглядов – симптомах вековых перемен, – в наших добрых знакомых, в тучах мачт и антенн и далее*).

Отвлекаясь от подробностей, стиль последней, девятой книги лирики Пастернака можно охарактеризовать так: семантическая сложность на фоне лексико-грамматической простоты и ритмическая сложность на фоне метрико-строфической простоты.

Полета вольного упорство. Роман «Доктор Живаго». «В области слова я более всего люблю прозу, а вот писал больше всего стихи. Стихотворение относительно прозы – это то же, что этюд относительно картины. Поэзия мне представляется большим литературным этюдником», – писал Борис Пастернак.

В 1946 году, осенью, писатель начал работу над романом «Доктор Живаго». Его замысел охватывал самый драматический период истории России. Изображению революции 1917 года, этого рокового перелома, повлиявшего на весь мировой исторический процесс, были посвящены многие произведения русской литературы XX века. К началу работы писателя над романом уже были созданы такие выдающиеся произведения о русской революции, как «Тихий Дон» М.Шолохова, «Хождение по мукам» А.Толстого, «Жизнь Клима Самгина» М.Горького, «Разгром» Фадеева. Необычность замысла Бориса Пастернака заключалась в том, что в его романе должно было зазвучать новое осмысление революции и событий гражданской войны. «Доктор Живаго» должен был стать первой попыткой в литературе XX века представить октябрьский переворот 1917 года как величайшую трагедию нации. «Я уже говорил тебе, – писал Пастернак своей двоюродной сестре, известному литературоведу Ольге Фрейденберг, – что начал писать большой роман в прозе. Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале у Диккенса или Достоевского, эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое».

Романом «Доктор Живаго» Пастернак идеологически отсекал себя от всей современной советской литературы и делал это сознательно. Он должен был быть перед своим будущим читателем беспощадно честным, и только это делало его в собственных глазах подлинным художником.

«...До такой степени весь я не в тоне современности, до того сам я сознаю и чувствую себя среди остальных белою вороной. И я совсем не говорю, что они плохи, что советская нынешняя литература бледна, наоборот, наверное, она очень хороша – говорю это совершенно искренне, наверное, так именно и надо, таков дух времени. Но я не могу последовать за нею: при всей моей прирожденной и бывшей демократичности и революционности в жизни, нормах поведения и поступках, совсем другие силы управляют мною, когда я прихожу к искусству».

По жанру «Доктор Живаго» можно было бы назвать социально-политическим, философским и историческим романом. Все слои русского общества в их сложном переплетении представлены в нем. С предельной достоверностью изображая события революции и гражданской войны, автор прозревает их будущую роль в становлении нового советского режима, в судьбах отдельных личностей и в ходе всего исторического развития страны. В то же время роман является поэтическим изображением судеб отдельных личностей в их сложном соотношении с судьбой страны.

Начало романа совпадает с ноябрем 1911 года. Точные даты прямо привязывают события романа к историческому времени. На его страницах упоминаются фамилии политических деятелей: Витте, Ленина, попа Гапона, писателей – Горького, Розанова, Соловьева, Блока. Исторический образ России начала века в ходе повествования постепенно обретает свои черты. Философскую основу романа представляют собой глубокие размышления автора о назначении человека на земле, о смысле его деятельности, о роли Евангелия в истории всего человечества и в жизни каждого человека. Выразителем взглядов писателя является не только главный герой романа Юрий Живаго, в образ которого привнесены многие автобиографические черты самого Бориса Пастернака, но и его дядя – религиозный философ и мыслитель Николай Николаевич Веденяпин, а также профессор Московского университета Алексей Александрович Громеко.

В центре повествования – волнующая и трагическая история любви Юрия Живаго и Лары Гишар. Любовь для автора – особая область жизни, раскрывающая ее таинственную суть и позволяющая найти ответ на главные вопросы бытия.

Сюжетное развитие четко разделяется на историческое время до революции и первое десятилетие после ее свершения. Изображение мира предреволюционной России занимает примерно треть романа. Перед читателем предстает жизнь русской интеллигенции на примере жизненных историй нескольких одаренных, живущих разносторонней интеллектуальной жизнью личностей, сосредоточенных на духовных проблемах человеческого существования. Знаменательно, что интеллигенция, изображенная в романе, до революции ощущает полную свободу духа, обладает независимостью суждений и по существу не чувствует гнета политического режима царской власти.

«Капиталисты жертвуют на революцию и живут по совести, бедные девушки находят богатых и бескорыстных покровителей, а сыновья мастеровых и дворян без затруднения получают образование», – так

впоследствии возмущенно комментировал изображение предреволюционной России в романе один из советских писателей-критиков.

Тем не менее автор показывает, как почти во всех слоях русского общества в начале века чувствуется предощущение «невиданных перемен» и «неслыханных мятежей». Интеллигенция же находится во власти романтических представлений о революции, в ожидании которой жили несколько поколений свободомыслящих русских людей.

В эти предреволюционные годы проходит отрочество и юность главных героев романа: заканчивает медицинский факультет университета Юрий Живаго, соединив свою судьбу с дочерью профессора Московского университета Тоней Громеко, он начинает «служить на благо людям» – работать врачом в госпитале. Именно в этом заключается, по его мысли, подлинное назначение человека. Пережив драматические события личной жизни, полная веры в будущее, уезжает на Урал работать в гимназии Лариса Гишар вместе с мужем Пашей Антиповым. Эти мальчики и девочки не предполагают, какие жизненные испытания ждут их впереди. Очень скоро разразится первая мировая война, затем революции, Февральская и Октябрьская, страну потрясет разруха, голод, гражданская война и гибель целого поколения.

Сам Пастернак долгое время предпочитал не замечать кровавые последствия революции 17-го года, надеясь, что они преходящи. Когда в начале 20-х годов его родители и сестры эмигрировали, он остался на родине.

Духовные искания Юрия Живаго проходят путь от романтического ожидания революции до глубокого разочарования в самой ее идее, от восхищения свершившейся революцией до протеста против духовного и физического насилия над народом, которое последовало за ней. В романе писатель показывает, как постепенно, день за днем открывается истинное значение совершившихся событий семнадцатого года. Символом чистого, восторженного отношения к революции, способом воспевания ее очистительного огня становится в романе Блок, чье имя возникает каждый раз, когда автор пытается передать состояние радостного волнения, охватившего интеллигенцию при известии о событиях «чрезвычайной важности» – в Петербурге революция. «Идут, идут испуганные тучи. Закат в крови. Закат в крови, из сердца кровь струится. Плач в сердце. Плач. Лихая кобылица несется вскачь!» Эти строки из поэмы Блока «На поле Куликовом» символизировали неумолимый ход исторических перемен. Но новое знание о революции, рожденной первой мировой войной, уже ничего общего не имело с революцией 1905 года, с ее романтикой, с поэзией Блока. «Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одичание. Таким новым была революция, не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками», – так думает Юрий Живаго, размышляя о большевистской революции.

В первые месяцы после октября семнадцатого года Тоня и Юрий Живаго еще надеются пережить трудное время, как-то выйти из по-

ложения, предполагая, что все происходящее разрушение временно. Но очень скоро наступает прозрение. Живаго, работающий в это время в больнице, начинает видеть жизнь в ее суровости и неприкрашенности. И от него не укрывается приговоренность той среды, в которой он вырос. «Он считал себя и свою среду обреченными. Предстояли испытания, может быть, даже гибель». Но перед величием происходящего гибель не пугает его. «Это история. Это бывает раз в жизни», – говорит о революции Николай Николаевич Веденяпин. Декрет об образовании Совета Народных Комиссаров, установлении в России Советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата Живаго читает во время метели, стоя под снегом. Метель – участник исторических событий. «Мело, мело по всей земле, во все пределы...» – эти строки из стихотворения Юрия Живаго метафорически воссоздают стихию революционного времени. Живаго говорит о революции: «Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы!» Но постепенно он начинает понимать, что принесла с собой революция. Она уничтожает не только класс эксплуататоров, не только интеллигенцию, но и живую человеческую личность, право этой личности самой выбирать свой путь и не подчиняться никаким «диктатурам».

Впервые в советской литературе роман «Доктор Живаго» поднимал вопрос о ценности отдельной личности, ее уникальности, ответственности этой личности за свою жизнь и за жизнь своих близких. Бросать под колеса истории во имя ежедневно сменяющихся идей и проверки истинности той или иной теории живую жизнь нельзя, говорил своим романом автор. Этот роман подвергал сомнению справедливость и историческую закономерность кровавых революций, и в этом смысле он был продолжением традиций русской литературы XIX века – холодным и безжизненным теориям противопоставлялся поток живой жизни. Ни одна теория не в силах победить развитие естественной жизни, личность человека уникальна и не может быть принесена в жертву никаким идеям. «Переделка жизни... Да она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий», – заявляет Юрий Живаго. По этой теории, человек должен быть «сыт» общими идеями и готовиться к будущей прекрасной жизни всех, а не жить сегодня. Духовное развитие жизни, являющееся не только личной, но и общечеловеческой ценностью, при новой власти не могло продолжаться. В романе было показано, что революция низводит человека до уровня раба, работающего для осуществления ее идей за самую малую возможность достойной жизни.

В последующих главах романа показывалось, как революция принесла страдания, лишения и в конечном счете гибель не только таким людям, как Живаго, живущим творческой духовной жизнью, но и то, как она жестоко подчинила себе человеческие жизни всех слоев общества: рабочие, крестьяне, солдаты и учителя – все они испытывают гнет и давление новой власти.

Проницательные советские критики журнала «Новый мир», чутко реагирующие на любое противостояние советской идеологии, впоследствии верно определили идейную основу романа. В письме Пастернаку они писали: «...автор в своем романе стремится показать,

что Октябрьская революция не только не имела положительного значения в истории нашего народа и человечества, но наоборот, не принесла ничего, кроме зла и несчастья».

Спасаясь от разрухи и голодной смерти, Живаго с семьей уезжает из Москвы на Урал в бывшее имение свой жены и бесстрашно переживает тяжелые годы. По дороге из окна поезда он видит, как ему кажется, еще процветающую деревню. На обратном пути в Москву он увидит, что все деревни уже разрушены. Вася Брыкин, деревенский паренек, случайный попутчик Юрия Живаго, рассказывает ему о том, как была уничтожена его родная деревня. Устойчивая, богатая, хозяйственная сибирская деревня погибла в результате революции. Знаменателен и тот факт, что на Урал Живаго едет, когда у него есть семья: Тоня, сын, тесть, надежды на будущее. А возвращается с Урала человеком, потерявшим все.

Главное в романе – это осмысление революции, ее подготовки, созревания, свершения, отношения к ней всех слоев населения, трагедия от невозможности и неумения предвидеть ее губительные последствия и дальнейшие разрушения всех жизненных структур: армии, промышленности, культуры и по сути самой «живой жизни».

Оценка революционных многообещающих лозунгов звучит из уст профессора московского университета Александра Александровича Громеко. «... такие вещи живут в первоначальной чистоте только в головах создателей и то только в первый день провозглашения. ...Эта философия чужда мне. Эта власть против нас».

Революция круто ломает не только судьбы, но и сами характеры героев, их представления о своих возможностях и назначении. Яркий пример такого перелома – судьба Стрельникова-Антипова, командарма Красной армии. В первой части романа перед читателем – смешливый умный мальчик, затем застенчивый юноша, беззаветно влюбленный в Лару, затем школьный учитель и храбрый офицер первой мировой войны. А во второй части романа – это стремительный, безжалостный командир Красной армии, жизнью заплативший за свой выбор. Таков трагический путь этого незаурядного человека. Наряду с Юрием Живаго, он может считаться одним из центральных персонажей романа. Павел Антипов, талантливый «мальчик из народа», не имевший революционной биографии, беспартийный, воспитавший себя сам, стал знаменитым командармом Стрельниковым и, оправдав доверие партии, жестоко усмирал антибольшевистские бунты. Перед самоубийством Стрельников в диалоге с Юрием Живаго заново переосмысливает свою жизнь и те исторические события, в которых он участвовал, но дело большевиков по-прежнему остается для него справедливым. Он называет Ленина «олицетворенным возмездием за все содеянное» ранее, завершением исторической борьбы за справедливость. Человек кристальной честности, он сделал все, чтобы победила революция – и сам был раздавлен ею.

Автор пытается как можно объективнее показать последствия революции, которая предстает в романе как кровавая неразбериха, непонятное месиво, где по разную сторону баррикад мальчишки, иногда воспитанные в одном дворе, как Антипов и Галиуллин – неистово ис-

требляют друг друга. То, что Галиуллин, сын дворника, и Стрельников, сын рабочего-политкаторжанина, воюют друг против друга, один за красных, другой — за белых, становится символом трагедии нации.

По существу, весь роман — это разоблачение революции как противоестественного и античеловеческого явления. Ставится под сомнение и «революция как историческая неизбежность». Это одна из главных идей романа, и она раскрывается в спорах Живаго и Самдевятова, умного, волевого и проницательного представителя глубинной России.

Гражданская война показана в романе как закономерное следствие революции с ее кровавой и бессмысленной жестокостью. Повесть о жизни партизан и их передвижении по сибирским лесам представляет собой самостоятельную часть со своим развитием и финалом. Это своеобразный роман в романе. Части 11–12-я — могут рассматриваться как полемика с романом А. Фадеева «Разгром», одним из лучших романов о партизанском движении в гражданскую войну. В докладе представителя революционной власти (в сарае, где идет мобилизация в Красную армию), звучат шаблонные, трескучие фразы, за которыми ничего не стоит. Отталкивающе выглядят присутствующие при этом старые революционеры — угрюмые, молчаливые, непривлекательные. Старик Антипов и Тиверзин сидели «молчаливыми истуканами».

Сцены небывалой жестокости белых и красных по отношению друг к другу, сцены расстрела предателей-заговорщиков в отряде партизан, раскаяние Памфила Палых в убийстве белого офицера-агитатора, уничтожение им своей семьи из страха возмездия, поведение обезумевших женщин — все это говорит о невозможности оправдания гражданской войны. Она показана в романе во всей ее сложности, неразберихе и пестром составе участников. Писатель правдиво и бесстрастно показывает всю случайность и необязательность попадания крестьян то в Белую, то в Красную армию, когда безжалостный маховик мог развести людей по разные стороны линии фронта и заставить стрелять друг в друга.

«Думается, что мы не ошибемся, сказав, что повесть о жизни и смерти доктора Живаго в Вашем представлении одновременно повесть о жизни и смерти русской интеллигенции, о ее путях в революцию, через революцию и о ее гибели в результате революции», — писал Пастернаку от имени редакции «Нового мира» писатель Константин Федин, объясняя невозможность издания его романа в Советском Союзе.

Первоначальное название романа было «Мальчики и девочки». Мальчики — это Юра Живаго, Ника Дудоров, Миша Гордон, Паша Антипов. Девочки — Лара Гишар, Тоня Громеко, Надя, Оля Демина. Их детство и юность проходят в предреволюционные годы. «Мальчики играли в войну, — иронически замечает автор, — причем в такую, за участие в которой вешали и ссылали». Уже до революции у мальчиков и девочек по-разному складываются судьбы. Но все они представляют русскую интеллигенцию. Этот слой в России, как показано в романе, формировался до революции не только из детей промышленников и профессоров, но и из детей рабочих, мелких предпринимателей, крестьян. Окончив гимназию и получив поддержку и участие в богатой семье, Лара учится на женских курсах и становится учительницей. Сын

железнодорожного рабочего Паша Антипов заканчивает университет по двум специальностям – гуманитарной и математической.

В доме профессора Громеко, где воспитывается Юра Живаго, читатель видит обычную для дореволюционного времени жизнь русской интеллигенции. Это образованная, высококультурная, живущая по законам глубокой нравственности семья, впитавшая духовные искания многих предыдущих поколений передовой русской демократической интеллигенции. Занятия в университете, беседы на философско-религиозные темы, домашние «елки» и музыкальные вечера, поэзия Блока, красивая зимняя Москва – вся эта, такая обыкновенная, изображаемая в романе жизнь будет уже через несколько лет после революции вспоминаться семьей Громеко и Юрием Живаго как безвозвратно потерянное, навсегда утраченное счастливое время.

Автор сочувственно показывает трагедию русских интеллигентов. На протяжении столетий они боролись за свободу народа, выступали против притеснений самодержавия, жертвовали жизнью для будущей освободительной революции. А увидев весь ужас этой революции, начинали приходить к совершенно противоположным мыслям. Вопрос об исторической справедливости революции – наиболее сложный историко-философский вопрос, поставленный в романе.

С отцом и двумя детьми Тоня, жена Юрия Живаго, вынуждена будет покинуть Россию, чтобы избежать преследований. Ее отец, профессор Громеко, связан с Мельгуновым, идеологом Белого движения, автором книги «Красный террор в России». Высылка происходит в 1922 году, когда по приказу Ленина 120 наиболее видных представителей русской культуры и науки выехали из России. В это же время Лара Антипова вынуждена будет бежать с Комаровским из Юрятина в Дальневосточную республику, чтобы спастись от ареста, так как ее муж – бывший командарм Стрельников, активно участвовавший в красном терроре, заочно приговорен к расстрелу. Эта символическая параллель в романе свидетельствует о жестокой бессмыслице происходящего.

Революция разрушает жизнь, быт, судьбы людей. «Все производное, налаженное, все относящееся к обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством», – говорит Лара Юрию Живаго.

После завершения романа писатель характеризовал главного героя своего романа так: «Герой – Юрий Андреевич Живаго, врач, мыслящий, с поисками, творческой и художественной складки, умирает в 1929 оду. После него остаются записки и среди других бумаг написанные в молодые годы, отделанные стихи,...которые во всей совокупности составят последнюю, заключительную главу романа». Юрий Живаго «должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским».

По замыслу автора, Юрий Живаго должен был стать свидетелем и возможным участником всех главных событий в России рубежа веков и первого тридцатилетия XX века. Именно глазами Живаго читатель видит происходящее в стране, и с его помощью осмысливает все бурные повороты истории. Живущий исключительно духовной жизнью, он

езде — в больнице, на фронте, в партизанском отряде — верен высоким нравственным идеалам многих поколений русской демократии.

Как и другие русские свободомыслящие интеллигенты, Живаго сталкивается с реальностью революции, которую теоретически даже не могли предвидеть люди его поколения, эти «мальчики и девочки». Ему хочется вернуться к старому, к Блоку, к тому романтическому ожиданию революции, к чистой мысли о ней, и не видеть ужаса ее реальности.

С первой бессмысленной жестокостью нового времени Живаго сталкивается на фронте первой мировой, когда на его глазах происходит расправа с молодым офицером Гинцем. «...Любимец семьи», — думает Живаго о восторженном, патриотически настроенном мальчике, призывающем продолжать воевать солдат-дезертиров, и растерзанном на его глазах обезумевшей толпой.

Во второй части романа повествуется о повседневных буднях советского провинциального врача на фоне становления новой действительности и формирования советских бюрократических отношений. Живаго работает в юрятинском госпитале, читает лекции в институте, но он постоянно должен подстраиваться под новую идеологию. Лара проныцательно замечает о нескольких этапах «водворения этой молодой власти». «Вначале это торжество разума, критический дух, борьба с предрассудками. Потом наступает второй период. Получают перевес темные силы «примазавшихся», притворно сочувствующих. Растут подозрительность, доносы, интриги, ненавистничество». Живя в Юрятине, далеко от столицы, они оба уверены, что их арестуют! «Надо уходить, — говорит Юрий Живаго Ларе. — Из губздрава и института я увольюсь по собственному прошению, а в больнице постараюсь продержаться, пока меня не выгонят. Я не хочу пугать тебя, но временами у меня ощущение, будто не сегодня-завтра меня арестуют». — «С них станется, что в один прекрасный день они меня и даже Пашу уничтожат во имя высшей справедливости», — убеждена Лара.

Судьба Юрия Живаго и Лары предрешена. Где бы они ни были, в Москве или Юрятине, даже в глухом, безлюдном Варыкине, — им нет места на родной земле. Желая избежать ареста, Лариса и Юрий бегут от советской власти в заброшенное имение Варыкино («...гибель действительно стучится в дверь»). «Простимся со всем, что нам было дорого, с нашими привычными понятиями, с тем, как мы мечтали жить и чему нас учила совесть, простимся с надеждами, простимся друг с другом».

Трагизм, ужас их положения в том, что пришедшая на смену старому жизнь противостоит не только идеологии, образу мыслей, а самой естественности жизни. Вот почему автор подробно описывает и юрятинские, и варыкинские будни с их стирками, уборками, приготовлением ужина, запасами дров и картошки на зиму и пр. Интеллигенты Юрий Живаго и Лариса во второй части романа живут уже не как люди привилегированного класса, а как самые простые люди. Но и такой жизнью им в новом обществе жить не дано. «Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей...», — строки Осипа Мандельштама как будто слышатся в этом их судорожном побеге по уральской земле от

ареста. Отчаянные попытки выжить, существовать, имея самое малое, кончаются для героев поражением. Живаго с Ларисой готовы жить в заброшенном доме, где под полом бегают крысы, готовы к самой неприхотливой еде и отсутствию внешних удобств, лишь бы иметь личную независимость и духовную свободу. Но и это у них отнимается.

Характеристика Юрия Живаго ярче всего выступает из прощального письма к нему Тони: «Ах, как я люблю тебя, если бы ты только мог себе представить! – пишет она. – Я люблю все особенное в тебе, все выгодное и невыгодное, все обыкновенные твои стороны, дорогие в их необыкновенном соединении, облагороженное внутренним содержанием лицо, которое без этого, может быть, казалось бы некрасивым, талант и ум, как бы занявшие место начисто отсутствующей воли. Мне все это дорого, и я не знаю человека лучше тебя».

Позиция Живаго в жизни честна и независима. Он ничего не имеет и не может иметь общего с той новой социальной формацией, в которой вынужден жить. В отличие от него, его друзья Миша Гордон и Ника Дудоров нашли свое место в новом советском государстве. Более того, они сознательно живут по законам несвободы и не чувствуют необходимости протестовать. «Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», – думал о друзьях Живаго. «Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции».

«Личность Живаго для Вас есть высшая ценность. Духовный мир доктора Живаго есть высшая ступень духовного совершенства. ...Вы жертвуете при этом лучшую долю личного своего поэтического таланта избранному Вами персонажу, чтобы возвеличить его в глазах читателя и, вместе с тем, как можно больше сблизить его с самим собой», – писал от имени редакции Пастернаку Константин Федин, резко осудивший роман.

Ни за какие жизненные блага Живаго не хочет платить сделкой со своей совестью. Он не может лгать и идти на служение режиму даже во имя сохранения жизни. Он будет терпеть голод, холод, унижения («Сколько на тебя денег потратили ...»), – презрительно обвиняет его бывший дворник, видя социальное падение Живаго в советское время), но лгать и продавать свою душу его заставить нельзя.

Юрий Живаго принадлежит к цветущей русской интеллигенции. Устами этих людей, и прежде всего устами самого Живаго, автор стремится произвести суд над всем, совершившимся в России, начиная с Октябрьской революции и кончая годом великого перелома – 1929.

Цель обретения будущего благоденствия не оправдывает средства, потому что за это, еще не сбывшееся, «уже заплачено такими морями крови». Эти слова говорит Живаго Ливерии Аверкиевичу, командиру партизанского отряда, куда он случайно попадает. На протяжении двух лет, насильственно привезенный в отряд, он живет жизнью партизан. Как врач, он не должен участвовать в боевых действиях. Но однажды против воли он принужден взять в руки оружие. Участвуя в одном из боев, он непреднамеренно ранит юнкера, шедшего в цепи белых, которому мысленно он сочувствовал. Этот поступок может зародить в душе читателя сомнение в мужестве и честности Живаго. «Они приближались и были уже близко. Доктор хорошо их видел, каждого в лицо. Это были

мальчики и юноши из невоенных слоев столичного общества и люди более пожилые, мобилизованные из запаса. Но тон задавали первые, молодежь, студенты-первокурсники и гимназисты-восемиклассники, недавно записавшиеся в добровольцы. Доктор не знал никого из них, но лица половины их казались ему привычными, виденными, знакомыми. Одни напоминали ему бывших школьных товарищей. Может статься, это были их младшие братья? Других он словно встречал в театральной или уличной толпе в былые годы. Их выразительные, привлекательные физиономии казались близкими, своими». В этом бою ему предоставилась возможность открыто перейти на сторону белых или отказаться стрелять в них. Но он не сделал ни того, ни другого, сохранив свою жизнь.

Этот эпизод имеет в романе одно из ключевых значений. Пастернак показывает, как можно было, попав в исторический круговорот, стать невольным убийцей. Замешанный сам в кровавой мясорубке, Живаго уже не имел права и не должен был никого осуждать. Этот эпизод становится идейным центром повествования о русском интеллигенте, разделившем свою судьбу со страшной судьбой страны. Две ладанки с одним и тем же изречением у двух молодых людей, воевавших по разные стороны фронта, которые находит после боя Живаго, становятся символом трагедии русской нации, расколотой на две части. «Чудодейственный текст псалма, оберегающий от пуль», зашит в шинель юноше, воюющему за белых, и юноше, воюющему на стороне красных.

В монологе, обращенном к командиру партизанского отряда Ливерии Микулицыну, Живаго окончательно отказывается от революции и будущей Советской России. Критика ждала от автора определенности – за красных или за белых, не понимая, что Пастернак призывал не тому или другому лагерю быть верным и расстреливать тех или других, а выступал против насилия и братоубийственных войн. Поэтому и у одного, и у второго бойца найдены ладанки с одним и тем же текстом из Евангелия, оберегающим их жизнь. Не философия красных или белых, а философия Евангелия, призывающая «не убий» брата своего, – вот идея романа. Важна ценность любой личности, ценность любой жизни. И в этом смысле Пастернак продолжал традиции Толстого и Достоевского, традиции великой русской литературы. Революция затягивает в свой водоворот людей, которые становятся убийцами против своей воли, нарушая тем самым главную христианскую истину. Ставя перед людьми жестокий вопрос – на чьей вы стороне? – революция сужает жизнь, обедняет ее, нарушает ее вековые законы и евангельские заповеди.

В поисках обретения веры в высший смысл назначения человека на земле, в поисках спасения от бессмысленной жестокости всеобщего разрушения герой романа обращается к христианской вере, к образу Христа.

Было и еще одно название романа в карандашной рукописи 1946 года, философское – «Смерти не будет». Здесь же был и эпиграф из Иоанна Богослова: «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее пошло».

Сын писателя Евгений Пастернак так определял значение этого эпиграфа: «Трактовка этих слов дается в романе в сцене у постели умирающей Анны Ивановны Громеко. Бессмертие души для Живаго – следствие деятельной любви к ближнему: «Человек в других людях и есть душа человека». Рисуя время своей молодости и молодости тех «мальчиков и девочек», которые составили славу русского религиозно-философского возрождения, Пастернак определял его духовную атмосферу как смесь идей Достоевского, Соловьева, Толстого, социализма и новейшей поэзии, что, вполне уживаясь вместе, составляло «новую, необычайно свежую фазу христианства».

Свои мысли о Евангелии и о Христе автор отдает Николаю Николаевичу Веденяпину, дяде Юрия. Для Николая Николаевича главные истины содержатся в Евангелии. «Это, во-первых, – говорит он, – любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющий сердце человека и требующий выхода и расточения, и затем – это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно, идея свободной личности и идея жизни как жертвы».

В романе намечается параллель образа Христа с Юрием Живаго.

То, что отвергалось большевиками, выдвигается в романе как единственно верное учение. О рождении Христа – пишет «Рождественскую звезду», одно из лучших своих стихотворений, Юрий Живаго: «Стояла зима, дул ветер из степи, и холодно было младенцу в вертепе на склоне холма». «Евангелие хочет построить жизнь наперекор всякому принуждению», – говорит Ларе Симушка. Евангелие противопоставляется «принуждению» новой России, строящей жизнь людей во всех областях только по принуждению. Частная жизнь, частное обстоятельство противопоставляется в Ветхом завете переселению целого народа. Частная жизнь отдельного человека, таким образом, равна историческому событию. В 17-й главе 13-й части устами Симушки изложена философия жизни по Евангелию. Главное – равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины! Рассуждения Симы доставляют Живаго наслаждение. Особый смысл для понимания философии романа приобретают стихи о крестном пути Христа на земле. В заключительном к роману стихотворении Живаго повествуется о евангельском «молении о чаше» в Гефсиманском саду. Слова Христа к апостолам содержат фразу: «Вас Господь сподобил жить в дни мои...».

Весь путь Живаго последовательно уподобляется евангельским «Страстям Господним», и стихотворная тетрадь-завещание доктора заканчивается словами Христа: «Ко Мне на суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты». Этим завершается роман. Его герой, как бы повторяющий крестный путь на Голгофу, последним своим словом к читателю, как Христос, прорицает будущее признание сотворенного им на земле во имя ее очищения от греха», – так верно поняли современные писателю критики идею романа и за это осудили его.

Евангелие помогает не только Юрию Живаго, но и Ларе, которая не была религиозна. «Блажени нищие духом... Блажени плачущие... Блажени алчущие и жаждущие правды... завидна участь растоптанных», – слышит Лара в церкви и думает, что это сказано о ней. Но эти

слова приобретают в романе более широкий смысл. Растоптано все поколение мальчиков и девочек. Но именно им суждено обрести истину.

Живаго остается верен идеалам высокой нравственности и духовности. Уже в 20-е годы, оставив работу в госпитале, он пишет небольшие философские брошюры, а главное — продолжает создавать поэтические произведения. Выбрав в юности своей деятельностью медицину, он всю жизнь писал стихи. Навсегда потеряв Лару, в глухом, заброшенном Варыкине, по ночам он изживает свое страдание в стихах. «...Искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования. Эти размышления и записи тоже приносили ему счастье, такое трагическое и полное слез, что от него уставала и болела голова».

К 1929 году Живаго — уже человек, живущий отдельно от страны жизнью. В каком-то смысле он продолжает галерею героев русской литературы XIX века. Общество насилия и несправедливости не может его устроить. Он бескорыстен, обладает высокой духовной организацией, честен и не может идти на компромиссы. По существу, Живаго — лишний человек в своей стране. Он будет истреблен как вид — приводит к мысли своего читателя автор. И если бы в конце романа Живаго не умер своей смертью, его должно было бы уничтожить государство.

«Доктор Живаго» — роман о любви. В романе своя, особая философия любви, которая предстает для читателя разной — идеальной и всепоглощающей, жертвенной и самозабвенной, эгоистической и порочной. Лару соблазняет Комаровский. Ее желание освободиться от Комаровского превращается в неотступную идею и принимает форму оглушительного протеста. Она стреляет в своего порочного искusstителя на новогоднем вечере у Свентицких, где ее второй раз в жизни видит Живаго. Объяснение Лары с Пашей перед ее покушением на Комаровского происходит при свече. Эту свечу видит с улицы Юрий Живаго. Он как будто проходит через всю Ларину жизнь, даже не будучи с ней знаком. И в этом смысле строки из стихотворения «Зимняя ночь»: «Свеча горела на столе, свеча горела...» — превращаются в поэтическое заклятье, где уже не важен сам смысл, а важна ритмическая повторяемость заговора, неотвратимость соединения Юрия с Ларой, роковое движение их судеб навстречу друг другу. «Как летом роем мошкара летит на пламя, слетались хлопья со двора к оконной раме, метель лепила на стекле кружки и стрелы, свеча горела на столе, свеча горела!»

Через несколько лет они встретятся еще раз. Она уже будет женой Антипова. Живаго женат на Тоне. У них дети. Но все эти семейные отношения не будут иметь никакого значения, когда судьбы Лары и Живаго соединятся. Лара продолжает любить жалостливой и заботливой любовью Павла, беспокоиться о нем. Живаго волнуется за Тоню, ее судьбу, судьбу своих детей. Любовь-дружба, любовь-жалость, любовь-страсть, любовь-долг. Все это разные виды любви, но любовь Лары и Живаго включает все это вместе и имеет в то же время какое-то высшее единственное значение. На последних страницах в лирическом монологе автора зазвучит: «Ах, какая это была любовь!». «За мной, мой читатель, и я покажу тебе такую любовь!» — вспоминаются строки из романа Михаила Булгакова.

«Ты тогда ночью, гимназисткой последних классов в форме кофейного цвета, в полутьме за номерной перегородкой, была совершенно тою же, как сейчас, и так же ошеломляюще хороша, – говорит Юрий Ларе незадолго до их трагического расставания. – Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во все остальное на свете благодаря тебе». Лара не только роковая любовь и избранница Юрия Живаго. Ее образ приобретает символическое значение. С ее стремлением к порядку, к труду, к обычной жизни, с ее красотой, ощущением счастья и гармонии жизни она выступает обвинением всей неестественности происходящего, всему формирующемуся античеловеческому строю. Все в окружающей ее новой жизни противоречит ее самому обыкновенному стремлению жить. Лара – как будто загадка и для самого писателя: в ней нет никакого женского кокетства, никакого желания властвовать, покорять. Но она всех покоряет. Она «заряжена как электричеством, до предела, всей мыслимою женственностью на свете», – думает о ней Живаго. В противопоставление многочисленным женским образам советской литературы XX века, этим сильным, бескомпромиссным, волевым женским характерам, в романе Пастернака появляется женщина с ее культом семьи и любви. «...Повседневные домашние хлопоты, заботы, работа в женской гимназии – это была именно та жизнь, о которой она мечтала».

Образ Лары сливается в воображении Юрия Живаго с образом России. И словами Живаго автор признается в бесконечной любви к своей родине. «И эта даль – Россия. Его несравненная, за морями нашуемшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродка, шалай, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо! Вот это и есть Лара».

За великое счастье подаренной им любви они оба заплатят смертью. В романе так много накопившегося страдания, что в финале эмоциональное разрешение воспринимается как органическое и необходимое. Умирает преждевременной смертью Юрий Живаго, очень скоро погибнет и Лара в одном из сталинских лагерей.

«...Образы Лары, Юры, Павла больно входят в сердце, потому что мы их знали такими, какими они даны тобою, и мы их любили, и мы потеряли их, потому что они умерли, или ушли, или прошли, как проходит болезнь, молодость, жизнь. Как умираем, уходим, проходим мы сами.

...Как хорошо, что ты сделал то, что мог сделать только ты, – не дал им всем уйти безымянными и неопознанными, собрал их всех в добрые и умные свои ладони, оживил своим дыханием и трудом,» – писала Пастернаку Ариадна Эфрон, дочь Марины Цветаевой, проводившая в Гулаге много лет, одна из тех девочек, по судьбе которой жестоко прошла советская машина уничтожения.

Сам Борис Пастернак писал о прототипе Лары журналистке Ренате Швейцер 7 мая 1958 года. «Во втором послевоенном времени я познакомился с молодой женщиной – Ольгой Всеволодовной Ивинской... Она и есть Лара моего произведения, которое я именно в это время начал писать... Она – олицетворение жизнерадостности и самопожертвования. По ней не заметно, что она в жизни перенесла.... Она посвящена в мою духовную жизнь и во все мои писательские дела...». И спустя год подтвердил в интервью английскому журналисту: «Она – мой большой, большой друг. Она помогла мне при писании книги, в моей жизни... Она получила пять лет за дружбу со мной. В моей молодости не было одной единственной Лары... Лара моей молодости – это общий опыт. Но Лара моей старости вписана в мое сердце ее кровью и ее тюрьмой...».

В конце романа, приехав в Москву, Лара приходит в ту же комнату, где они жили вместе с Пашей до отъезда в Юрятин и где лежит теперь тело мертвого Юрия Живаго. Автор не боится строить сюжет по принципу случайных и роковых совпадений. Для него в этих совпадениях заложен, как правило, глубокий смысл. Само изображаемое в романе время так захватывающе масштабно, что эти совпадения не удивляют на фоне грандиозных исторических событий, а подтверждают предначертанность судьбы каждого человека.

Писателя часто обвиняли в излишестве многих эпизодических лиц, которые в процессе повествования исчезают... Он не защищался, а скромно отвечал (в одном из писем), что во второй части они снова появляются. При внимательном прочтении романа понимаешь, что у каждого, даже эпизодического, лица есть своя важная идейная, философская и художественная задача. Многие из них не принимают непосредственного участия в развитии сюжета, не влияют на судьбы центральных персонажей романа, а проходят в тени их судеб, становятся необходимым историческим фоном. Они – часть огромного движущегося колеса истории. И все нужны для раскрытия важной идеи автора.

Трагический пафос романа смягчается прекрасными пейзажами русской природы. Все важные моменты жизни героев, все значительные поворотные эпизоды их судеб всегда сопровождаются волнующими русскими пейзажами. Природа призвана противопоставить светлое, подлинное, естественное начало жизни тому искусственному и уродливому, что придумали люди для ее разрушения.

«Доктор Живаго» был начат в декабре 1945 года, последние изменения в его текст были внесены в декабре 1955-го. Сразу же после завершения романа Пастернак написал Нине Табидзе, жене своего друга, грузинского поэта Тициана Табидзе, расстрелянного в лагере: «Вы не можете себе представить, что при этом достигнуто! Найдены и даны имена всему тому колдовству, которое мучило, вызывало недоумение и споры, ошеломляло и делало несчастными столько десятилетий. Все распутано, все названо, просто, прозрачно, печально. Еще раз освеженно, по-новому даны определения самому дорогому и важному, земле и небу, большому горячему чувству, духу творчества, жизни и смерти».

В марте 1956 года писатель передал рукопись романа в редакцию журналов «Новый мир» и «Знамя». А в сентябре 1956 года получил

письменный отказ редколлегии «Нового мира» в публикации его романа: «Дух вашего романа — дух неприятия социалистической революции. Как люди, стоящие на позиции, прямо противоположной Вашей, мы, естественно, считаем, что о публикации Вашего романа на страницах журнала «Новый мир» не может быть и речи».

В августе 1957 года поэта вызвали в ЦК КПСС с требованием остановить издание «Доктора Живаго» в Италии, куда он передал рукопись. Но остановить издание было уже невозможно. Да автор и не сделал бы этого. 15 ноября 1957 года «Доктор Живаго» вышел по-итальянски; за ним последовали английское, французское, немецкое, шведское и норвежское издания. 23 октября 1958 года было объявлено о присуждении ему Нобелевской премии 1958 года «За выдающиеся заслуги в современной лирической поэзии и на традиционном поприще великой русской прозы». Присуждение Пастернаку Нобелевской премии было воспринято советским правительством и Союзом писателей как политическая акция, направленная на разжигание холодной войны.

Уже 25 октября в «Литературной газете» появилось письмо редколлегии «Нового мира»: «...Совершенно очевидно, что присуждение Б. Пастернаку Нобелевской премии не имеет ничего общего с объективной оценкой собственно литературных качеств его творчества, которое носит сугубо индивидуалистический характер, далеко от жизни народа, отходит от реалистических и демократических традиций великой русской литературы. Присуждение премии связано с антисоветской шумихой вокруг романа «Доктор Живаго» и является чисто политической акцией, враждебной по отношению к нашей стране и направленной на разжигание холодной войны». Под этим письмом подписались в числе других — главный редактор А.Т. Твардовский, А.Г. Дементьев, Б.А. Лавренев, К.А. Федин.

В письме Вячеславу Иванову 1 июля 1958 г. Пастернак писал: «...Это было желание начать договаривать все до конца и оценивать жизнь в духе былой безусловности, на ее широчайших основаниях». В этом смысле ничего неожиданного в развернувшейся «шумихе» вокруг романа для Пастернака не было. Он спокойно принимал свою судьбу и был готов к самому худшему. 14 марта 1959 года он написал Ренате Швейцер: «...Я должен, пусть даже это угрожает мне гибелью, всегда быть и оставаться *осязаемо правдивым*».

Если он писал о трагической жизни своих героев, этих «мальчиков и девочек», своих современников, почему он должен был ожидать для себя другого? Пережив судьбу Цветаевой, Маяковского, Мандельштама, Есенина, Гумилева, почему он должен был желать для себя иной судьбы? Он знал, что «продуман распорядок действий и неотвратим конец пути!». Он должен был «испытать свою чашу».

Варлам Шаламов, писатель, проведенный в сталинских лагерях двадцать пять лет, прочитав роман в рукописи, так обратился к автору: «...Здесь решение вопроса о чести России, вопрос о том — что же такое, в конце концов, русский писатель? Разве не на этом уровне Ваша ответственность? Вы приняли на себя эту ответственность со всей твердостью и непреклонностью. Вы — честь времени. Вы — его

гордость. Перед будущим наше время будет оправдано тем, что Вы в нем жили. Я благословляю Вас. Я горжусь прямою Вашей дороги. Я горжусь тем, что ни на йоту не захотели Вы отступить от большого дела Вашей жизни. Да благословит Вас Бог».

27 октября 1958 года президиум правления СП СССР, бюро оргкомитета СП РСФСР и президиум правления Московского отделения СП единогласно исключили Пастернака из Союза писателей и приняли постановление «О действиях члена Союза писателей СССР Б.Пастернака, не совместимых со званием советского писателя». 29 октября Пастернак, опасаясь за жизнь своих близких, был вынужден отправить секретарю Шведской Академии телеграмму с отказом от премии. 31 октября общее собрание писателей Москвы обратилось к правительству с просьбой «о лишении предателя Б. Пастернака советского гражданства».

Ни одно писательское творение XX века не вызвало такого резонанса в мире, как роман «Доктор Живаго». Пастернак получал огромную почту от читателей из многих стран, поддерживавших его. Писатель считал свой долг на этой земле выполненным.

«По слепой игре судьбы мне посчастливилось высказаться полностью, и то самое, чем мы так привыкли жертвовать и что есть самое лучшее в нас, — художник, оказался в моем случае не затертым и не растоптанным». Пастернак скончался в результате скоротечной тяжелой болезни, начавшейся в конце апреля 1960 года. Его похоронили на перedelкинском кладбище, и строки из стихотворения «Август» как будто звучали в тот день.

Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом:

«Прощай, лазурь преображенная
И золото второго Спаса,
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.

.....

Прощай, размах крыла расправленный,
Поleta вольного упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство».

На роман «Доктор Живаго» был наложен запрет. В течение почти тридцати лет он не мог быть издан на родине его автора. Русский поэт стал символом свободы и ценности человеческой личности.

Травля Пастернака²⁶¹¹ после публикации «Доктора Живаго»

²⁶¹¹ Но еще до беспрецедентной травли в печати, по радио и по телевидению в связи с публикацией романа и присуждением Нобелевской премии Пастернак сумел сказать о коммунистической камарилье гневные и справедливые слова, нисколько не веря в ее перерождение:

и присуждения ему Нобелевской премии привела к тому, что он заболел раком. Последним и, увы, незавершенным его трудом стала большая драма «Слепая красавица» из русской жизни середины XIX века.

Умер Пастернак 30 мая 1960 года в Переделкине и там же похоронен.

Теперь Пастернак – один из самых читаемых и изучаемых во всем мире русских писателей XX века. Ежегодно выходят его книги и посвященные ему исследования на десятках языков, защищаются диссертации о его творчестве, проводятся международные и национальные научные конференции. Пастернак стал неотъемлемой частью русской и мировой культуры²⁶¹².

Основные понятия

Символизм, кризис символизма, авангард, футуризм, лирика, роман, христианство, общечеловеческие ценности, природа, естественность, вечное детство, лирический мотив и лирические мотивы.

Вопросы и задания

1. Ранняя лирика. «Близнец в тучах», «Поверх барьеров». Особенности складывающейся поэтической системы.
2. Экспериментальный характер книги «Поверх барьеров». Роль ассоциаций, отстранения, метафоры.
3. Успех книги «Сестра моя – жизнь». Состав, основные темы. Занятия философией и их отражение в книге. Мотивы природы, любви, философско-эстетические размышления.
4. Сборник стихов «Темы и вариации». Своеобразие поэтической манеры.
5. Поэмы. Удачи и просчеты.
6. Книга стихов «Второе рождение». Изменение поэтической системы.
7. Лирический сборник «На ранних поездках». Военная тема в лирике Пастернака.
8. Стихи из романа «Доктор Живаго». Новая перемена поэтической системы.
9. Книга лирики «Когда разгуляется».

Куль личности забрызган грязью,
Но на сороковом году
Куль зла и куль однообразья
Еще по-прежнему в ходу.

И каждый день приносит тупо,
Так что и вправду нестерпимо,
Фотографические группы
Одних свиноподобных рож.

²⁶¹² Главу 10 «Имажинизм»; главу 11 «Новокрестьянские поэты», «Н.А. Клюев», «С.А. Есенин»; главу 12 «Поэты Серебряного века вне течений и групп», «М.И. Цветаева», «В.Ф. Ходасевич», «М.А. Волошин» см. на электронном носителе.

10. Проза Б.Л. Пастернака и роман «Доктор Живаго». Основные сюжетные линии романа. Освещение революции. Трагедия героя и персонажей.

Литература

Соч.: Собр. соч.: В 5 тт. – М., 1989–1991; Письма Б.Л. Пастернака к жене З.Н. Нейгауз-Пастернак. – М., 1993; Существование ткань сквозная. Борис Пастернак: Переписка с Евгенией Пастернак (дополненная письмами к Е.Б. Пастернаку и его воспоминаниями). – М., 1998; Соч.: [Хроника жизни и творчества. Стих. и поэмы. Переводы западной в восточной лирики. Доктор Живаго. Повести. Список трудов о П.]. – М., 1998; Переписка Б. Пастернака с М. Баранович. – М., 1998; Стихотворения и поэмы. – М.-Л., 1965; Стихотворения и поэмы: В 2 тт. – Л., 1990; Полн. собр. стихотворений и поэм. – СПб., 2003.

Лит.: Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990; Быков Д. Борис Пастернак. – М., 2005; Вильмонт Н.Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М., 1989; Данин Д.С. Время стыда: Книга без жанра. – М., 1996; «Доктор Живаго»: С разных точек зрения. – М., 1989; Емельянова И.И. Легенды Потаповского переулка: Б. Пастернак, А. Эфрон, В. Шаламов. Воспоминания и письма. – М., 1997; Иванова Н. Борис Пастернак. Времена жизни. – М., 2007; Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. – Л., 1991; Пастернак Е. Борис Пастернак: Материалы для биографии. – М., 1989; Он же. Борис Пастернак. Биография. – М., 1997; Переписка Бориса Пастернака. – М., 1990; Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1965; «Спекторский» Бориса Пастернака. Замысел и реализация. – М., 2007; Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. – Мюнхен, 1981; Он же. Борис Пастернак в тридцатые годы. – Иерусалим, 1984.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН (1887–1941)

Игорь Северянин (Игорь-Северянин; настоящее имя Игорь Васильевич Лотарев) занимает в поэзии Серебряного века одно из самых видных мест, удивительным образом выражая саму эпоху постсимволизма и авангарда и одновременно удачно пародируя ее. При жизни получая негативные оценки собратьев по перу, Игорь Северянин почти странным образом ежегодно становился «королем поэтов», завоевывая публику чтением нараспев своих «будуарных» стихов, которые вскоре в исполнении Александра Вертинского проникли в самую широкую массу читателей и даже не читающих вовсе слоев городского населения. «Двусмысленность славы» и «противоречивость мировоззрения» — вот, пожалуй, наиболее точные определения его сложной и не до конца понятой личности. Сменив на посту «короля поэтов» Константина Бальмонта, он во многом повторил его творческий путь, пройдя через скандальную славу, насмешки критиков, редкие доброжелательные высказывания мэтров поэзии, восторги публики и полное забвение на родине еще при жизни. Создатель нового

литературного направления эгофутуризма, Северянин так и остался одиноким его представителем. Подражать ему было невозможно, учиться его «обильным странностям» — несерьезно. Он был объектом пародирования и становился интересным экспонатом для лингвистов. Его поэзия еще в полной мере не открыта для читателя.

Игорь Северянин не имел своего биографа. В обширной мемуаристике Серебряного века нет и подробных воспоминаний о нем, за исключением рассказов его современников об эстрадных выступлениях поэта. Жизнеописание Северянина известно с его же слов: о себе и своей жизни он оставил статью в «Словаре русских писателей» С.А. Венгерова, недавно опубликованные полностью воспоминания «Уснувшие весны», а также автобиографические поэмы «Роса оранжевого часа», «Рояль Леандра», «Колокола собора чувств» и «Падучая стремнина».

Родился будущий поэт в Петербурге 4(16) мая 1887 года в семье владимирского мещанина, военного инженера Василия Петровича Лотарева и дочери предводителя дворянства Щигровского уезда Курской губернии, урожденной Шеншиной Наталии Степановны, гордившейся своими дальними родственными связями с Н.М. Карамзиным и А.А. Фетом. После расставания родителей (мать была на 14 лет старше отца), мальчик остался с отцом, переехавшим в Череповецкий уезд Новгородской губернии. Окончил 4 класса Тенишевского реального училища, с благодарностью вспоминая его директора, князя Б.А. Тенишева, в квартире которого мальчик первоначально жил. В 1903 году вместе с отцом отправился на Дальний Восток, где в течение года жил в порту Дальнем²⁶¹³.

²⁶¹³ См. роман в стихах «Роса оранжевого часа» — Юрьев, 1925.

В декабре 1903 вернулся в Гатчину к матери, в доме которой собиралась тогдашняя богема, обсуждавшая литературную и театральную жизнь Петербурга. По воспоминаниям самого Северянина, огромное воздействие на его поэтический мир оказала оперная музыка с «ее сценической «вампучностью» — «классической банальностью» и «мелодической музыкальностью». Проба пера — неопубликованный сборник детских и юношеских произведений «Ручьи в лилиях» указывает на неискушенность юного поэта, считающего стертые образы «синего моря», «солнца золотого» и «чарующих грез» подлинной поэзией.

Знакомство с Константином Фофановым 20 ноября 1907 года Игорь Лотарев считал своим днем перерождения в Игоря-Северянина — именно так, через дефис, довольно долго подписывался поэт. Первый выпущенный после этой встречи сборник поэта «Лазоревые дни» благословил, написав предисловие, К.М. Фофанов, которого наряду с Миррой Лохвицкой Северянин считал своим учителем и кумиром. Именно Фофанов ввел Северянина в круг редакторов, издателей, критиков, поэтов и писателей посвятив ему около 20 стихотворений. И если до этого Северянина практически не публиковали (многочисленные «брошюры» со своими стихами Игорь выпускал самостоятельно — только за 1904-1905 гг. их было 35), то, начиная с брошюры №26 «Интуитивные краски» (1909), его скандальная слава, с легкой руки Льва Толстого, мгновенно распространилась не только по Петербургу, но и по Москве. Стихотворение «Хабанера», где были известные северянинские строки «Вонзите штопор в упругость пробки, — и взоры женщин не будут робки!» попало на глаза мэтру русской литературы, и он с возмущением отозвался о них. Отзыв сразу же попал в газеты²⁶¹⁴, и с тех пор имя Игоря Северянина стало приковывать к себе пристальное внимание критики, которая дружно ругала поэта за дурной вкус, обилие банальностей, раздражающее словотворчество, явный сдвиг в область чрезмерной красоты²⁶¹⁵. Вместе с тем критика отмечала, что «не недостаток таланта, а лишь образования помешал» Северянину «сделаться Бальмонтом 80-х годов» (Иванов-Разумник).

Игорь Северянин и футуризм. В 1911 году Игорь Северянин, опубликовав литературный стихотворный манифест под названием «Пролог. Эго-футуризм. Поэза-грандиоз», создает собственный кружок поэтов, не имевших ни литературного опыта, ни влияния, ни известности (Константин Олимпов — сын К. Фофанова, Иван Игнатьев, Василиск Гнедов, Павел Широков, Дмитрий Крючков, Грааль-Арельский). Они и составили «ректорат» Академии эгопоэзии и опубликовали в январе 1912 года в Петербурге «Скрижали Академии Эгопоэзии»²⁶¹⁶. Новое литера-

²⁶¹⁴ *Наживин И.* В Ясной поляне. — «Утро России», 1910, 27 янв.

²⁶¹⁵ Н. Гумилев, например, писал: «Игорь Северянин — действительно поэт, и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои, и остро пережитые, темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности» (Библиотека русской критики. Критика постсимволизма. — М., 2002. — С. 141).

²⁶¹⁶ Эгофутуристы выпускали альманахи под забавными и затейливыми назва-

турное направление «Вселенский Эгофутуризм» возник, по признаниям самого Северянина, с оглядкой на основателя итальянского футуризма Маринетти: позаимствовав у него термин, «прибавил к этому слову приставку «эго» и в скобках «вселенский»²⁶¹⁷.

Северянин гордился тем, что термин «футуризм» он употребил на русской почве несколько раньше, чем московские кубофутуристы, с которыми петербургские эгофутуристы то враждовали, то признавались друг другу в любви. Во всяком случае, обнаружить расхождения в их эстетической программе довольно сложно: и те, и другие стремились к созданию языка будущего путем употребления «осмысленных неологизмов», «смелых образов, эпитетов, ассонансов и диссонансов», «разнообразию метров»²⁶¹⁸. Бенедикт Лившиц, соглашаясь с этим, откровенно признает, что кубофутуристам было по меньшей мере неосторожно вешать на себя запятанный эгофутуристами ярлык²⁶¹⁹. Однако кто бы ни был тот, кто первым употребил в России этот термин, очевидно одно: итальянская модель воодушевила и тех, и других. Для Валерия Брюсова, посвятившего много статей русским футуристам, это было очевидно: «Наш русский футуризм был отголоском западного футуризма, школы Маринетти и его последователей»²⁶²⁰. Надо сказать, что именно манифест Северянина привлек к нему внимание Валерия Брюсова, отправившего поэту свое стихотворное послание с посвящением: «Учителю и вождю Академии эгопоэзии Игорю Северянину»:

Юных лириков учитель,
Вождь отважно-жадных душ,
Старых граней разрушитель,
Встань пред ратью, предводитель,
Разрушай преграды грезы, стены тесных склепов рушь!

Одним из главных лозунгов эго-футуристов был — «Самостоятельность Личности. Презрение условностями и освобождение от цепей общественности». В стихах Игоря Северянина буквально выпячено надменное «Я»: «Я гений, Игорь Северянин...», «Я повсеградно озкранен, Я повсесердно утвержден», «Я даровал толпе холопов Значенье собственного я», «Я изнемог от лъстивой свиты», «Я коронуюсь утром мая...». Но наиболее значительные шаги Северянин как глава эгофутуризма сделал в направлении лексического своеобразия, музыкальной аллитерации и ритмического рисунка.

ниями: «Оранжевая урна», «Всегда» и т.п. Они во всем были противоположны символистам. В.С. Баевский писал: «Героем символистов был рыцарь-монах, героиней была Прекрасная Дама — героем И.Северянина стал самовлюблённый фат, а героиней — будуарная куколка» (*Баевский В.С. История русской литературы XX века.* — М., 1999. — С. 89).

²⁶¹⁷ *Северянин И.* Беспечно путь свершая... — Тост безответный. Стихотворения. Поэмы. Проза. — М., 1999. — С. 461.

²⁶¹⁸ Там же.

²⁶¹⁹ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. — Л., 1933. — С. 86–87.

²⁶²⁰ *Брюсов В.* Смысл современной поэзии. Собр. соч. Т. 4. — М., 1975. — С. 473.

В Академии Поэзии — в озерзамке беломраморном —
Ежегодно мая первого фиолетовый концерт,
Посвященный вешним сумеркам, посвященный девам траурным...
Тут газеллы и рапсодии, тут — и глина, и мольберт.

Офиалчен и олилиен озерзамок Мирры Лохвицкой.
Лиловеют разнотонами станы тонких поэтесс,
Не доносятся по озеру шумы города и вздох людской.
Оттого что груди женские — тут не груди, а дюшесс...

Наполняется поэтами безбородыми, безусыми,
Музыкально говорящими и поющими Любовь.
Золот гордый замок строфами, золот девушками русыми,
Золот юным вдохновением и отсутствием рабов!

Гости ходят кулуарами, возлежат на софном бархате,
Пьют вино, вдыхают лилии, цепят звенья пахитос...
Проклинайте, люди трезвые! Громче, злей, вороны, каркайте!

Я, как ректор Академии, пью за озерзамок тост!
(«Поэзоконцерт»)²⁶²¹.

В этом программном для Игоря Северянина стихотворении, казалось бы, есть все: и собственно неологизмы (окказионализмы), и благозвучные слова иностранного происхождения, и ритмическая плавность интонации, и распевное, прошитое пэонами построение строки, и изысканная сложность составной рифмы, и аллитерация... Что это: утверждение своего новаторства любым путем или вопиющая безвкусица?

Словотворчество И. Северянина не столь изобретательно, как может показаться на первый взгляд. Любое привычное слово он трансформирует, порой даже не нарушая грамматических форм: к глаголу добавляет приставку «о» (орозить, окалошить, овагонить, осупружиться, окудесить, огимнить, оэкранить), создает незамысловатые эпитеты (софный бархат, бестронный король, безлистная книга), превращает существительное в глагол (бессмертить, драприть, взорлить, центрить). Корней Чуковский сравнил его футуристические «изыски» с языком четырехлетнего ребенка, говорящего на своем языке: крол — кролик, но не маленький, а большой, отскорлупай мне яйцо; елка обсвечкана; козлик рогається...²⁶²²

Часто у Северянина встречаются иностранные слова, уже вошедшие в обиход на равных правах с русскими (ноктюрн, стансы, романсы, триолеты), но порой среди самого банального текста — вычурные окказионализмы: симфониетты, сексты, миньонеты, грандиозы, рондолеты, экстазы, кензели... Пристрастие к иноязычным словам И. Северянина, небы-

²⁶²¹ Сочинения Игоря Северянина цитируются по изданию: Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004.

²⁶²² Чуковский К. Эгофутуристы и кубофутуристы. — в кн.: Русский футуризм. — М., 2000. — С. 293.

валая концентрация их в одной строфе не могли остаться незамеченными современниками — Игорь Северянин сразу же стал объектом для пародирования: «Зима! Пейзанин, экстазуя, ренувелирует шоссе. И лошадь, снежность рельефля, ягуарный делает эссе. Пропеллером лансуя в «али», снегомобиль рекордит дали. Шофер рулит, он весь в бандо, в люнетках, маске и манто». Как бы подводя итог словотворчеству Северянина, Корней Чуковский вполне миролюбиво сочиняет следующий опус в духе эгофутуризма: «В женоклубе бальзаколетний картавец эстетно орозил вазы. Птенцы желторотят рощу. У зеркалозера бегают кролы. В олуненном озерзамке лесофеи каблучками молоточат паркет»²⁶²³. Как бы понимая узость футуристических изысков, Северянин уже в октябре 1912 года охладел к своему детищу, считая, что миссия его выполнена — это видно из его брошюры «Эпилог Эго-футуризма»: «Я желаю быть одиноким, считаю себя только поэтом, и поэтому я солнечно рад».

Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив.

Он вышел из Ареопага эгофутуризма, передав знамя главы этого течения молодому Ивану Игнатьеву, и больше не примыкал ни к одной поэтической группировке.

В 1913 году Северянин ненадолго сошелся с кубофутуристами и даже предпринял с ними поездку в Крым. Совместно с Владимиром Маяковским, Давидом Бурлюком и Велимиром Хлебниковым он подписал декларацию, в которой говорилось: «Мы отбросили наши случайные клички «эго» и «кубо» и объединились в единую литературную компанию футуристов». Она просуществовала недолго: в Крыму поэты разошлись по «идеологическим» соображениям — Северянина не устроило во время их совместных выступлений эпатажное поведение кубофутуристов. Они расстались навсегда: «Меня взорвало это «кубо», в котором все бездарно сплошь, — и я, решительно и грубо, Ему свой стих точу, как нож». В дальнейшем И. Северянин не раз печатался в московском «Мезонине поэзии», возглавлявшем Вадимом Шершеневичем, а также в кубофутуристическом сборнике «Рыкающий Парнас». О своих встречах с Владимиром Маяковским оставил теплые воспоминания «Заметки о Маяковском».

Первые сборники Северянина. Миф и реальность. Поэтика. С осени 1911 года имя Игоря Северянина становится известным в петербургских и московских кругах. Его поэзоконцерты собирают толпы почитателей его таланта, в числе которых оказываются Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Блок. Они посвящают ему свои стихотворения (известен акростих В. Брюсова), дарят свои книги с надписями («Поэту с открытой душой. А. Блок», «Игорю Северянину в знак любви к его поэзии. Валерий Брюсов»), а Ф. Сологуб вместе с женой Ан. Чеботаревской приглашают Северянина в поездку по России.

²⁶²³ Там же. Однако, пародируя И. Северянина, К. Чуковский восхищался придуманным поэтом-эгофутуристом словом «бездарь», которое уже вошло в активный запас современного русского языка и не воспринимается как неологизм.

4 марта 1913 года увидел свет первый поэтический сборник Игоря Северянина «Громокипящий кубок», который укрепил уже имеющуюся славу поэта, выдержав за несколько лет 10 изданий. Новым в его творческой биографии стал, пожалуй, резкий поворот критики к восклицаниям и оценкам: «счастливое чудо» (А. Измайлов), «нечаянная радость» (Ф. Сологуб), «прямо культурное событие» (Н. Гумилев), «настоящий, свежий, детский талант» (А. Блок)²⁶²⁴. Как заметил Иван Бунин, имя Северянина «знали не только все гимназисты, студенты, курсистки, молодые офицеры, но даже многие приказчики, фельдшерицы, коммивояжеры, юнкера...»²⁶²⁵. «Его поэзия необычайно современна — и не только потому, что в ней часто говорится об аэропланах, кокотках и т.п., а потому, что его душа — душа сегодняшнего дня. Может быть, в ней отразились все пороки, изломы, уродства нашей городской жизни, нашей тридцатилетней культуры, «гнилой, как рокфор», но в ней отразилось и небо, еще синее над нами», — писал в рецензии на «Громокипящий кубок» В. Ходасевич²⁶²⁶. В книге было четыре раздела: «Сирень моей весны», «Мороженое из сирени», «За струнной изгородью лиры» и «Эго-футуризм», запечатлевшие историю «мещанской драмы» поэта-грёзера, вынужденного расстаться со своей форелевой рекой, северным лесом и настоящей сиренью и очутившегося в обстановке светских гостиных, где его окружает мороженое из сирени, ликеры, шампанское — пошлый мир примитива.

Вероятно, успех И. Северянина был вызван тем, что он, как объяснил сам, обнажил тайные желания «среднего горожанина», для которого многие материальные блага были недоступны, а «красивой жизни» ему очень хотелось. Такой горожанин уже очень устал от поэзии возвышенных чувств и глубоких мыслей. И. Северянин, как очень одаренный человек, точно ощутил эти запросы публики (А. Амфитеатров недаром обвинил его в «холодном мещанском распутстве») и, отказавшись от всех условностей («А потому, что явный вызов Условностям в моих стихах...») прямо и недвусмысленно предложил горожанам женского и мужского пола возделенные наслаждения. Они же это сразу оценили. Так появились «талантливые стихи дурного вкуса», вроде, например, следующих:

Экссессёрка
Ты пришла в шоколадной шаплетке,
Подняла золотую вуаль.
И, смотря на паркетные клетки,
Положила боа на рояль.

Ты затихла на палевом кресле,
Каблучком молоточа паркет...

²⁶²⁴ См.: *Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы.* — М., 2004. — С. 615.

²⁶²⁵ *Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т.9.* — М., 1967. — С. 298.

²⁶²⁶ *Утро России.* — М., 1913. 16 марта.

Отчего-то шепнула: «а если?..»
И лицо окунула в букет.

У окна альпорозы в корзине
Чуть вздохнули, — их вздох витывают...
Я не видел кузины в кухне,
И едва ли я в том виноват...

Ты взглянула утонченно-пьяно,
Прищемляя мне сердце зрачком!
И вонзила стрелу, как Диана,
Отточив острие язычком...

И поплыл я, вдыхая сигару,
Ткя седой и качелящий тюль, —
Погрузиться в твою Ниагару,
Сенокоса твой спелый июль...

Из содержания стихотворения видно, что каждый из лирических персонажей сполна получил свое.

Первый сборник Игоря Северянина отразил приметы нового технического века: автомобили, аэропланы, дирижабли, пропеллеры. Однако все эти слова не только свидетельствуют о стремлении поэта к стереотипам массовой культуры с ее гедонизмом и романтическим легкомыслием, но и обнаруживают его иронию и самоиронию: «Я, гений Игорь Северянин, своей победой упоен...» — вряд ли это можно воспринимать всерьез. Рядом со стереотипами массовой культуры в стихах Северянина искренний пафос трагизма бытия, враждебного естественным началам. «Соловей во фраке» — вот наиболее близкий реальному образу Северянина образ его лирического героя.

Свой поэтический образ, запоминающийся, узнаваемый по любым строчкам, Северянин формировал годами, будь то первый сборник «Громокипящий кубок», или следующие: «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Тост безответный» (1916). Практически каждая последующая книга развивала те же темы, что и «Громокипящий кубок», что вызывало нарекания критиков и охлаждение к Северянину серьезных поэтов. Правда, при переиздании своих книг («Златолира» — 7 изданий, «Ананасы в шампанском» — 5, «Victoria Regia» — 4) Северянин учел обрушившийся на него шквал обвинений в стереотипности, значительно переработав некоторые из них.

«Будуарные темы» и экзотические названия стихотворений способствовали рождению мифа об Игоре Северянине: поэт, больше всего на свете любивший тишину и уединение, рыбалку на «форелевой реке» («Море нельзя не любить, как нельзя не любить леса, озер, рек — природы Божией... Да и что можно любить здесь, на земле?»²⁶²⁷), сделался

²⁶²⁷ Северянин И. Тост безответный. Стихотворения. Поэмы. Проза. — М.,

в глазах почитателей его таланта и критиков эдаким любителем «бомонда», экстатических вечеров, мороженого из сирени и ананасов в шампанском²⁶²⁸.

Возникновению мифа во многом способствовал сам Северянин — своими поэзоконцертами, которые он давал в московском Политехническом музее в марте 1913, апреле 1914 и в январе 1915. А всего с 1913 по 1918 гг. В различных городах он дал около 130 концертов. На них он являлся с надменным лицом, вытянутом «ликерной рюмкой» (Маяковский «Облако в штанах»), с подвитыми волосами а'ля Оскар Уайлд, в строгом фраке с цветком в петлице, цилиндре, перчатках. Стихи читал нараспев, «в особой, только ему одному присущей каденции с замираньями, повышениями и резким обрывом стихотворной строки»²⁶²⁹.

1999. — С. 487.

²⁶²⁸ Несомненно, в лирике И. Северянина было явное намерение эпатировать публику. Однако расстояние между поэтом и лирическим героем И. Северянина часто ею не замечалось. Кто тут виноват: сам ли И. Северянин, не проложивший узнаваемой иронической границы между собой и своим героем, или публика, недостаточно искушенная для того, чтобы различить их. Так или иначе, но, по мнению многих критиков и читателей, поэзия И. Северянина — «это идеализация вождельний среднего горожанина, который мечтает об автомобилях, шампанском, роскошных ресторанах, нарядных женщинах и тонких духах. Оригинальность Северянина в том, что он имел смелость представить все это в самой неприкрыто-наивной форме и придать философии помощника парикмахера осанку ницшеанского индивидуализма» (Мирский Д.С. История русской литературы. С древнейших времен до 1925 года. — London, 1992. — С. 759).

²⁶²⁹ *Рождественский Вс.* Вступительная статья. — В.кн.: Игорь Северянин. Стихотворения. — Л., 1975. — С. 12. Об эстрадных концертах И. Северянина, предвещающих эстрадные выступления молодых советских поэтов Б.Ахмадулиной, Е.Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского и др., см.: *Баевский В.С.* История русской литературы XX века. — М., 1999. — С.90-91 (И.Северянин «имел необыкновенный успех на эстраде. Объявлялся очередной «поэзоконцерт». Билеты расхватывались заранее. К публике выходил высокий неуклюжий человек, с малоподвижным лицом, в длинном узком черном сюртуке с большой белой орхидеей в петлице. Заложив руки за спину или скрестив их на груди, расставив ноги ножницами, не обращая внимания на переполненный зал, он не читал, а распевал свои поэмы на два-три несложных мотива, завораживая слушателей; истеричные поклонницы и поклонники готовы были его боготворить». И дальше: «В 1918 г. В Москве устроили большой вечер, посвященный избранию короля поэзии. В результате голосования облачен в фиолетовую мантию и коронован был Игорь-Северянин. Вот одно из лучших его стихотворений (написано в 1911 г.; Вертинский сделал из него популярнейшую песенку). Здесь поэт затронул романтические струны, которые находят отклик в сердце каждого человека: дальние странствия, неведомые земли, ночь, луна, любовь...

Когда придет корабль
Вы оделись вечером кисейно
И в саду стоите у бассейна,
Наблюдая, как луннеет мрамор
И проток дрожит на нём муаром.
Корабли оякорили бухты:
Привезли тропические фрукты,
Привезли узорчатые ткани,
Привезли мечты об океане.

Заканчивая чтение, удалялся — без поклона, не глядя в зал, не выходя на овации... Игорь Северянин был первым поэтом, который стал читать свои стихи перед большой аудиторией. Еще в 1910 году он писал:

Позовите меня,
Я прочту вам себя,
Я прочту вам себя,
Как никто не прочтет.

Не случайно на стихи Северянина писали музыку С. Рахманинов и М. Якобсон, О. Строк и А. Вертинский — всего было создано более 30 романсов. По мнению С. Прокофьева, у Северянина имелись начатки композиторского дарования. Восхищаясь стихотворением «Квадрат квадратов», Прокофьев говорил о том, что у Северянина «присутствует контрапункт»: в первом четверостишии «В мое окно глядит луна», во втором — «Луна глядит в мое окно», в третьем — «В мое окно луна глядит», в четвертом — «Луна глядит в окно мое» — такой разработке может позавидовать любой ученый музыкант»²⁶³⁰. Безусловно, в популярности Северянина большую роль сыграл Александр Вертинский, в чьем неподражаемом исполнении его поэзия доходила до самых широких слоев населения.

Стих Северянина Осип Мандельштам назвал «маскулатурой кузнечика» — он отличается разнообразием и гибкостью ритмических интонаций, спаянных напевностью. Его излюбленный поэтический прием — рефрен, но и он бесконечно разнообразен: здесь и простые повторы слов, и однотипных синтаксических конструкций, и анафоры, и параллелизмы. Разнообразны и строфы: с одной стороны, явная стилизация средневековых западноевропейских стихотворных форм (сонет, триолет, рондо, секстина и др.), с другой — строфы собственного изобретения: миньонет, дизель, кэнзель, рондолет, квинтина, перелив, переплеск.

А когда придёт бразильский крейсер,
Лейтенант расскажет Вам про гейзер,
И сравнит... Но это так интимно!..
Напевая нечто вроде гимна.
Он расскажет о лазори Ганга,
О проказах злых орангутанга,
О циничном африканском танце
И о вечном летуне — «Голландце».
Он покажет Вам альбом Камчатки,
Где ещё культура не в зачатке,
Намекнёт о нежной дружбе с гейшей,
Умолчав о близости дальнейшей...
За моря мечтой своей зареяв,
Распустив павлиньево свой веер,
Вы к нему прижмётесь в тёплой дрожи,
Полувив его ещё дорожке...).

²⁶³⁰ Юрий Шумаков. Игорь Северянин в Эстонии. — в кн.: Игорь Северянин. Стихотворения и поэмы. 1918–1941. — М., 1990. — С. 432.

Каждая из этих строф имеет свой канон, отраженный в труде Северянина «Теория версификации». Рифма Северянина также разнообразна, хотя порой вычурна и находится за границей хорошего вкуса: акварель сам — рельсам, воздух — грез дух, алчен — генерал чин. Необычайно богат и звуковой диапазон стиха: здесь и ассонансы, и аллитерация, и звукоподражания («Хрустят и хрупки, как хрусталь»).

Поэтический язык Северянина также весьма противоречив: обилие экзотических и иностранных слов, варваризмов, «газетизмов», неологизмов рядом с «обыкновенными» словами, его «обильные странности» и многочисленные «новотворки», многие из которых уже вошли в обиход («коттэдж», «бездарь») — за это упрекали, над этим насмехались²⁶³¹. Однако мало кто чувствовал сокровенную или даже прямо откровенную иронию поэта: «Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь издевательство. Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс». Северянина считали создателем «мещанской драмы», а он восклицал: «Я трагедию жизни превращаю в «грёзо-фарс»! Двойственность этого определения очевидна: грезы, сны, мечты наяву у него странным образом соседствуют с сатирой, смехом, иронией (он не мечтатель, а «грёзер»!). Отсюда разнообразие воплощений его лирического героя: он и одинокий паяц, и «окалошенный», «обрюченный» мещанин, и упоенный победой «гений». На критические выпады в свой адрес поэт признавался:

Моя двусмысленная слава
Двусмысленна не потому,
Что я превознесен неправо, —
Не по таланту своему, —

А потому, что явный вызов
Условностям — в моих стихах
И ряд изысканных сюрпризов
В капризничаящих словах.

Во мне выискивали пошлость,
Из видов упустив одно:
Ведь кто живописует площадь,
Тот пишет кистью площадной.

Бранили за смешенье стилей,
Хотя в смешенье-то и стиль!
Чем, чем меня не угостили!
Каких мне не дали «pastilles»²⁶³²!

Неразрешимые дилеммы
Я разрешал, презрев молву.

²⁶³¹ Русская молва. 1912. 25 дек. Первая серьезная работа о языке И. Северянина — работа проф. Р.Г. Брандта «О языке Игоря Северянина». — в кн.: Критика о творчестве Северянина. — СПб, 1916.

²⁶³² Пилюли.

Мои двусмысленные темы —
Двусмысленны по-существу.

Пускай критический каноник
Меня не тянет в свой закон, —
Ведь я лирический ироник:
Ирония — вот мой канон.
(«Двусмысленная слава», 1918)²⁶³³.

Другие сборники Северянина. Расставшись с футуристами, в 1915–1917 годах Северянин активно сотрудничает с поэтами, часть которых стала известной только благодаря связям с ним: Г.А. Шенгели, А.А. Масаиновым, А. Прокопенко, Л.Никулиным и др., выпуская альманахи «Мимозы льна» (1916), «Острова очарований» (1917), «Поэзоконцерт» (1918). Февральскую революцию поэт встретил восторженно, создав цикл стихов «Револьверы революции», опубликованный лишь в 1922 году в Берлине. Был здесь и «Гимн Российской республики», и поэтическое воззвание «Моему народу» («Народу русскому дивитесь, Орлить настал его черед!»). Однако к лету 1917 года его настроение меняется: «Искусство в загоне... Что делать в разбойное время поэтам... Мы так неуместны, мы так невопадны». После Октября создает политическую лирику: «Поэза скорбного утешения», «Поэза последней надежды», предрекая гибель столицы («Отходная Петрограду»), восклицая отчаянно: «Сплошной кошмар. Сплошной туман» («Конечное ничто»). И тем не менее продолжает выступления в Политехническом музее. 27 февраля 1918 года состоялось состязание на звание «Короля поэтов». В нем участвовали Игорь Северянин, Владимир Маяковский и Константин Бальмонт. «Всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием» это звание было присуждено Северянину.

Я коронуюсь утром мая
Под юным солнечным лучом,
Весна, пришедшая из рая,
Чело украсит мне венцом.

В январе 1918 года вместе с больной матерью, гражданской женой Е.Я. Семеновой и пятилетней дочерью Северянин перебирается поселок Тойла в Эстляндии, где гостил на даче у Федора Сологуба, начиная с 1912 года. Связи семьи Лотаревых с Эстонией были довольно тесными: здесь, в Ревельском пансионе обучались его отец, дядя и тетка, сюда он в младенчестве часто ездил с матерью на курорт Гунгербург. Его при-

²⁶³³ Однако отношения с критикой далеко не всегда были лояльными. В «Поэзе вне абонемент», вошедшей в «Громокопющий кубок», И.Северянин оскалился:

Я — волк, а Критика — облава!
Но я крылат! и за Атлант —
Настанет день! — польётся лава —
Моя двусмысленная слава
И недвусмысленный талант!

влекала строгая северная природа, обилие рек и озер, на которых он мог сутками проводить время за рыбной ловлей. После заключения Брестского мира Эстония стала независимой республикой, и Северянин оказался в вынужденной эмиграции. Просил Валерия Брюсова похлопотать о въездной визе в Россию, а тот — со слов самого Северянина — якобы ответил: «Он лучше сделает, если постарается уехать в Париж или Нью-Йорк. Какие уж тут у нас «Ананасы в шампанском»²⁶³⁴. С 1918 года сотрудничает в тартуских, рижских, варшавских, берлинских русских газетах, пытаясь отстоять свое право быть «соловьем во фраке» и одновременно просто дачником. В 1921 году издает сборник «Менестрель», в 1923 — книгу поэм «Соловей», главная тема которой — превосходство естественного, природного над социальным. После выхода этой книги критик Иванов-Разумник написал: «Он подлинный лирический поэт, и широкий путь его лежит от «дачи» — к «природе», «от площади» — в леса, в поля, туда, «где вдохновитель его исканий — говор хат»²⁶³⁵. В этой книге противоречиво соединены два облика поэта: горожанина-дачника («Рескрипт короля», «Двусмысленная слава») и романтического отшельника («В хвойной обители», «На лыжах», «Сон в деревне»).

Приняв в 1921 году эстонское гражданство, Северянин тем не менее в своих стихах и официальных беседах все время подчеркивал, что он «не эмигрант и не беженец» («Наболевшее», «Моя Россия», «Запевка», «Без нас»). В 1921 году, расставшись со своей гражданской женой после смерти матери, Северянин женился на дочери владельца дома в Тойле Фелиссе Михайловне Крут. Она ввела его в круг эстонских литераторов, переводила его стихи на эстонский язык, делала подстрочники для Северянина, издавшего в 1922 году книгу переводов эстонских поэтов «Поэты Эстонии. Антология за сто лет (1803–1902)». Она включала 143 перевода из 32 поэтов.

В 20-е годы Северянин написал серию стихотворных лирических мемуаров «Падучая стремнина», «Колокола собора чувств», в которых рассказал о своих футуристических турне по России, и «Рояль Леандра», где он, следуя пушкинской традиции романа в стихах, попытался представить широкую картину русской художественной жизни начала XX века. С весны 1920 года Северянин начинает выступления с поэзконцертами в Тарту, Латвии и Литве, с 22 года по 1931 — в Европе: Германии, Финляндии, Польше, Болгарии, Румынии, Сербии, Хорватии, Чехословакии, Словении, Франции. Эти поездки приносили небольшой доход и ощущение читательского внимания. В свою очередь эмигрантская публика была благодарна поэту за свое возвращение в уже забытый мир грез и фантазий, навеянный «таинственно-величественной» знаменитостью. Многие его стихи после этого были переведены на иностранные языки. Встречи за границей с русскими эмигрантами были очень важны для поэта как возможностью дружеской поддержки и общения, так и материальной: в Париже через Союз русских писателей

²⁶³⁴ Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 39.

²⁶³⁵ Иванов-Разумник Р.В. «Мороженое из сирени». — в кн.: Критика о творчестве Северянина. — СПб., 1916. — С. 35.

Северянин получил небольшую субсидию от С.Рахманинова Лучшие его книги эмигрантского периода — «Классические розы» (1931) и «Медальоны» (1934). В книге «Медальоны» Северянин поместил сто расположенных в алфавитном порядке сонетов — портретов русских и зарубежных писателей и композиторов.

Северянин оставил свои «парфюмерно-галантерейные изыски». Стихотворения, вошедшие в сборник «Классические розы», сам поэт называл «безусловными», они — о «неподражаемой России»:

О России петь — что стремиться в храм
По лесным горам, полевым коврам...
О России петь — что весну встречать,
Что невесту ждать, что утешить мать.
О России петь — что тоску забыть,
Что любовь любить, что бессмертным быть
(«Запевка»).

Ориентация на ясность, доступность и простоту — вот новые черты поэтики Игоря Северянина. Большинство стихотворений этого сборника — о русской природе, о жизни «на земле в красоте»:

Восемь лет я живу в красоте
На величественной высоте.
Из окна виден синий залив.
В нем — луны золотой перелив.
.....
А зимой — на полгода — снега,
Лыжи, валенки, санки, пурга.
Жарко топлена русская печь.
Книг классических четкая речь.
.....
Я природой живу и дышу,
Вдохновенно и просто пишу.
Растворяясь душой в простоте,
Я живу на земле в красоте!
(«На земле в красоте»).

Особое место в сборнике занимает тема утраченной Родины, куда он постоянно стремится,

Чтоб целовать твои босые
Стопы у древнего гумна,
Моя безбожная Россия,
Священная моя страна!

Присоединение Эстонии к России накануне второй мировой войны поэт принял с восторгом. В надежде обрести новые творческие импульсы переписывался с А. Толстым, Вс. Рождественским, опубликовал

в журналах «Огонек» и «Красная новь» несколько стихотворений, вел переговоры с Гослитиздатом об издании сборника.

Великая Отечественная война и оккупация Эстонии немцами ускорили смерть поэта. Он умер от сердечной недостаточности 22 декабря 1941 года. На его могиле в Таллине — строки из стихотворения «Классические розы»: «Как хороши, как свежи будут розы, моей страной мне брошенные в гроб!»

Лирическое «я» Игоря Северянина в свете литературных пародий на поэта. Осип Мандельштам в рецензии на «Громокипящий кубок» писал о Северянине: «Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении. Нельзя писать «просто хорошие стихи». Если «я» Северянина трудно уловимо, это не значит, что его нет»²⁶³⁶. Это северянинское «я» лучше всего почувствовали его пародисты — эти «мастера умного смеха». Пародии на Северянина больше похожи на дружеский шарж, когда под пародийной маской весело угадывается симпатичное лицо, а читатель заново переживает радость узнавания открытой доброй души поэта и его неизбывной детскости. Вот стихотворение его друга Г. Шенгели:

И всюду — за рыбной ловлею,
в сиянье поэзоконцертном,
Вы были наивно уверены,
что Ваша жена — королевочка,
Что друг Ваш будет профессором.
что все на почте конверты — Вам.
Что самое в мире грустное —
Как в парке плакала девочка...

Русские пародисты XX века умело владели тонкой пародийной иронией, находя свой неповторимый стиль и выбирая свои объекты для пародирования. Серебряный век русской поэзии — любимый объект для пародистов, а Игорь Северянин — пожалуй, наиболее частотный по количеству написанных пародий либо на него самого, либо, используя его стиль, на явления эпохи. Вот, к примеру, две пародии его современника Дон-Аминадо из цикла «Сегодняшние поэты о вчерашнем царе»:

Гарсон!.. Зажгите электричество
И дайте белого вина!..
...Его величество!..Его величество
Блестяще свергнула страна!..
.....
Не старайся постигнуть. Не отгадывай мысли.
Мысль витает в пространствах, но не может осесть.
Ананасы в шампанском окончательно скисли.
И в таком состоянии их немислимо есть.
Надо взять и откинуть, и отбросить желанья,
И понять неизбежность и событий, и лет.
Ибо именно горьки ананасы изгнания,

²⁶³⁶ Мандельштам О. Слово о культуре. — М., 1987. — С. 248.

Когда есть ананасы, а шампанского нет.
Что ж из этой поэзы, господа, вытекает?
Ананас уже выжат, а идея проста:
Из шампанского в лужу — это в жизни бывает,
А из лужи обратно — парадокс и мечта!

Обилие пародий на Игоря Северянина доказывает, что поэт воплотил одно из главных особенностей сложной и противоречивой эпохи: попытку обновить поэтический язык за счет всякого рода изысков и изощренностей, с одной стороны, и демократизации языка, с другой. Поистине прав был Валерий Брюсов, когда писал: «Игорь Северянин — поэт в прекрасном, лучшем смысле слова...»²⁶³⁷

■ Основные понятия

Символизм, постсимволизм, авангард, эгофутуризм, поэзы, неологизмы, новые формы стиха, новые жанровые образования.

■ Вопросы и задания

1. Игорь Северянин: поэт с дурным вкусом или истинный поэт? Бенедиктов XX века или смелый новатор?
2. Литературно-языковые взгляды Игоря Северянина.
3. Книги стихов Игоря Северянина и их судьба.
4. Критика о поэзии И. Северянина: за и против.
5. Есть ли трагическое начало в поэзии И. Северянина?
6. Соотношение лирического и иронического начал в творчестве Игоря Северянина.

■ Литература

Соч.: Соч.: в 5 т. — СПб., 1995–1997; Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004.

Лит.: Абызов Ю. Русское печатное слово в Латвии: 1917–1944 гг. Ч.IV. Ро-Я. — Stanford, 1991; Анчугова Т.В. Брюсов и Северянин. — в кн.: Брюсовский сборник. — Ставрополь, 1977. Вып. 3; Исаков С.Г. Игорь Северянин в Эстонии: Материалы к библиографии. — Там же. 1993. № 9; Критика о творчестве Игоря Северянина. — М., 1916; Круус Р. Новые данные о жизни и творчестве Игоря Северянина. — Ученые Тартуского гос. ун-та. 1986. Вып. 686; Круус Р. Новые данные о жизни и творчестве Игоря Северянина. — Ученые Тартуского гос. ун-та. 1986.

²⁶³⁷ Брюсов В. Игорь Северянин. — в кн.: Критика о творчестве Северянина. — С. 9.

Вып. 686; О Игоре Северяnine. — Череповец, 1987; *Петросов К.* Молодой Маяковский в литературной борьбе. — в кн.: Русская литература XX в. (Доокт. период). — Калуга, 1968; *Рождественский В.А.* Вступительная статья. — в кн.: *Северянин И.* Стихотворения. — Л. 1975; *Терехина В.Н.* Шубникова-Гусева Н.И. «Согреет всех мое бессмертье». — в кн.: Игорь Северянин. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. — М., 2004; *Фигурнова О.С.* Игорь Северянин в Эстонии. — *De Visu*. 1993. № 2; *Харджиев Н.* Маяковский и Игорь Северянин. — *Russian Literature*. 1978. № 4; *Шаповалов М.А.* Король Поэтов: Путь Игоря Северянина. — Литература в школе. 1992. № 5–6; *Шумаков Ю.* Игорь Северянин в Эстонии. — в кн.: Игорь Северянин. Стихотворения и поэмы. — М., 1990; *Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkeley; L.Angeles, 1968.



Н.А. КЛЮЕВ (1884–1937)

Появление поэта Николая Ключева было востребовано эпохой рубежа веков, эпохой русского национального романтизма, который ярко проявился практически во всех видах искусства, формах культуры — в архитектуре, живописи, музыке, литературе. Повышенное внимание к древнерусскому искусству, славянской мифологии, захватившее значительную часть творческой интеллигенции, объясняет то внимание, с которым были встречены первые книги Ключева, удивившие читателя мотивами, ритмами, мелодиями севернорусского фольклора, словесным узорочьем древнерусской книжности, сюжетами и красками старообрядческой иконописи. Ключев сумел создать свой неповторимый художественный стиль, пронизав свои эпические произведения, сильным, искренним, то исповедальным, то проповедническим лирическим пафосом, а многие лирические произведения, напротив приближая к эпосу, приглушая, сдерживая субъективно-личное начало, расширяя диапазон звучания чувств и переживаний лирического героя от одиночного «я» до коллективного «мы».

Самая главная тема поэзии Ключева, важнейший предмет его эпоса, основной пафос его лирики — любовь к России. Величальные гимны родине у поэта, жившего в трагическую эпоху социальных потрясений, сменяются пронзительными по силе эмоционального воздействия плачами и провидческими пророчествами. Одним из первых в русской литературе Ключев заговорил о гибельном наступлении индустриального мира на мир живой природы.

Правнук Аввакума. Николай Алексеевич Ключев родился 10 октября 1884 года в Коштутской волости Вытегорского уезда Олонецкой губернии (ныне Вытегорский район Вологодской области). В разное время в автобиографических заметках, письмах, устных рассказах поэт любил подчеркивать, что в роду его было немало людей недюжинных, даровитых, артистических от природы. Так, он вспоминал о своем деде со стороны отца: «Говаривал еще мой покойный тятенька, что его отец, а мой дед, медвежьей пляской сыт был. Водил он медведя по ярмаркам, на со-

пели играл, а косматый умник под сопель²⁶³⁸ шиком ходил. Подручным был Федор Журавль — мужик, почитай, сажень ростом. В Кирилловской стороне до двухсот целковых деду за год приносили. Так мой дед Тимофей и жил... Разоренье и смерть дедова от указа пришла. Вышел указ медведей-плясунов в уездное управление для казни доставить... Долго еще висела шкура кормильца на стене в дедовой повалуше, пока время не истерло ее в прах. Но сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моем, в моих снах и созвучиях»²⁶³⁹.

Но чаще других Клюев вспоминает свою мать Прасковью Дмитриевну. Родом она была из Заонежья, из семьи старообрядцев. Мать знала множество народных песен, духовных стихов, обладала незаурядным даром воплощенности-импровизатора. «Грамоте, песенному складу и всякой словесной мудрости обязан своей покойной матери, память которой я чту слезно, даже до смерти», — признавался поэт. Почитание матери Клюев пронес через всю жизнь. Уже на последнем этапе своего крестного пути он постоянно возвращается в воспоминаниях и размышлениях к образу самого дорогого ему человека. Так, в августе 1936 года ссыльный поэт пишет из Томска В.Н. Горбачевой (жене поэта Сергея Клычкова): «Посещение прекрасной нагорной церкви 18-го века с редкими образами для ссыльного чудовищное преступление. Не знаю, в теле или без тела, наяву или во сне, но мне в этой церкви — на фоне северной резьбы и живописи — несколько раз являлась моя покойная мать, — вся как лебединое перышко в синеватых радугах утешала меня и утирала мои слезы...»²⁶⁴⁰. Прасковья Дмитриевна поэт посвятил одно из лучших своих произведений — стихотворный цикл «Избяные песни». Поэма «Заозерье» также посвящена памяти матери.

Конечно же к биографическим рассказам, очеркам, заметкам Клюева нужно относиться скорее как художественным произведениям, а не документальным свидетельствам. Поэт всю жизнь создавал легенду о своей жизни, в которой причудливо переплетались вымысел, желаемое и крупницы реального. Но интересна тенденция, идейная направленность, духовный вектор создания мифа: Клюев всячески подчеркивает свою исключительность, избранность, предназначенность особому пути. Поэтому он и наделяет родительницу свою дарами и талантами особы: «Отроковицей видение ей было: дуб малиновый, а на нем птица в женьчужном оплечье с ликом Пятницы-Параскевы. Служила птица канон трем звездам, что на богородичном плате пишутся, с того часа прилепилась родительница моя ко всякой речи, в которой звон цветет знаменный, крюковой, скрытный, столбовой. Памятовала она несколько тысяч словесных гнезд стихами и полууставно, знала Лебедя и Розу из Шестокрыла, Новый Маргарит — перевод с языка черных христиан, песнь искупителя Петра III, о христовых пришествиях из книги латинской удивительной, огненные письма протопопа Аввакума, индийское

²⁶³⁸ Сопель — дудка, музыкальный инструмент.

²⁶³⁹ Клюев Н.А. Словесное древо. Проза. — СПб., 2003. — С. 44.

²⁶⁴⁰ Там же. — С. 380.

Евангелие и многое другое, что потайно осоляет народную душу — слово, сон, молитву, что осолоило и меня до костей, до преисподних глубин моего духа и песни...»²⁶⁴¹. В процитированном этюде пересеклось так много смыслов, идей, мотивов характерных для самого существа новокрестьянской поэзии. Во-первых, читателя зачаровывают, поражают перечисления редких книг, диковинных образов, памятников культуры, которые даже для образованного человека звучат как волшебная, но неведомая музыка. Ключев подавляет читателей, оторвавшихся от национальных истоков, обилием названий, имен, знаков, чарующих, но закрытых, тайных. Он говорит о богатейшем пласте русской культуры, исключенном из духовной жизни современного общества. Во-вторых, он дает понять, что красота древних образов духовных, словесных, иконописных открыта не всем, а лишь посвященным, такова была его мать, таков он сам. И, в-третьих, для него было очень важно обозначить сближение с неистовым протопопом Аввакумом. Стремясь подчеркнуть древность, а главное — уходящую в глубь столетий высокую духовность и бунтарский дух своего рода, он в стихах называет себя прямым потомком Аввакума:

Когда свяжу свою вязанку
Сосновых слов, медвежьих дум?
«К костру готовьтесь спозаранку», —
Гремел мой прадед Аввакум!
(«Где рай финифтяный и Сирин... »)

Первые публикации Ключева (стихотворения «Не сбылись радужные грезы...», «Широко необъятное поле»... в альманахе «Новые поэты» за 1904 год) не отличались оригинальностью, не выделялись среди множества неонароднических вариаций предреволюционного времени. Пока было явно лишь одно — молодой поэт не собирается петь грустную песню о тяжелой доле, что делами его литературные предшественники — крестьянские поэты XIX века:

Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит.
(«Безответным рабом...»)

Активное участие Ключева в общественной жизни беспокойного времени созревания революционной ситуации в стране, сотрудничество с организациями народнической и эсеровской ориентации дают его поэзии злободневные темы, образы, ритмы. В начале 1906 года он был арестован за агитационную деятельность в Вытегре и окрестных селах. Четыре месяца он провел в Вытегорской уездной тюрьме, затем еще два — в Петрозаводской, губернской. «Впервые я сидел в остроге 18 лет

²⁶⁴¹ Там же. — С. 30.

отроду²⁶⁴², безусый, тоненький, голосок с серебряной трещинкой. Начальство почитало меня опасным и тайным. Когда перевозили из острога в губернскую тюрьму, то заковали меня в ножные кандалы. Плакал я, на цепи свои глядя. Через годы память о них сердце мое гложет»²⁶⁴³.

Говоря о революционности молодого Ключева, о его бунтарстве, надо иметь ввиду своеобразие этой революционности. Его чувство социально-го протеста носило глубоко религиозный характер. Революция представлялась поэту делом святым, так как вела в Царство Божье, освобождала крестьян (это тоже самое, что весь народ) от угнетения, нищеты. Такое понимание революционности и назначения революционера приводит Ключева к поэтизации жертвенности:

Я надену черную рубаху
И вослед за мутным фонарем
По камням двора пройду на плаху
С молчаливо-ласковым лицом.
(«Я надену черную рубаху...»)

Преклонение перед страданием подвижников, которые идут на муки ради счастья народа, ради приближения жизни без унижения и угнетения, проникнуты стихотворения, посвященные Елене Добролюбовой, сестре поэта-символиста Александра Добролюбова, порвавшего с литературным творчеством, со средой, в которой жил, и ушедшего «в народ». В стихотворении «Ты все келейнее и строже...» тема голгофской жертвенности становится ведущей. Героиня сознательно, целеустремленно идет тернистым путем, зная его трагический исход:

И косы пепельные глаже,
Чем раньше, стягиваешь ты,
Глухая мать сидит за пряжей —
На поминальные холсты.
(«Ты все келейнее и строже...»)

Переписка с А. Блоком. В начале 1908 года выходит первый номер «Нашего журнала» нового периодического издания известного журналиста В.С. Миролюбова. Первому номеру суждено было стать и последним. Журнал был запрещен, так как цензура обнаружила в двух материалах «признаки преступления». Одним из этих материалов была анонимная статья «В черные дни. (Из письма крестьянина)». Как выяснилось, автором статьи был Ключев. Он с негодованием отверг обвинения в социальной пассивности, предъявленные революционерами-интеллигентами русскому крестьянству. «Народ — богочеловек, выносящий на своем сердце все казни неба, все боли земли, слышишь ли тех сынов твоих, кто плачет о тебе, и, припадая к подножию креста твоего, лобзая твои пре-

²⁶⁴² Ключев вновь творит легенду — на самом деле ему тогда было уже за двадцать. — В.Ж.

²⁶⁴³ Там же. — С. 42.

чистые раны, криком, полным гнева и неизбывной боли, проклиная твоих мучителей молит тебя: прости нас всех, малодушных и робких, на руинах святынь остающихся жить...»²⁶⁴⁴. Он страстно просит прощения у народа, а не упрекает его.

Скорее всего письмо в журнал В.С. Миролубова было написано осенью 1907 года. В это же время начинается переписка Н.Клюева с А.Блоком, оказавшая сильнейшее воздействие на обоих поэтов. Переписка эта в тот момент нужна была и Клюеву и Блоку. Клюеву потому, что он, начинающий литератор, искал внимания, участия, сочувствия признанного поэта, который помог бы советом, посодействовал бы в продвижении, публикации стихотворений пока еще неизвестного стихотворца. Блоку же Клюев был интересен как человек из народа. К тому же человек неординарный, а поэт, публицист, проповедник. Эпоха ожидания перемен, ветер свободы ворвался и в поэзию Блока, он пронизывал стихотворения сборника «Нечаянная радость». Именно этот сборник и стал темой и формальным поводом первого письма Клюева к Блоку. Олонецкий крестьянин написал петербургскому поэту о том, какое впечатление произвел этот сборник на него. Письмо из Олонецкой губернии поразило Блока. В это время его терзали мысли о растущем разрыве между народом и интеллигенцией, между стихией и культурой. Размышления эти потом (в 1908 году) были сформулированы в статье «Россия и интеллигенция». Блок ищет связей со «светлыми и сознательными силами этой непочатой стихии», письма поэта к близким свидетельствуют о возникшем в то время у него повышенном интересе к старообрядцам сектантам, раскольникам как представителям сохранившейся исконной, глубинной народной духовности. И вот в это самое время он получает письмо от крестьянина из глухой северной старообрядческой деревни, крестьянин этот читал с товарищами его стихи. «Нам они очень нравятся», — пишет человек из народа. — «Прямо-таки удивление. Читая, чувствуешь, как душа становится вольной, как океан, как волны, как звезды, как пенный след крылатых кораблей. И жаждет чуда прекрасного, как свобода, и грозного, как Страшный суд»²⁶⁴⁵. Блок понимает, что стихи его нашли отклик у этих стихийных, природных людей, они поняли и оценили художественную и мистическую символику его образов. Письма Блока к Клюеву безвозвратно утрачены. Можно лишь догадываться об их содержании. Но видимо по блоковскому ответу Клюев понял, что очень заинтересовал известного поэта, что тот отнесся к нему более чем серьезно. И уже в следующем письме тон его заметно меняется. В ответном письме конечно же Блок затронул проблему стихии и культуры. Клюев как будто бы только этого и ждал. Он без тени робости, уверенно, на равных включается в обсуждение этой темы, чувствуя себя полноправным представителем той самой народной стихии. Он пишет Блоку о глубинных творческих, в том числе и художественных потенциях народа: «Простите мою дерзость, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы

²⁶⁴⁴ Там же. — С. 104.

²⁶⁴⁵ *Клюев Н.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915. — М., 2003. — С. 111.

Вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!»...²⁶⁴⁶ Клюев считал себя вправе так говорить с прославленным поэтом, будучи преемником и продолжателем поэтических традиций северорусских сказителей и воплениц. Ведь именно в тех краях, поверенным от которых он себя ощущал, Гильфердинг записал свод русских былин, братья Соколовы составили собрание сказок, эту землю прославили Крюкова и Кривополенова, Рябинины и Федосова. Второе письмо Ключева Блок почти полностью цитирует в статье «Литературные итоги 1907 года», давая таким образом Ключеву возможность включиться в общественную дискуссию по остроактуальной теме, способствуя его известности в литературных кругах. Сильное впечатление на Блока произвела клюевская статья «С родного берега», присланная поэту для пересылки в одно из заграничных русских изданий. Клюев в статье пишет о нарастающем в глубине народа протесте против угнетения. Показательно, что, иллюстрируя степень этого протеста, Клюев обильно цитирует с одной стороны — частушки революционного содержания, с другой — духовный стих. Разгульное, разбойное, молодецкое — с одной стороны, и освященное именем Христа — с другой. Подобное сочетание несочетаемого через несколько лет поразит читателя в революционной поэме Блока.

В письмах Клюев упрекает Блока в свойственных интеллигенции, отрыве от народных основ и в индивидуализме: «Многие стихи из Вашей книги похабны по существу, хотя наружно и прекрасны — сладкий яд в золотой, тонкой чеканки чаше, но кто вкусит от нее? Питье усохнет, золотой потир треснет, выветрится и станет прахом. Смело кричу вам: не наполняйте чашу Духа своего трупным ядом самоуслаждения собственным я — я»²⁶⁴⁷. Он призывал Блока порвать со своим барским, интеллигентским окружением и, подобно А. Добролюбову, идти в народ, пророчествовал «об обручении раба Божия Александра — рабе Божией России». Блок находился под сильнейшим впечатлением от писем Ключева, об этом свидетельствуют многие современники, но считал, что путь, к которому звал Клюев, не для него. Блок шире понимал и Россию, и культуру, и народ.

При всей казалось бы противоположности позиций крестьянина и дворянина-интеллигента переписка Ключева и Блока — это переписка двух поэтов, горячо любящих свою Родину и свой народ. Переписка эта во многом помогла Блоку четче понять сложность и неоднородность и стихийных народных масс и русской интеллигенции. Клюев долгое время находился под обаянием личности и поэзии А. Блока. О глубинном влиянии блоковской поэзии на творчество Ключева писали многие исследователи.

«Сосен перезвон» и «Братские песни». С предисловием Брюсова и посвящением Блоку в 1911 году (в выходных данных указан 1912 год) выходит первый сборник Ключева «Сосен перезвон». Книга была с интересом и одобрением встречена в литературных кругах России. На ее вы-

²⁶⁴⁶ Там же. — С. 121.

²⁶⁴⁷ Там же. — С. 156.

ход откликнулись Николай Гумилев, Сергей Городецкий, другие известные поэты. Стихотворения первой поэтической книжки Клюева поразили читателей своей необычностью, отсутствием нивелирующей индивидуальности упорядоченности ритмов, образов, тропов. Валерий Брюсов, представляя молодого поэта, писал, что его стихи — как дикий лес, который разросся «как попало» по полянам, по склонам, по оврагам. Ничего в нем не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу неожиданности — то причудливый пенёк, то давно повалившийся, обросший мхом ствол, то случайная луговина, но в нем есть сила и прелесть свободной жизни... Поэзия Клюева похожа на этот дикий свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Николай Гумилев в рецензии на «Сосен перезвон» со свойственной ему прозорливостью отметил, что клюевская книжка — лишь начало нового, свежего и сильного движения не только в поэзии, но и во всей отечественной культуре: «На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: «Мы предутренние тучи, зори росные весны...», Гумилев цитирует строку клюевского стихотворения «Голос из народа» (1910). Стихотворение это можно считать в определенной степени программным. Здесь впервые столь четко и определенно заявляется неприятие «книжной», «бумажной» литературы, да и в целом культуры, отошедшей от народных истоков, лишившейся животворной связи с существующей параллельно, почти бесписьменно, анонимно, но неистребимо, традиционной крестьянской культурой. В последующие годы эта тема будет одной из главных в клюевской поэзии. Пожалуй, наиболее ярко она выразилась в стихотворении «Вы обещали нам сады...» (1911). Полемический пафос этого произведения подчеркивается тем, что Клюев предпосылает своим стихам тот же эпиграф, что и Константин Бальмонт (к стихотворению «Оттуда») — строку из Корана «Я обещаю вам сады». Надеясь на то, что его поэзия способна увести человека от проблем, конфликтов, потрясений реальной жизни в возвышенно-прекрасный мир дивных грез, Бальмонт обещает:

Я призываю вас в страну,
Где нет печали, ни заката,
Я посвящу вас в тишину,
Откуда к бурям нет возврата.
(«Оттуда»)

Клюев же убежден, что жильцы таких садов «Чума, Увечье, Убийство, Голод и Разврат». Настоящее очищение, по его представлению, в другой, поистине «освежительной» силе — силе, идущей из глубины крестьянского мира, подкрепляемой неразрывной связью с природой и народным укладом жизни, народной моралью и искусством.

Явный успех первой книги Клюева, видимо, способствовал скорому появлению второго сборника «Братские песни». Книга была выпущена в свет издательством журнала «Новая земля», органа «голгофских христиан». Голгофские христиане выражали идеологию части духовенства,

которое выступало против официальной церкви, за церковь, защищающую угнетенных. Целью журнала была христианская проповедь социальной справедливости, нравственного усовершенствования. Идея жертвенности братьев и сестер, идущих на казнь с «молчаливо ласковым лицом» оказалась созвучной направленности журнала. Начиная с 1911 года «Новая земля» регулярно публикует стихотворения Клюева. Сразу же после успешного дебюта поэта, голгофские христиане объявили о подготовке к изданию второго клюевского сборника с характерным для новоземельцев названием «Братские песни». Похоже, что Клюев искренне сомневался надо ли ему соглашаться на издание книги. Он обращается за советом в письмах к Брюсову и Блоку. Беспокоит его «не повредит мне книжка с такими песнями с художественной стороны?»²⁶⁴⁸. Поэт понимал, что ролью проповедника новоземельцы обедняют, ограничивают его натуру, он чувствует в себе большие возможности художника. Книжка вышла в мае 1912 года. Отклики на нее в печати были довольно противоречивы. Хотя положительные отзывы было больше чем отрицательных, такого единодушного признания как «Сосен перезвон» «Братские песни» не получили, идеологическая заданность, тематическая и идейная ограниченность сборника не способствовали этому.

«Лесные были», «Избяные песни» и своеобразие фольклоризма Клюева. В конце 1911 года Клюева стихи олонецкого крестьянина появляются на страницах петербургского альманаха «Апполон». Это было время некоторого сближения Клюева с акмеистами и только что образовавшимся «Цехом поэтов». В это время Клюев общается с А. Ахматовой, Н. Гумилевым, С. Городецким. Его стихи печатаются в «Гиперборею», а на обложках журнала анонсируется выход сборника клюевских стихов «Плясея» в издательстве «Цеха поэтов». Акмеистам казалось, что Клюев — убедительное свидетельство их отношения к слову, прочному, плотному, вещному. В одной из статей в «Аполлоне» С. Городецкий писал: «Клюев хранит в себе народное отношение к слову как к незыблемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. Ему и в голову не могло бы прийти, что «слова-хамелеоны»; поставить в песню слово незначущее, шаткое да валкое, ему показалось бы преступлением; сплести слова между собою не очень тесно, да с причудами, не с такой прочностью и простотой, как бревна сруба, для него невозможно. Вдох облегчения пронесся от его книги. Вяло отнесся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм...»²⁶⁴⁹. Конечно же, С. Городецкий здесь скорее выдает желаемое за действительное. Что касается отношения Клюева к слову — все так, но вот по поводу символизма и акмеизма... Символизм через Блока и Брюсова оказал сильнейшее влияние на формирование Клюева-поэта. И это, видимо, стало одной из причин разрыва Клюева с акмеистами.

Заявленная издательством «Цеха поэтов» «Плясея» не была издана. Но в начале 1913 года выходит сборник «Лесные песни». Это действи-

²⁶⁴⁸ Клюев Н.А. Словесное древо. Проза. — СПб., 2003. — С. 197.

²⁶⁴⁹ Цитирую по кн.: Азадовский К. Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. — СПб., 2002. — С. 99.

тельно были песни. Литературные песни, стилизованные под народные, фольклорные. Об этом говорят названия и подзаголовки стихотворений, составивших сборник: «Полюбовная», «Рыбачья», «Досюльная», «Кабачная», «Острожная», «Девичья», «Свадебная». Отношение Клюева к фольклору было избирательное и бережное. Избирательное, потому что он отбирал те фольклорные произведения, которые были отмечены яркостью поэтических образов, густой метафоричностью, хранили в своих образах отголоски древних мифов. Бережное, потому что нередко в текстах клюевских произведений оказывались фрагменты народных песен с незначительной долей обработки, что позволило людям не очень сведущим в поэзии, говорить о случаях плагиата. Известный фольклорист и литературовед В.Г. Базанов считал, что в гармоничном сплаве «своего» и «народного» заключено своеобразие клюевского фольклоризма: «Поэт «поет» вместе с народом и «дирижирует» хором, предлагая свою трактовку некоторых традиционных образов и свои речевые интонации... заменяются лишь обветшалые сравнения и эпитеты, улучшаются рифмы, стих делается более гибким и многоцветным... Соединяя собственные оригинальные стихотворения с чисто фольклорными записями и их обработками в одну книгу, Клюев подчеркивал свое умение говорить языком народа выражать его идеалы, думы и чувства... Подобное снятие границ подкреплялось сознательным отречением Клюева от авторского субъективизма в поэзии, устранением из нее авторского «я», которое даже в стихах, лишенных фольклорного колорита, звучит крайне приглушенно»...²⁶⁵⁰

В конце 1913 года умирает мать поэта. В 1914–1916 поэт создает цикл стихотворений «Избяные песни», посвященный ее памяти. Цикл открывается стихотворением «Четыре вдовицы к усопшей пришли...», в котором поэтически образно, но в то же время детально воспроизводится похоронный обряд:

Пришли, положили поклон до земли,
Опосле с ковригою печь обошли,
Чтоб печка-лебедка, бела и тепла,
Как допрежь сытовые хлебы пекла.

Посыпали пеплом на курячий хвост,
Чтоб немочь ушла, как мертвец, на погост,
Хрущатой рядниной²⁶⁵¹ покрыли скамью,
На одр положили родитель мою.

Поэт тяжело и горестно переживал смерть самого родного человека. Об этом свидетельствуют его письма. Но в стихах он описывает, а не выражает. Сдержан, эмоционально скуп. «В «избяных песнях» Клюева все внимание сосредоточено на архаическом фольклоре и народных религи-

²⁶⁵⁰ Базанов В.Г. С родного берега: о поэзии Николая Клюева. — Л., 1990. — С. 109–110.

²⁶⁵¹ Хрущатой рядниной — большим холстом.

озных верованиях, все наполнено поэтической стариной, особенным миром исторической и бытовой действительности, древними и реально существующими представлениями культового характера»²⁶⁵², — отмечает В.Г. Базанов и углубляет характеристику, данную специфике клюевско-го фольклоризма: «Клюев остается эпическим поэтом, представителем деревенской общины, выразителем» коллективного сознания, фольклорного «мы», растворяет себя, свое лирическое «я» в мифологии, в обрядовых описаниях, как бы боясь погрузиться в личные переживания, за-слонить собой внутреннюю жизнь избы, ее бытовой патриархальный уклад»²⁶⁵³.

Клюев и Есенин. Инициатором знакомства Есенина с Клюевым вероятнее всего стал С.Городецкий. Хорошо знавший поэзию «олонецкого ведуна», он, прочитав, стихи молодого рязанца, конечно же, поразился явлению еще одного яркого певца крестьянской Руси. В поэзии Клюева и Есенина действительно было так много общего, что они, живя в одно время, в одной стране, просто не могли не почувствовать это, не потянуться друг к другу душой. Одной из начальных, родимых примет есенинской поэзии была негромкая, задушевная, но возвышающая идеализация крестьянского быта. Его стихотворение «В хате» («Пахнет рыхлыми драченами...») оказалось художественным открытием для русской поэзии. У Клюева же изба становится к тому времени не только символом надежности и созидательности крестьянского жизненного устройства, но и центром его поэтического мира. В 1915 году он создает одно из лучших своих стихотворений «Рождество избы», в котором процесс строительства крестьянского дома уподобляется акту высокого творчества:

Тепел паз, захватисты кокоры²⁶⁵⁴,
Крутолюб тесовый шеломок,
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конек.
По стене, как зернь, пройдут зарубки:
Сукрест, лапки, крапица, рядки,
Чтоб избе-молодке в красной шубке
Явь и сон мерещились — легки.

Объединяла поэтов и песенная, фольклорная стихия, оказавшая решающее влияние на формирование их поэтики. Не случайно многие свои стихи и Клюев, и Есенин называют песнями. Оба сначала овладевают приемами стилизации «под фольклор», а затем осваивают формы фольклорного поэтического мышления, создавая оригинальные произведения, близкие фольклорным не только по форме, но и по существу мысли, образа, идеи. Общим для них был и интерес к героическим страницам русской истории, легендарным образам богатырей и подвижников.

²⁶⁵² Там же. — С. 132.

²⁶⁵³ Там же. — С. 134.

²⁶⁵⁴ Кокоры — бревна.

Клюеву и Есенину был дан поэтический дар создания словесных живописных картин русской природы. В их песенных стихах органично сочетались психологическое состояние человека и эмоциональный настрой пейзажа. Каждый, хотя бы раз читавший есенинские стихи, навсегда запоминает и снежную бахрому на ветках березы, и мягкую грусть задремавшей дороги, и капли утренней росы на зарослях крапивы. Клюев же не только мастерски живописует родной северный пейзаж. Он, как потомок неистовых проповедников, негодующе обличает тех, кто рожден с холодным, равнодушным сердцем, а потому враждебен природе:

...Заломила черемуха руки,
К норке путает след горностаи...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.
(«Обозвал тишину глухоманью...»)

Но уже в ранних стихах Есенина явно и отличие от клюевской поэзии. Есенинский стих более легок, подвижен, восприимчив к интонациям быстро меняющегося времени, более открыт к контакту с другими поэтическими мирами и системами. Это, безусловно, почувствовал Клюев и постарался взять талантливого рязанца под свое крыло, предостеречь от влияния «городских» литераторов. Уже в одном из первых своих писем к Есенину «олонецкий ведун» предостерегает юного собрата: «Особенно я боюсь за тебя: ты как куст лесной шипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается. Твоими рыхлыми драченами обвелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском. Я не верю в ласки поэтов-книжников и не лягать их тебе не советую. Слова мои оправданы опытом. Ласки поэтов — это не хлеб животный, а «засахаренная крыса», и рязанцу и олончанину это блюдо по нутру не придет, и смаковать его нам прямо грешно и безбожно».

После чтения подобных предостережений у современного читателя может возникнуть впечатление, что Клюев был противником цивилизации, «городской» культуры вообще. Конечно же, это не так. Клюев был человеком широко образованным, владевшим иностранными языками. Он не только великолепно знал древнерусскую книжность, народное искусство, но и европейскую литературу, живопись, музыку. В своих стихах, поэмах, письмах Клюев часто обращается к идеям и образам Достоевского и Толстого, Фета и Мея, живописным полотнам Васнецова и Врубеля, Нестерова и Рериха, музыке Глинки и Мусоргского. Были близки ему поэзия Верлена и Верхарна, живопись Гогена и Матисса, музыка Баха и Грига. Широта и глубина знаний поэта в области литературы, искусства, философии ошеломляли современников. Знание мировой истории, канонов основных религий, персонажей эпоса разных народов позволяли Клюеву сопрягать в своих произведениях явления столь отдаленные, что казалось бы, их невозможно соединить в едином художественном пространстве, но Клюев это делал, не разрушая стройности и гармоничности этого пространства:

Уплывем же, собратья, к Поволжью,
В папиросно-тигриный Памир!
Калевала сродни желтокожью,
В чьем венце ледовитый Сапфир.

В русском коробе, в эллинской вазе,
Брезжат сполохи, полюсный щит,
И сапфир самоедского князя
На халдейском тюбане горит.
(«Я потомок лапландского князя...»)

Индия, Персия, Гималаи у него по-братски близки Ладоге и Онеге. И кто знает, нет ли участия Ключева в том, что Шираз и рязанские раздолья благозвучно сблизились в восприятии русского читателя.

Революция: за и против. Октябрьская революция застала Ключева в его родных местах, в Вытегре. Революцию (и февральскую, и октябрьскую) он воспринимает с воодушевлением, но, как и Есенин, своеобразно, с «крестьянским уклоном». С мечтой о мужицком рае. Он воспринимает революцию как событие планетарного космического масштаба:

Мы — рать солнценосцев на пупе земном —
Воздвигнем столбашенный пламенный дом:
Китай и Европа, и Север и Юг
Сойдутся в чертог в хороводе подруг.
(«Песнь солнценосца»)
С Пустозерска пригонят стада бедуины,
Караванный привал узрят Кемь и Валдай,
И с железным Верхарном сказитель Рябинин
Воспоет пламенеющий ленинский рай.
(«Братья, сегодня наша малиновая свадьба...»)

Именно как рай, мужицкий рай, представлет себе будущее России поэт. Поэт вступает в партию большевиков, пишет стихи, прославляющие Красную армию, создает революционную пьесу «Красная пасха» и ставит ее в местном театре. Само название пьесы помогает понять самобытность ключевских революционных ожиданий. «Певцу революции хочется слить пасхальный звон храмов с красным звоном революции, — писал В. Львов-Рогаческий, — страстотерпца Христа пасхальных песнопений сближить с самоотверженным героем революции, хочется повенчать религиозное и революционное»²⁶⁵⁵.

Активная пропаганда революционных идей глубоко религиозным человеком производила особенно сильное впечатление на слушателей. Так, один из них, А.К. Романский, вспоминал: «Все лето 1919 года я жил в городе Вытегре... Примерно в июне мне пришлось непосредственно слышать выступление Ключева... Однажды расклеенные афиши извести-

²⁶⁵⁵ Цит. по изд.: Азадовский К. Жизнь Николая Ключева. — СПб. 2002. — С. 159.

ли, что в местном театре состоится его выступление. Я пришел в театр, когда все места в зале были заняты, и оказался в толпе стоящих у бокового выхода, близко к сцене... На ней никого, кроме Ключева, не было, никто не объявлял тему речи. Зал притих. Мне трудно теперь вспомнить, о чем конкретно тогда говорил, но помню, что революцию он образно сравнивал с женщиной, размашисто шагающей по Руси. Сравнения и сопоставления поэта были неожиданны и своеобразны. Он умел к тому же позировать, привлекать к себе внимание. Как сейчас помню: стоит Ключев, одна рука прижата к сердцу, другая взметнулась вверх, воспаленные глаза сияют. Я никогда до этого не слышал, что могут говорить так горячо и убедительно. Но многие его слова заставляли думать, что Ключев несомненно человек религиозный. Казалось странным, что он мог совмещать в себе, с одной стороны, большие, широкие, современные идеи, а с другой — веру в бога²⁶⁵⁶. Что ж, многим современникам поэта тогда казались несовместимыми вера в бога и «большие, широкие... идеи». Борцы с опиумом для народа быстро разглядели, что Ключев пропагандирует какую-то не ту революцию. Весной 1920 года его исключают из партии. Почти перестают печатать. Ключев стал неуютен не только своей религиозностью, но и начал раздражать новые литературные власти непримиримым несогласием с самыми революционными, самыми пролетарскими поэтами. Ключев восстает против подмены истинной поэзии с высоким смыслом, красивым вымыслом, самоцветным словом, лозунгами на злобу дня, сиюминутными агитационными поделками типа шумно популярной, но потом надежно забытой пьесы «Марат — друг народа». Обращаясь к известному пролетарскому поэту Владимиру Кириллову, он терпеливо убеждает:

Поэзия, друг, не окуроч,
Не Марат, разыгранный понаслышке.
Караван осетинских буроч
Не согреет муз в твоей книжке.
(«Владимиру Кириллову»)

Еще более резок олонечский поэт в споре с Владимиром Маяковским, городская, «урбанистическая» поэзия которого была чужда Ключеву. Раздражали Ключева чрезмерно смелые эксперименты в области словообразования и ритмики, ломающие песенный склад русского стиха.

Но более всего Ключева пугало, что поэзию души, чувства, сердца многие поэты пытались заменить словесной индустриально-идеологической атрибутикой:

Песнотворцу ль радеть о кранах подъемных,
Прикармливать воронов — стоны молота?
Только в думах поддонных, в сердечных домнах
Выплавится жизни багряное золото.
(«Маяковскому грезится гудок над Зимним...»)

²⁶⁵⁶ Грунтов А.К. Материалы к биографии Н.А. Ключева. — Русская литература, 1973. № 1. — С. 128.

Клюев вступил в неравный бой. На вышедший в конце 1918 года (в выходных данных — 1919) его сборник «Медный кит» обрушились защитники пролетарской поэзии. Они язвительно предполагали, что «книга эта издана Петроградским советом, вероятно, с научной целью, чтобы знали, как переломилась современность в голове «человека, который отстал от жизни ровно на 30 столетий». Вас. Князев поспешил заявить о литературной смерти Клюева. Созданные поэтом в двадцатые годы поэмы «Мать-Суббота», «Заозерье», «Деревня», с обилием фольклорных мотивов и этнографических подробностей, которые он любовно выписывает, подбирая самые дорогие, самые заветные слова, вызвали противоречивые отклики критиков. Добрые слова о самобытном мастерстве Клюева-поэта, изографа, хранителя дивно украшенного поэтического слова, были сказаны Вс. Рождественским и Вяч. Полонским, некоторыми другими литераторами. Но слов одобрения было мало, очень мало. Много и громко звучали обвинения поэта в приверженности патриархальному, старому, уходящему. В клюевских живописно ярких картинах деревенского быта углядели пропаганду кулацких представлений о крестьянской зажиточной жизни.

Поэт пытался восстать против примитивной, вульгарно-классовой оценки его произведений. Он не терял надежды объяснить смысл своего творчества сокрушающим его критикам. В письме, направленном во Всероссийский Союз писателей, Клюев отстаивал правомерность избранного им пути в литературе: «Просвещенным и хорошо грамотным людям давно знаком мой облик художника своих красок и в некотором роде туземной живописи. Это не бравое «так точно» царских молодцов, не их формы казарменные, а образы, живущие во мне, заветы Александрии, Корсуня, Киева, Новгорода от внуков Велесовых до Андрея Рублева, от Даниила Заточника до Посошкова, Фета, Сурикова, Нестерова, Бородин, Есенина. Если средиземные арфы живут в веках, если песни занесенной снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяной Сирий должен быть ошпан и казнен за свои многопестрые колдовские свирели — только лишь потому, что серые, с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометно утверждая, что товарищ маузер сладкоречивее хоровода муз?...»²⁶⁵⁷

Но основной формой проповеди взглядов на смысл творчества, значение искусства в жизни человека и всей страны оставалась сама поэзия. В конце двадцатых годов, когда все явственнее предугадывалось трагическое будущее русского крестьянства, его этических и художественных ценностей, Клюев создает одно из самых значительных своих произведений — поэму «Погорельщина».

Поэма «Погорельщина». «Погорельщина» — сложнейшее эпическое произведение Клюева. В ней самым причудливым образом переплетены различные потоки времени. Обращение к русскому средневековью, временам, когда творил Андрей Рублев, вдруг перебивается ритмами, звуками, фразами двадцатых годов XX столетия, эпохи создания самой поэмы,

²⁶⁵⁷ *Клюев Н.А.* Словесное древо: Проза. — СПб., 2003.

затем действие переносится во внеисторическое эпическое время, которое сменяется видениями поэта, они, в свою очередь, неожиданно и резко прерываются прорывами современности. Композиция поэмы, ее символика, явная переключка и полемика с «Двенадцатью» А. Блока и «Анной Снегиной» С. Есенина пока не исследованы в должной мере. Это будет сделано, надо думать, в недалеком будущем. Но даже при первом знакомстве с «Погорельщиной» поражает удивительная поэтическая сила необычного сплава гимна и плача, величальной песни и похоронной причеты. Величальной песни крестьянской Руси, с ее бытом, моралью, искусством. Плача по ней же, погибающей.

Богато изукрашен словесной вязью, солнечными бликами зачин поэмы:

Порато баско²⁶⁵⁸ весной в Сиговце,
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбе солнце — налимья майка²⁶⁵⁹,
Его заманит в чулан хозяйка,
Лишь дверью стукнет — оно на прятке
И с веретенцем играет в салки.

Не случайно так дружно с людьми, населяющими деревню Сиговый Лоб, солнце. Люди эти на удивление работащи и талантливы.

У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют²⁶⁶⁰ ситный.
У Прони скатерть синей Онега —
По зыби едет луны телега,
Кит-рыба плещет, и яро в нем
Пророк Иона грозит крестом.

Клюевский живописный, пластически осязаемый стих перевоплощает в слова мастерство иконописцев и резчиков по дереву:

Резчик Олеха — лесное чудо,
Глаза — два гуся, надгубье — рудо,
Повысек птицу с лицом девичьим,
Уста залиты потайным кличем.

Поэт восторгается не столько виртуозностью исполнителей, сколько возвышающей одухотворенностью творимых ими образов. К сожалению, большинству современных читателей, и особенно молодых, многие клюевские стихи будут непонятны. Что это за птица с лицом девичьим,

²⁶⁵⁸ Порато баско — очень красиво.

²⁶⁵⁹ Налимья майка — налимья мука.

²⁶⁶⁰ Зоблют — жадно едят.

вышедшая из-под резца Олехи? Да ведь это сладкоголосая птица Сирин, изображение которой часто встречается в народных вышивках, в резных наличниках и карнизах. Для Клюева Сирин был поэтическим символом народного искусства. Помните его слова о русском Сирине в цитированном выше письме во Всероссийский Союз писателей? в письме поэт призывал не допустить казни русского Сирина с его многопестрыми колдовскими свирелями. В поэме же показана эта гибель. Прежде всего погибают творцы красоты: «В тот год уснул навеки Павел, Он сердце в краски переплавил...»; «Не стало резчика Олехи...»; «Не стало кружевницы Прони...». Покидает людей и вера: «И с иконы ускакал Егорий — На божнице змий да сине море!» Но почему изображаемое поэтом мы пытаемся отнести к двадцатым годам нашего века? Ведь первые отечественные исследователи поэмы делали упор на то, что поэма эта историческая, изображающая судьбу старообрядческого поселения в XVII–XVIII веках. Есть здесь и это. Но первотолчком «Погорельщины» была неисторжимая сердечная боль поэта, вызванная современными ему событиями. Уж очень узнаваемы в поэме приметы далеко не древней эпохи:

Не стало кружевницы Прони...
С коклюшек ускакали кони,
Лишь златогривый горбунок
За печкой выискал клубок,
Его брыкает в сутемёнки...²⁶⁶¹
А в горенке по самогонке
Тальянка гиблая орет —
Хозяев новых обиход.

Ушла из деревни, высокая мастеровитость, целомудренная стыдливость, несуетная уважительность. Осталась надрывная тальянка, расхристанность да пойло-зелье самогонка. Тут уж не надо особенно напрягать память, чтобы понять, какие такие времена-эпохи воспроизвел поэт.

Конечно же, такая поэма не могла быть напечатана в годы «великого перелома», более того — она не могла быть прощена автору. Не удивительно, что Николай Клюев стал одной из первых жертв репрессий тридцатых годов. 2 февраля 1934 года он был арестован. Поэт понимал, что его поэма стала главной причиной ареста: «Я сгорел на своей Погорельщине, как некогда сгорел мой прадед протопоп Аввакум на костре пустозерском»²⁶⁶² — писал он в письме Сергею Клычкову.

Страшна и мучительна была ссылка поэта в Западную Сибирь, сначала в поселок Колпашев, а затем в Томск. Об этом свидетельствуют письма Клюева поэту С. Клычкову, его жене В. Горбачевой, артистам Н. Обуховой, Н. Христофоровой-Содомовой, Н. Голованову, художнику А. Яр-Кравченко. Сейчас эти письма опубликованы. Клюевские письма — сильнейший по эмоциональному воздействию и трагичности доку-

²⁶⁶¹ Сутемёнки — вечерние сумерки.

²⁶⁶² Там же. — С. 313.

мент: «Я сослан в Нарым, в поселок Колпашев на вечную и мучительную смерть. Она, дырявая и свирепая, стоит уже за моими плечами. Четыре месяца тюрьмы и этапов, только по отрывному календарю скоро проходящих и легких, обглодали меня до костей. Ты знаешь, как я вообще слаб здоровьем, теперь же я навсегда загублен, вновь опухоли, сильнейшее головокружение... Поселок Колпашев — это бугор глины, усеянный почерневшими от бед и непогодиц избами, дотуга набитыми ссыльными. Есть нечего, продуктов нет или они до смешного дороги. У меня никаких средств к жизни, милостыню же здесь подавать некому...»²⁶⁶³

И все же у Ключева хватило сил не сломиться духовно, не сосредоточиться лишь на физическом выживании. Даже в условиях ссылки он следит за тем, что происходит в литературе: «С болью в сердце читаю иногда стихи фанерных знаменитостей в газетах. Какая серость! Какая неточность! Ни слова, ни образа. Все с чужих вкусов. Краски! Голый анилин, белила да сажа. Бедный Врубель, бедный Пикассо, Матисс, Серов, Гоген! Верлен, Ахматова, Верхарн. Ваши зори, молнии и перлы нам не впрок...»²⁶⁶⁴. Более того, Ключев в ссылке продолжал творить. Переписывавшийся с ним литературовед Р.В. Иванов-Разумник свидетельствует: «Там он жил в самых ужасных условиях, но продолжал заканчивать «Песнь о Великой Матери» и написал такие стихи, выше которых еще никогда не поднимался...»

Поэма «Песнь о Великой Матери». Поэма «Песнь о Великой Матери», самое крупное (около четырех тысяч стихов) лиро-эпическое произведение Ключева создавалось много лет, но так и не было закончено. Вероятнее всего поэт задумал «Песнь» вскоре после завершения работы над «Погорельщиной» в 1928 году. Как известно, в начале 1934 года он был арестован. При аресте был изъят весь архив поэта, в том числе и рукопись незавершенной поэмы. Мысль о гибели поэмы терзала сердце ссыльного поэта, в одном из писем он писал: «Пронзает мое сердце судьба моей поэмы «Песнь о Великой Матери». Создавал я ее шесть лет. Сбирал по зернышку русские тайны... Нестерпимо жалко...»²⁶⁶⁵. Но, спустя более полувека после гибели автора, рукопись незавершенной поэмы была обнаружена в архивах КГБ. В 1991 году поэма была опубликована в журнале «Знамя». В художественном плане «Песнь» во многом схожа с «Погорельщиной» — та же свободная лирическая композиция при эпической широте охвата времени, пространства, событий. Слышим мы в ней вновь гимн русской культуре, природе, трагические предчувствия и пророчества, веру в воскрешение Руси. Но в «Песни» в отличие от «Погорельщины» явственно обозначена автобиографическая канва сюжета. Хотя автобиографичность это особая, универсальная, вбирающая в себя и судьбу родного Заонежья и всей крестьянской России. Первая часть поэмы посвящена истории появления на свет Николеньки-поэта, мученика и пророка. Героиня этой части «Песни» — Параша, Прасковья, мать поэта. История ее жизни щедро изукрашена легендами, снами, видениями.

²⁶⁶³ Там же. — С. 313–314.

²⁶⁶⁴ Там же. — С. 373.

²⁶⁶⁵ Там же. — С. 370.

Поэт творит еще один миф — миф своего происхождения, намечая будущую предназначенность, еще раз обозначая истоки и направленность своего творчества. Один из исследователей поэмы пишет: «Глубоко духовен внутренний мир... «бесстрашной внучки Аввакума» Параши. В ее судьбе пересеклись между собой четыре брака: мистический брак с иконным образом византийского святого Федора Стратилата, ради встречи с которым она даже пускается в побег из дома, чтобы достичь «Лазоревого Царьграда», поминальный (как обручение с умирающим женихом) брак с молодым таежным охотником Федей в момент его гибели, язычески-мифологический брак с медведем, в берлогу к которому она попадает во время плутания в лесу на пути в «Царьград», и, наконец, «реальный» с пожилым поморским рыбаком Клюевым (каковым настоящий отец поэта, разумеется, не был). Всеми четырьмя образами предопределяется и роковая сыновняя ориентация Николенки в его творческом, вещем даре...»²⁶⁶⁶. Это прежде всего духовность, идущая от византийских заветов и генетическая связь с силами природы, предопределяющие пророческий дар поэта. А именно предвидения, пророчества Клюев считал главной особенностью своей поэзии. В статье «Поэты великой русской революции» (1919) он дал себе следующую автохарактеристику: «ясновидящий народный поэт».

Первая часть поэмы вся пронизана ритмами, сюжетами, образами легенд, сказаний, обрядового фольклора. Даже бег времени показан через смену образов и персонажей народного земледельческого календаря:

На постные капли,
На дымчатые ели
Не улыбнется
Плющиха Евдокия,
Снежинки голубые
Сбирает в решето.
Глядь — Алексей-калика
Из бирюзы и лыка
Сплетает неводок.
И веткой Гавриила
В оконце к деве милой
Стучится ветерок...

Здесь же, в первой части поэмы, звучит и предсказание судьбы самого поэта:

Он будет нищ и светел
Во мраке вещей петел
Трубить в дозорный рог.
Но бесы гнусной грудой
Славянской песни чудо
Повергнут у дорог.

²⁶⁶⁶ Михайлов А.И. Николай Клюев и мир его поэзии. — В кн.: Клюев Н. Сердце единого. Стихотворения и поэмы. — СПб., 1999. — С. 49.

Во второй части поэмы, начинает звучать трагическая тема обреченности и гибели той Руси, которую так возвышенно воспевал ее поэт. Показательно, что в черновиках рукописи поэмы встречается другое ее название «Последняя Русь». Самое сильное впечатление на читателя производят строки пророчеств о трагической судьбе России:

Запела птица рощ цесарских:
«К нам вести горькие пришли,
Что зыбь Арала в мертвой тине,
Что редки аисты на Украине,
Моздокские не звонки ковыли,
И в светлой Саровской пустыне
Скрипят подземные рули...»

Какова провидческая сила поэзии Ключева, сумевшая более семидесяти лет назад предвидеть трагедию Арала. И совершенно потрясающие строки о подземных рулях в Сарове. Не мог же знать неблагонадежный, опальный поэт о будущем сверхсекретном Арзамасе-16. И уже совершенно непостижимое с точки зрения обыденного сознания предвидение:

Тут ниспала полынная звезда, —
Стали воды и воздухи желчью,
Осмердили жизнь человечью,
А и будет Русь безулыбной,
Стороной нептичной и нерыбной!

Полынная звезда... а ведь полынь на Украине называют чернобылем. Еще одно пророчество?

Самая трагическая — третья часть поэмы («Третье гнездо») в которой мощно звучат темы войны и революции. На смену легендарным, фольклорным героям приходят реальные исторические лица — Николай II, царская семья, Распутин, Есенин. Первый исследователь поэмы, нашедший и опубликовавший ее текст, так определяет главные темы и идею произведения: «... современный Апокалипсис и грядущее преобразование, воскресение России — эти темы пронизывают всю поэму. «Песнь» не просто поэтическая мечта, утопия. Ключев родился, чтобы подать нам пророческую весть о глубинной, сокровенной судьбе Родины. Русь — Китеж, Град видимый падет, чтобы в муках поднялся Град Невидимый, чаямый, заветный... Жанр поэмы — лирический эпос, в ней Ключев предстает как единственный в русской, да и во всей мировой поэзии мифотворец двадцатого века»²⁶⁶⁷.

«Песнь о Великой Матери» так и осталась незавершенной. Жизнь поэта оборвалась в октябре 1937 года. Он был расстрелян. Рукописи, изъятые у поэта при аресте бесследно исчезли.

²⁶⁶⁷ Шенталинский В. (Предисловие). — Знамя, 1991, № 11. — С. 4.

В конце XX столетия Клюев вернулся в русскую литературу. Вернулся, потому что его пророческий призыв к сохранению животворных сил природы, к гармонизации сосуществования человека и природы, стал не просто актуальным, он стал призывом к поиску путей выживания человечества. Столь же жизненно важно для современного общества утверждение связи времен, сохранения исторической памяти, духовной преемственности поколений, обращения к истокам национальной культуры, страстно и талантливо прозвучавшее в поэзии Клюева.

■ Основные понятия

Крестьянская поэзия, новокрестьянская поэзия, духовные стихи, стихотворный цикл, поэма, лиро-эпическая поэма, биографическое произведение, легенда, художественный вымысел, миф, неонародничество, художественные традиции, пафос, фольклоризм, акмеизм, символизм, русский национальный романтизм, литературная песня, стилизация, коллективное сознание, идеализация, художественное время, художественное пространство, провидческая функция искусства, лирический эпос.

■ Вопросы и задания

1. Прочитайте биографический очерк Клюева «Гагарья судьбина». Какие черты публицистического произведения можно отметить в этом очерке? в чем просветительский и полемический смысл автобиографии поэта?

2. Какие известные приемы русской народной песенной поэзии использует поэт в стихотворениях 1910–1916 годов? Как он сочетает традиционную фольклорную форму с созвучным новому времени содержанием?

3. Как вы думаете, какие стихотворения Блока из сборника «Нечаянная радость» вызвали чувство сопереживания у начинающего олонецкого поэта? Подготовьте развернутый ответ на этот вопрос, обратившись к текстам стихотворений Блока.

4. Как вы считаете, почему письма Клюева произвели сильное впечатление на Блока?

5. В чем своеобразие фольклоризма поэзии Клюева? Проиллюстрируйте свой ответ текстами клюевских стихотворений.

6. Подготовьте небольшую исследовательскую работу на тему «Лирика Клюева и Есенина» (на материале дореволюционного творчества поэтов).

7. Как и почему менялось отношение Клюева к революционным событиям в России?

8. Какие позиции отстаивал Клюев в полемике с пролетарскими поэтами и Маяковским?

9. Каковы особенности композиции поэмы «Погорельщина»?

10. Подготовьте развернутое устное сообщение на тему «Своеобразие автобиографизма в лирическом эпосе Клюева» (на материале поэмы «Песнь о Великой Матери»).

■ Литература

Соч.: Медный кит. — Пг., 1919; Песнослов: в 2 кн. — Пг., 1919; Львиный хлеб. — М., 1922; Ленин. — М.; Пг., 1924; Изба и поле: Избранные стихотворения. — Л., 1928; Соч.: в 2 т. — Мюнхен, 1969; Стихотворения и поэмы. — Л., 1977; Стихотворения и поэмы. — Архангельск, 1989; Песнослов: Стихотворения, поэмы. — Петрозаводск. 1990; Поэмы. — Томск, 1990; Стихотворения. Поэмы. — М., 1991; Песнь о Великой Матери. — Знамя. 1991. №11; Сердце Единорога; Стихотворения и поэмы. — СПб., 1999.

Лит.: Азадовский К.М. Николай Клюев. Путь поэта. — Л., 1990; Азадовский К.М. Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. — СПб., 2002; Базанов В.Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева. — Л., 1990; Грунтов А.К. Материалы к биографии Н.А. Клюева. — Русская литература, 1973, № 1; Иванок-Разумник Р. Поэты и революция. — Скифы: Альманах. Вып. 2. — Пг., 1918; Князев В. Ржаные апостолы: Клюев и клюевщина. — Пг., 1924; Николай Клюев: Исследования и материалы. — М., 1997; Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. — Петрозаводск, 1997; Михайлов А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990; Пичурин Л.Ф. Последние дни Николая Клюева. — Томск, 1995; Пономарева Т.А. Проза Николая Клюева 20-х годов. — М., 1999; Субботин С.И. Андрей Белый и Клюев: к истории творческих взаимоотношений. — В кн.: Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1988; Фатющенко В.И. Н. Клюев. — Советские поэты. 1917–1930. — М. 1982; Шенталинский В. Рабы свободы: в литературных архивах КГБ. — М., 1995.

С.А. ЕСЕНИН (1895–1925)

Есенин — самый популярный русский поэт XX века. Многие литературоведы ломали голову над секретом не проходящей всенародной любви к поэзии Есенина. Иногда на страницах газет и журналов появлялись предположения, что любовь эта — результат невзыскательности массового читателя. Но эти суждения опровергают люди, которых никак не заподозришь в неискренности в области поэзии — Борис Па-

стернак и Марина Цветаева. «Со времен Кольцова земля русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин, подарив его времени с бесподобною свободой и не отяжелив подарка стопудовой народнической старательностью... Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным, мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовскою стихией,» — писал Пастернак о Есенине в очерке «Люди и положения». О нем же — у Цветаевой:

И не жалость — мало жил,
И не горечь — мало дал, —
Много жил — кто в наши жил
Дни, все дал — кто песню дал...

«В наши жил Дни...», «песню дал...». Пропел величальную песню России в трагическую эпоху войн и революций.

Переживая судьбу родины как свою собственную, ощущая себя частью России, ее болевой точкой, он выразил в своей поэзии величие и трагизм эпохи. Любовь к России, русской культуре, истории, литературе, переживание настоящего и прошлого страны как главных событий своей биографии, терзающая мысль о том, «куда несет нас рок событий...» — все это, выраженное в стихах с удивительной силой художественного дара, сделало Есенина великим национальным поэтом.

Константиново — Спас-Клепики — Москва. Сергей Александрович Есенин родился 21 сентября (3 октября) 1895 г. В селе Константиново Кузьминской волости Рязанской губернии в крестьянской семье.

Родился я с песнями в травном одеяле,
Зори меня вешние в радугу свивали... —

пишет поэт о себе в одном из юношеских стихотворений. В этих стихотворных строках емко обозначены и социальные, и эстетические, и этические истоки его поэзии. Крестьянский мир, среднерусская природа, сельские праздники с их устремленностью к яркости, многоцветности, звучности, звонкости и слов, и красок, и чувств; «колдовская сутемень» древних языческих поверий — все это стало темами, образами, мотивами поэзии Есенина, содержанием художественного мира его ранней лирики. Читать будущий поэт научился в пять лет, с тех пор чтение стало его любимым занятием. Учился сначала в Константиновском земском народном училище, которое закончил с похвальным листом, а затем в церковно-учительской школе в селе Спас-Клепики. По свидетельству самого поэта, писать начал рано «лет девяти». «Толчки давала бабка. Она рассказывала сказки. Некоторые сказки с плохими концами мне не нравились, и я их переделывал на свой лад. Стихи начал писать, подражая частушкам» («Автобиография», 1923). Устная поэзия, сказочный, песенный, обрядовый фольклор стали импульсом его поэзии, определили форму и содержание его стихотворений.

В годы учебы в Спас-Клепиках (1909–1912) активно сочиняет, показывает стихи учителю Е.М. Хитрову, прислушивается к его советам, много читает Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, модного в то время Надсона, интонации, образы, темы этих поэтов узнаются в отроческих стихотворениях Есенина. Стихи тех лет подражательны, но уже в них определились темы, которые останутся навсегда в поэзии Есенина — любовь к родному краю, судьба поэта, предназначение поэзии. В 1912 г. поэт приезжает в Москву, работает сначала конторщиком в мясной лавке, где служил приказчиком отец, затем корректором в типографии И.Д. Сытина. В типографии знакомится с А.Р. Изрядновой, которая вскоре становится его гражданской женой, матерью сына Юрия (род.1914 г.). В это же время Есенин сближается с поэтами, входившими в Суриковский литературно-музыкальный кружок. Он объединял литераторов «из народа», продолжавших традиции А. Кольцова, И.Сурикова, И.Никитина. В начале 1914 г. В журнале для детей «Мирок» напечатано стихотворение «Береза», подписанное псевдонимом «Аристон». Это была первая публикация поэта. Знамательно, что первое опубликованное стихотворение Есенина — пейзажное, посвященное березе, образ которой пройдет через все его творчество, станет сквозным. Стихи, которые сам поэт назвал первыми, самыми ранними и датировал 1910 годом («Вот уж вечер. Роса...», «Там, где капустные грядки...») — пейзажные миниатюры. Пейзаж в раннем творчестве Есенина находится в гармоническом единстве с лирическим героем, которому в нем... «Хорошо и тепло, как зимой у печки...». Юный поэт очеловечивает природу, наделяет ее способностью думать, чувствовать, действовать сообразно своим чувствам и переживаниям. Это уже было и в фольклоре, и в классической поэзии. Выражение сходных чувств в переживаниях лирического героя и в настроениях природы (психологический параллелизм) — один из постоянных художественных приемов народной лирической песни. Но новизна есенинского пейзажа в том, что поэт не подчиняет жизнь природы своим чувствам, не заставляет ее непременно сопереживать: «Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло. Только мне не плачется — на душу светло...» («Выткнулся на озере алый свет зари...», 1910). Поэт не наблюдает природу, не описывает ее, он сам является ее частью, растворяется в ней: «Я хотел бы затеряться в зеленях твоих стозвонных»; «Как снежинка белая, в просини я таю...». В первой же публикации Есенина проявилась и другая отличительная особенность его ранней пейзажной живописи — настроенность на восприятие радостного, яркого, светлого в неброской русской природе. И серебро, и золото, и снежное кружево сверкают и переливаются на пушистых ветках заснеженного дерева. Но не только сверканье и полыханье красок в палитре юного художника, подвластно ему и воспроизведение тонких, переходных состояний природы, для изображения которых необходимо умение передать полутона, чуть заметные движения цвета и звука:

Задремали звезды золотые,
Задрожало зеркало затона,

Брезжит свет на заводи речные
И румянит сетку небосклона...
(«С добрым утром», 1914)

В 1914 — начале 1915 г. Есенин печатается в московских журналах «Млечный путь», «Проталинка», «Мирок», «Друг народа», «Доброе утро», «Марс», «Парус». В этот период очень много пишет, работает не только над формой произведений, но и расширяет тематику, жанровый диапазон. Кроме подражаний песням («Темна ноченька, не спится...», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...»; «Заиграй, сыграй, тальяночка...») произведений, навеянных духовными стихами («Пойду в скуфье смиренным иноком...»; «Шел Господь пытаться людей в любви...») он осваивает жанры исторической поэмы («Сказание о Евпатии Коловрате», «Марфа-посадница») и поэмы лирической («Русь»). Обратившись к сюжетам из русской истории, Есенин внимательно изучает язык древних повестей, образы легенд и преданий, поэтику былин, исторических песен. Заметно расширяется словарь поэта, арсенал стиховых форм, приемы портретной и речевой характеристики персонажей. Лирическая поэма «Русь» — новый этап в развитии темы родины в есенинской поэзии. От пейзажных миниатюр, от отдельных лирических зарисовок, он приходит к изображению большого, масштабного полотна, широкому обобщению, созданию емкого образа Родины, Руси, прекрасной и суровой, переживающей пору грозных испытаний (поэма стала откликом на начало мировой войны):

Понакаркали черные вороны:
Грозным бедам широкий простор.
Крутит вихорь леса во все стороны
Машет саваном пена с озер.

Грянул гром, чашка неба расколота,
Тучи рваные кутают лес.
На подвесках из чистого золота
Закачались лампадки небес.
(«Русь», 1914)

Как его предшественник Лермонтов, как его современник Блок, Есенин подходит к неразрешимой загадке любви к Родине: «Но люблю тебя, родина кроткая! а за что — разгадать не могу...» («Русь»).

В Петроград, к Блоку. Поэта терзает неудовлетворенность публикациями во второстепенных московских журналах. Он понимает, что за литературным признанием надо ехать в Петроград. В марте 1915 г. Есенин приезжает в столицу. Идет к Блоку. «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что первый раз видел живого поэта» («О себе», 1925). Блоку стихи Есенина понравились: «Стихи свежие, чистые, голосистые...» Блок дает несколько рекомендательных писем, в том числе к поэту Сергею Городецкому, увлеченному в то время фольклором, сла-

вянской мифологией. Городецкий был инициатором знакомства Есенина с Николаем Клюевым. Встреча двух крестьянских поэтов была неизбежна, слишком многое их связывало: происхождение, фольклорные и религиозные истоки творчества, поэтизация крестьянского быта, дома. Но даже столь близкие по тематике и эстетическим пристрастиям поэты, обращаясь к одним и тем же темам, предметам поэтизации, оставались самобытными, со своим образным рядом, своей интонацией поэтического голоса. Если у Клюева изба становится целым миром, космосом, то у Есенина поэтизация крестьянского дома не в возвышении его до Млечного пути, а в особом даре увидеть поэзию там, где раньше видели лишь объект для сострадания:

Пахнет рыхлыми драченами;
У порога в дежке²⁶⁶⁸ квас,
Над печурками точеными²⁶⁶⁹
Тараканы лезут в паз.

Вьется сажа над заслонкою
В печке нитки попелиц,
А на лавке за заслонкою
Шелуха сырых яиц...
(«В хате», 1914)

Есенинское описание деревенской хаты поражает удивительной меткостью зарисовки, задушевностью интонации, которая окрашивает этот бедный крестьянский быт светом любви, превращая изображенное в предмет возвышенной поэзии. Человек, чувствующий поэзию, не мог не откликнуться на эти есенинские стихи. Известный знаток и ценитель русской лирики профессор И.Н. Розанов вспоминал: «Еще более произвело на меня впечатление «В хате» («Пахнет рыхлыми драченами...»), а особенно три последние строчки:

От пугливой шумоты
Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты...

И ночью уже ложась спать, я все восхищался этой «пугливой шумотой». Благодаря рекомендациям Блока и Городецкого, стихи Есенина охотно публикуют столичные журналы и газеты. Поэт в марте приехал в Петроград, а уже 22 апреля в журнале «Голос жизни» (№ 17) опубликована статья Зинаиды Гиппиус (под псевдонимом Роман Аренский) «Земля и камень», предваряющая подборку есенинских стихотворений. Не щедрая на похвалы, Гиппиус пишет о *мастерстве* начинающего поэта: «... мастерство приходит после долгой работы; трудно освободиться от

²⁶⁶⁸ Дежка — небольшая кадка.

²⁶⁶⁹ Над печурками точеными — печурки (выемки в печи, где греют пищу или сушат какие-либо вещи) часто закрываются занавесками — точами или точивом (точа — ткань или холст).

«лишних» слов. Тут же мастерство как будто данное: никаких лишних слов нет, а просто есть те, которые есть, точные, друг друга определяющие»²⁶⁷⁰. Есенин становится популярен. Вместе с Клюевым много выступает на литературных вечерах и в салонах. Костюмы и репертуар поэтов подчеркнуто фольклорные, этнографические, театральные. Им сопутствует успех, о них говорят, пишут.

«**Радуница**». В начале 1916 г. выходит первая книга стихов Есенина «Радуница». В названии сборника звучит и основная эмоциональная доминанта его творчества и еще раз подчеркнута приверженность поэзии и этике народной жизни, ее верованиям, обрядам. Радуница — весенний праздник, день поминовения усопших родственников. В «Радуницу» Есенин включил тридцать три стихотворения, которые составили разделы «Русь» и «Маковые побаски». В разделе «Русь» в основном произведения, навеянные духовными стихами («Микола», «Инок», «Калики», «Богомолки», «Поминки», «Гой, ты, Русь, моя родная», «Шел господь пытать людей в любви...»). В разделе «Маковые побаски» песенные стихи («Заиграй, сыграй тальяночка...», «Белая свитка, красный кушак...», «Выткался на озере...» и др.). «Радуницу» составили стихи, написанные за три года жизни в Москве, в которые поэт развивался стремительно. В это время сформировалась неповторимая, узнаваемая есенинская поэтика с песенными ритмами, пейзажными картинками, написанными яркими, чистыми красками: прежде всего его любимыми — красными, золотыми, синими. Специалисты, исследовавшие генезис есенинской цветописы, довольно единодушны — она во многом идет от древнерусской иконописи: «...не только о врожденной точности художественного зрения говорит нам колорит пейзажной лирики Есенина. Совершенно явственно ощущается и связь его «расцветки» с гаммой «розовой», то есть очищенной от потемневшей со временем олифы иконы, построенной на гармонии чистых и ясных цветов — красного, желтого, синего или зеленого», — считает А. Марченко²⁶⁷¹. «Крестьянская Русь... в лирике Есенина 1910-х годов, — олицетворение неба, сини: «Только синь сосет глаза», сами хаты обретают религиозное звучание — это «в ризах образа». Синий цвет, традиционно ассоциировавшийся с образом Богородицы, стал доминирующим в цветовой образности есенинского стиха», — замечает Н. Солнцева²⁶⁷², отметив также, что «В лирике Есенина образу рая адекватно соединение голубого и золота, голубого и малинового, алого: «О Русь — малиновое поле и синь, упавшая в реку»; «Грезит над озером рыжий овес», «О красном вечере задумалась дорога»...²⁶⁷³ Родные рязанские пейзажи у молодого поэта полны звуков «Поет зима — аукает», Мохнатый лес баюкает *Стозвоном* сосняка...»; «Под звон надломленной осоки...»; а зачастую звуковые и цветовые характеристики соединяются — цвет звучит, звук обретает цвет: «в роще

²⁶⁷⁰ Цит. по изд.: Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. В 5 тт. Т. 1. — М., 2003–2008. — С. 233.

²⁶⁷¹ Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. — М., 1982. — С. 12.

²⁶⁷² Солнцева Н. Сергей Есенин. — М., 2004. — С. 12.

²⁶⁷³ Там же.

по березам белый перезвон»; «Я хотел бы затеряться в зеленях твоих стозвонных»; «хвойной позолотой взвеннивает лес...». Не только цветут, звукам, но и ароматам, запахам родной природы восторженно радуется поэт: «Пахнет яблоком и медом По церквам твой кроткий Спас...»; «Пахнет вербой и смолоу, синь то дремлет, то вздыхает...». Сборник имел успех и у читателей, и у критики. Уже в феврале 1916 г. появляется первый отклик на «Радуницу» — рецензия Н. Венгрова в журнале «Современный мир». Рецензия очень добрая, приветствующая молодой талант. Причину успеха есенинских стихов у петербургской читающей публики довольно точно определил другой рецензент — З.Бухарова, в журнале «Нива»²⁶⁷⁴: «Сергей Есенин очень молод, и на всем его сборнике лежит прежде всего печать подкупающей юной непосредственности. Соблазны культуры почти ничем еще не задели ясной души «Рязанского Леля». Он поет свои звонкие песни легко, просто, как поет жаворонок. Усталый, пресыщенный горожанин, слушаая их, приобщается к забытому аромату полей, бодрому запаху черной, разрыхленной земли, к неведомому ему трудовой крестьянской жизни и чем-то радостно-новым начинает биться умудренное всякими исканиями и искусами вялое сердце. Сергей Есенин пленителен именно в песнях, взятых прямо от пашни, от нивы, от сенокоса». Среди множества положительных откликов с особой признательностью Есенин вспоминал статью проф. П. Сакулина «Народный златоцвет» в журнале «Вестник Европы»²⁶⁷⁵.

Воинская служба. Революция. В марте 1916 г. Есенин был призван на воинскую службу. Благодаря литературной известности и стараниям друзей поэт был назначен санитаром в Царскосельский военно-санитарный поезд № 43 Ее Императорского Величества Государыни Императрицы, который располагался в Царском селе, под Петроградом, что позволяло во время увольнений бывать в столице, участвовать в литературных вечерах, посещать редакции журналов. И хотя поэт вынужден был нести все тяготы воинской службы (караулы, службы и т.п.), он напряженно работает над новыми произведениями, за время службы были написаны более двадцати стихотворений (в том числе «Устал я жить в родном краю...», «За горами, за желтыми долами...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...»), готовит к печати второй сборник стихотворений «Голубень». В апреле-июне дважды выезжал в составе команды санитарного поезда на фронт.

В лазарете для раненых в Царском селе, где располагался санитарный поезд, устраивались концерты, в которых выступали известные певцы, актеры, читал свои стихи и Есенин. 22 июня он читал поэму «Русь» в присутствии императрицы. Начальство санитара Есенина несколько раз предлагало ему написать стихи в честь царской семьи, но поэт уклонялся. Дело чуть не дошло до отправки в дисциплинарный батальон. Но в это время уже начались волнения в столицах и в войсках, последовали отречение царя и Февральская революция. Есенин оставил армию и уехал в Константиново. Первым откликом на революцию было

²⁶⁷⁴ 1916, № 5.

²⁶⁷⁵ 1916, № 5.

стихотворение «Разбуди меня завтра рано...» (март 1917), пронизанное предощущением радостных перемен, он ожидает пришествия дорогого гостя — Христа. Надеется, что именно ему предначертано стать певцом обновленной Руси:

Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт...

В этом светлом предощущении, нетерпеливом ожидании счастья, он женится (с венчанием в церкви) на З.Н. Райх, скромной служащей одного из учреждений, будущей актрисе с трагической судьбой, матери его детей — Татьяны (род. 1918) и Константина (род. 1920). Октябрьскую революцию поэт воспринял с воодушевлением: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принял ее по-своему, с крестьянским уклоном» («О себе», 1925). Лозунг «Земля — крестьянам», декрет о земле вселяли надежду на переустройство прежних порядков в пользу подавляющего большинства населения страны. С марта 1917 по февраль 1919 г. Есенин создает цикл революционных поэм («Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Инония», «Сельский часослав», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор»), в которых приветствует революцию, преобразование страны, создает свою стихотворную библию, предлагает в ней новое, иное (отсюда название поэмы «Инония») устройство вселенной, новый космос. Революционным поэмам предшествовало стихотворение «Товарищ» (март 1917), в котором «сын простого рабочего» идет сражаться за революцию вместе с Христом: «Идут рука с рукою, а ночь черным-черна...». Сближение революции с образом Христа позднее прозвучит в поэмах А. Блока и А. Белого.

С революцией Есенин связывал утопические мечты о возрождении крестьянской Руси. В этих утопических мечтаниях в значительной мере укрепляли его старшие наставники — Н. Клюев и один из идеологов эсеров (позднее левых эсеров) известный публицист и литературовед Р.В. Иванов-Разумник, издававший в 1917–1918 гг. альманах «Скифы». «Скифство» — своеобразное почвенничество XX века, с верой в мессианское предназначение России, объединяло Н. Клюева, А. Белого, А. Ремизова, М. Пришвина, Е. Замятина. В поэмах Есенина — мечты о крестьянском рае, воодушевленные революционной идеей. Революционные поэмы — новое евангелие, которое изрекает «пророк Есенин Сергей». Пророк-поэт преображает мир словом. «Рожденному революцией новому миру, где «пляшет над правдой смерть», он противопоставляет иную страну, где воплощаются вечные чаяния народа о земном «мужицком рае», где «мудростью пахнет слово, вязью колоса поля» и зреет «словесный луг»²⁶⁷⁶.

²⁶⁷⁶ Шубникова-Гусева Н.И. С. Есенин в жизни и творчестве. — М., 2002. — С. 52.

В 1919 г. группа поэтов (С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков, В. Шершеневич) заявляют о создании «Ордена имажинистов», для членов которого образ становился и формой и содержанием произведения. Образ в поэзии для имажинистов — метафора, шокирующая своей новизной. В качестве одного из программных документов имажинисты пытались представить и статью Есенина «Ключи Марии» (написана в 1918, опубликована в 1920). Но именно в этой работе поэт утверждал, что не победа над смыслом, а тесная связь образа с содержанием делает его органичным и полноценным. Попытка создать новую литературную школу оказалась неудачной. Сторонник «органичного образа», Есенин вскоре отошел от имажинистов. 1919–1920-й годы время жестокого отрезвления от утопических идей, надежд на грядущий «мужицкий рай». В поэме «Кобылы корабли» (1919) появляется смертоносный образ стужи, обрушившейся на страну:

...Скачет по полю стужа,
Окна выбиты, настезь двери.
Даже солнце мерзнет, как лужа,
Которую напрудил мерин.

«Идет совершенно не тот социализм, о котором я думал... Тесно в нем живому...»²⁶⁷⁷. В том же письме — рассказ о жеребенке, который пытался обогнать поезд «... Этот маленький жеребенок был для меня наглядным, дорогим, вымирающим образом деревни...»

Милый, милый, смешной дуралей,
Ну, куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?..
(«Сорокоуст», 1920)

Поэт понял, что социализм строится за счет деревни, но не для деревни, что жизнь села с ее вековым укладом, этическими, религиозными, культурными традициями рушится, уничтожается. Образ красногривого жеребенка в трагической поэме «Сорокоуст»²⁶⁷⁸ (1920) — символ живого, побежденного железным, образ того, что было дорого, близко в юности. «Я последний поэт деревни...» — заявляет Есенин в одноименном стихотворении.

«Пугачев». В 1919–1920-е годы по России прокатилась волна крестьянских восстаний (самое мощное — «антоновский мятеж» на Тамбовщине). Есенина волновала судьба мятежного крестьянства, трагическая участь его предводителей. Он обращается к образу вождя крестьянской войны XVIII в., создает драматическую поэму «Пугачев» (1921). Как и его гениальный предшественник — Пушкин — он тщательно изучает исторические исследования, документы, совершает поездку по местам

²⁶⁷⁷ Письмо Е. Лифшиц от 11 августа 1920 года.

²⁶⁷⁸ Сорокоуст — поминальная молитва.

пугачевского бунта. Есенин во многом следует за Пушкиным в характеристике Пугачева, но и полемизирует с великим поэтом. Проф. И.Н. Розанов в воспоминаниях о Есенине воспроизводит разговор с поэтом о работе над трагедией «Пугачев». Есенин в этом разговоре не соглашается с пушкинской трактовкой образа народного бунтаря в «Капитанской дочке»: «Совсем не будет любовной интриги... Ни одной женской роли... в каждой сцене новые лица... Я несколько лет изучал материалы и убедился, что Пушкин во многом был не прав. Я не говорю уже о том, что у него была своя, дворянская, точка зрения. И в повести, и в истории. Например, у него найдем очень мало имен бунтовщиков, но очень много имен усмирителей...»²⁶⁷⁹. Да, конечно же, пушкинский Пугачев — фигура неординарная, он и умен, и умеет держать слово, в некоторых случаях по-своему справедлив, но он и жесток, и честолюбив. Есенин прав, пушкинский взгляд на крестьянский бунт и его предводителя — взгляд дворянский, взгляд на злодея и возмутителя²⁶⁸⁰. а Есенин, последний поэт деревни, смотрит на предводителя крестьянского бунта против власти не как на злодея, а как на гениального человека, понимающего, что он возглавляет силу, поднявшуюся против несправедливости. Но силу стихийную, которая также перерастает в разгул страшных страстей — мести, звериной жестокости. Подвержен этим страстям и сам Емельян Пугачев. Более того, он становится жертвой этой стихии возмездия и злобы, жертвой предательства. В финальных словах погибающего Пугачева: «Дорогие мои... дорогие... хор-ошие...» и боль неудачи и понимание причины поражения в безудержности злобы и жестокости. У Есенина Пугачев — гениальная трагическая фигура. Он не только талантливый организатор, но и глубокий психолог, провидец, понимающий и обреченности восстания, и его историческую необходимость. Поэт создает новаторское произведение, в котором художественно убедительно слиты воедино и история, и современность, и народные предания, и евангельские притчи.

Поездка за границу и возвращение на родину. В 1922 г. Есенин заключает брак с известной американской танцовщицей А. Дункан и вместе с нею на полтора года уезжает за границу (Германия, Бельгия, Франция, Италия, США). За границей Есенин почти не пишет о зарубежной жизни (за исключением писем и нескольких заметок. Самое большое, что он написал о загранице — очерк «Железный Миргород»). Пишет о России, о трагедии страны (драматическая поэма «Страна негодяев») и о драме поэта (стихотворный цикл «Москва кабацкая»). «Страна негодяев» — сатирическое, с авантурным сюжетом произведение, в котором показаны честолюбцы, карьеристы и просто бандиты — «персонал»

²⁶⁷⁹ Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников. — М., 1995. — С. 301.

²⁶⁸⁰ Если в «Истории Пугачевского бунта» Пушкин учел «крестьянскую», «мужицкую» точку зрения на Пугачева, то в «Капитанской дочке» он высказался за единство народа: утопическая идея Пушкина состояла в том, чтобы в государстве и обществе возобладали общечеловеческие, а не «классовые» интересы. Ни дворянский, ни крестьянский лагерь не удовлетворяют Пушкина, который устремлен к обществу, не знающему «классовых» противоречий. — *Ред.*

страны, которой может стать Россия, если не очистит себя от бездарных выскочек, людей презирающих и ненавидящих ее народ. «Москва кабацкая», — лирическая исповедь «скандалиста», «хулигана», каким стал «рязанский Лель», поэта с нежным сердцем, вынужденного надеть маску озорного гуляки, завсегдатая кабаков. Сила лирики Есенина в предельной искренности, обнаженности его поэзии. Но это же качество временами становилось причиной непонимания и неприятия его поэзии. Ведь люди даже в себе часто хотят видеть только светлое, доброе, возвышенное, вычеркивая из памяти, отвергая, отменяя любые воспоминания об иных проявлениях своей натуры. А в «Москве кабацкой» поэт распахивает все — и острое чувство одиночества, и грусть, и браваду «гуляки праздного» и эпатаж, как реакцию на крушение надежды, мечты об иной жизни для России и для себя.

После возвращения из-за границы Есенин пишет удивительно просветленный «совершенно необычной нежности и задушевности» (А. Лежнев) цикл «Любовь хулигана», посвященный актрисе А. Миклашевской:

Я б навеки забыл кабаки
И стихи бы писать забросил,
Только б тонкой касаться руки
И волос твоих цветом в осень...
(«Заметался пожар голубой...», 1923)

Критик А. Марченко очень точно назвала Есенина 1924–1925 гг. «разговаривающим», ему постоянно нужен понимающий, сочувствующий собеседник, предельная искренность этого разговора до сих пор поражает читателя. Непонимание — беда, от которой так страдал поэт, может быть поэтому он ищет поддержки и отклика у самых близких людей («Письмо к женщине», «Письмо от матери», «Ответ», «Письмо деду», стихотворения, посвященные сестре Шуре), прежде всего им хочется объяснить «...чем я живу и чем я в мире занят...». Образы родного дома, матери, деда, сестер проходят через все творчество Есенина. Своему рождению, рождению *поэта*, он благодарен матери («Матушка в купальницу по лесу ходила, Босая с подтыками по росе бродила...»), в минуты радостного ожидания, он обращается к ней же («Разбуди меня завтра рано, о моя терпеливая мать!»), в дни тяжелых испытаний духа и воли, вновь поэт думает о самом родном человеке:

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет!
Пусть струится над твоей избушкой
Тот вечерний несказанный свет...
(«Письмо матери», 1924)

И как наваждение исчезает «тягостная бредь», и вновь «я по-прежнему, такой же нежный», и вспоминается самое главное, самое святое место на земле — «низенький наш дом». Дом, который и есть начало родины, Руси, России — «Я покинул родимый дом, Голубою оставил Русь». Дом

и Русь, ответственность за них поэт ощущал всегда: «Стережет голубую Русь Старый клен на одной ноге...» Тот самый клен, который так похож на него, Есенина Сергея. Или скорее он похож на этот клен:

И я знаю есть радость в нем
Тем, кто листьев целует дождь,
Оттого, что тот старый клен
Головой на меня похож...
(«Я покинул родимый дом...», 1918)

Среди тех, самых близких, родных, с которыми ведет разговор поэт, оказывается и клен «Клен ты мой опавший, клен заледенелый, Что стоишь, нагнувшись, под метелью белой?»), собеседником поэта становится и пес «Дай, Джим, на счастье лапу мне, Такую лапу не видал я сроду». Не просто собеседником, а доверенным лицом, которому поручается то, что нельзя доверить никому другому:

Мой милый Джим, среди твоих гостей
Так много всяких и не всяких было
Но та, что всех безмолвней и грустней,
Сюда случайно вдруг не заходила?

Она придет, даю тебе поруку,
И без меня, в ее уставясь взгляд,
Ты за меня лизни ей нежно руку
За все, в чем был и не был виноват.
(«Собаке Качалова», 1925)

В лирике 1924–1925 годов идет разговор-воспоминание «Ах как много на свете кошек...»; «Я красивых таких не видел...»; «Ты запой мне ту песню, что прежде...». Продолжается он и в маленькой поэме, написанной по впечатлениям от поездки в Константиново, «Возвращение на родину» (1924). Интонации и настроение пушкинского «И вновь я посетил...» угадываются здесь без труда, Есенин делает это узнавание нарочитым. Он идет к Пушкину — в простоте и глубине языка, образа, емкости мысли, несуетности. С грустной улыбкой встречает он «ту сельщину, где жил мальчишкой», с трогательной шутиливой иронией передает разговор с дедом, вынужденным молиться осинам:

На церкви комиссар снял крест.
Теперь и Богу негде помолиться.
Уж я хожу украдкой нынче в лес,
Молюсь осинам...
Может, пригодится...

«Здесь жизнь сестер, Сестер, а не моя...» Край этот дорог поэту, но «Уже никто меня не узнает...», даже собака, уж она-то должна быть преданней людей, но и она...: «По-байроновски наша собачонка Меня встре-

чала лаем у ворот...». В другом произведении, отразившем впечатления от той же поездки в Константиново, «Русь советская», поэт уже более определенно и жестко признается, что жизнь движется не так, как это ему представлялось, что он оказался в стороне от этого движения:

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?
Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да, и пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.
(«Русь советская», 1924)

Впечатлений и вопросов к самому себе в эту поездку у Есенина было много. Он понял, что созрел для создания большого лиро-эпического произведения.

«**Анна Снегина**». Работать над поэмой Есенин начал в конце 1924 г. на Кавказе. В начале 1925 г. «Анна Снегина» была готова к печати. Есенин, понимая, что поэма, пожалуй, лучшее из созданного им, с трепетом ждал откликов на публикацию. Но критика была жесткой и несправедливой. «Любовной канителью на фоне бунтующей деревни» (В.Друзин), шагом назад в разработке языковых средств назвали новое произведение критики столичных журналов, более тепло встретили поэму в провинции. В поэме постоянная для Есенина тема деревни и крестьянина в эпоху революционного потрясения обогащается и «усадебной» темой судьбы помещичьей интеллигенции, и автобиографическими мотивами воспоминаний о первой любви. Судьба молодой помещицы, в которую лирический герой был в юности влюблен, характер старого мельника, доброго трудяги, готового всем помогать, вселяющего надежду на то, что с такими людьми и деревня, и страна преодолению все невзгоды, трагическая судьба сельского революционера Прона, презираемый поэтом приспособленец Лабутя — все эти темы, мотивы, образы, характеры даны достоверно точно, эмоционально, взволнованно, художественно убедительно. Эпическая канва, эпическое пространство в «Анне Снегиной» — послереволюционная Россия. Взгляд поэта высвечивает, выхватывает из взвихренного революцией пространства то столицу, где «Калифствовал Керенский на белом коне», то фронт первой мировой, но основные события разворачиваются в российской глубинке, на родине лирического героя, в соседних деревнях Радово и Криуши. Радово — воплощенный крестьянский рай:

Село, значит, наше — Радово,
Дворов, почитай, два ста.
Тому, кто его оглядывал,
Приятственны наши места,
Богаты мы лесом и водью,
Есть пастбища, есть поля.
И по всему угодию
Рассажены тополя.

Мы в важные очень не лезем,
Но все же нам счастье дано.
Дворы у нас крыты железом,
У каждого сад и гумно.

Но это в воспоминаниях, а в послереволюционной деревне, куда приехал герой все изменилось. Добрая мельничиха причитает: «Прогнали царя и вот Посыпались все напасти На наш неразумный народ. Открыли зачем-то остроги, Злодеев пустили лихих». В конфликте радощев и криушан, во вседозволенности, в проявлениях лени, стяжательства, зависти, приспособленчества, разрушающих крестьянский мир (воплощены в образах возницы; Лабути, брата Прона) Есенин винит самих мужиков. Лирический сюжет поэмы пульсирует в воспоминаниях, аллюзиях, намеках, догадках, неосознанных, невысказанных мыслях и желаниях, которые то вспыхивают, то угасают:

Так мил моим *вспыхнувшим* взглядам
Состарившийся плетень.
Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет!» —
Далекие, милые были —
Тот образ во мне *не угас...*

Не рассказ, не описание, не воспоминание, а лишь отдельные слова, тени, вспышки, знаки прошедшего, сожаление настоящего, неведение и неясность будущего:

«Смотрите...
Уже светает?
Заря как пожар на снегу...
Мне что-то напоминает...
Но что?
Я понять не могу...
Ах! Да...
Это было в детстве...
Другой... Не осенний рассвет...

В «Анне Снегиной» чуть ли не впервые в русской советской литературе зазвучала тема послеоктябрьской эмиграции, ностальгии русской души в зарубежье. Читатели поняли, увидели, услышали в поэме почти демонстративно заявленное следование пушкинским традициям. Созвучный пушкинскому стих «Анны Снегиной», переключка фамилии заглавной героини поэмы с фамилией героя пушкинского романа, письма героев... В.Турбин писал, что герой поэмы Есенина «изысканный, а заодно и прославленный петербуржец, своеобразный Онегин начала XX века, Онегин-крестьянин, Онегин-поэт... «Анна

Снегина» сопоставима с романом Пушкина по многим параметрам: ирония тона повествования, обрамление рассказываемого письмами героев, их имена и судьбы. Традиция... неузнаваемо преобразается, таится и вдруг обнаруживает себя в случайных или преднамеренных совпадениях...»²⁶⁸¹. Но исследователи творчества Есенина справедливо заметили и то, что столь явное следование традициям гения русской поэзии, лишь контрастнее подчеркивает мастерство и новаторство есенинской поэмы. «Традиционная сюжетная схема пушкинского романа в стихах перенесена у него на новый материал и раскрыта по-новому. Соединяя пушкинский тезис о текучести и вечности жизни с гоголевским сожалением о невозможности юности, поэт обогащает его некрасовской реалистической традицией и освещает многообразной сменой душевных настроений, почти импрессионистской поэтикой. Традиция живет и в то же время неузнаваемо преобразается, полемически противопоставляется «Евгению Онегину»²⁶⁸².

«Персидские мотивы». Одновременно с «Анной Снегиной» на Кавказе был создан другой шедевр есенинской поэзии — лирический цикл «Персидские мотивы» (1925). Увлечение поэзией Саади, Хайяма, Фирдоуси давно влекло Есенина в Персию, в Иран. Поездка в Иран оказалась невозможной и поэтическое воображение помогло Есенину увидеть Персию в окрестностях Баку. «Персидские мотивы изначально были задуманы как стихотворный цикл, объединенный лирическим героем, его судьбой, чувствами, состоянием души. Поэтому первое стихотворение цикла «Улеглась моя бывлая рана...» Многие объясняет — и то, что происходило с лирическим героем в недавнем прошлом, и то, зачем он оказался в Персии:

Улеглась моя бывлая рана —
Пьяный бред не гложет сердце мне.
Синими цветами Тегерана
Я лечу их нынче в чайхане.

Надежда уйти от терзающих душу противоречий, от горьких дум и видений («пьяный бред») ведет поэта в придуманную страну поэзии и любви. В первой же строфе стихотворения, открывающего цикл, вновь вспыхивает синий цвет, цвет неба, который уже давно исчез из палитры художника в стихах о родине. «Персидские мотивы» состоят из 15 стихотворений, удивляющих изысканностью созданной поэтом особой «восточной» строфики, музыкальностью, причудливой декоративной вязью повторов, воссозданием картин опозитизированного экзотического быта. Здесь нет единого любовного сюжета. Имя прекрасной персиянки постоянно, это то Шага, то Лала, то Гелия. Постоянно стремление к влюбленности, полноте и нежности чувств. Из женских персонажей цикла неизменен лишь образ далекой возлюбленной, оставленной в России:

²⁶⁸¹ Турбин В. Традиции Пушкина в творчестве Есенина. «Евгений Онегин» и «Анна Снегина». — В кн.: в мире Есенина. — М., 1986. — С. 281.

²⁶⁸² Шубникова-Гусева Н. Развитие пушкинских традиций в поэмах С.А. Есенина. — В кн.: Пушкин и Есенин. — М., 2001. — С. 116.

«Там, на севере, девушка тоже, на тебя она страшно похожа, может думать обо мне...». Но и, конечно же, не может поэт умолчать о своей самой постоянной любви: «Как бы ни был красив Шираз, Он не лучше рязанских раздолий» («Шаганэ, ты моя, Шаганэ...»). Первоначально цикл состоял из десяти стихотворений. Некоторое время спустя поэт написал еще пять. Поэтому в середине цикла оказались заключительные, прощальные по своей тональности стихотворения («Голубая родина Фирдуси...», «В Хороссане есть такие двери...»). В стихотворениях, включенных в «Персидские мотивы» позднее усиливается звучание темы поэзии, творчества («Быть поэтом — это значит тоже...»; «Руки милой — пара лебедей...»).

«Персидские мотивы» — не столько стремление создать искусственный мир (точнее миф) гармонии, любви, высокой поэзии, что не очень получилось: все разное мысли о России, о доме прорываются и властно заглушают звуки нового, есенинского «соловьиного сада», (да и сам поэт проговаривается: «Никогда я не был на Босфоре, Ты меня не спрашивай о нем...»), сколько — попытка создать новую оригинальную стихотворную форму, что удалось в высшей степени. «Возможно «Персидские мотивы» были задуманы как русско-восточный вариант западноевропейского венка сонетов (16-е стихотворение «Море голосов воробьиных...»). Так и не было включено в цикл), но это скорее намеренное отталкивание от канонического жанра с его жесткой и строгой организацией. Есенинский цикл — иная, то же по-своему стройная целостность, характеризующая сюжетно-композиционным единством и идейно-художественной завершенностью»²⁶⁸³. Обычно рассказ о творческом и жизненном пути Есенина завершают рассмотрением поэмы «Черный человек». На бловом автографе поэмы обозначена дата завершения произведения «14 ноября 1925 г...». Многие пытались увидеть в трагическом содержании поэмы предсмертное послание, объясняющее состояние поэта, приведшее его к страшному финалу — самоубийству. Но, скорее всего, поэма была написана в 1922–1923 годах, во время зарубежной поездки, одновременно со «Страной негодяев». Поэтика и эмоциональное содержание этих поэм близки. Характеристика творчества поэта его прескверным гостем, безжалостным черным двойником, напоминает самохарактеристики Есенина, данные в «Москве кабацкой». Да, «Черный человек» отразил кризисное состояние души поэта, но того кризиса, который был преодолен в 1924–1925 гг. («Анна Снегина», «Персидские мотивы»). в конце декабря 1925 г. Есенин едет в Ленинград, надеясь, что в городе, в котором к нему пришла поэтическая слава, он начнет новый период жизни и творчества. Тяжело переживавший неприятие «Анны Снегиной», пообщавшись с ленинградскими литераторами, он, видимо, понял, что перемена места жительства в данном случае ничего не меняет. Острое ощущение неприятия его поэзии властью, обострило ощущение безысходности. Накануне своей гибели он кровью пишет стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...», прощаясь с читателем, другом, с которым много лет вел душевный, искренний разговор. Утром 28 декабря 1925 г. Есенин был обнаружен в номере ленинград-

²⁶⁸³ Бельская Л. Песенное слово. — М., 1990. — С. 111.

ской гостиницы «Англетер» повешенным. 31 декабря Москва хоронила великого русского национального поэта.

■ Основные понятия

Этические и эстетические истоки поэзии; темы, образы, мотивы поэзии; художественный мир поэта; сказочный, песенный, обрядовый фольклор; форма и содержание поэзии; литературная традиция; пейзажная поэзия; сквозной образ; лирический герой; антропоморфизм («очеловечивание» природы); психологический параллелизм; жанровый диапазон; историческая поэма; лирическая поэма; лиро-эпическая поэма, легенды и предания; былина, историческая песня; портретная и речевая характеристика персонажа; славянская мифология; эмоциональная доминанта; духовный стих; цветопись; колорит; «скифство»; почвенничество; имажинизм; «органичный образ»; драматическая поэма; стихотворный цикл; лирический сюжет; аллюзия; импрессионистская поэтика; «восточная» строфика;

■ Вопросы и задания

1. В чем выразилось кровное родство поэзии Есенина с русским словесным фольклором? Как это родство сказалось на особенностях есенинской лирики? Какие фольклорные традиции прослеживаются в есенинских исторических поэмах «Песнь о Евпатии Коловрате» (первоначально называлась «Сказание о Евпатии Коловрате»), «Марфа-посадница», «Ус», «Песнь о великом походе»?

2. Каковы особенности цветовой палитры поэзии Сергея Есенина? Проследите динамику изменения цветовой гаммы в стихотворениях и поэмах разных этапов творчества поэта. Приведите примеры приемов соединения цветовой и звуковой выразительности есенинского стиха.

3. В чем своеобразие есенинских метафор, сравнений, эпитетов? По каким признакам угадывается индивидуальная система изобразительно-выразительных средств поэтического языка?

4. Каково было первоначальное отношение Есенина к революционным событиям в России? Почему? Что такое «скифство»? Как идеи «скифов» отразились в революционных поэмах Есенина 1917 — начала 1919 годов?

5. Как менялось отношение поэта к революционным событиям, как это отразилось в его творчестве? Проследите изменение отношения поэта к революционным преобразованиям в стране по его письмам.

6. Подготовьте сообщение «Есенин о времени и о себе» по произведениям «Русь советская», «Русь уходящая», «Письмо к женщине», «Ответ», «Стансы».

7. Напишите реферат «Пушкинские традиции в творчестве Есенина» по работам В. Турбина, Н. Шубниковой-Гусевой, В. Мусатова, Л. Бельской и других исследователей проблемы.

8. По справочной и учебной литературе изучите особенности стихот-

ворного лирического цикла как специфической жанровой формы. Напишите письменную работу о «Персидских мотивах» как стихотворном цикле.

9. Существуют различные трактовки содержания поэмы Есенина «Черный человек». «Поэмой кризиса», называет произведение Л. Бельская. «Это одно из самых светлых, оптимистичных его произведений», — возражает Н. Солнцева. Познакомьтесь с аргументацией обеих исследовательниц (их книги указаны в списке литературы), перечитайте поэму, подумайте, кто из оппонентов более убедителен в своей аргументации? Появились ли у вас дополнительные аргументы в поддержку одной из спорящих сторон?

■ Литература

Соч.: Собр. соч.: В 6 т. — М., 1977–1980; Сергей Есенин в стихах и в жизни: Стихотворения. 1910–1921. — М., 1995; Сергей Есенин в стихах и в жизни Поэмы. 1912–1925. Проза. 1915–1925. — М., 1995; Несказанное, синее, нежное. — М., 1998; Полное собр. соч.: в 7 т. — М., 1995–2000.

Лит.: Базанов В.С. Сергей Есенин и крестьянская Россия. — Л., 1982; Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника в 2 ч. — М., 1969–1970; Бельская Л. Песенное слово: Поэтическое мастерство Есенина. — М., 1990; Есенин и русская поэзия. — Л. 1967; Сергей Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1986; С.А. Есенин: Материалы к биографии. — М., 1993; Сергей Есенин в стихах и в жизни: Воспоминания современников. — М., 1995; Журавлев В. Лирический роман Сергея Есенина. — Литература в школе, 1995, № 5; Занковская Л.В. Новый Есенин: Жизнь и творчество поэта без купюр и идеологии. — М., 1997; Иванов-Разумник Р.В. Поэты и революция. — Скифы. Сб. 2. — Пг., 1918; Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. — Л., 1969; Куняев Ст.Ю., Куняев С.С. Сергей Есенин. — М., 1997; они же. Сергей Есенин. — М., 2006; Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. — В 5 тт. — М., 2003–2008; Mc. Vay Gordon. Isadora and Esenin. — Ardis, 1980; Марченко А. Поэтический мир Есенина. — М., 1972; она же. Поэтический мир Есенина. — М., 1989; она же. Сергей Есенин: Русская душа. — М., 2005; Наумов Е. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. — Л., 1969; Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. — М., 1978; Пушкин и Есенин: Новое о Есенине. Вып. V. — М., 2001; Русское зарубежье о Есенине. — М., 1993; Савченко Т. Есенин и его окружение. — М., 1990; Солнцева Н. Китежский павлин: Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. — М., 1992; она же. Сергей Есенин. — М., 2004; Столетие Сергея Есенина; Международный симпозиум. (Есенинский сб. Вып. 3). — М., 1997; Шубникова-Гусева Н. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека» — М. 2001; Юшин П. Поэзия Сергея Есенина 1910–1923 годов. — М., 1966.

М.И. ЦВЕТАЕВА (1892–1941)

Цветаева Марина Ивановна — поэт, эссеист, драматург, критик, чье стихотворчество, оставаясь по своей сути глубоко женским, во многом обесмыслило само деление поэзии на «мужскую» и «женскую». Не входя официально ни в какие литературные объединения и группы, Цветаева сама является настолько крупным явлением в русской литературе, что ее творчество можно рассматривать в качестве равновеликой целому течению. «Литературных влияний не знаю, знаю человеческие, — несколько категорично сказала она в анкете 1926 года о собственном творчестве. — Ни к какому поэтическому и политическому направлению не принадлежала и не принадлежу». Ее поэзия задала мощнейшую традицию особой работы с поэтическим словом, синтаксисом, стихотворной композицией, на которую ориентируется не одно поколение отечественных поэтов.

Начальная пора. Родители Марины Цветаевой — профессор-искусствовед и филолог, основатель нынешнего Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина, Иван Владимирович Цветаев и пианистка Мария Александровна (в девичестве Мейн). Будущая поэтесса росла в особой культурной среде, повлиявшей на формирование ее восприимчивого и бескомпромиссного характера, тонкого чутья на любую фальшь. Впоследствии она посвятит своим близким несколько автобиографических очерков, в которых реальный внутренний облик родителей будет существенно переосмыслен и претворен фантазией автора («Музей Александра III», 1933; «Дом у Старого Пимена», 1933; «Мать и музыка», 1934; «Отец и его музей», 1936). Стихи Цветаева начала писать с пяти лет, причем не только на русском, но и на немецком и французском языках. В шесть лет она была отдана в музыкальную школу, в девять — поступила в женскую гимназию, затем несколько лет про-

вела в католических пансионах в Лозанне (1903), во Фрейбурге (1904). В 16 лет вместе с сестрой Анастасией слушала летний курс старофранцузской литературы в Сорбонне. Кумиры юных лет — император Наполеон, чей портрет девочка даже поместила в киот вместо иконы, его сын — юный герцог Рейхштадтский, герой пьесы Э. Ростана «Орленок», и Мария Башкирцева, автор откровенного и лиричного «Дневника», поэтика которого неожиданно преломилась в ранних стихах Цветаевой. Еще гимназисткой она посещала Московский литературно-художественный кружок под руководством поэта-символиста Валерия Брюсова, где даже была удостоена конкурсной премии; бывала и на занятиях по теории стиха, которые вел при издательстве «Мусагет» другой поэт — Андрей Белый. Знакомство с Максимилианом Волошиным и поездка летом 1911 года в его знаменитый «Дом поэта» — особняк на берегу Черного моря в Коктебеле подарили Цветаевой встречу с Сергеем Эфроном — ее будущим мужем. Они обвенчались в конце января 1912 года, а 5 сентября того же года родилась их дочь, названная в честь героини древнегреческого мифа Ариадной.

Первая же книга 17-летней поэтессы «**Вечерний альбом**» (1910), изданная за свой счет тиражом 500 экз., вызвала одобрительные отзывы признанных метров поэзии: В. Брюсова, М. Волошина, Н. Гумилева и др. Эта книга состоит из 111 стихотворений, распределенных по трем разделам: раздел «Детство» повествовал о повседневной жизни обитательницы детской комнаты; «Любовь» — открывал внутренний мир лирической героини, «Только тени» включал стихотворения, написанные под впечатлением прочитанных книг. Стихи сборника подкупали тем, что говорили, по словам М. Волошина, «о детстве из детства»: поэтикой лирического, девичьего дневника, подробностями уютного домашнего быта, доверительностью в раскрытии нехитрых тайн юности («...Словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру» — передавал свои впечатления о книге в снисходительно-доброжелательной рецензии мэтр поэзии В. Брюсов). «Дневниковость» отразилась и в стремлении запечатлеть каждый значимый миг жизни: позднее это качество выразится в почти обязательной датировке Цветаевой любого стихотворения. При этом формальная отделанность стихотворений свидетельствовали о будущем крупном таланте: «Эта книга — не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов», — отмечал скупой на похвалы Н. Гумилев.

Почему столь разные и столь взыскательные критики сразу же выписали достаточно большой кредит доверия юной и еще никому не известной поэтессе, становится ясно, если понаблюдать, как в первых опытах Цветаевой, во многом еще подражательных и несущих на себе следы отчетливого влияния символистской поэтики (прежде всего В. Брюсова) формировалась поэтика новая, постсимволистская, с ее предметностью, «вещностью», конкретностью образов. Это заметно даже по названию некоторых стихотворений книги: «Отъезд», «Инцидент за супом», «Мама за книгой», «Каток растаял» и т.п. — после «бездн», «вечностей» и «неизреченностей» символизма вдруг в отечественной поэзии появляются стихотворения на тему не «инобытия», а «бытия» и даже «быта», что

проницательно было подмечено В. Брюсовым: «Не боясь вводить в поэзию повседневность, она берет непосредственные черты жизни, и это придает ее стихам жуткую интимность». Подкупал читателя и наивный юношеский романтизм героини Цветаевой, ее увлеченность сильными и неоднозначными натурами, ее нравственный и духовный максимализм в оценке себя и окружающих ее людей. Так, в одном из лучших ранних своих стихотворений «Молитва» (1909) Цветаева по-брюсовски восклицает: «Я жажду сразу — всех дорог!», завершая его даже не мольбой, а категоричным требованием к Богу:

Люблю и крест, и шелк, и каски,
Моя душа мгновений след...
Ты дал мне детство — лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

Таким образом, в этом стихотворении преломляется романтический миф о преждевременной гибели подлинного гения, который должен «жить быстро и умереть молодым». Убежденность в исключительности поэтического дара, предопределяющего судьбу стихотворца, Цветаева пронесет через всю свою жизнь.

Следующий сборник «Волшебный фонарь» (1912) был встречен критикой более холодно и почти не раскупался: «Пять-шесть истинно поэтических красивых стихотворений тонут в ее книге в волнах чисто «альбомных» стишков, которые если кому интересны, то только ее добрым знакомым», — резко, однако во многом справедливо высказался в адрес книги В. Брюсов, с которым оказались солидарны и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и В. Ходасевич («Первая книга Марины Цветаевой «Вечерний альбом» заставила поверить в нее и, может быть, больше всего — своей неподдельной детскостью, так мило-наивно не сознающей своего отличия от зрелости, — писал Н. Гумилев. — «Волшебный фонарь» — уже подделка. <...> Те же темы, те же образы, только бледнее и суше, словно это не переживания и не воспоминания о пережитом, а лишь воспоминания о воспоминаниях»). Для Цветаевой такая оценка оказалась не только неожиданной, но и очень болезненной: ответив «литературным прокурорам» в одноименном стихотворении, она затем конкретизировала имя своего главного обидчика — двумя стихотворениями «В.Я. Брюсову» («Улыбнись в мое «окно»...» и «Я забыла, что сердце в вас — только ночник...»):

Я забыла, что сердце в вас — только ночник,
Не звезда! Я забыла об этом!
Что поэзия ваша из книг
И из зависти критика. Ранний старик,
Вы опять мне на миг
Показались великим поэтом...

Даже с былыми кумирами Цветаева рвала резко и навсегда. Наивную версию о том, что брюсовская критика вызвана обычной завистью

к молодому дарованию, она затем повторит в своем очерке «Гений труда» (1925), посвященном мэтру символизма, и во многом демонстративно выпустит через год сборник «Из двух книг» (1913), в предисловии к которому будет настаивать на своем кредо: «Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?... Все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души». Ответом критикам станет и знаменитое стихотворение поэтессы «Моим стихам, написанным так рано...» с его пророческими строками:

Разбросанным в пыли по магазинам,
Где их никто не брал и не берет,
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

Однако замечания учителя Цветаева все-таки запомнит, следующая ее книга «Юношеские стихи. 1913–1915» с новыми стихотворениями, в общем продолжающими принципы предыдущих сборников, останется в рукописи и будет собрана лишь в 1919–1920 гг., когда «начальная пора» творчества будет автором уже преодолена. Особенность первых сборников поэтессы — их песенная музыкальность: они легко становятся романсами («Генералы двенадцатого года», «Уж сколько их упало в эту бездну...», «Мне нравится, что вы больны не мной...»). А такой песенный прием, как рефрен (или его ритмический аналог — укороченная последняя строчка каждой строфы), станет «визитной карточкой» цветавской поэтической манеры.

Как только началась Первая мировая война, Сергей Эфрон задумал отправиться добровольцем на фронт. Дело было не только в его патриотическом настрое: в их отношения с супругой невольно вмешался третий, к тому же еще и его родной брат — Петр Эфрон, тронувший сердце Цветаевой трагической судьбой (потерял маленькую дочь, сам был прикован к постели смертельной болезнью). Это не было банальным романом: речь шла об особой форме восприимчивости поэтессы к чужому страданию, к чужой потребности в близком человеке. М. Цветаева обладала особым талантом ощутить эту потребность, эту недостачу, жертвенно стремясь восполнить ее собой, что нередко оборачивалось для нее серьезной душевной драмой. Любя свою жену, С. Эфрон решил поступить так, как не раз поступит и впоследствии: устранить себя из ситуации, позволив жене «отыграть» ее самой до конца. И хотя отъезд его на фронт тот момент не состоялся, так оно и случилось: в июле 1914 года Петр умер, но история его отношений с молодой поэтессой отпечаталась в ряде ее стихотворений, некоторые из которых были написаны уже после его смерти («Осыпались листья над Вашей могилой...», «Милый друг, ушедший дальше, чем за море!...»).

Лишь в конце марта 1915 года С. Эфрон получил назначение в санитарный поезд. В это время М. Цветаева входит круг московских литера-

торов, завязывая многочисленные знакомства, но в полной мере не примкнув ни к одному из существовавших в ту пору кружков и объединений: молодой поэтессе был чужд «соборный» дух той эпохи и она не была способна растворять личные привязанности в атмосфере «дружеского круга». Любовь по-прежнему остается одной из ведущих тем ее творчества, но у данной темы появляются новые грани в истории взаимоотношений М.Цветаевой с поэтессой Софией Парнок (1885–1933) — адресатом одного из лучших цветаевских циклов «Подруга» (1914–1915). Очевидно, что для Цветаевой данные взаимоотношения — еще один способ преодоления в любви барьеров, накладываемых на это чувство природой или культурой: телесная близость для поэтессы, как правило, лишь одно из вынужденных условий для близости подлинной — духовной. Более того, земная сторона любви способна помешать истинной близости, ибо слишком связана с полом, возрастом, кровным родством («великая низость любви» — так позднее определит ее поэтесса). Тогда как М. Цветаева изначально ощущала себя натурой, для которой тесны любые рамки и границы. Тесно ей было и в уютном мирке интеллигентского круга, защищенном своей обособленностью от остального, тревожного и манящего мира: привычное, освященное устоями векового уклада требовало преодоления, выхода за общепринятые (а значит — обывательские) рамки.

Сложившийся к 1916 году сборник «Версты» (полностью опубликованный только к 1922 году) знаменовал перелом в творчестве поэтессы: в стихи вошел мир взрослый, с его противоречиями и бедами, заботами и тревогами. «Версты» — знак пути, знак дистанции между людьми, знак того, что на смену «детской комнате» в стихи Цветаевой вошло безграничное пространство большого мира. Определяется в общих чертах характер лирической героини Цветаевой, во всех «обличиях» остающейся неизменной. Ее не знающее компромиссов поэтическое сознание отличает романтический эгоцентризм, мышление полярностями: поэт и толпа, душа и тело, бытие и быт и т.п., — на *заострении* противоречий между которыми и держится обычно ее стих. Склонность к четкому, нередко категоричному определению своей жизненной позиции проявляется в умении Цветаевой отливать поэтическую мысль в четкую, по сути — афористическую формулу, вбирающую в себя основной смысл стихотворения: («И под землей скоро уснем мы все, Кто на земле не давали уснуть друг другу» — «Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!..» (1915); «Два на миру у меня врага, Два близнеца, неразрывно-слитых: Голод голодных — и сытость сытых!» — «Если душа родилась крылатой» 1918»).

Поэтесса во всем стремилась словно идти против течения: так, в разгар антигерманских настроений выступила со стихами о Германии, которую называла своей «второй Родиной», с антивоенными произведениями («Германии», 1914; «Белое солнце и низкие, низкие тучи...», 1916). Ее любимые герои — бунтовщики, мятежники, герои-одиночки — Гришка Отрепьев (цикл «Москве», 1917), Степан Разин (цикл «Стенька Разин», 1917), Дон-Жуан (цикл «Дон-Жуан», 1917) — и себя чувствовала то Мариной Мнишек, то «персияночкой», то Донной Анной. При этом тра-

диционные, классические сюжеты под пером Цветаевой оборачивались самой неожиданной стороной, перетолковывались подчас с противоположным по отношению к устоявшемуся знаком.

Впрочем, «протеизм» Цветаевой имел несколько иную природу, нежели дар поэтического перевоплощения, свойственный ее великой современнице и в каком-то смысле сопернице на поле «женской» поэзии — Анне Ахматовой. Лирические «маски» Ахматовой, при всей их органичности для поэтессы, в первых ее сборниках давали широкую панораму женских характеров и судеб, зачастую полярно далеких друг другу. Героини (да и герои) персонажной поэзии Цветаевой — суть эманы мятежной и противоречивой души их автора: меняя исторические костюмы, интерьеры и обстоятельства, они во многом были схожими, образуя единый типологический ряд. Цветаева не «вживалась» в их образ — она их попросту наполняла собой, своим страстным и «пристрастным», «не знающим ни в чем середины» характером. Так, «персияночка, полоняночка» из цикла «Стенька Разин» гордостью и строптивостью не уступает своему пленителю, а в одном из стихотворений цикла «Дон-Жуан» великий искуситель сталкивается... с Кармен.

Поэзия всегда была для Цветаевой лучшим средством общения близких душ, возможностью передачи словами того, что не доступно обычной беседе. Отсюда — такое количество посвящений, стихотворных обращений, дружеских посланий в ее творчестве. Небольшие циклы «двойчатки» еще в самом начале творческого пути посвящены близким поэтессы: «Асе» (1913) — сестре; «Сергею Эфрон-Дурново» (1913) — мужу; «Але» (1914) — дочери; позднее — еще несколько мини-циклов «Але» (1918, два — в 1919) и др. Пишет она это время и циклы стихов, посвященных любимым поэтам. Так, цикл из 17 стихотворений «Стихи к Блоку» (1916–1921) — дань уважения и преклонения перед единственным из стихотворцев, отношение к которому у Цветаевой было восторженно-благоговейным, исключаящим чувства равенства или соперничества. Знаменательно, что строки шестого стихотворения цикла, «Думали — человек!..» (1916), оказались пророческими, за пять лет до рокового августа 1921 года предсказав гибель поэта.

Особым было и отношение Цветаевой к Анне Ахматовой (цикл «Ахматовой», 1916): у них состоялась лишь одна, причем слишком поздняя встреча (7–8 июня 1941 года в Москве), и восторженное и несколько ревнивое отношение Цветаевой к «златоустой Анне — всея Руси», к концу жизни обернувшееся разочарованием («...старо, слабо...»), контрастировало с достаточно ровной и сдержанной оценкой самой Ахматовой цветаевского творчества, что по-своему пристрастно объяснила Ариадна Эфрон в своих воспоминаниях²⁶⁸⁴. Впрочем, при всей разности творческого мировосприятия Цветаевой было чему поучиться у Ахматовой — прежде всего ее умению делать психологически выразительным вещный

²⁶⁸⁴ См. главу о творчестве А. Ахматовой: «...Марина Цветаева была безмерна, Анна Ахматова — гармонична; отсюда разница их (творческого) отношения друг к другу. Безмерность одной принимала (и любила) гармоничность другой, ну а гармоничность не способна воспринимать безмерность; это ведь немножко не *come il faut* <комильфо — фр.> с точки зрения гармонии».

мир, «опредмечивать» чувства, находя не прямые пути выражения чувств и переживаний, не поддающимся прямому наименованию.

Поэтическая и человеческая увлеченность Осипом Мандельштамом, которому весной 1916 года Цветаева «взамен себя дарила... Москву», воплотилась в ряде стихотворений, не оформленных в цикл, дабы не раскрывать их истинного адресата («Никто ничего не отнял!..», «Ты запрокидываешь голову...», «Откуда такая нежность...» и др.). Откровенность некоторых строк данных посланий впоследствии породила пересуды о якобы завязавшемся романе между поэтами, хотя, судя по всему, источник эротизма этих произведений лежит вне телесной чувственности. Поэтическая фантазия, как это часто случалось в поэзии Цветаевой, вновь преобразила реальность, метафорически расцветив ситуацию, при которой поэту, прибывшему из «мужского» города Петрограда, «женскую душу» Москвы как «заместительницу» собственной души приоткрывает живущая здесь поэтесса.

Впрочем, любимый город и сам становился адресатом стихотворных посланий Цветаевой («циклы «Стихи о Москве», 1916, «Москве», 1917) — здесь извечная доля русской женщины оказывается сопряжена с судьбой первой столицы Руси — Руси православной. Новое, что появляется в стихотворениях Цветаевой второй половины второго десятилетия XX века — это свежие интонации, идущие уже не от салонной поэзии, но от народного поэтического творчества — песни, величания, заплачки, причета. Сначала Первая мировая война, всколыхнувшая и без того беспокойные народные массы, а затем и события 1917 года выплеснули на улицы столицы толпы простого люда, и эта речевая стихия, бьющая из народных недр, по-своему отразилась не только в поэме А. Блока «Двенадцать» или отдельных стихотворениях книг А. Ахматовой «Белая стая» и «Подорожник», но и в пореволюционной лирике М. Цветаевой:

— Голубочки где твои? — Нет корму.
— Кто унес его? — Да ворон черный.
Где кресты твои святы? — Сбиты.
Где сыны твои, Москва? — Убиты.
(«Гришка-Вор тебя не ополячил...», 1917).

Один из лучших поэтических циклов Цветаевой второй половины 1910-х годов — «Бессонница» (1916–1921): в противоположность предшественникам-символистам, не сон, позволяющий поэту причаститься к «инореальности», но именно бессонница для поэтессы — подлинно творческое состояние, сопряженное с чтением, ночными прогулками по городу, любовной горячкой, особым состоянием утомленного бессонницей сознания:

В огромном городе моем — ночь.
из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь, —
А я запомнила одно: ночь.
(«В огромном городе моем — ночь...»)

Судьба поэтессы в первые годы после революции была по-настоящему тяжела. Единственная попытка зарабатывать на хлеб не писательским трудом, когда Цветаева в 1918 году поступила на службу в Народный комиссариат по делам национальностей, оказалась неудачной, однако и литературный заработок был до крайности скуден. Зимой 1918–1919 гг. она вынуждена была на время пристроить своих дочерей в Кунцевский приют, однако старшая, Аля, вскоре тяжело заболела и была забрана матерью, что и спасло ей жизнь, в то время как в феврале 1919 года младшая дочь Цветаевой трехгодовалая Ирина тихо утасла там от голода: «Старшую у тьмы выхватывая — Младшей не уберегла» — напишет Цветаева позднее в стихотворении «Две руки, легко опущенные...» (1920). Но эта страшная потеря, как и нищета, террор, отсутствие вестей от мужа, белого офицера, — не лишили поэтессу голоса: в начале 1917–1920-х годов создаются стихи цикла «**Лебединый стан**». Цикл, не публиковавшийся при жизни автора, был посвящен судьбе Добровольческой армии, в которой воевал Сергей Эфрон. В цикле преломились как значительные исторические события: отречение Николая II, убийство в Нижнем Новгороде трех юнкеров, винные бунты в Феодосии в октябре 1917 г., переезд советского правительства в Москву, введение «трудовых повинностей», трагедия Перекопа, — так и не менее значимые для автора события ее личной жизни: последняя встреча с мужем перед трехлетней разлукой, голодная смерть дочери, самоубийство актера МХТ Алексея Стаховича, близкого друга Цветаевой. Однако особенность этого цикла в том, что реальные события увиденны поэтессой через призму мифологии и истории Руси: среди подтекстов «Лебединого стана» — Библейская история, «Слово о полку Игореве», татаро-монгольское нашествие, Смутное время.

На этот же период выпадает «театральный роман» Цветаевой с театром-студией Евгения Вахтангова: художническая увлеченность театром, его атмосферой сочетается с человеческой, а нередко и женской увлеченностью самими актерами и людьми, причастными сцене. По воспоминанию поэта Павла Антокольского, тогда еще совсем юноши, ставшего близким другом Цветаевой, «...она полюбила атмосферу театральных будней, репетиционную страду — весь этот хрупкий и в то же время надежный материал, из которого с трудом, с ошибками, просчетами и простоями рождается в бессонных ночах будущее представление. Еще больше полюбила она атмосферу театральных праздников, таких редких у молодежи: не выветрившийся со сцены запах клея и краски, появление в зрительном зале чужих, неизвестных и всегда загадочных людей. Ожидание, сомнения, неуверенность, страх, провал, успех и все прочее, сопровождающее премьеру у молодежи... Марина Цветаева прониклась интересом и сочувствием к самой природе театрального искусства, самого грубого и самого прямого из всех искусств. Все оно, сложное и разное, впервые увиденное и пережитое, живо волновало в те времена Марину Цветаеву».

Увлечение театром, условным миром театральной бутафорики — и миром романтического вымысла для Цветаевой отчасти стало попыткой уйти от страшной реальности, принять которую было невозможно. Рожденные этой попыткой стихи и пьесы составляли собой противопо-

ложный «Лебединому стану» полюс творчества поэтессы в этот период. Для сцены Вахтанговского театра Цветаева пишет несколько пьес (называя их, впрочем, поэмами), мечтая не только увидеть их на сцене, но и издать отдельной книгой с говорящим названием «Романтика». Некоторые из этих произведений («Дмитрий Самозванец», «Бабушка», «Ученик») не сохранились; остальные так и не увидели свет при жизни автора ни в сценической постановке, ни под обложкой единого издания. Так, действие пьесы «**Червонный Валет**» разворачивалась в условных интерьерах, а действующими лицами произведения были игральные карты; не живыми, «карточными» были и отношения между ними, как и между Дамой и Господином — героями пьесы «**Метель**». Более удачными оказались другие драматургические опыты Цветаевой этого периода, в которых она обращается к столь привлекательному для нее XVIII веку. Судьба легендарного авантюриста и поэта XVIII века Казановы вдохновила Цветаеву на написание пьесы «**Приключение**», которая стала своего рода эскизом, подходом к другой пьесе — «**Феникс**», посвященной последним годам жизни ее героя, по словам автора, «величественного, гордого, смешного, но никогда не жалкого в постигшем его непоправимом бедствии — старости». В центре еще одного произведения этого цикла — пьесы «**Фортуна**» судьба воспитанника маркизы де Помпадур, герцога Лозена: полная драматических любовных коллизий и военных побед, его жизнь была оборвана гильотиной в роковом 1793 году.

К пьесам примыкают и несколько стихотворных циклов и стихотворений, посвященных театру и людям театра, пронизанных образностью и атмосферой театральности. Один из лучших этих циклов — «**Комедьянт**» (1918), чьим адресатом стал актер и режиссер Юрий Завадский (1894–1977), а сюжетом — история кратковременного сближения и охлаждения автора и его героя, история, полная игры в любовь и любви к игре:

И итогом этих (в скобках —
Несодеянных!) грехов —
Будет легонькая стопка
Восхитительных стихов.

(«Не любовь, а лихорадка...», 1918)

Еще один адресат целого цикла цветаевских стихов «**Стихи к Сонечке**» — актриса Второй студии МХТ Софья Голлидэй (1894–1934), с которой поэтессу связывала самая нежная дружба. Для нее Цветаева специально написала роли в пьесах «Фортуна», «Приключение», «Каменный Ангел», «Феникс», а впоследствии посвятила С.Голлидэй большую автобиографическую «**Повесть о Сонечке**» (1937), героями которой стали многие актеры Вахтанговской студии. Самоубийство старейшего актера МХТ Алексея Стаховича (1856–1919), аристократа, преподававшего студийцам уроки манер и выправки, стало настоящим потрясением для Марины Цветаевой: образ ее кумира, человека, как ей казалось, «Осьмнадцатого века», встает не только на страницах «Повести о Сонечке» и очерка «**Смерть Стаховича**» (1919), но и в стихотворном цикле «**Памяти А.А. Стаховича**»:

Вы не вышли к черни с хлебом-солью,
И скрестились — от дворянской скуки! —
В черном царстве трудовых мозолей —
Ваши восхитительные руки.

(«Не от запертых на семь замков пекарен...», 1919)

В этих строках нет неприязни к труду и трудовым мозолям, о чем не раз говорила Цветаева, просто, как она сама пометила в постскрипту-ме к стихотворению, «Даже **труд**может быть — отвратителен: даже — **чужой**!если он в любовь — навязан и в славословие — вменен». Революционер по своему мятежному духу, Цветаева и в революции жаждала торжества аристократизма духа, а не черни, ища этого аристократизма и в самих мятежниках, а если не находила — вставала на сторону контрреволюции, причем этот выбор был скорее эстетическим и эстетическим, нежели политическим. Не случайно гибель стареющего, забытого всеми артиста вдохновила Цветаеву на создание пьесы «Феникс», где за судьбой Казановы просвечивает и судьба ее старшего современника.

Еще один артист старшего поколения, ставший объектом цветаевского поклонения и восторга, — театральный деятель, критик и теоретик театра князь Сергей Волконский (1860–1937), с которым поэтессе а долгие годы свяжет дружба, продолжившаяся и в эмиграции. Хотя их отношения не давали тому причины, Цветаева «выдумала» такие отношения, в которых она могла бы выступать по отношению к Волконскому в роли ученика (цикл «Ученик»):

Быть мальчиком твоим светлоголовым,
— О, через все века! —
За пыльным пурпуром твоим брести в суровом
Плаще ученика.

(«Быть мальчиком твоим светлоголовым...», 1921)

Пишет Цветаева и масштабную поэму-сказку «Царь-девица» (1920). Как это повторится впоследствии не раз, берясь за поэтическую обработку традиционного сюжета (фольклорного, античного, исторического), поэтесса достаточно вольно обращается с ним. Фольклорная стихия, стихия народной речи — как повседневной, так и поэтической преломилась в этом произведении, основанном на первой части известной народной сказки о Царь-Девике (двух ее вариантов) из сборника сказок Афанасьева. Дева-богатырь, главная героиня поэмы, сражается не только с противниками, но и со своими чувствами — частая коллизия лирических стихотворений поэтессы, да и в главной героине немало от самой Цветаевой, ее страстной и бескомпромиссной натуры. История любви Царь-Девике к Царевичу-гуслиру разворачивается в поэме причудливо: подробные описания и традиционные для народного эпоса приемы ретардации — замедления повествования (тремякратные повторы, развернутые монологи героев) сопрягаются с неожиданными поворотами трудноуловимого сюжета, вставными эпизодами, а сама любовная коллизия

вполне прочитывается в контексте традиционной для русской классики ситуации «русского человека на », когда рядом с сильной женщиной оказывается слабый, не равный ей в силе своей любви мужчина, хотя чувствуется и определенное влияние на автора драматургии символизма. Трижды приходит Царь-девица к своему возлюбленному, и трижды вынуждена она отступить, так как Царевич погружен в волшебный сон коварной мачехой-колдуньей. Черный волос, обнаруженный героиней на груди юноши, она воспринимает как знак измены, после чего, вырвав себе любящее сердце из груди, улетает прочь на крыльях Ветра, ворвавшегося в образовавшуюся пустоту. Пробудившемуся Царевичу остается лишь отправиться на вечные поиски своей любви. При этом образ главной героини носит очевидно солярный характер, тогда как образ ее возлюбленного соотнесен в произведении с Месяцем, что придает дополнительную, символическую мотивировку невозможности их встречи. Особая сторона поэмы — ее язык, подлинно народный, замешанный на народно-поэтической образности:

Поцеловала б в лоб еще,
Да уж боюсь — без навыку!
Пока еще заботушкой
Не стал — прощай, забавонька!

Кроме того, в самом начале 1920-х гг. Цветаевой было подготовлено несколько книг стихов: в 1921 году выходит, наконец, первая часть сборника «Версты», в основных своих чертах сложившегося еще к 1916 году, через год — две небольшие книжки «Стихи к Блоку» и «Разлука». В последний сборник автором была включена еще одна, небольшая по объему поэма, так же несущая на себе следы влияния народно-поэтической культуры, — «На Красном Коне» (1921). Хотя позднее поэма была посвящена Анне Ахматовой, в ней отразилась история дружбы Цветаевой с молодым поэтом и переводчиком Евгением Ланном (1896-1958), адресатом таких ее стихотворений, как «Не называй меня никому...», «Короткие крылья волос я помню...» и др.

Два центральных раздела книги «Разлука» — одноименный цикл, а также цикл «Георгий» (оба — 1921), посвященных мужу Цветаевой Сергею Эфрону, о котором долгое время не было никаких вестей: последний раз они виделись в январе 1918 года, после чего С.Эфрон примкнул к Добровольческой армии под командованием ген. Корнилова, участвовал в легендарном «лебяном походе». Во втором из этих циклов прототипом мужа становится Георгий Победоносец, легенду о котором переосмысливает поэтесса. Писатель Илья Эренбург, уезжая за границу, взял с собой письмо Цветаевой, обещав ей разыскать ее мужа; 14 июля 1921 года приходит первая вест от С.Эфрона, учившегося на философском факультете Пражского университета: «Наша встреча с Вами была величайшим чудом, и еще большим чудом будет наша встреча грядущая. Когда я о ней думаю — сердце замирает — страшно — ведь большей радости и быть не может, чем та, что нас ждет. Но я суверен — не буду об этом». Это письмо вдохновило Цветаеву («С сегодняшнего дня — жизнь.

Впервые живу» — запишет она в тетради): из под ее пера выходит целый ряд стихотворений, посвященных супругу и желаемой встрече с ним («Не похорошела за годы разлуки...»; циклы «Благая весть» (1921), стихотворения цикла «Сугробы» (1922), адресатом которого стал Илья Эренбург, выступивший для поэтессы в роли «доброего вестника», и др.). В апреле 1922 года начались сборы Цветаевой вместе с дочерью для отъезда за границу. 11 мая на долгие годы они покинули Родину — причем именно тогда, когда в связи с началом НЭПа условия жизни в Советской России становились, по сравнению с годами «военного коммунизма», более терпимыми. Начинался эмигрантский период творчества Марины Цветаевой, продлившийся более 17 лет и озаглавленный высшим расцветом ее поэтического таланта.

Эмиграция. 11 мая 1922 года Марина Цветаева вместе с дочерью Алей (Ариадной) покинули Москву, через Ригу перебравшись в Берлин, который в начале 1920-х годов был своего рода столицей русского рассеяния. Здесь поэтесса задержалась на два с половиной месяца; здесь только в первой половине июня произошла долгожданная встреча с мужем, омраченная, впрочем, кратковременным увлечением Цветаевой, объектом которого на этот раз стал владелец берлинского издательства «Геликон» Абрам Вишняк (1895–1943), адресат целого ряда ее стихотворений (цикл «Земные приметы»). В Берлине будут изданы и первые эмигрантские книги Цветаевой «Ремесло» и «Психея: Романтика» (оба — 1923). Второй из них включал в себя и цикл стихов, написанных дочерью поэтессы — Ариадной. Эмигрантская критика в целом доброжелательно встретила эти книги, отметив то, что впоследствии станет «общим местом» большинства критических высказываний рецензентов русского зарубежья о творчестве Цветаевой — «безудержную страстность», «романтизм» лирической позиции, а также непонятность ее поэзии для широкой публики. Г. Струве в рецензии на «Ремесло» подчеркнул, что «...единственно сильное влияние, ощущаемое в поэзии Цветаевой, это — влияние русской народной песни. <...> По ритмическому богатству и своеобразию это совершенно непревзойденная книга, несмотря на присутствие плохих, безвкусных стихов (Цветаева лишена чувства меры и от этого страдает часто ее вкус)» — последнее обвинение так же не раз еще прозвучит в откликах на ее поэзию.

Вскоре воссоединившуюся семью Цветаевой приютила гостеприимная Прага, «летейский город», по словам поэтессы, жизнь в котором продлилась около трех лет. На стипендию, которую супруги получали от чешского правительства (Эфрон как студент, а Цветаева — как творческий работник-эмигрант), они могли себе позволить снять небольшой домик в дачном пригороде Праги.

Это был весьма плодотворный период: Цветаева была дружелюбно принята пражскими эмигрантами, вступила в «Союз русских писателей и журналистов в Чехословакии», принимая активное участие в его мероприятиях, посещала заседания литературного кружка «Скит поэтов». Известный эмигрантский критик Марк Слоним, с которым Цветаеву связала многолетняя дружба, содействовал тому, чтобы поэтесса стала одним из ведущих авторов литературного журнала «Воля России», вы-

ходившего в Праге. Только за первый год пражской жизни Цветаева написала чуть ли не сотню новых стихотворений, в новой манере,обретение которой, впрочем, было подготовлено предшествующими годами. Былая музыкальность почти покидает ее лирику: стих становится «рваным», изобилует эллипсисами, обрывом строк, вопросительными и восклицательными знаками, особенно — тире, разрывающим на части предложения, словосочетания и даже части слов. Роль тире — прежде всего интонационная: выделить особенно важное слово, создать эмоциональное напряжение между «вскриком» — и красноречивой паузой, за которой скрывается уже невыразимое словами. Обычный рефрен у Цветаевой подчас сжимается до одного, центрального образа, вокруг которого нагнетаются цепочки сравнений, эпитетов и метафор, как, например, в первом стихотворении цикла «Сивилла» (1922–1923):

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошел.

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.
Все жилы высохли: ревностен муж.

Сивилла: выбыла, сивилла: зев
Доли и гибели! — Древо меж древ!
(«Сивилла: выжжена, сивилла: ствол...»)

Цель такого нагнетания — как можно точнее определить предмет, стоящий за данным образом (будь то вещь или чувство), передать его в слове — вплоть до невозможного — до попытки исчерпать предмет в слове. Позднее Ариадна Эфрон в своих «Воспоминаниях дочери» так скажет об этой способности поэтессы: «У нее было особое свойство — постигать описываемое ею (явление, событие, предмет) и описывать постигнутое — не от формы к существу, а, наоборот, из глубины, из сути — к поверхности («хочешь писать дерево — стань им!»)». Когда же формы отдельного стихотворения становилось мало, Цветаева вновь и вновь возвращалась к волнующей ее теме: так рождались циклы, причем если в ранних циклах можно заметить какое-то событийное движение, то в более поздних — движение скорее вглубь ивширь, чем вперед. При этом Цветаева не отстранялась от предмета лирического описания — наоборот, вживалась в него, пропускала через себя, как в вышепротитированном стихотворении, в котором она отождествляет себя с прорицательницей Сивиллой Кумской, получившей пророческий дар от влюбленного в нее бога Аполлона и пророчившей в стихах, гекзаметрами²⁶⁸⁵.

²⁶⁸⁵ Согласно одному из преданий, Сивилла была наделена еще и бессмертием, но при условии, что навсегда покинет родную для нее Эритрею. Сивилла обосновалась в Кумах, однако вскоре обнаружилось, что, наделив ее вечной жизнью, Аполлон не наделил свою возлюбленную вечной молодостью. Прорицательница была измощдена страданиями старческой немощи, и куманцы сжалились над ней, привеза Сивилле пригоршню родной эритрейской земли. Взглянув на нее, Сивилла упала на землю и умерла, однако ее пророческий голос еще долго звучал в куманских пещерах, при-

Цикл «Сивилла» — своего рода цветаевский «Пророк», в котором она пытается обобщить свое понимание поэтического дара, требующего от поэта полного самоотречения.

Здесь же, в Праге, Цветаева заканчивает поэму-сказку «Мóлодец» (1922) по мотивам народной сказки из афанасьевского собрания «Упырь», однако серьезно переосмысляет народный сюжет: «Когда мне говорят: сделай то-то, и ты свободна, и я того-то не делаю, значит, я не очень хочу свободы, значит, мне несвобода — дороже. А что такое дорогая несвобода между людьми? Любовь. Маруся упыря любила, и потому не называла, и теряла, раз за разом, мать — брата — жизнь. Страсть и преступление, страсть и жертва...

Вот — моязадача, когда я бралась за «Мóлодца». Вскрыть суть сказки, данной в костяке. Расколдовать вещь», — объясняла Цветаева позднее свой подход к выбранному ею сюжету в статье «Поэт о критике». «Мóлодец» продолжает линию «фольклорных» произведений, заданных в творчестве поэтессы поэмами-сказками «Царь-девица», «Переулочки» (1922; поэтическая обработка и переосмысление в цветаевском духе — с сильной героиней и «стертым» героем — сюжета былины Добрыня и Маринка»), а также незаконченным «Егорушкой» (1921; 1928; авторская версия народного предания о св. Егории-Змееборце). Так же, как в тех поэмах, в нынешней героиня сильна прежде всего своей самоотверженностью в любви, готовностью заплатить самую страшную цену за слабую возможность счастья. И вновь, как и в предшествующих произведениях, между героиней и ее возлюбленным у Цветаевой становится их принадлежность к разным мирам, что в *этом* мире оказывается непреодолимой преградой: никакие искупительные жертвы (гибель близких, самопожертвование) не помогут эту преграду превозмочь — лишь «полная гибель всерьез». И вновь основное бремя трагической любви в поэме Цветаевой ложится на плечи героини: именно на ее долю выпадают все утраты и страдания, именно ей придется окончательно умереть, так как ее возлюбленный и так «нездешен».

Способность «вживаться» в предмет лирического запечатления проявлялась и в отношениях Цветаевой с реальными людьми: она «выдумывала» себе человека, нередко идеализировала и даже обожествляла его, воспринимала его не таким, каков он есть, но — таким, каким бы она его хотела видеть — и видела. Потому столь глубоким и горьким оказывалось разочарование, столь резким — разрыв, когда реальный внутренний облик человека вдруг открывался перед ней. «Марина — человек страстей..., — писал М. Волошину в 1924 году С. Эфрон. — Отдаваться с головой своему урагану — для нее стало необходимостью, воздухом ее жизни. Кто является возбудителем этого урагана сейчас — неважно... Всегда, все строится на самообмане. Человек выдумывается, и ураган начался. Если ничтожество и ограниченность возбудителя урагана обнаруживается скоро, Марина предается ураганному же отчаянию. Состояние, при котором появление нового возбудителя облегчается. Что — неважно, важно как. Не сущность, не ис-

влекая многочисленных паломников.

точник, а ритм, бешеный ритм. Сегодня отчаяние, завтра восторг, любовь, отдавание себя с головой, и через день снова отчаяние».

Наглядно эта особенность характера поэтессы проявилась в двух поэмах «пражского» периода — «Поэме Горы» и «Поэме Конца», знаменующих собой начало перехода Цветаевой от лирики к крупным лиро-эпическим формам. Обе они были созданы в 1924 году и посвящены пражскому знакомому Цветаевой — Константину Родзевичу (1895–1988), с которым ее связывал непродолжительный и горячий роман, пришедший на смену ее заочной увлеченности юным корреспондентом поэтессы — молодым берлинским поэтом Александром Бахрахом (1902–1985), адресатом целого ряда цветаяевских стихотворений (цикл «Час души», «Раковина», «Письмо» и др.). При этом первая поэма отражает начало их взаимной страсти, и сам многоплановый образ Горы в произведении, имея реальный прототип — Петршин-холм в Праге, прежде всего является метафорой возлюбленного Цветаевой, а также одержимости Любовью: нося «морское» имя, Цветаева морю предпочитала горы, как то, что приподнимает человека над землей, не лишая его почвы под ногами. Тогда как вторая поэма знаменует собой финал драматических отношений с К. Родзевичем, мотивированный известным конфликтом между возвышенностью любовных чувств и приземленностью обстоятельств, в которых они себя обретают: «Поэма Горы — гора, с другой горы увиденная. Поэма конца — гора на мне, я под ней» — так передаст автор в письме от 26 мая 1926 года Б.Пастернаку главенствующее настроение этой «двойчатки» поэм, лирических по своей сути, поскольку в них практически отсутствует внешний, эпический «сюжет», который заменяется углублением героини в мир собственных переживаний. Впрочем, ослабленная (если не отсутствующая вовсе) сюжетность — родовая черта большинства поэм Цветаевой.

1 февраля 1925 года у М. Цветаевой и С. Эфрона, сумевших преодолеть душевное «разминовение», рождается сын Георгий (домашнее имя Мур). В поисках более широкой читательской аудитории и возможности печататься в центральных изданиях эмиграции осенью того же года супруги с детьми перебираются в Париж, со второй половины 1920-х годов унаследовавший у Берлина статус неофициальной столицы русского рассеяния. Первая встреча парижской диаспорой поэтессы оказалась достаточно доброжелательной, однако трудный характер Цветаевой, ее неспособность жертвовать убеждениями ради каких-то материальных благ привели к тому, что ее положение в этой среде вскоре начало напоминать изоляцию. Так, из-за своей статьи «Поэт о критике» (1926), в которой Цветаева дала резкую отповедь одному из ведущих критиков Георгию Адамовичу, а также задела еще ряд фигур русского зарубежья (в частности Юлия Айхенвальда, Ивана Бунина, Зинаиду Гиппиус и др.), она обрела несколько весьма влиятельных литературных противников. В статье поэтесса не только потребовала от критиков конгениальности предмету их критических высказываний, но и высказала ряд существеннейших мыслей по поводу природы поэтического таланта, отказав кому бы то ни было в праве считать поэзию всего лишь ремеслом и подходить к ней с мерками ремесла и требованиями понятности: «Не для миллио-

нов, не для единственного, не для себя. Я пишу для самой вещи. Вещь, путем меня, сама себя пишет. До других ли и до себя ли? <...> Зачем я пишу? Я пишу, потому что не могу не писать. На вопрос о цели — ответ о причине, и другого быть не может». Близкие мысли — о том, что поэт пишет под диктовку языка, а не использует его как инструмент для самовыражения — высказывал и самый близкий Цветаевой художник слова Борис Пастернак.

В отличие от Праги, где литературные вкусы определял кружок «Скит поэтов», с его пристальным вниманием к опыту молодой советской поэзии, в Париже царили несколько иные литературные вкусы, ориентированные на символистско-акмеистическое наследие. «Неоклассицизм» последователей В.Ходасевича или сдержанность, эскизность лирики «парижской ноты» вступали в резкое противоречие с цветаевской поэтикой — экстатической поэтикой надрыва и разрыва, поэтикой по своей сути неоромантической. Саму Цветаеву обвиняли в сложности и непонятности (Ю. Айхенвальд), многословии и «кликушестве» (В. Вейдле); З. Гиппиус обличала ее за бесконечные «новшества», «всезабвенность» и беспринципность в воспевании советского творчества Маяковского; «Поэму Горы» И. Бунин назвал «скучной и надоедливой». Впрочем, первое время неприятие Цветаевой со стороны некоторых коллег по литературному цеху резко контрастировало с тем успехом, который она имела на своих поэтических вечерах, проходивших традиционным с аншлагами, а также с востребованностью ее книг читателями.

Всю жизнь Цветаева вела активный обмен корреспонденцией со множеством людей, письменным общением компенсируя невозможность личных встреч с близкими и далекими людьми. В ее переписке, особенно с единомышленниками, обсуждение бытовых проблем и коллизий как правило отступает перед напряженным диалогом по самым «последним вопросам» бытия, творчества, жизни духа. Среди корреспондентов Цветаевой в 1920-е годы — писатель Роман Гуль (1896–1986), чешская писательница и переводчица Анна Тескова (1872–1954), журналистка Ольга Колбасина-Чернова (1886–1964), секретарь Л.Толстого Валентин Булгаков (1886–1966), близкая подруга Саломея Андроникова-Гальперн (1888–1982), не раз помогавшая поэтессе и морально, и материально, и мн. др.

Эпистолярное наследие Цветаевой огромно и очень значительно, но даже среди этого разнообразия особое место занимает знаменитая «переписка трех поэтов» — и по высоте затрагиваемых тем, и по сложности почти «герметичного» языка «посвященных», понимающих друг друга не то что с полуслова — с умолчания. В завязавшуюся в 1922 году между Цветаевой и Борисом Пастернаком переписку по инициативе последнего в 1926 году включился его давний кумир и старший современник, великий австрийский поэт Райнер Мария Рильке. Б.Пастернак, к тому времени переживавший семейный кризис и всерьез увлекшийся Цветаевой, «подарил» ей своего кумира, в письме Рильке попросив написать русской поэтессе Марине Цветаевой и послать ей книгу своих стихов. Пастернак мечтал вырваться хотя бы на время за границу, для того чтобы встретиться там с обоими, а до того момента компенсируя невозмож-

ность личной встречи активным обменом письмами. Однако поездка эта не состоялась, а о подробностях развивающихся взаимоотношений с Рильке Цветаева сообщила Пастернаку достаточно скупое: поэтесса была «единоличницей» в своих взаимоотношениях с людьми, целиком «присваивая» себе права на них.

Цветаева стала адресатом двух стихотворных посвящений Рильке, а также удивительной «Элегии Марине» — одного из вершинных творений гения. Внезапная смерть Рильке на исходе 1926 года потрясла ее: склонная создавать в своем воображении образ близкого человека, Цветаева за этим образом просмотрела живую боль, звучащую в прощальных письмах ее корреспондента. Эта потрясенность вылилась в экспрессивные строчки поэмы «Новогоднее» (1927) — реквиема памяти поэта:

Поверх Роны и поверх Rarogn²⁶⁸⁶
Поверх явной и сплошной разлуки
Райнеру — Мариа — Рильке — в руки.

«Изящная словесность, помимо своих многочисленных функций, свидетельствует о вокальных и нравственных возможностях человека как вида — хотя бы уже потому, что она их исчерпывает, — писал в эссе «Об одном стихотворении», посвященном поэме «Новогоднее», Иосиф Бродский. — Для всегда работавшей на голосовом пределе Цветаевой «Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача. Поразительно, что в их полемике последнее слово принадлежит первому: “в руки”»²⁶⁸⁷.

С этой утраты началось постепенное охлаждение и между Цветаевой и Пастернаком: он отпугнул ее откровенностью своих признаний, как ей показалось, снижающих духовную высоту их взаимоотношений, а впоследствии разочаровал повторной женитьбой. Впрочем, это охлаждение не переросло в отчуждение (как не раз было в жизни поэтессы), отношения продолжались, просто в более спокойном эмоциональном регистре. Пастернаку Цветаева посвятила три статьи (неоднократно упоминая его имя и в других своих работах). Еще в Берлине, под сильнейшим впечатлением только что прочитанной книги поэта «Сестра моя — жизнь», Цветаева опубликовала первую свою критическую статью «Световой ливень» (1922), дав в ней одну из самых ярких и точных характеристик ранней пастернаковской манеры: «Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: бо́льшинство из сущих были, некоторые есть, он один будет. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра — захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает: а — ах! Наших слов он еще не знает: что-то островитянски-ребячески-перворайски невразумительное —

²⁶⁸⁶ Rarogn — Рарон — церковь в Рароне, у стены которой похоронен Р.-М. Рильке.

²⁶⁸⁷ Бродский И. Об одном стихотворении. — в кн.: Бродский И. Сочинения. Т. 4. — СПб., 1995. — С. 125.

и опрокидывающее». Именно таким Цветаева Пастернака увидела, таким полюбила и как поэта, и как человека, именно с этим своим первым впечатлением соотносила затем свои впечатления последующие. Поэтому в своей написанной через 10 лет статье «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)» (1932) сопоставив двух крупнейших поэтов современности, Цветаева главным образом говорит о Пастернаке начала 1920-х годов, дав при этом емкую формулу отличия своих героев: «Все во мне — Пастернак. Я во всем — Маяковский. <...> Пастернак — поглощение. Маяковский — отдача». И даже откликнувшись на выход новой пастернаковской книги стихов со знаменательным названием «Второе рождение», в статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933) она все равно отнесла Пастернака к «поэтам без истории», то есть к тем, кто на протяжении своей творческой жизни не претерпевал существенной эволюции, «сразу начал с самого себя и никогда этому не изменил», поставив его тем самым в один ряд с Ахматовой и Мандельштамом²⁶⁸⁸.

В Париже была внесена окончательная правка в текст поэмы, основной корпус которой создавался еще в Праге и которая даже печаталась поглавно в журнале «Воля России», — «Крысолов» (1925). На этот раз автора вдохновила средневековая немецкая легенда о странствующем музыканте, игрой на флейте избавившем жителей города Гаммельн от полчищ крыс, а затем, мстя горожанам за неблагодарность, уведшем за собой всех детей. Цветаева популярный сюжет наполняет новым содержанием: крысы в ее «лирической сатире» — не только «земные заботы, от которых Охотник освобождает город» (согласно записи, сделанной автором в рабочей тетради), в их изображении явственны черты напасти, поразившей в XX веке две самых дорогих для поэтессы страны — Россию и Германию. Не случайно сами крысы говорят о себе:

— Есть такая дорога большак...
— В той стране, где шаги широки,
Назывались мы...

Фигура умолчания здесь проясняется и благодаря упоминанию «большака» и подразумеваемой рифмы к слову «широки»; но важно и то, что местом действия поэмы остается Германия, как и то, что рабочей тетради Цветаева уточняет: «Посвящается *моей* Германии». Но и жители Гаммельна рисуются автором сатирическими красками как мещане, не только неспособными на благодарность, но и глухими к Поэзии, которую воплощает в произведении Крысолов. Поэтому сама история увода детей Охотником в поэме — это история победы Поэзии над Бытом: у города, лишившегося детей, нет будущего.

Поэма «Крысолов» стала своего рода рубежом, обозначившим постепенный переход Цветаевой от лирических стихотворений к крупным

²⁶⁸⁸ Как показывает анализ творчества А.Ахматовой, О.Мандельштама, В.Пастернака, это далеко не так: поэтические манеры этих лириков претерпевали существенные изменения. Стало быть, они были и остались поэтами «с историей», пользуясь выражением М. Цветаевой. — *Ред.*

лиро-эпическим и лирико-драматическим формам. Вслед за «Крысоловом» пишутся не только «Новогоднее», но и ряд поэм, прежде всего изощреннейшие по своему строению и заложенной в них концепции «Попытка комнаты», «Поэма Лестницы» и «Поэма Воздуха». «Попытка комнаты» (1926) создавалась в разгар тройственной переписки поэтов и действительно представляет собой уникальную попытку в жанре поэмы отразить сам момент возникновения этой поэмы через описание интерьера, который окружает поэта, склонившегося над рукописью. Архитектоника поэмы весьма сложна, ибо рождающийся на глазах визуальный очерк — подобно тому как на глазах у зрителя возникает тот или иной образ под пером живописца — знаменует собой лишь отражение в произведении внешней, видимой стороны бытия, тогда как подлинное событие происходит в сознании лирической героини — через переписку с духовно ей близким человеком, и находит свое воплощение во вдохновении, преодолевающим все земные преграды.

К тому же периоду относится и небольшая «Поэма лестницы» (1926), в черновиках носившая название «повесть о том, как живет и работает черная лестница». Реалии жизни в одном из рабочих районов парижской окраины, преломившись в этом произведении, составляют далеко не самый значительный смысловой пласт поэмы, ибо социальная отверженность поэта для Цветаевой — лишь часть его общей отчужденности от мира большого города, мира буржуа: «Стихотворец, бомбист, апапш — Враг один у нас: бель-этаж». И «черная лестница» здесь — метафора не только социальной иерархии с ее «верхами» и «низами», но и трудного пути восхождения поэта от мира бытовых тягот к миру чистого духа. Наконец, «Поэма воздуха» (1927), как считается, одно из самых сложных и многоплановых, несмотря на незначительный объем, произведений Цветаевой: по словам М.Л. Гаспарова, «Разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление отрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними переключками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста, — таковы основные приемы, которыми построена «Поэма воздуха»²⁶⁸⁹.

Непосредственным поводом к написанию произведения стал первый трансатлантический перелет американского пилота Чарльза Линдберга через Атлантику, однако мотив полета — лишь основа для контрапунктического развертывания целого ряда мотивов, среди которых — и творческое вознесение поэта над бренностью, и посмертное вознесение души: в этом смысле произведение смыкается с написанной чуть раньше поэмой «Новогоднее».

Несмотря на то что многие в эмигрантских кругах считали Цветаеву чуть ли и не «красной» (из-за сочувственных высказываний в адрес Маяковского и по ряду других причин), поэтесса и в конце 1920-х гг. сохранила верность одной из главных своих тем — теме белого движения,

²⁶⁸⁹ Гаспаров М.Л. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. — В кн.: Гаспаров М.Л. Избранные статьи. — М., 1995. — С. 274.

его трагедии. Так, трагическая смерть от туберкулеза брата ее подруги Веры Завадской 28-летнего Володи, воевавшего в Добровольческой армии, подтолкнула Цветаеву к написанию небольшой поэмы **«Красный бычок»** (1928): образы предсмертного сна молодого человека переплетены в поэме с картинами гражданской войны. Прорыв Добровольческой армией Перекопского перешейка, подробности которого она узнала из записей и устных мужа, участвовавшего в тех событиях в составе марковской дивизии, вдохновила ее на создание поэмы **«Перекоп»** (1929). Незадолго до своего возвращения на родину Цветаева набело переписала текст произведения, внося в него небольшую правку и сопроводив авторскими пометками, однако поэма при жизни автора так и не была опубликована и обрела своего читателя лишь через четверть века после смерти поэтессы. Кроме того, с 1929 и по 1936 год она работала над большой **«Поэмой о Царской Семье»**. От этой поэмы сохранились лишь разрозненные фрагменты (по-видимому, рукописи пропали во время войны); кроме того, первоначально задумывавшаяся как пролог к ней, в 1921 году была опубликована поэма Цветаевой **«Сибирь»**, сложившаяся как совершенно самостоятельная вещь, повествующая о возвеличивании и падении сибирских временщиков-правителей, начиная с Ермака и продолжая купцами Строгановыми, сибирским губернатором-казнокрадом кн. М.П. Гагариным, Д.И. Чичериным и другими деятелями допетровской и петровской эпохи. Безусловно, Цветаева не была монархисткой (несмотря на ее роялистские увлечения юности), как не была она и «большевичкой», просто всегда в своем творчестве она была на стороне тех, кто борется и проигрывает. И трагедия Царской семьи для нее — это прежде всего трагедия людей, а не Монаршего дома. При этом при всей свободе творческого подхода к историческому материалу, Цветаева старалась быть точной в описании реалий выбранного ею исторического периода.

Еще летом 1923 года Цветаевой была задумана драматическая трилогия по мотивам античных мифов о Тезее. О значимости этих мифов для поэтессы косвенно свидетельствует два поэтических цикла 1923 года, в которых она подступает к ним (**«Федра»** и **«Ариадна»**), как и имя, данное ею старшей дочери. В полной мере замысел так и не был воплощен: только в 1927 году Цветаева опубликует законченную первую часть трилогии — трагедия **«Ариадна»** (1924), тогда же будет закончена и через год отдана в парижский журнал «Современные записки» драматическая поэма **«Федра»** (1927); третья же часть — **«Елена»** так никогда и не будет написана. Как и в других случаях, исходные сюжеты существенно переосмысливаются автором. Так, неслучайно эти произведения носят имена их героинь — женщин главного героя: по мысли Цветаевой, счастливый в подвигах, Тесей был несчастлив в любви, ибо, имея в покровителях бога морей Посейдона, настроил против себя богиню любви Афродиту. В трагедии **«Ариадна»** Тесей сам вызывается отправиться на остров Крит вместе с 7 обреченными на съедение Минотавром юношами и 7 девушками, чтобы своей жертвой искупить вину его отца Эгея перед критским царем Миносом, чей сын Андрогей бы убит Эгеем на охоте. Дочь Миноса Ариадна склоняет юношу нарушить слово чести, данное ее отцу, во имя завета богини Афродиты, по чьей воле девушка принесла

Тесею меч и нитяной клубок. С помощью этих даров Тесей побеждает Минотавра, а затем уговаривает Ариадну бежать с ним в Афины. Однако во время остановки на острове Наксос бог Вакх (Дионис) убеждает Тесея уступить ему девушку, обещая взамен наделить ее бессмертием — и Тесей жертвует своими чувствами ради возлюбленной. С этого жертвенного поступка начинается череда несчастий Тесея: «Тесей проклят Афродитой и должен, одно за другим, терять все, что любит», — записывает Цветаева во время работы над трагедией. Именно эта тяжелая потеря побуждает героя не сменять черные паруса кораблей на белые, что означало бы, что он живым возвращается на родину, и царь Эгей, восприняв ложный знак, бросается с высокой скалы в море.

Второе произведение трилогии, «Федра», продолжает историю злоключений античного героя и, как и в предшествующем, Цветаева сама перипетии античного сюжета дает пунктирно, заставляя подчас о них догадываться по косвенным репликам персонажей, тогда как акцент в произведении перенесен на психологический конфликт между героями, а также на раскрытие всей незащитности человека перед волею высших сил. Тесей, афинский царь, по воле мстительной Афродиты, без памяти влюблен в свою жену Федру, приходящуюся младшей сестрой потерянной им Ариадны. Однако коварная богиня внушает тридцатилетней женщине страсть к пасынку Ипполиту — двадцатилетнему сыну Тесея от его предыдущей жены Антиопы. Кормилица (ее образ Цветаева сделала ключевым в поэме) убеждает Федру, воспользовавшись отъездом Тесея, отдаться своей страсти и даже устраивает ей свиданье с ничего не подозревающим Ипполитом, однако тот, сын царицы амазонок, презирает женщин, ставя превыше всего дружеский круг юных охотников и восхваляя богиню-девушечницу Артемиду, и потому гневно отвергает любовь мачехи. Сгорая от неразделенной любви и стыда Федра кончает жизнь самоубийством, а ее кормилица, выгораживая Федру, оговаривает Ипполита перед вернувшимся Тесеем. Высказанная в отчаянии и гневе просьба Тесея к его покровителю Посейдону покарать сына оборачивается гибелью Ипполита: слишком поздно Тесей узнает всю правду, но и тогда кормилица готова взять на себя всю вину, дабы спасти доброе имя госпожи. В финале Тесей приходит к пониманию неотвратимости рока:

Ипполитовы кони и Федрин сук —
Не старухины козни, а старый стук
Рока. <...>
Пря заведомая, старинная.
Нет виновного. Все невинные.

Со второй половины 20-х гг. Цветаева все реже обращается собственноручно к лирическому стихотворчеству. На первое же место в этот период для нее выходят опыты лирической прозы, значительная часть которой строится на автобиографическом материале: дневниковые записи («Мои службы», «Октябрь в вагоне», «Вольный проезд», «Чердачное» и др.) воспоминания о детстве («Мать и музыка», «Черт», «Мой Пушкин»

и др.) посвященная студийцам Вахтанговской студии «**Повесть о Со-
нечке**» (1938). Создает она и ряд мемуарных очерков о современниках-
поэтах. Так, в очерке «**Герой труда**» (1925) Цветаева вновь возвращается
к истории своей размолвки с бывшим учителем, еще раз подвергая реви-
зии брюсовское творчество, перед которым прежде благоговела, а ныне
испытывает разочарование. Цветаевская концепция Брюсова — «гения
труда» и «поэта воли», взнуздавшего свой небольшой талант и принуж-
давшего себя создавать гениальные строки, — оказалась весьма популяр-
ной читательской среде, «...ибо мастерство — не всё. Нужен слух. Его не
было у Брюсова».

В «**Истории одного посвящения**» (1931) Марина Цветаева заступи-
лась за поэта еще живого — за Осипа Мандельштама, которого ставила
очень высоко и с которым некогда ее даже связывала кратковременная
дружба. Поводом для написания статьи стала публикация в парижской
газете «Последние новости» последнего, XIII очерка из книги Георгия
Иванова «**Китайские тени**». По признанию самого Г.Иванова, в его по-
лубеллетристических — полумемуарных очерках «*семьдесят пять про-
центов выдумки и двадцать пять — правды*»²⁶⁹⁰, однако «воспомина-
ния» поэта вызвали почти единодушное неприятие со стороны как эми-
грантов старшего поколения, так и писателей, которые остались на
родине, но были причастны к событиям, преломившимся в ивановских
очерках. Цветаева также не приняла попытку творческой реконструк-
ции духа ушедшей эпохи в ущерб правде фактов, заступившись за Ман-
дельштама, подробности пребывания которого в Коктебеле, в гостях
у поэта Максимилиана Волошина, по-видимому, были просто вымыш-
лены мемуаристом.

Несколько очерков в 1930-е годы Цветаева посвятила ушедшим из
жизни поэтам: отдала дань памяти Волошину в очерке «**Живое о жи-
вом**» (1932) Андрею Белому — в очерке «**Пленный дух**» (1934), Михаилу
Кузмину — в «**Нездешнем вечере**» (1936). Но самое дорогое имя для
Цветаевой в это время — Пушкин. Еще в 1929 году поэтесса опублико-
вала в «Воле России» очерк «**Наталья Гончарова**», посвященный ее эми-
грантской подруге, одной из «мадонн русского авангарда» художнице
Н.Гончаровой, однако по сути это был очерк о двух Гончаровых — совре-
меннице автора — и той, знаменитой супруги Пушкина, к которому
Цветаева ее ревновала иррациональной ревностью. Подобно А. Ахмато-
вой, Цветаева Наталью Николаевну считала недостойной великого поэта:
«Было в ней одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица,
без коррективы ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая как
меч», — и возлагала на нее ответственность не столько за саму гибель
поэта, по мнению Цветаевой — неизбежную в силу роковых причин,
сколько за неспособность уберечь его от этой гибели.

Пушкину посвящено эссе Цветаевой «**Пушкин и Пугачев**» (1937) —
размышление, основанное на материале «Капитанской дочки» и «Исто-
рии Пугачевского бунта»), об особой притягательности великих лично-
стей, деспотов, наделенных властью: «Чара — скрывает все злодейства

²⁶⁹⁰ См. об этом более подробно в главе о творчестве Г. Иванова.

врага, все его вражество, оставляя только одно: твою к нему любовь...». Впрочем, эта зачарованность деспотизмом, способным иногда на иррациональные милости среди кровавых бесчинств, была знакома и другим современникам поэтессы — и М. Булгакову, и Б. Пастернаку, и О. Мандельштаму. Но, может быть, самое известное из «пушкинского цикла» произведений Цветаевой — автобиографический очерк **«Мой Пушкин»** (1937), рассказавший о восприятии ею в самом раннем детстве личности и творчества великого поэта: «Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта — убили. <...> с тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё мое младенчество, детство, юность, — я поделила мир на поэта — и всех и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать — поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и не назывались». К этой прозаической «пушкинистике» Цветаевой примыкает и небольшой цикл 1931 года **«Стихи к Пушкину»**.

Как и многие ее великие современники, Цветаева в 1930-е годы пережила период, когда стихи почти не писались — вернее, приходили гораздо реже, чем прежде, однако не оставляли ее совсем. Стихи последних эмигрантских лет словно бы приблизились к пушкинским ориентирам — стали прозрачнее и проще не в ущерб глубине, в чем-то даже сдержаннее и умудреннее. Да и сама Цветаева воспринимает Пушкина как близкого по духу человека-единомышленника, соратника по поэтическому цеху, по-своему борясь с утверждающимся по обе стороны советской границы культом великого поэта: «Пушкинскую руку Жму, а не лижу» — напишет она в одном из стихотворений цикла «Стихи к Пушкину» (1931). Две важнейшие, можно сказать, пушкинские темы тех лет — тема Родины, трудных взаимоотношений с ней поэта, — и тема творчества смежны в это время для Цветаевой, поэтому ее обращение к фигуре великого предшественника неслучайно, как неслучайны и размышления над судьбой еще одного поэта, на этот раз современника, по-своему решившего сначала в творчестве, а потом и в жизни извечный конфликт поэта и государства (цикл «Маяковскому» 1930). Впрочем, самоубийство В. Маяковского Цветаева прочла по-своему, доверившись его предсмертной записке про «любвную лодку», отсюда — еле ощутимые нотки осуждения в строках цикла.

«Темная сила, Мра-ремесло» — так определит Цветаева поэтический дар в одноименном стихотворении, вернется к этим строчкам в большой работе «Искусство при свете совести» (1932), от которой до нас дошли только фрагменты. В искусстве поэта автор видит проявление взаимоисключающих — и тем не менее неразрывных начал: по-пастернаковски Цветаева возводит поэтическое творчество к творческому началу самой природы — и рассуждает о чуждом природе этическом измерении искусства, которое привносит в него, подчас против своей воли, художник. Поэзия для нее — ремесло, предполагающее серьезный труд и совершенствование (вспомним название книги 1923 года!), но она невозможна без наития, без подчинения себя стихии вдохновения, которая сродни стихиям природным (ср. стихотворение «Вскрыла жилы: неостановимо...»). Отсюда — известный цикл М. Цветаевой «Стол», написан-

ный в июле 1933 года: стол — извечный спутник поэта (а Цветаева, как и Пастернак — но не Маяковский и не Мандельштам! — принадлежала к тому типу поэтов, что работают за столом), однако и — его диктатор, отнимающий поэта у быта, у «невечных благ», у самой жизни ради творчества. Стол одновременно материален как предмет мебели — и при этом, как это часто бывает у М. Цветаевой становится емким символом творческого самоотречения, жизненной стойкости и стоицизма:

Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный.

В первой половине 1930-х годов стихи о творчестве перемежались у Цветаевой с произведениями, посвященными теме Отечества — и в решении этой темы Цветаева столь же категорична и, на первый взгляд, противоречива. Одно из самых знаменитых стихотворений здесь — «Тоска по родине! Давно...» (1934). Оно построено на ряде экспрессивных и категорических отрицаний чувства ностальгии, столь знакомого всякому изгнаннику, однако финальные строки, с их многозначительной фигурой умолчания, перечеркивают все вышесказанное:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

Для цветаевского чувства Родины характерно понимание, что Родина — это понятие не только пространственное, но и временное, и простое возвращение в родимые места ее не вернет, потому что, как написала поэтесса в стихотворении «Страна» (1931): «Той России — нету. Как и той меня». В качестве очевидного доказательства просоветских настроений Цветаевой в последние годы эмиграции раньше традиционно приводили строки стихов из ее цикла «Стихи к сыну» (1932). Действительно, она не раз в своем творчестве обращалась к далекой и непонятной для нее стране, возникшей на обломках дореволюционной России, с восторгом писала о подвиге советских полярников в стихотворении «Челюскинцы» (Сегодня — смеюсь! Сегодня — да здравствует Советский Союз!). Однако здесь важно увидеть эту оговорку «сегодня», как и почувствовать уже в первом из цветаевских «Стихов к сыну» не только благословение его возможного возвращения на историческую родину, но и горькое понимание поэтессой всей чуждости для нее СССР как страны иного, не ее поколения:

Нас родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —
В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —
В Россию — вас, в Россию — масс,

В нашчас страну, в сейчас — страну!
В на-Марс — страну! в без-нас — страну!
(«Ни к городу и ни к селу...»)

Еще в конце февраля 1931 года Цветаева писала своей подруге Анне Тесковой: «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я ехать не могу. Здесь я **ненужна**. Там я **невозможна**». Ощущение собственного одиночества — и человеческого, и творческого — в 1930-е годы все больше усугубляется. Во второй половине 1936 года она переживает одно из последних серьезных увлечений («Наконец-то встретила Надобного — мне: у кого-то смертная Надоба — во мне»): «эпистолярный роман» с молодым эмигрантским поэтом Анатолием Штейгером (1907–1944), увенчался единственной встречей в ноябре 1936 года в Париже — и глубоким разочарованием в еще одной «невстрече» с человеком, который стал адресатом цикла **«Стихи к сироте»**, но не смог ответить на чувства поэтессы.

Одиночество усиливалось разладом в семье — утратой душевного контакта с детьми и мужем, все более от нее отдалявшихся. С.Эфрон, давно и страстно мечтавший о возвращении в Россию, стал одним из активных участников созданного в Париже «Союза возвращения на родину» (позднее переименованном в «Союз друзей Советской родины») — эмигрантской организации, легальная деятельность которой заключалась в оказании содействия желавшим вернуться в СССР. Но у деятельности Союза была и оборотная, потаенная сторона, курируемая советской разведкой, о чем многие, в том числе и близкие С. Эфрона не догадывались. Горькая правда открылась тогда, когда в начале сентября 1937 года был убит советский разведчик Игнатий Рейс (Натан Порецкий), незадолго до того отказавшийся вернуться на родину и опубликовавший во французских газетах статью с обличением сталинской политики массовых репрессий. Вскоре открылась причастность к этому преступлению С.Эфрона, который был вынужден бежать под чужим именем в СССР, куда еще в марте 1937 года переехала его дочь Аля. Цветаева с сыном оказались в подлинной изоляции: от них отвернулись многие знакомые, эмигрантские издания отказывались от сотрудничества: лишь помощь немногих оставшихся друзей да, возможно, небольшое пособие от советских «органов» — как жене провалившегося агента — помогли им выжить в этой непростой ситуации, подготовиться к отъезду на родину.

Последним стихотворным циклом — и одним из последних стихотворений, родившихся в эмиграции, стали **«Стихи к Чехии»**. Цикл состоял из двух самостоятельных «подциклов»: 5 стихотворений подцикла **«Сентябрь»** были навеяны чувствами, вызванными состоявшимся в сентябре 1938 года «мюнхенским сговором» европейских держав, в результате которого часть Чехии была поделена между Германией, Венгрией и Польшей, а включивший в себя 13 стихотворений **«Март»** стал откликом на оккупацию в марте 1939 Чехословакии нацистской Германией. «Стихи к Чехии» — не только образец подлинно «гражданской лирики» поэтессы, чья попорченная любовь к Германии обернулась горечью разочарования (**«Германия! Германия! Германия! Позор!»** — «Герма-

нии»); в этом цикле Цветаева горько восклицает вслед за Иваном Карамазовым: «Пора — пора — пора Творцу вернуть билет», завершая одно из стихотворений категорическим утверждением:

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.
(«О слезы на глазах!»)

Именно в таком состоянии душевного смятения и подавленности 18 июня 1939 года Марина Цветаева вместе с сыном вернулась на родину. Семья на время вновь воссоединилась: Эфронам была предоставлена казенная дача в подмосковном Болшеве, однако скромная идиллия с самого начала была омрачена трудностями с оформлением гражданства, бытовыми неурядицами и поисками работы. А затем произошло неотвратимое: в конце августа 1939 г. была арестована дочь, а в октябре того же года — муж М. Цветаевой. Аля вскоре была осуждена на 8 лет по статье 58-6 шпионаж, а судьба С. Эфрона решилась позднее: его расстреляли по приговору Военного трибунала в августе 1941 года. Начались мытарства матери с сыном по тюремным очередям и чужим углам (квартира сестры мужа, затем Дом творчества «Голицыно», квартира Габричских на улице Герцена, комната на Покровском бульваре): практически неизвестная широкому читателю в СССР, не умевшая писать «на заказ» (да к тому же еще и ЧСВН — «член семьи врага народа») Цветаева вряд ли могла рассчитывать на серьезные литературные заработки в стране утвердившегося «социалистического реализма», а выхлопотанные для нее Б. Пастернаком переводы давались требовательной к себе поэтессе с трудом. Большинство прежних приятелей и влиятельных литфункционеров (Асеев, Эренбург, Фадеев, Федин и др.) не захотели иметь дело с бывшей изгнанницей, новые же знакомства редко приводили к душевной близости в силу особого положения Цветаевой, а также ее «неудобного» характера. Для многих из тех, кому Цветаева читала свои последние стихи, ее нынешнее творчество показалось непонятным, слишком сложным, поскольку никак не вписывались в контекст современной советской поэзии. Душевное разминовение произошло и во время исторической встречи в Москве в июне 1941 года двух великих женщин-поэтов Цветаевой и Ахматовой: они расстались окончательно разочарованные друг в друге.

В конце 1940 года поэтесса работает над подготовкой для Гослитиздата книги стихотворений (известной как «Сборник 1940 года»), разбирая свои рукописи, пришедшие наконец из Парижа, перерабатывая отдельные строки и заново komponуя некоторые циклы. Однако несмотря на тщательный отбор, рукопись была «зарезана» бдительным рецензентом — и издание не состоялось. Практически не писались и новые стихи: даже наброски и черновики оригинальных стихотворений последних лет Цветаевой можно пересчитать по пальцам. Последнее из них — «Все повторяю первый стих...» (6 марта 1941 года), навеянное неправильно

понятыми строками стихотворения молодого поэта и переводчика Арсения Тарковского «Стол накрыт на шестерых», трогательная дружба с которым оказалась одной из немногих, завязавшихся у поэтессы на родине: Цветаевой показалось, что за этим столом для нее нет места:

...Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг — и всё же укоряю:
— Ты, стол накрывший на шесть — душ,
Меня не посадивший — с краю.

Начало войны с гитлеровской Германией стало еще одним ударом для поэтессы: по воспоминанию многих мемуаристов, она была в состоянии, близком к отчаянию, особенно переживая за сына. В августе 1941 года Цветаева вместе с сыном она отправилась в эвакуацию, в Елабугу на реке Кама, однако мечтала перебраться в Чистополь — более крупный город, где была возможность Муру продолжить образование и где сама поэтесса рассчитывала получить хотя бы место посудомойки в открывающейся там писательской столовой, о чем в своем заявлении просила Совет Литфонда. Не вынеся душевных мук, боясь за судьбу Мура, который мог, по ее мнению, пострадать из-за своих родителей, она выбрала трагический исход, повесившись в Елабуге 31 августа 1941 года. Лейтмотивом через три предсмертных письма-завещания, оставленных ею сыну, коллегам по писательскому сообществу и лично поэту Н.Н. Асееву, его жене и сестрам жены Синяковым, проходит одна и та же мысль: «попала в тупик», «со мною он <Мур> пропадет», «не вынесла». Даже точное месторасположение могилы поэтессы, похороненной возле избы Бродельщиконых, где она прожила всего неделю и в сенях которой оборвалась ее жизнь, до сих пор неизвестно. Настоящее значение творчества поэтессы было осмыслено в нашей стране позднее, уже в 1960-е годы, когда после долгого перерыва стали появляться первые, еще робкие и малопредставительные публикации ее стихов, а в издательстве «Художественная литература» в 1961 году вышла небольшая книжка «Избранного».

■ Основные понятия

Анжанбеман, антитеза, былина, вещность, гипербола, послание, лирическая маска, лирическая поэма, лирическая героиня, постсимволизм, причет, протеизм, ретардация, рефрен, сказка, умолчание, фольклоризм, эллипсис.

■ Вопросы и задания

1. Какие периоды творчества Марины Цветаевой можно выделить? Кратко охарактеризуйте каждый из них.

2. Что позволяет говорить о «песенном начале» ранней лирики М. Цветаевой? в чем оно проявляется?

3. Какое место в творчестве М. Цветаевой занимает «ролевая» («игровая») поэзия? Как соотносятся лирические «маски» с образом лирической героини поэзии М. Цветаевой?

4. Прочтите статью М.Л. Гаспарова «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова» и раскройте смысл ее названия. В чем исследователь видит сущность творческой эволюции поэтессы?

5. Какую композиционную особенность стиха М. Цветаевой отмечает И. Бродский в следующей мысли: «Жизнь прожить — не поле перейти» или «Одиссей возвратился, пространством и временем полный» у Цветаевой никогда бы концовками не оказались: стихотворение начиналось бы с этих строк»?

6. Чем обусловлена склонность поэтессы к циклизации своей лирики? Определите некоторые из принципов циклизации у Цветаевой на примере одного из ее циклов.

7. Определите своеобразие поэм М. Цветаевой: какое — лирическое или эпическое — начало в них доминирует?

8. Сопоставьте творческое мировосприятие и поэтику двух авторов Марины Цветаевой и Анны Ахматовой. В чем принципиальная разница между ними, что их сближает? к каким поэтическим традициям ближе Ахматова (классика, символизм, акмеизм) и к каким Цветаева (символизм, футуризм, авангард)? Дайте развернутые ответы.

■ Литература

Соч.: Собр. соч.: в 7 т. М., 1994-1995; Стихотворения и поэмы. — Л., 1990; Неизданное: Сводные тетради. — М., 1997.

Лит.: Антокольский П. [Вст. ст.]. — в кн.: Цветаева М. Театр. — М.; Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. — М., 1997; Воспоминания о Марине Цветаевой. — М., 1992; Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. — В кн.: Гаспаров М.Л. Избранные статьи. — М., 1995; Клинг О.А. Поэтический стиль М. Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание. — Вопросы литературы. 1992. Вып. 3; Козлова Л.Н. Безумье всех тысячелетий: к истокам Марины Цветаевой. — М., 1994; Кудрова И. Версты, дали...: Марина Цветаева. 1922–1939. — М., 1991; она же. Путь комет: в 3 т. — СПб., 2007; Лосская В. Марина Цветаева в жизни: Неизданные воспоминания современников. — М., 1992; Орлов В. [Вст. ст.]. — В кн.: Цветаева М. Избранные произведения. — Л., 1965; Ревзина О.Г. Марина Цветаева. — Очерки истории языка русской поэзии XX века. — М., 1995; Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. — М., 1990; Рождественский Вс. [Вст. ст.]. — В кн.: Цветаева М. Соч.: в 2 т. — М., 1991; Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. — М., 1997; она же. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. — М., 2000; Цветаева А. Воспоминания. — М., ; Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Мгновенный след. — М., 2006; Марина Цветаева в критике современников. Часть первая. Родство и чуждость. Часть вторая. Обреченность на время. — М., 2003; Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — М.

В.Ф. ХОДАСЕВИЧ (1886–1939)

Литературная деятельность Вл. Ходасевича была многообразной — поэтической, критической, исследовательской — до 1922 года — в России, после — в эмиграции, берлинской и парижской. В течение трех десятилетий было сделано много, и многое до сих пор не опубликовано.

Поэтическое творчество. Ходасевичем создано пять книг стихов — «Молодость» (1908), «Счастливый домик» (1914), «Путем зерна» (1920), «Тяжелая лира» (1922), «Европейская ночь» (1927). Последняя не издавалась отдельно, а вошла, наряду с двумя предыдущими, в единственное прижизненное «Собрание стихов», опубликованное в 1927 году. До конца двадцатых годов еще появляются отдельные стихотворения поэта — в 1930-е годы Ходасевич — один из ведущих критиков русской эмигрантской литературы, а в последний год жизни выходит его мемуарная книга «Некрополь».

«Молодость», первая книга стихов начинающего поэта, содержит произведения 1905–1907 годов. Это период ученичества. Сам Ходасевич называл свои ранние стихи декадентскими, а рецензенты увидели в них общие места символизма и влияние В. Брюсова:

Вокруг меня кольцо сжимается,
Вокруг чела Тоска сплетается
Моей короной роковой²⁶⁹¹.

В 1921 году Ходасевич собирался переиздать «Молодость» и так о ней отозвался: «...это очень слабая книжка, и мила она мне не литературно, а биографически. Она связана с дорогими воспоминаниями. Ее заглавие, когда-то звучавшее горькой иронией, стало теперь точным обозначением: да, это моя молодость, то, с чего я начинал. Есть в ней отзвуки той поры, когда символизм еще не сказал последнего своего слова, когда для некоторых, особенно таких юных, каков был я, он еще не застыл в формах литературной школы, а был способом чувствовать, мыслить и более того — жить. <...> самые стихи эти значат теперь для меня не то, что значили некогда: многое было в них намеком на чувства, давно изгладившиеся, события, потерявшие былое значение, а то и вовсе забытые. Вижу, что даже отдельные образы, строки, слова этих стихов имели когда-то особый, ныне затерянный смысл».

Книга состоит из двух циклов — «В моей стране» и «Кузина». Основные мотивы книги характерны для символизма, воскрешают его «воздух»:

Как помню дни и вечера!
Нещадно нас сжимали звенья, —

²⁶⁹¹ Тексты Ходасевича цитируются по изд.: *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений*: в 4-х тт. — М., 1996. Источники, цитируемые по другим изданиям, оговариваются в сносках.

Но не свершились дерзновенья,
Моя печальная сестра!

Здесь будут и «звенья», и «кольца», и «бокал неизбывных болей»,
близкий брюсовскому «кубку»:

Пылай, печальное вино!
Приму тебя как знак заветный,
Когда в туманное окно
Заглянет сумрак предрассветный

В. Брюсов в своей статье «Дебютанты», содержащей в том числе и отклик на «Молодость», пишет: «Эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признание, сказанное сквозь зубы и с сухими глазами»²⁶⁹². Это впечатление от стихов Ходасевича может быть названо лейтмотивным, так как в дальнейшем многие рецензенты и критики выскажутся в подобном ключе, в особенности о поздних книгах поэта. Однако общий тон высказываний о «Молодости» другой: «Что до внешнего выражения этих переживаний, то оно только-только достигает среднего уровня... Стих г. Ходасевича — это средний, расхожий стих наших дней»²⁶⁹³. Однако внутренняя расколотость поэтического мира уже видна в первой книге Ходасевича:

Самого себя жутко.
Я — не я? Вдруг да станется?
Вдруг полночная шутка
Да навеки протянется?

Это внутреннее ощущение двойственности и ужаса будет отчетливой чертой в поздних, мастерских книгах поэта, уже далеко стоящих от символистского жизнестроительства, которым наполнена «Молодость».

Иначе, на первый взгляд, выглядит вторая книга стихов Ходасевича — **«Счастливый домик»**. Заглавие взято из раннего стихотворения А.С. Пушкина «Домовому» и знаменует собой отход от символистского мировосприятия. Книга появилась одновременно с «Камнем» О.Э. Мандельштама и «Четками» А.А. Ахматовой в общем русле семантической поэтики простоты и ясности. Однако, как справедливо замечает С.Г. Бочаров, «Ходасевич остался в стороне от акмеистического движения, и следующие шаги его поэзии были сделаны в ином, своем отдельном направлении»²⁶⁹⁴.

Вторая книга стихов получила больше откликов. Основной мыслью рецензий можно назвать признание самостоятельности поэтического голоса, по сравнению с первой, «просимволистской» или, как говорили

²⁶⁹² Брюсов В. Дебютанты. — Весы. — СПб., 1908. № 3. — С. 79.

²⁶⁹³ Там же. — С. 80.

²⁶⁹⁴ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 425.

в литературных кругах «подбрюсовской»²⁶⁹⁵. В. Брюсов и Н. Гумилев, критикуя Ходасевича с разных позиций, замечают появление «большей уверенности»: «Поэт не умеет или не хочет применить всю эту энергию ритмического движения идей и образов к созиданию храма нового мироощущения, он пока только балетмейстер, но танцы, которым он учит, — священные танцы», — отмечает Н. Гумилев²⁶⁹⁶. На «Счастливый домик» откликнулись и Г. Чулков, и Вяч. Иванов, и М. Шагинян. Сам Ходасевич в письме к Тинякову упоминает о 50 рецензиях. Справедливым кажется мнение о том, что «со стихами «Счастливого домика» пришла радость узнавания лица, открытия «Я», «моего»»²⁶⁹⁷.

Книга состоит из трех разделов: «Пленные шумы», «Лары», «Звезда над пальмой». Главным, по мнению самого автора, является второй: «Я всю книгу писал ради второго отдела, в котором решительно принял «простое» и «малое» — и ему поклонился».

Счастливый домик — закрытое, огражденное от бурь пространство, близко и дорого поэту. То есть ориентация на мотивы «Домового» Пушкина — дружеский круг, закрытость дома, охраняемого домовым, сразу, с одной стороны, указывает на традиционность стиховой и образной системы Ходасевича, а с другой, в противопоставлении символистскому бездомью, вводит в круг мотивов «домашность»:

Есть предел земным томленьям,
Не горюй и слез не лей,
С чистым сердцем, с умиленьем,
Дорогих встречай гостей.
В сонный вечер, в доме старом
В круге зыбкого огня
Помолись-ка нашим Ларам
За тебя и за меня.

«Мышиный цикл» «Счастливого домика», а также весь раздел «Лары», по мнению самого Ходасевича, был написан как антитеза господствовавшему еще в то время символизму. Жизнь «ясная, бедная и простая», в центре которой дом и очаг, появившаяся в «Счастливом домике» как полемичный по отношению к символистскому жизнестроительству мотив, здесь еще не наполнена специфическим для Ходасевича содержанием «простоты» и «ясности». Оно появится в следующей книге — «Путем Зерна». Однако пушкинская ориентация сохранится. В 1921 г. В речи «Колеблемый треножник» Ходасевич скажет о «Домовом»: «В пьесе, смысл которой — благословение мирной, домашней трудовой жизни, с равным вниманием изображен и добрый домовый, к которому обращено стихотворение, и молитвенное смирение обитателя

²⁶⁹⁵ Андреева И. «На перекрестке двух дорог...». — В кн.: Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996. — С. 434.

²⁶⁹⁶ Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — Аполлон — СПб., 1914. № 5. — С. 41.

²⁶⁹⁷ Андреева И. «На перекрестке двух дорог...». — В кн.: Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996. — С. 436.

дома, и, наконец, самое поместье, с его лесом, садом, разрушенным забором, шумными кленами и зеленым скатом холмов». Все эти образы можно найти в стихах Ходасевича, в «Путем Зерна» и «Тяжелой Лире». Начало было положено в «Счастливом домике» — по очень удачному высказыванию В. Вейдле, друга Ходасевича и автора лучших работ о нем в 1920–1940-е годы: «Ходасевич защитился от символизма Пушкиным, а так же — тому свидетельство «Счастливый домик» — интимностью тона, простотой реквизита и отказом от превысшенного словаря»²⁶⁹⁸. Искренность и простота станут, во многом, определяющими качествами его поэтики, пока еще формирующейся. В «Счастливом домике» «реквизит», как отмечают исследователи, хоть и простой, но искусственный и театральный. Действительно, трудно не заметить театральность «Ситцевого царства», но поэтическое движение задано — к пушкинской традиции. Однако это движение двойственно, как и вся дальнейшая поэзия Ходасевича. С одной стороны, идет формирование стихотворного строя в традиционном русле русского стиха, а с другой — неклассического и противоречивого мировосприятия. Это противоборство просматривается в самых мироприемлющих стихах «Счастливого домика», «Молитве» к «добрым хранителям» дома, мышам:

Скромные примите приношенья:
Ломтик сыра, крошки со стола...
Больше нет ни страха, ни волненья:
Счастье входит в сердце, как игла.

Здесь в полной мере проявляется одна из основных особенностей поэтического мира Ходасевича, замеченная еще В.Я. Брюсовым, — «совершенно современная острота переживаний»²⁶⁹⁹. Современнейшим поэтом нашего часа, принадлежащего «даже главным образом узкой и тайной остроте этого часа»²⁷⁰⁰ назвала поэта З.Н. Гиппиус. Так, формируется важнейшая особенность поэтики Ходасевича — **внешний традиционализм формы стиха, в которую отлито трагическое современное мироощущение автора.**

Но окончательно сложилась поэтическая система Ходасевича в его третьей книге — «Путем зерна», по общему мнению, открывшей нового большого поэта в русской литературе. Книга выходила отдельным изданием дважды — в 1920 и в 1922 году, с изменениями. Сам Ходасевич считал ее началом своего пути, открывая ей свое единственное прижизненное собрание стихотворений, не включая в него две ранние книги. Первое стихотворение книги, одноименное ее названию, программно для всей поэзии Ходасевича. Здесь она «обрела свой главный символ, восприняв его от вечной мудрости древних мистерий и евангельской притчи. И этот символ есть символ мистической смерти

²⁶⁹⁸ Вейдле В. Ходасевич издали — вблизи. — Новый Журнал — Нью-Йорк, 1961. Кн. 66. — С. 134.

²⁶⁹⁹ Брюсов В.Я. Дебютанты. — Весы. — СПб, 1908. № 3. — С. 79.

²⁷⁰⁰ Гиппиус З. Знак. — Литературное обозрение — М., 1990. № 9. — С. 102.

и нового рождения. В первый раз с такой простотой душа поэта объединяется со столь огромными реальностями, как его страна и ее народ; они объединяются в общем символе как идущие в этот год тем же путем смерти и чаемого воскресения — путем зерна»²⁷⁰¹. Стихотворение связано с событиями 1917 года, в это время автор чувствует себя единым со страной, проходящей через трагические потрясения, и верит, что возрождение возможно:

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

Поддержан этот притчевый тон и в финальном стихотворении книги — «Хлебы», составляющем символическую композиционную рамку с первым:

И эти струи будущего хлеба
Сливая в звонкий глиняный сосуд,
Клянется ангел нам, что истинны, как небо,
Земля, любовь и труд.

Кульминация приятия мира и его пути в этой книге, и во всей поэзии Ходасевича — в белых пятистопных ямбах, составляющих внутренний лирический цикл в «Путем зерна». Здесь «господствует интонация значительности — исторической и вечной значительности — простоты материи жизни, вечной среди ее окружающих и ее взрывающих небывалых событий»²⁷⁰². Эта интонация подсказана традицией стихотворного размера и его семантического ореола, идущего от пушкинского «Вновь я посетил...». Наряду с повышенной философичностью и событийностью, белый пятистопный ямб Ходасевича обладает малой тропичностью. За кажущейся словесной простотой — глубина понимания мира. Переход бытового плана, описания внешней предметности, в бытийный, философский — новая черта поэтики Ходасевича, максимально ярко выраженная в этом цикле как сопрягающая. Наиболее очевидно это в стихотворении «Дом» (1920).

Здесь домик был. Недавно разобрали
Верх на дрова. Лишь каменного низа
Остался грубый остов.

С описания картины развалин начинается стихотворение. Рядом со старыми разрушенными стенами находятся молодые зеленые деревья

²⁷⁰¹ Бочаров С.Г. Памятник Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 428.

²⁷⁰² Там же. — С. 429.

дворика. Для автора они в равной степени интересны: он созерцает происходящее, поэтизируя внешнюю предметность:

Рухнувшая балка
Похожа на колонну.

«Дом», «домик», «чертог», «развалины» — так определяет видимое поэт. Все это для него равнозначно:

Чертоги ли великого Рамзеса,
Поденщика безвестного лачуга —
Для странника равны они.

Эти элементы эквивалентны как знаки нескончаемо текущего времени. Человек представляется Ходасевичу счастливым безумцем, который смотрит как «сквозь пальцы» «жизнь утекает». Сам автор остается безучастным к этому парадоксу. Он смотрит на все происходящее со стороны, используя словарь «пророка»:

О, блажен,
Чья вольная нога ступает бодро
На этот прах, чей посох равнодушный
В покинутые стены ударяет!

Центральная часть стихотворения — размышление лирического Я на тему времени и истории как человеческого измерения бытия — сменяется вновь картиной внешней предметности. Но если первоначально лирический субъект созерцает руины — дом в одиночестве, он дистанцирован от происходящего, то в финале он включен в картину. И эта причастность кардинально меняет авторские акценты.

Во всех белых ямбах Ходасевича присутствует ситуация встречи лирического героя с кем-либо. После этой встречи ему открывается нечто новое о мире. Таковы «прекрасная англичанка» («Встреча»), «девушка» («Полдень»), «серб и обезьяна» («Обезьяна»), «бутуз» («2-го ноября»), Николай Иванович («Музыка»). В «Доме» к развалинам приходит старость:

Но вот —
Шуршат шаги. Горбатая старуха
В большим кулем. Морщинистой рукой
Она со стен сдирает паклю, драмки
Выдергивает.

Это, казалось бы, разрушение, которое производит старуха, несет на самом деле смысл созидательный, смысл связи времен. В такой «работе» над домом жизнь не «утекает сквозь пальцы». Ходасевич здесь подчеркивает мудрость глубинных законов бытия; все временные пласты сопрягаются, поэтому лирический герой помогает старухе разрушать развалины:

Молча подхожу
И помогаю ей, и мы в согласье добром
Работаем для времени.

В таком времени мир Ходасевичу предстает единым. Поток здешнего бытия кажется ему благом: «Да, хорошо ты, время». Человек, поглощенный им, чувствует свою сопричастность конкретике здешнего; он сам ее часть: и строит (как в «Музыке»), и разрушает («Дом», «2-го ноября»).

В этом стихотворении сказалась причастность Ходасевича близкой реальности. Но причастность имеет в его мире довольно узкую сферу: ни близкие люди, ни пушкинская интонация «всеотзывчивости» не находят здесь себе места. Поэт способен ощутить значимость окружающего мира как созерцатель, равнодушно проходящий и мимо чертогов, и мимо лачуг. Для Ходасевича разрушение и созидание нераздельны. В этом сопряжении мир представляется единым, где есть место и «согласью доброму». Но в этой нераздельности есть и свой трагизм. Само лирическое Я отъединено от мира «счастливых безумцев». Вероятно, как странник, помогший старухе, он пойдет дальше своей дорогой один: у него нет дома.

Однако исключением является цикл белых ямбов: здесь и мир, и лирическое Я представлены в наибольшем приближении к гармонии, внешняя предметность явлена широко и многопланово, реальный мир описывается поэтом любовно и подробно. Для Ходасевича мир здесь значителен и целен, а взгляд на него универсален, всеприемлющ. Здесь «обыденное и малое возводится к космическому и древнему, а исторически или психологически необычное сводится к простому и вечному»²⁷⁰³.

Такого единства в поэтическом мире Ходасевича больше не будет. Нет его и во многих других стихотворениях книги «Путем зерна», построенных не на сопряжении и сравнении, а на антитезе:

Еще томясь в моем бессильном теле
Сквозь грубый слой земного бытия
Учись дышать и жить в одном пределе,
Где ты — не я...

Так обращается поэт к своему духу. Мотивы духа и души, здешнего и иного, темы преображения и прорыва, намеченные в «Путем зерна» станут ведущими в следующей книге стихов Ходасевича — «Тяжелой лире».

Первая редакция книги появилась в Москве в 1922 году, вторую, переработанную, Ходасевич издает уже в Берлине, в эмиграции в 1923 году. С «Тяжелой лиры» начинается признанная слава «Ариона русской эмиграции», хранителя традиций и «потомка Пушкина по тютчевской линии». В этой книге проявится дисгармония «здесь» и «там»,

²⁷⁰³ Бочаров С.Г. Памятник Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 431.

произойдет раскол души, духа и Я, проявится многоплановый и яркий поэтический мир Ходасевича во всей своей оригинальности и силе.

«Здесь» подано через конкретику быта, «погрязание в простом житье-бытье» или не обязательно отрицательно оцененную «жизнь бедную и простую». «Там», характеризующее бытие в «иных сферах», представлено как «все то, что есть и у земли». Только «там» душа «почти свободная», там поэт превращается в Орфея, без этого «иногo» «ни жить, ни петь почти не стоит».

«Как в «чуть-чуть» начинается тайна искусства, так в слове «почти» — суть поэзии Ходасевича»²⁷⁰⁴. А. Белый не случайно отметил эту черту, привязанность Ходасевича к данному слову. «Почти двоемирие» Ходасевича — его особенность, так же как и «почти свободная душа». Здесь явное отличие от символистов. У Ходасевича, который, по выражению А. Пайман, «провел годы ученичества, сидя у ног символистов»²⁷⁰⁵, «бытие» организовано иначе. «Иные сферы» присутствуют в конкретике здешнего «сумрачного» или «легкого» бытия, так как автор обладает неким «тайным утешным ключом» от «бытия иного», благодаря которому иные сферы открыты для взгляда Ходасевича:

Порок и смерть язвят единым жалом.
И только тот их язвы убежит,
Кто тайное хранит на сердце слово —
Утешный ключ от бытия иного.

Тайный ключ — в умении взглянуть «сквозь» здешнее бытие, вместе с тем от него не устранись. Происходит совмещение двух планов реальности. «Поэзия в «Тяжелой Лире» стремится всегда не вверх, а сквозь, не воспаряет над действительностью, а внедряется в нее, чтобы ее пронзить и сквозь нее прорваться»²⁷⁰⁶. Отмеченная В.В. Вейдле особенность есть не просто приверженность определенному «слову», это глубинная черта поэтического мира, способ восприятия и подачи реальности. «Сквозь» соединяет два плана, совмещает две равноценные для автора реальности. И главной «прорывающей» героиней становится душа — центр ходасевичевского поэтического мира, «дневника жизни души»²⁷⁰⁷.

В «Тяжелой лире» есть несколько стихотворений, построенных как обращение к своей душе. Этот объект и собеседник поэта наделяется массой достоинств, которые скорее приложимы к «Музе» как традиционной героине поэтов. Душа Ходасевича почти свободная, прорывающаяся в иные пределы, которые как раз для нее и являются «родным местом», в некое идеальное пространство, куда стремится и сам лирический субъект:

²⁷⁰⁴ Белый А. Рембрандтова правда в поэзии наших дней. — Записки мечтателей — Пг., 1922. № 5 — С. 137.

²⁷⁰⁵ Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. — С. 74.

²⁷⁰⁶ Вейдле В.В. Поэзия Ходасевича. — Современные записки — Париж, 1928. № 34 — С. 454.

²⁷⁰⁷ Bethea D. Khodasevich: His Life and Art. — Princeton, 1983. — P. 224.

Моя изгнанница вступает
В родное древнее жилье
И страшным братьям заявляет
Равенство гордое свое.

При этом «милая», «легкая», «крылатая», «сияющая» душа обладает и силой прорыва сквозь здешнее. Показательным в этом отношении является стихотворение «Пробочка» — «визитная карточка» Ходасевича в современной ему критике:

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

«Ядовитое», по выражению С.Г. Бочарова²⁷⁰⁸ сравнение, на котором основано стихотворение, характеризует отношения души и тела совершенно не похоже на традиционно-поэтическое их толкование. Если стремление души ввысь, в запредельность является поэтическим топосом, начиная с эпохи романтизма и ярко явлено у Тютчева, то интерпретация Ходасевича совсем не поэтична. Конкретное современное наблюдение, положенное в основу первой части сравнения вместе со словом «разъедает» оригинально освещает отношения этих поэтических образов²⁷⁰⁹. «Едкая» душа Ходасевича в своем порыве и падении может разрушить и себя тоже. Жажда освобождения становится губительной — тем трагичнее показывается личность лирического субъекта — нарастающая от книги к книге расколотость и дисгармоничность которой определяют его поэтический мир. Но в «Тяжелой лире» перед нами апология прорыва в «иные сферы», представлен характерный для Ходасевича мотив «преображения». В отношении к нему рассматриваются душа-Психея, дух, тело, погруженное в земное бытие и само лирическое Я. Отношения между этими основными образами книги очень сложны и многообразны. Свидетельство тому — стихотворение «Элегия». Написанная четырехстопным ямбом, с альтернированными мужскими / женскими рифмами, проникнутая тютчевскими реминисценциями «Элегия», действительно, и по ритму и по лексике ориентирована на традицию стиха XIX века. Главным персонажем является «душа»:

²⁷⁰⁸ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. — *Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений*: В 4-х тт. Т. 1. — М., 1996. — С. 44.

²⁷⁰⁹ Если в первой части существительные «пробочка» и «йод», слова конкретной «непоэтической» лексики связаны поэтизмом «перетлеть», то вторая часть — «душа», «тело», «незримо», вполне обычные для поэтической лексики, организуются глаголом «разъедать». Такой лексический перекресток тем более значим на фоне метрической структуры: четырехстопный хорей, из всех хорейских разновидностей наиболее часто встречающийся у Ходасевича был доминирующим в 1810–1820 гг.; контраст метра (с его семантические ореолом быстрого перемещения в пространстве) с лексическим и образным наполнением только подчеркивает необычность и современность метафоры.

Деревья Кронверкского сада
Под ветром буйно шелестят,
Душа взыграла. Ей не надо
Ни утешений, ни усад.

Здесь сразу видно отрицание основных элегических традиционных мотивов (утешения и усад). «Взыгравшая» душа начинает свой прорыв во времени и в пространстве. «Бунт души» является в поэзии Ходасевича (особенно в «Тяжелой Лире») одним из ее постоянных свойств. Чтобы показать это движение, поэт использует монументальную архаизированную лексику, ориентированную на одическую традицию Ломоносова — Державина:

Глядит бесстрашными очами
В тысячелетия свои,
Летит широкими крылами
В огнекрылатые рои.

Так душа (почти всегда у Ходасевича крылатая) прорывается в иное бытие, где все совершенно иначе, чем в обычном мире:

Там все огромно и певуче,
И арфа в каждой есть руке,
И с духом дух, как туча с тучей,
Гремят на чудном языке.

Иной мир Ходасевича населен «духами», а не «душами». Часто «духи» синонимичны «ангелам» — так же наиболее постоянная примета иных сфер в мире Ходасевича. Любопытно, что если и душа, и «Я» Ходасевича чувствуют себя в этом мире если не изгоями, то сторонними наблюдателями, то в иных сферах находится «родной, первоначальный мир» души поэта:

Моя изгнанница вступает
В родное древнее жилье,
И страшным братьям заявляет
Равенство гордое свое.

«Духи», населяющие этот мир, принимают изгнанницу. Душа должна стать духом. А для этого окончательно отказаться от «Я», связанного с этим миром. «Элегия» — единственное стихотворение, в котором процесс перерождения души доведен до конца.

Обычно воспарение \ падение души процесс обратимый. Показателен здесь финал «Баллады», где вместе с душой через преображение проходит и «Я» поэта, превращаясь в Орфея — высший миг преображения в поэтическом мире Ходасевича. В «Элегии» же душа отказывается от «Я»:

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем

В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем.

В отличие от высокого, архаизированного языка, которым Ходасевич описывает процесс прорыва души и иные сферы, «тот», то есть «Я», всячески принижается: используются прозаизмы — «косой дождь», «брести»... и далее:

И не понять мне бедным слухом,
И косным не постичь умом,
Каким она там будет духом,
В каком раю, в аду каком.

«Дух» замкнут в высших сферах, «Я» его постигнуть не может, он еще не совершенен и находится в состоянии становления. «Душа», отделившись от ничтожного «Я», с его бедностью и косностью, восходит к духу. Неизвестно — в рай или в ад: не случайно же дух Ходасевича страдающий. А душа — не выдерживающая тяжелого поэтического дара. Высокое задание «воссоздания и пересоздания мира» и неуверенность в своих силах, звучащие в «Тяжелой лире» — так же одна из ключевых особенностей поэзии Ходасевича. «Дар преображения, бывший для Ходасевича главным определением поэта <...> никогда не был так силен и свободен в нем, как в пореволюционные российские годы, в период «Тяжелой лиры», при первом крещении Музы катастрофическим новым веком»²⁷¹⁰.

Вторым крещением С.Г. Бочаров называет эмиграцию и европейский мир, которые отразились в последней книге стихов Ходасевича «Европейская ночь». Книга не выходила отдельным изданием, а завершала «Собрание стихов» 1927 года. Книга заметно отличается по тематике от предыдущих: быт берлинских улиц и их герои, вызывающие то горькое сожаление, то ироническое отрицание («Виды из окна»). Позиция стороннего наблюдателя в мире становится для автора ведущей, а способом ее выражения являются многочисленные в этой книге стихотворения-зарисовки.

Ироническое, даже несколько высокомерное отношение к бытию окружающих, низкому и ничтожному в нем, очень часто характеризует стихотворения-зарисовки:

Всю неделю над мелкой наживой
Задышаться, тощать и дрожать,
По субботам с женой некрасивой
Над бокалом, обнявшись, дремать...
О, в таком непреложном законе,
В заповедном смиренье таком
Пузырьки только могут в сифоне
Вверх и вверх, пузырек с пузырьком.

²⁷¹⁰ Бочаров С.Г. Памятник Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 452.

Ироничны «Звезды» с «жидколягой кометой» (эпитет, восхитивший С. Есенина), «слипшиеся пары» берлинских улиц. Однако язвительный оттенок речи часто перебивают интонации, полные горечи и сострадания:

Мне невозможно быть собой,
Мне хочется сойти с ума,
Когда с беременной женой
Идет безрукий в синема.

Далее вполне гротескная картина снимает интонацию, но в финале стихотворения «спаленная грудь» героя напомнит нам о ней. Часто с «ехидной личиной» автор описывает тяжесть бытия (если это касается быта, который его окружает), с насмешкой и издевкой, смотря из окна:

Рабочий лежит на постели в цветах
Очки на столе, медяки на глазах.
Подвязана челюсть, к ладони ладонь.
Сегодня в лед, а завтра в огонь.

Однако за этой иронией стоит вообще свойственное Ходасевичу оксюморонное отношение:

Все, что так нежно ненавижу
И так язвительно люблю.

«Тяжелая Лира», «счастливая мука», «язвительная отрада» и многие другие оксюмороны Ходасевича характеризуют саму суть его мироотношения. «Такие словосочетания суть простейшие формулы творчества Ходасевича. Семантический диссонанс, врезающийся в живую ткань стиха, и возникающее в контексте стихотворения сложное смысловое единство, сопутствующие этому движение, сила и ясность слога составляют особенность его произведений»²⁷¹¹.

Мир «Европейской ночи» и других стихотворений периода эмиграции наполнен современными европейскими реалиями, российская ностальгическая тема практически уходит из его лирики, а вдохновение, свой дар Ходасевич называет заклятым, «преображений» больше не будет:

Когда в душе все чистое мертво
Здесь, где разит скотством и тленьем,
Живит меня заклятым вдохновеньем
Дыханье века моего.

В этой «раздвоенности» отношения к бытию и заключается специфический для Ходасевича характер структурирования поэтического

²⁷¹¹ Фомин С.С. С раздвоенного бытия. Поэтический диссонанс в творчестве В.Ф. Ходасевича. — Вопросы литературы. — М., 1997, № 4. — С. 37.

мира. Стремление же души к прорыву и к бунту в «Европейской ночи» уступает место одиночеству:

Я.Я.Я. что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?

— так начинается поэт стихотворение «Перед зеркалом», эпиграфом к которому предпослана первая строка «Божественной комедии» Данте. На середине жизненного пути, взглянув на себя, Ходасевич ужаснулся:

Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

«Я» перед зеркалом не в состоянии признать адекватность отражения, так как в нем нет того прошлого, которое дорого поэту, через которое можно возвратиться к первоначальному чистому «Я»:

Всю мальчишечью вкладывал прыть, —
Это я, тот самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

На этих вопросах «Я» к себе, на сравнениях с прошлым основана вся первая часть стихотворения. Но в финале Ходасевич признается самому себе в правде:

Да, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала,
И Вергилия нет за плечами, —
Только есть одиночество в раме
Говорящего правду стекла

Стихотворение «Перед зеркалом» показательно. Лирическое Я соотносится здесь с одиночеством. Одиночество лирического субъекта в поэтическом мире — таков трагический итог, к которому приходит Ходасевич. И «стекло» — зеркало становится свидетелем этой горькой правды, а не уводит поэта в мир «иного бытия». В последних книгах этот трагический финал становится очевидным.

Но «Европейская ночь» отличается от предыдущих книг не только тематически и интонационно. Стихотворения в полной мере демонстрируют принцип оксюморона и на уровне лексики и ритмики. Это программно заявляется:

Весенний лепет не разнежит
Сурово стиснутых стихов
Я полюбил железный скрежет
Какафонических миров.

Умение слышать свое время, отобразить его в формах классического русского силлабо-тонического стиха — показатель новаторства Ходасевича как поэта. Уже в своих статьях и книгах Ходасевич-критик будет возвращаться к этой важной для него идее — неразрывной связи поэта и его времени: «Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть она даже ему отвратительна — его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии».

Об этом же он скажет поэтически: «Живит меня заклятым вдохновением/ Дыханье века моего».

Цикл «Европейская ночь» завершает стихотворение «Звезды», в котором дается и неприглядная картина европейской действительности — звезд парижского казино, как «постыдной лужи», и сверхзадача поэтического творчества:

Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

Такова высокая задача поэтического творчества, духовного подвига, которым для Ходасевича была поэзия. В годы эмиграции едва ли не единственной опорой для него становится язык, слово, гармонизирующее мир, претворяющее его в искусство. Этим обусловлены многочисленные обращения Ходасевича в стихах к языку, к традиции русской поэзии. Программно они выражены уже в «Тяжелой лире», в стихотворении «Не матерью, но тульской крестьянкой...», где Ходасевич четко выразил свое поэтическое кредо:

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя
В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.

Сознательное приятие поэтического труда как подвига, по мнению Ходасевича, является оправданием поэзии, которая должна «облечь в отчетливую оду» катастрофический мир и даже «предсмертный стон» поэта. В последней строфе Ходасевич определяет и свою роль:

И пред твоими слабыми сынами
Еще порой гордиться я могу,
Что сей язык, завещанный веками,
Любовней и ревнивей берегу...

«Завещанным сокровищем» назовет поэзию Ходасевича В.Набоков²⁷¹². Тема поэзии как подвига, а поэта как хранителя культуры отразится во многих стихотворениях «Европейской ночи», трагически отзовется в завершающем книгу произведении «Звезды» и явится одой русскому четырехстопному ямбу в последнем стихотворении Ходасевича «Не ямбом ли четырехстопным...» (1938), который «Крепче всех твердынь России, Славнее всех ее знамен». Это последнее произведение опубликовано уже после смерти поэта. Из всей божественной красоты мира осталась только красота языка, красота «кипящего русского стиха». Но этот путь — «путь к гармонизации окружающей его вселенной... через язык и через традицию русской поэзии»²⁷¹³ — оказывается тупиковым.

Задача воссоздания божественной красоты пришла в противоречие с изображаемым «обыкновенно-страшным» миром, «попытка преодоления современности ямбом, какое — было главным пунктом эстетики Ходасевича»²⁷¹⁴ — не удалась, разрыв становится непреодолимым. И Ходасевич отказывается от стихов, «ставит на них крест». После 1927 года выйдет еще несколько отдельных стихотворений, в одном из них («К Лиле», 1929) Ходасевич так опишет свой отказ от поэзии:

Все допустимо, и во всем
Злым и властительным умом
Пора, быть может, усомниться,
Чтоб омертвелою душой
В беззвучный ужас погрузиться
И лиру растоптать пятой.

«Отказ поэта от поэзии может быть следствием двоякого рода причин: или он вытекает из принципиального разуверения в поэзии как в подвиге — и тогда мы имеем дело с величайшей внутренней трагедией; или же на такой отказ толкают поэта иные, более внешние, но все же властные обстоятельства: однако и тут мы становимся зрителями тяжелой душевной драмы. [...] Первый, сказавший, что поэтом «сделаться» нельзя, не договорил до конца: поэтом нельзя сделаться и нельзя перестать быть. Кто в этом огне начал гореть, сгорит до конца»²⁷¹⁵. Так рассматривает подобный исход Ходасевич в статье «Бесславная слава». Он сам предсказал свою поэтическую судьбу: «история поэзии Ходасевича есть история трагического познания», — отметил В. Ильин²⁷¹⁶.

²⁷¹² *Сирин В.* О Ходасевиче. — Современные записки — Париж, 1939. № 69. — С. 264.

²⁷¹³ *Богомолов Н.А.* Выбор путей. — Литературное обозрение — М., 1990. № 2. — С. 62.

²⁷¹⁴ *Бочаров С.Г.* Об одном стихотворении Ходасевича. — В кн.: *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. — М., 2007 — С. 412.

²⁷¹⁵ *Ходасевич В.* Бесславная слава. — Вопросы литературы. — М., 1987. № 9, — С. 231–232.

²⁷¹⁶ *Ильин В.* Ходасевич — поэт и мыслитель. — Возрождение. — Париж, 1939, 30 июня. — С. 1.

Тем не менее, «поэзия Ходасевича не знала упадка — она шла путем непрерывного роста, начиная с книги «Путем зерна», и остановилась в высокой точке, не снизив ее»²⁷¹⁷. В последнее десятилетие своей жизни Ходасевич выступает уже преимущественно как критик и мемуарист, однако его литературно-критическая деятельность началась еще в России.

Литературно-критические работы. «У поэта язык, система образов, выбор эпитетов, ритм характер рифм, инструментовка стиха, словом, все, что зовется манерой и стилем, — есть выражение духовной его личности» — пишет В. Ходасевич в своей «Записной книжке» в 1922 году. Именно исследование духовных основ творчества будет интересовать поэта во многих его работах, каких бы аспектов произведений он ни касался. И главная личность в его поэтической и литературно-критической деятельности — А.С. Пушкин.

Ходасевич написал книгу «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1923, 1924 г.), множество статей, очерков, заметок, отдельные главы биографии, к попыткам написания которой он неоднократно возвращался. Во многих статьях о современной ему литературе Ходасевич к Пушкину обращался. «Пушкинизм вошел в его образ прочно, и когда мемуаристы пытались воссоздать этот образ, они непременно отмечали пушкинизм как неотъемлемую черту Ходасевича»²⁷¹⁸. Не избежит этого и В.Набоков, с легкой руки которого Ходасевича будут называть «потомком Пушкина по тютчевской линии»²⁷¹⁹.

Хранителем пушкинской традиции станут называть Ходасевича после знаменитой речи «Колеблемый треножник», прозвучавшей на Пушкинском вечере в петроградском Доме литераторов в 1921 году. Сам поэт вспоминал об этом так: «В 1921 году, в Петербурге, на пушкинском торжестве, эзоповским языком говорил я о периодических затмениях пушкинского солнца. Говорил о том, что желание сделать пушкинские дни днями всенародного празднования подсказано предчувствием наступающего затмения: «это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке». Сейчас (отклик дан в 1928 году — Е.В.) он уже там (в России — Е.В.) надвинулся». Предчувствие затмения культуры оправдалось и было осознано современниками очень быстро. Гибель Гумилева и смерть Блока в августе 1921 года воспринимались как знаки «конца» эпохи: «Тот август — рубеж. Началось «одой на взятие Хотина» (1739), кончилось августом 1921 года, все, что было после (еще несколько лет), было только продолжением этого августа: отъезд Белого и Ремизова за границу, отъезд Горького, массовая высылка интеллигенции летом 1922 года, начало плановых репрессий, уничтожение двух поколений — я говорю о двухсотлетнем периоде русской литературы; я не говорю, что она кончилась, — кончилась эпоха»²⁷²⁰, — напишет об этом позже поэтесса и мемуарист Н.Н. Берберова

²⁷¹⁷ Бочаров С.Г. Памятник Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 463.

²⁷¹⁸ Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994. — С. 10.

²⁷¹⁹ Сирин В. О Ходасевиче. — Современные записки — Париж, 1939. № 69. — С. 262.

²⁷²⁰ Берберова Н.Н. Курсив мой. — М., 1996. — С. 157–158.

рова. Речи Ходасевича предшествовало выступление А. Блока «О назначении поэта», в котором речь идет о «тайной свободе», завещанной Пушкиным современному поэтическому поколению. Речь Ходасевича продолжает и тональность, и тематику этого выступления. Говоря о неисчерпаемости смысла пушкинской лирики, возможности разнообразных ее прочтений, Ходасевич горько замечает, что современные читатели, поэты, исследователи Пушкина не слышат, «потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздражающими драмами кинематографа». И обусловлено это отдаление и непонимание историческим сломом огромного масштаба, который ведет к «помрачению и упадку культуры». «Судьба Пушкина в новую эпоху и сама эта эпоха рисуются Ходасевичем в образе, который освящен евангельской традицией, а для русского сердца еще и «Словом о полку Игореве», — это образ затмения солнца как символ катастрофы»²⁷²¹. Тематика, сумерек культуры поддерживает образный строй этой речи. Неутешительный, горький вывод делает Ходасевич: «Отодвинутый в «дым столетий», Пушкин восстанет там гигантским образом. Национальная гордость им выльется в несокрушимые, медные формы, — но той непосредственной близости, той душевной нежности, с какою любили Пушкина мы, — грядущие поколения знать не будут. Этого счастья им не будет дано». Противопоставление «нас» и «их», новых людей, в новой культурной ситуации — надвигающейся тьмы без Пушкина — максимально реализовано в финале речи: «Это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке».

Речь «Колеблемый треножник» определила и вектор восприятия Ходасевича-поэта, хранителя традиции, и его позицию критика с «пушкинской планкой» в отношении форм, целей и высокого предназначения поэта и поэзии. И само пушкинское творчество постоянно находилось в фокусе его исследовательских интересов. Тому свидетельство — книга «Поэтическое хозяйство Пушкина», писавшаяся в 1923–1924 годах уже в эмиграции и вышедшая отдельным изданием в России в 1924 году. Ходасевич отрекся от этого издания, так как оно было искажено текстуально и композиционно, не отражало авторского замысла: «Все эти безобразные искажения, пропуски и прибавления, которые не могу иначе назвать, как наглыми и умышленно издевательскими, заставляют меня отказаться от всякой ответственности за эту книгу в том виде, в котором она напечатана книгоиздательством “Мысль”». Задача книги формулировалась автором как поиск автореминисценций в пушкинском тексте. Сама книга представляет собой ряд заметок-зарисовок, «многие главки книги лишь демонстрируют связи между текстами, каталогизируют материал, представляют пушкинское «поэтическое хозяйство», его художественный инструментарий, ассортимент поэтических средств — зачастую без комментариев»²⁷²². Однако многие рецензенты книги заметили, что материал говорит сам за себя, а читатель приходит

²⁷²¹ *Сурат И.З.* Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994. — С. 18.

²⁷²² Там же. — С. 45.

именно к тем выводам и обобщениям, которые скрыты автором. И.З. Су-рат, исследователь пушкинистики Ходасевича, отмечает две составляющие его исследовательского метода — изучение автореминисценций дает ключ к реконструкции целостной поэтической личности и позволяет говорить о единстве биографического и художественного контекста. Вторая составляющая — «поиск личного подтекста произведений Пушкина лежит в основе пресловутого «автобиографического» подхода, который он унаследовал от Гершензона и за который его и Гершензона порицали и продолжают порицать пушкинисты академической традиции. Ходасевич и впрямь свой подход временами абсолютизировал и тем скомпрометировал отчасти»²⁷²³. В его книге есть фактические ошибки, и судьба книги оказалась неудачной — имя Ходасевича в силу идеологических причин оставалось за бортом литературоведческих исследований.

На протяжении 20–30-х годов Ходасевич будет все время возвращаться к пушкинской теме, несколько раз будет приниматься за его биографию, утверждая, что «Поэзия есть преобразование действительности, самой конкретной... «Поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути».

Горьким итогом этой работы стала книга «О Пушкине», вышедшая в Берлине в 1937 году. В нее вошла часть переработанных главок из «Поэтического хозяйства» и четыре очерка, не вошедшие в первый вариант. Книга была встречена с одобрением и с сожалением: «Измененное и дополненное издание «Поэтического хозяйства Пушкина», конечно, не та книга о Пушкине, которой от Ходасевича ждали и продолжают ожидать. Такую книгу, где жизнь и творчество были бы поняты совместно, где Пушкин был бы весь... только Ходасевич и мог бы нам дать, потому что у него одного в должной мере сочетается знание предмета с проникновением в его внутреннюю жизнь, в его смысл. Если он этой книги не напишет, неизвестно, кто и когда сумеет ее написать. Остается надеяться, что он это сделает, а книгу, выпущенную им, принять как напоминание о том, что он это сделать может»²⁷²⁴. Но Ходасевич так и не осуществил этот замысел. И материальное неблагополучие, и пошатнувшееся здоровье, и отсутствие специальной литературы — безусловные объяснения этому факту. «Если же прибавить к этому атмосферу «европейской ночи», которой дышал Ходасевич, если вспомнить о глубоком творческом кризисе, который привел его к отказу от поэтического дара»²⁷²⁵, то становится очевидным, насколько личностным было отношение Ходасевича к предмету своего исследования, начиная от ранних работ и заканчивая последними статьями. «Пушкин всегда олицетворял для Ходасевича подлинное поэтическое служение, и потому разуверение в высшем призвании поэта, прощание с поэзией в конце концов обернулось для него прощанием с Пушкиным»²⁷²⁶. Это прощание Ходасевич

²⁷²³ Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994. — С. 49.

²⁷²⁴ Вейдле В.В. В.Ф. Ходасевич «О Пушкине». — Современные записки — Париж, 1937. Кн. 64. — С. 467–468.

²⁷²⁵ Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994. — С. 92.

²⁷²⁶ Там же. — С. 96.

воспринимает как личную трагедию. «Настроение весело-безнадежное. Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего», — пишет Ходасевич Н.Н. Берберовой в 1932 году.

Последнее десятилетие жизни Ходасевича было наполнено поэтическим молчанием и огромной литературно-критической работой. Он сотрудничал в ведущих эмигрантских изданиях — в «Днях», где он до 1926 вместе с М. Алдановым вел литературно-критический отдел, в газете «Последние новости», редактируемой П.Н. Милюковым, в мощнейшем литературном журнале «Современные записки» И.И. Бунакова, М.В. Вишняка и В.В. Руднева. А с 1927 года в более правой газете Ю.Ф. Семенова и П.Б. Струве «Возрождение», где Ходасевич вел литературно-критический раздел «Книги и люди» и хронику советской литературы «Литературная летопись», которую готовил вместе с Н.Н. Берберовой под общим псевдонимом Гулливер²⁷²⁷. Каждую неделю ему приходилось писать четверговой «подвал», отнимавший очень много сил.

Ходасевич-критик относился к своей работе очень ответственно, считал критику важным делом, способным помочь сформироваться молодой эмигрантской литературе, тому «незамеченному поколению», которое в отрыве от родной культуры и языка пыталось продолжать творить русскую литературу. В статье «Литература в изгнании» (1933) он с горечью пишет о невозможности полноценного развития литературы в эмиграции, об отсутствии у нее читателя, о проблемах, с которыми сталкиваются молодые писатели, пишущие в «каторжных условиях». Только в постоянном движении и обновлении возможно литературное развитие. И в нем должны сохраняться и поиски нового, и продолжение традиции. Сам Ходасевич видел себя прежде всего хранителем, так он отвечал на упреки в литературном консерватизме: «Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватизм есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель». Ходасевич поддерживает группу молодых поэтов «Перекресток», чьи поиски были созвучны его установкам на простоту и ясность формы, гармоничность стиха, четкость выраженной в произведении мысли. «Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или скульптуре. Она сама по себе составляет часть его истинного содержания, которое не может быть под-

²⁷²⁷ Н.Н. Берберова в своей книге пишет: «Гулливер была я... Ходасевич, конечно, редактировал мою хронику, прежде чем печатать ее, как свою, иногда добавляя что-нибудь и от себя» (*Берберова Н.Н.* Курсив мой. — М., 1996. — С. 368).

менено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими», — так постулирует свои принципы Ходасевич в статье «О форме и содержании» (1933). Полемизируя с З.Н. Гиппиус, он того же требует и от критики: «Критик, отказывающийся или не умеющий вникнуть в форму, отказывается или не умеет по-настоящему прочитать произведение». Этим подходом руководствовался Ходасевич в своих критических статьях и рецензиях на выходящие книги, как советские, так и эмигрантские. Он оставил много откликов о произведениях практически всех современных ему авторов, от знаменитых И. Бунина, В. Набокова, В. Маяковского, до малоизвестных П. Потемкина, Н. Гронского и др. Ходасевич постоянно пишет статьи по истории русской литературы — от «Слова о Полку Игореве» до Гоголя и Чехова. Обращаясь к русской классической литературе 19 века, он постоянно подчеркивает духовную связь «золотого века» культуры с современностью, для которой классика является источником и эталоном.

Важным событием литературной жизни 1920–1930-х годов была полемика между двумя ведущими эмигрантскими критиками Г.В. Адамовичем и Ходасевичем о сущности поэзии и роли в ней «литературного труда». Поэзия «человеческого документа» не удовлетворяет Ходасевича, так как, по его мнению, не поднимается до уровня истинного искусства. «Никто еще, распадаясь духовно, не сложился в художника», — бросает Ходасевич упрек «парижской ноте». «Без хороших стихов не бывает хорошей поэзии». Эта максима вызывала многочисленные упреки оппонентов. Дневниковая поэзия, по мнению Ходасевича, случайна и непэтична, так как истинная поэзия преображает действительность: «На огне «алтаря» поэт как бы сжигает часть самого себя — все хоть и дорогое, но слишком личное <...>. Поэт отдает свое переживание, которое становится всеобщим. В этом и заключается глубокий социальный смысл поэзии».

Еще одной узловой темой Ходасевича-критика был футуризм. Неоднократно обращается он к этой теме, считая борьбу с футуризмом (и формализмом) важной частью своей миссии хранителя культуры: «Я всегда был противником футуризма. Ни одно из его многочисленных ответвлений не представлялось мне ни благим, ни законным литературным течением». При этом Ходасевич соотносит футуризм в литературе с большевизмом в политике: «Как уничтожение большевизма есть необходимая предпосылка к восстановлению России, так и дальнейшее развитие русской поэзии немыслимо без преодоления футуризма». Вероятно, пересечение политической и эстетической позиции наложило отпечаток на эту тему. Тон Ходасевича крайне резок, очень жестко высказывается критик о Маяковском, который «был и остался поэтом подонков, бездельников, босяков» в статье «Декольтированная лошадь» (1927). Объявляя Маяковского «глашатаем пошлости», Ходасевич отказывает ему в искренности, называет его поэзию заказной. «И в награду за крылатое слово он теперь жует рябчиков, отнятых у буржуев. Новый буржуй, декольтированная лошадь взгромоздилась за стол». Неоднократно будет Ходасевич возвращаться к этой теме, обвиняя футуризм в невежестве, изгнании из поэзии содержания, несправедливо отказывая ему в художественной

ценности. Объективно эстетика футуризма была противоположна и художественному вкусу, и поэтическим установкам Ходасевича: «Я — чающий и говорящий. Заумно, может быть, поет лишь ангел, Богу предстоящий, — Да Бога не узревший скот Мычит заумно и ревет». Так отразилась в стихотворении «Жив Бог! Умен, а не заумен...» единая эстетическая позиция Ходасевича-критика и Ходасевича-поэта.

Верен себе он и в историко-литературных работах, где злободневность уступает место вдумчивому анализу творчества и биографии предшественников. Наиболее значимым и крупным таким исследованием является биография Г.Р. Державина.

«Державин» (1931). Ходасевич работал над книгой с 1929 года, публикуя фрагменты из нее в журнале «Современные записки». Работа была сопряжена с значительными трудностями, так как многие источники сведений о жизни Державина были автору недоступны, а Ходасевич сознательно опирается только на известные ему документальные свидетельства: «Биограф — не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но не выдумывать». Полностью книга вышла в 1931 году и была встречена множеством положительных откликов.

Цель свою Ходасевич формулирует в кратком предисловии: «Нашей целью было лишь по-новому рассказать о Державине и попытаться приблизить к сознанию современного читателя образ великого русского поэта — образ отчасти забытый, отчасти затемненный широко распространенными, но неверными представлениями». Для этого Ходасевич погружает читателя в язык эпохи начала XIX века, пользуясь, по словам М. Алданова, «пушкинской фразой». Повествование с использованием этого стилистического приема было для Ходасевича «не следствием артистического произвола, случайной, пусть и счастливой находкой, но выражением давно продуманной историко-культурной концепции. Дело здесь не только в том, что «нагая» пушкинская проза в высокой мере обладала столь ценимыми Ходасевичем достоинствами точности и лаконизма. <...> Слог «Повестей Белкина» и «Пиковой дамы» создавал необходимый баланс: не выглядя архаичным в глазах современного Ходасевичу читателя, он в то же время не диссонировал и со строем языка описываемой эпохи»²⁷²⁸.

В саму эпоху вводят и выдержки из державинских «Записок» и писем, так что персонажи книги говорят языком, отличным от повествователя, говорят сами за себя. Такое сложное стилистическое решение делает повествование Ходасевича и увлекательным, и документальным, отличая его сочинение от романизированных и беллетризованных биографий. «Но отталкиваясь от «романсированной» биографии, Ходасевич менее всего тяготел к «ученым кирпичам или бездушным компиляциям». Его биография Державина — произведение художественное, в котором сложная писательская задача решена с величайшим артистизмом: оставаясь в рамках документального материала, Ходасевич этот материал одушевил, художественно осмыслил, на его основе создал

²⁷²⁸ Зорин А.Л. «Державин». Комментарий. — в кн.: Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 тт. Т. 3. — М., 1997. — С. 542.

образ, принадлежащий одновременно искусству и истории литературы, представляющий и художественное, и исследовательское открытие. <...> Сплав искусства и документальности — это способ построения биографии. Само же ее содержание по Ходасевичу — внутренняя жизнь исторического лица»²⁷²⁹, — считает И.З. Сурат. Оставаясь в рамках документальности, Ходасевич создает многогранный и полнокровный образ великого поэта, предлагает новый взгляд на его личность. Впервые говорится о противопоставлении Державина-чиновника и Державина-поэта, как считали ранее исследователи его творчества. Ходасевич увидел единство личности своего героя в этих двух сторонах: «В его понятиях поэзия и служба были связаны особым образом. Он, конечно, не думал, что чин или орден могут прибавить достоинства его стихам: равным образом не смотрел он и на стихи как на способ для добывания орденов и чинов; это пошлое представление пора забыть. Дело обстояло иначе, гораздо серьезнее и достойнее. К началу восьмидесятих годов, когда Державин достиг довольно заметного положения в службе и стал выдвигаться в литературе, поэзия и служба сделались для него как бы двумя поприщами единого гражданского подвига». И, следуя за внешней каймой «государственной» биографии Державина, Ходасевич именно как подвиг рассматривает и его поэзию. Воскрешая обстоятельства создания того или иного произведения, Ходасевич раскрывает перед читателем творческую лабораторию своего героя — от возникновения замысла стихотворения, до завершения произведения. И если позволяет документальный материал «Записок», то и в полной мере показывает героя за работой — созданием оды «Бог». Державин в «Записках» пишет о себе в третьем лице, Ходасевич, пользуясь этим материалом, проникает в психологию поэта, прибегая к своей художественной интуиции. «Для поэта былая действительность спит в его поэзии чудным сном — как бы в ледяном гробу. Державин будил ее грубовато и весело. Превращая поэзию в действительность (как некогда превращал действительность в поэзию), он совершал прежний творческий путь, лишь в обратном порядке, и как бы сызнова переживал счастье творчества. Если взглянуть со стороны — это грустный путь, и радости его горьковаты. Но он всегда греет сердце поэта, уже хладеющее», — так комментирует Ходасевич работу Державина над примечаниями к своим стихам. Создается, таким образом, поэтическая биография Державина, история возникновения и формирования его поэтики. «Умение сделать достоянием читателя именно эту, наиболее подлинную биографию художника составляет, пожалуй, главное в мастерстве Ходасевича как биографа»²⁷³⁰. Источником реконструкции поэтической биографии, новой концепции личности Державина становится его лирика. «По сути дела, только стихи и интересовали Ходасевича по-настоящему, а остальное было лишь подготовительной работой, необходимой для их правильного понимания»²⁷³¹. Такому

²⁷²⁹ Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994. — С. 86.

²⁷³⁰ Богомолов Н.А. Предисловие. — В кн.: Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996. — С. 9.

²⁷³¹ Зорин А.Л. «Державин». Комментарий. — В кн.: Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 тт. Т. 3. — М., 1997. — С. 544.

пониманию целостной поэтической личности и посвящена книга. Она стала итогом многочисленных обращений Ходасевича к державинской теме. «Державин <...> первый дерзнул изображать мир по-своему и первый если не понял, то почувствовал, что поэзия должна отвечать реальным запросам человеческого духа. Не только в «Фелице» и «Жизни Званской», но и в «Оде на смерть Мещерского», и в «Боге», и в «Водопаде», и даже в своем русифицированном анакреонтизме он объявился родоначальником русского реализма. С этим было связано и его обращение от книжного языка к народному», — так в другой работе видит Ходасевич вклад Державина в русскую поэзию. По общему мнению, книга написана «с редким искусством. Лучше о Державине, вероятно, никто не напишет»²⁷³².

Биографическая тема была реализована Ходасевичем не только на материале литературы XVIII — XIX века, в обращении к творчеству поэтов, по его словам, наиболее на него повлиявших — Пушкина и Державина. Поэтическая биография современника и времени в целом становится темой одной из вершин творчества Ходасевича, его последнего труда — мемуарной книги «Некрополь».

«Некрополь» (1939). Книга вышла незадолго до смерти Ходасевича, но замысел ее складывался еще в середине 1920-х годов²⁷³³. Очерки, составившие книгу, публиковались в разное время и были откликами на известие о смерти их героев (два из них написаны к десятилетней годовщине смерти). Работа продолжалась до 1939 года. Мемуаристика Ходасевича обширна, но в «Некрополь» он отобрал только девять очерков: «Конец Ренаты» (1928), «Брюсов» (1924), «Андрей Белый» (1934–1938), «Муни» (1926), «Гумилев и Блок» (1931), «Гершензон» (1925), «Сологуб» (1928), «Есенин» (1926), «Горький» (1936). Однако эта книга представляет собой не сборник отдельных произведений, а самостоятельное художественное целое, объединенное общей идеей и строгой композицией. «Эта новая целостность образовалась отбором и расположением очерков в композиции книги, но главное — силой заглавия, <...> объединяющим знаком «некрополя». Поставив отдельные части под этот знак и связав их идеей «некрополя», автор создал мир книги»²⁷³⁴. Обобщающее значение заглавия — места, где похоронены знаменитые люди — в книге Ходасевича шире. Это некрополь культуры и исторический памятник эпохе, от которой остались «величественные развалины некогда славной и богатой цивилизации»²⁷³⁵. Смерть и память — две основные темы, связанные с образом некрополя. Они же становятся организующими в композиционном решении книги. В каждом очерке читателя

²⁷³² Алданов М. В. Ф. Ходасевич: Державин. — Современные записки — Париж, 1931. № 47. — С. 497.

²⁷³³ В письме к Ю. Айхенвальду в 1926 году Ходасевич пишет о недавно опубликованном очерке «Муни»: «Дело в том, что эта статья должна войти в мою книгу «Некрополь», которая, по-видимому, выйдет нынешней зимой».

²⁷³⁴ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича. — В кн.: Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы — М., 1999. — С. 463.

²⁷³⁵ Струве Н. «Некрополь» В. Ходасевича. — Вестник Русского Христианского Движения. — Париж, 1978. № 127. — С. 111.

встречает факт смерти героя — в начале повествования (очерк о Нине Петровской «Конец Ренаты», «Гумилев в Блок») или в завершающей части («Муни», «Брюсов», «Андрей Белый», «Гершензон»). «Смерть подчеркнута как причина воспоминания о человеке, причина повествования»²⁷³⁶. Она дает возможность взглянуть на жизнь героя как на завершенное целое, осмыслить ее со стороны. Такую позицию повествователя сознательно выбирает Ходасевич в «Некрополе», с предельной точностью формулируя ее в очерке об Андрее Белом: «Хотел бы я не послужить любопытству сегодняшнего дня, а сохранить несколько истинных черт для истории литературы, которая уже занимается, а со временем еще пристальнее займется эпохой символизма вообще и Андреем Белым в частности. Это желание побуждает меня быть сугубо правдивым. Я долгом своим (не легким) считаю — исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. Не должно ждать от меня изображения иконописного, хрестоматийного. Такие изображения вредны для истории. Я уверен, что они и безнравственны, потому что только правдивое и целостное изображение замечательного человека способно открыть то лучшее, что в нем было. Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышающему обману» хочется противопоставить нас возвышающую правду: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания». Именно поэтому Ходасевич строит свою книгу только на своих личных воспоминаниях, чему он «сам был свидетелем, на прямых показаниях действующих лиц и на печатных и письменных документах». Такой подход отличает «Некрополь» Ходасевича от достаточного большого количества мемуарных сочинений того времени. Сознательно встав на позицию свидетеля эпохи, Ходасевич оказывается и над ней — пытаясь быть беспристрастным историком. Не во всех очерках она сохраняется, многие оценки автора субъективны и эмоционально окрашены, как того и следует ждать в мемуарах, есть в книге и ошибки памяти. Но «образ «некрополя» сообщает воспоминаниям столь сильное художественное оформление, что и пониманию, и оценкам мемуариста сообщается статус, превышающий мемуарную правду и придающий им некоторый сверхличный момент, присущий объективной правде художественной»²⁷³⁷.

Книгу отличает художественное композиционное изящество. Первый очерк — «Конец Ренаты» — представляет собой не только рассказ о жизни Нины Петровской, знаковой фигуры для символизма, но и описание духа эпохи, в которой складываются судьбы всех персонажей «Некрополя». Осмысление символизма, всегда бывшее для Ходасевича одной из основных тем его творчества²⁷³⁸, вводит читателя в мир книги: «Сим-

²⁷³⁶ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы — М., 1999. — С. 464.

²⁷³⁷ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы — М., 1999. — С. 466.

²⁷³⁸ В. Вейдле отметил, что «тема эта вошла в самую сердцевину его слова; оттого

волизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности вся его история. <...>. Дело свелось к тому, что история символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недовоплотилось: часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь». Так, Нина Петровская и Муни, поэт С. Киссин и друг Ходасевича, воплотили «человеческий» талант, А. Белый — «творческий», но всех персонажей очерков Ходасевича объединяет единый трагический фокус рассмотрения их пути — и знаменитых, и полузабытых, так как трагической была сама эпоха. Этот ракурс задан первым очерком, в нем же появляются и многие другие герои «Некрополя».

Связаны с Петровской два следующих персонажа — Брюсов и Белый, противопоставленные между собой как «литератор» и «истинный художник» даже в деталях своего бытового поведения. Перекликается с Петровской расположенный далее очерк — «Муни». Его герой воплотил символистское жизнестроительство, как и Нина-Рената: «Все, что лежало за пределами этой нашей жизни, с ее символическим обиходом, воспринималась Муни как докучная смена однообразных и грубых снов. Поскольку действительность была сном, она становилась бременем. Жизнь была для него «легким бременем», так он хотел назвать книгу стихов, которой никогда не суждено было появиться». Символическими деталями наполняется жизнь С.Киссина, символичным становится и его самоубийство. Этой сценой заканчивается повествование.

О трагической судьбе двух великих поэтов Ходасевич рассказывает в следующем, центральном в книге очерке «Гумилев и Блок», так же построенном на антитезе «художника» и «литератора»: «Для Блока его поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности. Блок был поэтом всегда, в каждую минуту своей жизни. Гумилев — лишь тогда, когда он писал стихи». Но и здесь кульминационной становится символическая деталь — очерк заканчивается фразой о том, что пьесу Гумилева сняли с репертуара, как после 1921 года «выходит из репертуара» культура, которой посвящен «Некрополь». Искренним, духовным подвигом была литература для М.О. Гершензона, героя следующего очерка книги, «самого чистого сердца», которое доводилось встречать мемуаристу. Искренность, пусть и в заблуждениях, становится доминантой в созданном Ходасевичем образе С. Есенина: «Прекрасно и благородно то, что он был бесконечно правдив в своем творчестве и пред своею совестью <...>. Правда же его — любовь к родине, пусть незрячая, но великая». Последний, композиционно завершающий «Некрополь» очерк посвящен Горькому — мечтателю, великому художнику, строителю и заложнику своей биографии, в образе которого так же по-

и нашлись у него слова, чтобы воплотить ее в них, как ее еще никто не воплощал» (Вейдле В. Ходасевич издали — вблизи. — Новый журнал — Нью-Йорк, 1961. Кн. 66. — С. 134).

казана трагедия человека и трагедия времени. В финале очерка Ходасевич возвращается к началу «Некрополя», к Брюсову: «Перед тем, как послать в редакцию «Современных Записок» свои воспоминания о Валерии Брюсове, я прочел их Горькому. Когда я кончил читать, он сказал, помолчав немного: «Жестоко вы написали, но — превосходно. Когда я помру, напишите, пожалуйста, обо мне. — Хорошо, Алексей Максимович. — Не забудете? — Не забуду». Эти финальные строки книги возвращают читателя ко второму ведущему ее образу — памяти, которая воскрешает для читателя и автора, и персонажей, и трагическую эпоху в целом. «Некрополь» — «мемуарное и художественное произведение: воспоминания, переросшие в символический образ»²⁷³⁹. Смысловое единство книги создается не только темой, символическим заглавием, сквозными мотивами, композиционной стройностью, но и всем набором выразительных деталей, художественных языковых средств, воплощающих целостный замысел Ходасевича. По мнению Н.А. Богомолова, «объективно в книге Ходасевича получается, что проигрывается большинство вариантов судьбы русского писателя в первой трети XX века: самоубийство и до революции (Муни), и в Совдепии (Есенин), и в эмигрантском Париже (Петровская). Смерть загнанного в угол Сологуба и официально коронованного титулом великого пролетарского писателя Горького. К смерти приводят как последовательное приспособление Брюсова — так и трагически непоследовательное приспособленчество Белого. Убивают Гумилева и медленно душат Блока. <...> Все разное и вместе с тем настолько схожее! Схожесть в том, что «от судеб защиты нет», что зловеющая радиоактивность эпохи пронизывает насквозь и, не ощущая этого непосредственно, человек оказывается обреченным»²⁷⁴⁰. Думается, что «Некрополь» глубиной своих символических смыслов будет вновь и вновь привлекать исследователей, ищущих «полноты понимания» этой трагической эпохи.

Свое же место во времени и в литературе Ходасевич определил сам иронически: «Мы же с Цветаевой..., выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, «дикими». Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть», и серьезно: «Во мне конец, во мне начало./Мной совершенное так мало! Но все ж я прочное звено: Мне это счастье дано». Прочное звено в русской поэтической и культурной традиции, хранитель ее художественных и нравственных ценностей, сказавший об этом по-своему.

■ Основные понятия

Символизм, акмеизм, футуризм, классическая поэзия, «пушкинская традиция по тючевской линии», философская лирика, поэтическая и прозаическая речь, биография писателя и принципы ее освещения.

²⁷³⁹ Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы — М., 1999. — С. 467.

²⁷⁴⁰ Богомолов Н.А. Предисловие. — В кн.: Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996. — С. 10–11.

■ Вопросы и задания

1. Расскажите о начальном периоде творчества В.Ходасевича и первых поэтических сборниках.
2. Перелом в поэтической манере («Путем зерна») и его закрепление в «Тяжелой лире». Основные мотивы обоих сборников. Своеобразие поэтических принципов В.Ходасевича и их отражение в программных произведениях.
3. Цикл «Европейская ночь» и его особенности.
4. В. Ходасевич в кругу поэтов-современников: Ходасевич и Брюсов, Ходасевич и Блок, Ходасевич и символисты, Ходасевич и акмеисты, Ходасевич и Гумилев, Ходасевич и Ахматова, Ходасевич и футуристы, Ходасевич и Маяковский, Ходасевич и Есенин, Ходасевич и Цветаева.
5. Ходасевич-пушкинист. Пушкинские штудии Ходасевича. Принципы работы с материалом. Пушкин в сознании Ходасевича.
6. «Державин» Ходасевича и своеобразие освещения исторической личности. Стилиевые принципы историко-биографической прозы.
7. Ходасевич о своих современниках.

■ Литература

Соч.: Собр. соч. Т. 1: Стихотворения. — Ann-Arbor: Ardis Press, 1983; Собр. соч. Т. 2: Статьи и рецензии 1905–1926. — Ann-Arbor: Ardis Press, 1990; Собрание сочинений: в 4-х т. — М., 1996–1997; Собр. стихов (1913–1939). — [München], 1961; Стихотворения. — Л., 1989; Стихотворения. — СПб., 2001. Молодость. Первая книга стихов. — М., 1908; Счастливый домик. Вторая книга стихов. — М., 1914; то же. Пб.; Берлин, 1922; то же. Берлин; Пб.; М., 1923; Путем зерна. Третья книга стихов. — М., 1920; то же. — М., 1922; Тяжелая лира. Четвертая книга стихов. — М.; Пг., 1922; то же. — Берлин; Пб.; М., 1923. Из еврейских поэтов. — Берлин, 1922; то же. — М.; Иерусалим, 1998; Собрание стихов. — Париж, [1927]; Державин. — 1988; Колеблемый треножник. — М., 1991; Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. — М., 1996.

Лит.: Белый А. Рембрандтова правда в поэзии наших дней. — Записки мечтателей. 1925. № 5; Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. — М., 1996; Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича. — В кн.: Владислав Ходасевич. Стихотворения. — Л., 1989; Бочаров С.Г. Бочаров С.Г. Памятник Ходасевича. — В кн.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М., 1999. — С. 431; Вейдле В. Поэзия Ходасевича. — Париж, 1948; Ильин В. Ходасевич — поэт и мыслитель. — Возрождение. — Париж, 1939, 30 июня; Мальмстад Дж. Поэзия Владислава Ходасевича. — В кн.: Владислав Ходасевич. Стихотворения. — СПб., 2001; Мочульский К.В. Владислав Ходасевич. — Звено. 1923. № 18; Сурат И.З. Пушкинист Владислав Ходасевич. — М., 1994; Толчев В.М. Владислав Ходасевич: Материалы к творческой биографии. — Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6; Фомин С.С. С раздвоенного бытия.

Поэтический диссонанс в творчестве В.Ф. Ходасевича. — Вопросы литературы. — М., 1997, № 4; *Ходасевич Валентина*. Портреты словами: Очерки. — М., 2009; *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. — М., 1989; *Bethea D. Khodasevich: His Life and Art.* — Princeton, 1983.

М.А. ВОЛОШИН (1877–1932)

Максимилиан Александрович Волошин (Кириенко-Волошин) по праву считается одним из крупнейших русских поэтов первой трети XX века. Это был человек широких творческих возможностей: талантливый художник, работам которого отдавали должное А. Бенуа и К. Богаевский, историк и краевед, литературный критик и блестящий лектор, проявлявший воистину энциклопедическую эрудированность, знаток французского искусства и певец родной Киммерии (так, на старинный лад, называл он восточную область Крыма), страстный трибун периода российского лихолетья и мудрый философ, подводящий итоги развития современной цивилизации, переводчик и журналист, не примыкавший к литературно-эстетическим группам и политическим партиям. «Близкий всем, всему чужой» — так сам поэт характеризовал себя в стихах. М.А. Волошин питал интерес к астрономии и астрологии, антропософии и хиромантии; неслучайно М.И. Цветаева назвала его «скрытым мистиком»: «...тайный ученик тайного учения о тайном...». Она не исключала того, что когда-нибудь, на могиле поэта «ещё окажется — неизвестно кем положенная — мантия розенкрейцеров»²⁷⁴¹. Впрочем, его творчество не следует воспринимать исключительно с позиции масона, буддиста или антропософа. Как поэт и мыслитель Волошин, его стихи и проза, шире любой схемы, теории, системы.

В своих стихах М.Волошин предстаёт как живописец, историософ, пророк, учёный; в статьях — искусствовед, публицист, социолог, мемуарист и даже, если можно так выразиться, психофолог, пытающийся по голосам поэтов определить их творческую индивидуальность. Его поэзия в ряде случаев («Сказание об инокЕ Епифании», «Протопоп Аввакум», «Россия», «Путями Каина») своей ритмикой, стилистической организацией приближается к прозе, а проза («Норомедон») — к поэзии. В обеих сферах — игра парадоксами, оригинальное мировосприятие, принять которое дано не каждому читателю. Закономерно, что ещё И. Анненский сравнивал творческую судьбу Волошина с одинокой свечой, а Е.Ланн, автор первого прижизненного исследования о поэте (1927), спустя двадцать лет после Анненского констатировал: «Одиночкой он прошёл через революцию, одиноким и, в сущности, вне литературы стоит он теперь»²⁷⁴².

²⁷⁴¹ *Цветаева М.И.* Живое о живом. — В кн.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990. — С. 262.

²⁷⁴² *Ланн Е.Л.* Писательская судьба Максимилиана Волошина. — М., 1927. —

М. Волошин вошёл в историю культуры как «гений места», художник, воссоздавший в своих стихах и акварелях суровый облик восточного Крыма. Его дом в Коктебеле стал, по выражению А.Белого, «одним из культурнейших центров не только России, но и Европы»²⁷⁴³. Здесь гостили и работали: М.Цветаева и А. Толстой, Н. Гумилёв и О. Мандельштам, С. Соловьёв и Вл. Ходасевич, И. Эренбург и Е. Замятин, А. Белый и В. Брюсов, Г. Шенгели и М. Булгаков, К. Петров-Водкин и А. Остроумова-Лебедева... Именно здесь, на антресолях за цветным панно, скрывался от красных муж Цветаевой, подпоручик С. Эфрон, а в дни иные — прятался от белых секретарь Феодосийского комитета большевиков И.Хмилько-Хмельницкий, косвенное свидетельство чему содержится в самом, пожалуй, известном и во многом итоговом стихотворении Волошина «Дом Поэта» (1926):

...В те дни мой дом, слепой и запустелый,
Хранил права убежища, как храм,
И растворялся только беглецам,
Скрывавшимся от петли и расстрела.
И красный вождь и белый офицер,
Фанатики непримиримых вер,
Искали здесь, под кровлею поэта,
Убежища, защиты и совета.
Я ж делал всё, чтоб братьям помешать
Себя губить, друг друга истреблять,
А сам читал в одном столбце с другими
В кровавых списках собственное имя.

В Крыму, как известно, трагизм уособицы проявился особенно остро. М. Волошин, пожалуй, единственный, кто оставил поэтическую летопись этой страшной эпохи.

Творческая биография и художественный метод. Максимилиан Волошин родился 16 (28) мая 1877 года в Киеве, в дворянской семье. Его отец, Александр Максимович Кириенко-Волошин, член Киевской палаты уголовного и гражданского суда, умер, когда мальчику было четыре года. Воспитанием ребёнка занималась мать, Елена Оттобальдовна (урождённая Глазер, из семьи обрусевших немцев), женщина с сильным характером, широко образованная.

Мать и сын живут в Таганроге, Севастополе, Москве. В 1893 году переезжают в Крым. С двенадцати лет Волошин начинает писать стихи. Одно из них было напечатано в 1895 году, но сам поэт считал своим подлинным литературным дебютом публикацию стихотворений в журнале «Новый путь» (1903). Окончив феодосийскую гимназию, юноша поступил на юридический факультет Московского университета. Но вскоре за «склонность к разного рода агитациям» и участие в беспорядках его от-

С. 19.

²⁷⁴³ Белый А. Дом-музей М.А. Волошина. — В кн.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 508.

числяют из университета и высылают в Феодосию под негласный надзор полиции. Волошин не воспринимает эти обстоятельства как удар судьбы. Осенью 1899 года он впервые посещает Европу, а спустя год отправляется на строительство Ташкентско-Оренбургской железной дороги. Средняя Азия, Восток, пустыня, «исступлённо-синее небо», осколки древних цивилизаций — всё это оставляет в душе поэта неизгладимый след («Пустыня»). Пройдут годы, и Волошин вернётся к этим впечатлениям своей юности, развивая их в историко-философском аспекте. Восток, Азия будут восприниматься им как пракультура, от которой тянутся её европейские ответвления. 1900-ый год, стык двух столетий, поэт ощутит годом своего духовного рождения. Именно тогда, отметит он в «Автобиографии» («по семилетьям») (1925), его «настигли» произведения Ф.Ницше и «Три разговора» Вл. Соловьёва.

Однако Волошина влечёт в Париж. С ранних лет его захватывают французская литература и искусство. Совсем ещё молодым человеком поэт наметил для себя жизненную программу, в основе которой стремление:

Всё видеть, всё понять, всё знать, всё пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями,
Всё воспринять и снова воплотить.
(«Сквозь сеть алмазную зазеленел восток...»)

«Земля настолько маленькая планета, что стыдно не побывать везде...»²⁷⁴⁴, — писал Волошин матери в ноябре 1901 года. Но именно Париж оказался для него воистину преддверием «...В просторы всех веков и стран, Легенд, историй и поверий...», стал школой художнического и поэтического мастерства. Волошин придерживался такой установки: «Учиться в Париже, работать в Коктебеле».

В Париже он, по собственному признанию, впервые «подошёл к живописи», выработал свой стиль. Волошин пишет стихи, которые вскоре войдут в цикл «Париж» — своего рода объяснение в любви этому городу, элегическая песнь прощания с уходящей молодостью. Поэт испытывает потребность «пройти сквозь латинскую дисциплину формы», и это ему удаётся. В технике стихосложения он достигает подлинных высот, осваивает искусство сонета — немалое влияние оказал на него в этом плане парнасец Ж.-М. де Эредиа, чьи сонеты Волошин переводил в 1904 году. Поэт наслаждается атмосферой жизни столицы Франции, посещает выставки и салоны, Луврскую школу музееведения, студии Уистлера, Стейнлена, натурные классы академии Коларосси. Он часто появляется в мастерской Е.С. Кругликовой, у которой тогда, в начале XX века, собирался весь цвет литературно-художественной богемы. Тогда же, в первые годы столетия, поэт живёт в Париже практически безвыездно, лишь изредка наведываясь по делам в Москву, Петербург и Коктебель.

²⁷⁴⁴ Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. 3. — СПб., 2003. — С. 329.

По словам самого Волошина, он предпочитал учиться «художественной форме — у Франции, чувству красок — у Парижа... строю мысли — у Бергсона, скептицизму — у Анатоля Франса, прозе у Флобера, стиху — у Готье и Эредиа»²⁷⁴⁵. Но в методе «подхода к природе, изучения и передачи её» художник стоял «на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро)»²⁷⁴⁶. Эта западно-восточная ориентация в её органичном творческом преломлении при глубоко русских корнях (Волошин хорошо знал и высоко ценил отечественную литературу, начиная со «Слова о полку Игореве» и «Жития протопопа Аввакума» — кончая современной ему поэзией) в значительной мере предопределила своеобразие волошинского творчества.

«Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью»²⁷⁴⁷ — так определила составляющие творческой личности М. Волошина М. Цветаева. В исследованиях, посвящённых поэту, пишут преимущественно о «французских» истоках его лирики и мировосприятия. В отношении германизма Волошина не всё так ясно. Тем более что сам он говорил о своём неприятии «немецкого духа». Хотя, естественно, не следует забывать о — пусть генетическом — воздействии его матери, Елены Оттобальдовны. Сама же Цветаева связывает с «германством Макса» его пантеизм («всебожественность, всебожие, всюдубожие»), вбирающий в себя весь окружающий мир.

Волошин, по мнению Цветаевой, был гётеанцем и здесь, считает она, мост к его штайнерианству, «самой тайной его области, о которой ничего не знаю, кроме того, что она в нём была, и была сильнее всего»²⁷⁴⁸. Что касается антропософского вождя и учителя Рудольфа Штайнера (Штейнера), с которым Волошин познакомился осенью 1905 года, и о его влиянии на поэта, речь ещё впереди. Пока лишь заметим, что первые труды Доктора, как величали Штайнера его последователи, были посвящены исследованию мировоззрения и творчества Гёте. Волошину же несомненно была близка хрестоматийная формула, зафиксированная в его «Записной книжке»: «Всё преходящее есть только символ» — слова Мистического хора, звучащие в финале «Фауста» («Лишь символ всё бренное, Что в мире сменяется»). Задолго до французских «проклятых поэтов», поэтов-символистов, Гёте пришёл к пониманию символа как «образа, сфокусированного в зеркале духа и, однако, сохраняющего тождество с объектом», как представления всеобщего частным «не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение непостижимого»²⁷⁴⁹. Видоизменённая, эта мысль находила выражение и в произведениях столь почитаемого Волошиным Анри де Ренье. Гёте пишет: «Истинное, совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе... (Ср. У Волошина: «Здесь всё есть символ, знак, пример...»). Мы воспри-

²⁷⁴⁵ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 31.

²⁷⁴⁶ Там же. — С. 44.

²⁷⁴⁷ Там же. — С. 262.

²⁷⁴⁸ Там же.

²⁷⁴⁹ Гёте И.В. Избранные философские произведения. — М., 1964. — С. 353.

нимаем его как непонятную жизнь и не можем отказаться от желания всё-таки понять его»²⁷⁵⁰. Не примыкая непосредственно к символизму, Волошин в 1900-е годы в известной мере разделял его основополагающее мироощущение.

Если французская культура прививала Волошину дисциплину художественной формы, обогащала палитру изобразительных приёмов, то славяно-германская «безмерность духа» пронизывала его творчество изнутри, способствовала рождению философско-эзотерических концепций, вела к постижению мира как «открытой книги», прочитывая которую, человек принимает в себя. Отсюда — характерный волошинский тезис: «Человек — это книга, в которую записана история мира», встречающийся среди записей поэта за 1907 год.

Однако «безмерность духа» требует сдерживающей формы, если речь идёт о художественном творчестве. Поэтому обратной стороной данного принципа является закон самоограничения, наличие некоей сдерживающей силы, контролирующей и направляющей работу духа. В стихотворении «Подмастерье» (1917), представляющем для Волошина «поэтический символ веры», читаем: «...Для ремесла и духа — единый путь: Ограничение себя...» — строки, являющиеся разработкой гётеанского мотива (сонет «Природа и искусство», 1800): «Лишь в чувстве меры мастерство приметно, и лишь закон свободе даст главенство». Волошин сводит эту тему к афористическому императиву: «Безвыходность, необходимость, сжатость» — закон, имеющий отношение и к художественной форме, и к жизненному коду поведения. Самопостроение, самосознание личности, в частности поэта, начинается с самодисциплины, с выработки устойчивых жизненных принципов, что окажется для Волошина особенно важным в период эпохальных событий в России.

Из всего духовно-эстетического многообразия творчества М.А. Волошина можно выделить две художественные вселенные: Париж (Франция) и Коктебель (Киммерия). Однако два этих мира не существуют в сознании поэта изолированно. Их сближает ощущение истории, влияющей в «сегодня». Знаменательно, что «древний яд оттоенной печали» Парижа он ощущает особенно остро «На дне дворов, под крышами мансард, Где юный Дант и отрок Бонапарт Своей мечты миры в себе качали...». Когда читаешь сонеты Волошина, посвящённые французской революции, сознание невольно переносит их на русскую почву.

С достаточной долей условности можно выделить три основных периода творчества поэта: ранний этап, произведений 1900-х — начала 1910-х годов, отмеченные символистско-импрессионистскими веяниями, влиянием оккультизма; переходный период, связанный с событиями Первой мировой войны, изживанием антропософской мистики, и заключительную фазу — творчество эпохи революции и Гражданской войны, историософские размышления о судьбе России, осмысление «трагедии материальной культуры», усиливающееся влияние православной религии. Последнее, послевоенное, десятилетие в жизни поэта не пред-

²⁷⁵⁰ Там же. — С. 354–355.

ставляет собой качественно нового этапа и является своеобразным подведением итогов творчества.

«Годы странствий» — так называется первый цикл первого сборника стихотворений Волошина, вышедшего в 1910 году («Стихотворения. 1900–1910»). Этим же словосочетанием сам он определяет соответствующий этап своего жизненного пути. «В эти годы — я только впитывающая губка. Я — весь глаза, весь уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам: Рим, Испания, Балеары, Корсика, Сардиния, Андорра... Лувр, Прадо, Ватикан, Уффици... Национальная библиотека. Кроме техники слова, овладеваю техникой кисти и карандаша»²⁷⁵¹, — пишет художник в «Автобиографии». Мотив странничества — один из главных в творчестве Волошина. Поэт воспринимает свой путь в неразрывной связи с целым мирозданием, с историей человечества.

В сентябре 1902 года Волошин знакомится с хамбо-ламой Тибета Агваном Доржиевым, забайкальским бурятом, окончившим буддийскую философскую школу, достигшим высшей степени познания, одним из семи верховных лам Тибета. «Буддизм в его первоисточнике» стал для Волошина не просто новой, занятой теорией. Согласно «Автобиографии», поэт воспринял его как свою первую религиозную ступень. Его особенно впечатлило то, что в буддизме всякая пропаганда идеи считается преступлением, равно как насилие над личностью. Это заставляет поэта лишний раз задуматься над европейской цивилизацией, жестокой политике Запада в отношении восточных народов.

Но европейское искусство здесь ни при чём. Волошин испытывает на себе воздействие французских импрессионистов и символистов. В мае 1903 года он берётся за перевод стихов бельгийского поэта Э.Верхарна, также отдавшего дань символистским исканиям (работа над переводами продлится несколько лет, а завершится только осенью 1916 года); в 1904 году обращается к сонетам Эредиа. Сам выбор текстов для перевода свидетельствует о двойственной художественной ориентации молодого Волошина: парнасская лепка антично-мифологической и эстетско-ренессансной образности («Бегство Кентавров», «Ponte Vecchio» Эредиа) соседствует с символистско-декадентскими мотивами вселенской скорби и крушения мира («Осенний вечер», «Ноябрь», «Ужас», «Человечество» Верхарна). Сотрудничает поэт и с русскими символистами, печатается в их журналах, включается во многие начинания, поддерживаемые К. Бальмонтом, В. Брюсовым, Ф. Сологубом, А. Белым.

А. Белый оставил весьма колоритные заметки о Волошине, умном, талантливом, насквозь «пропариженном» юноше, каким автор воспринимал его в период их знакомства весной 1903 года. Волошин, вспоминает Белый, внезапно появлялся, внезапно исчезал, и казалось странным, что он успевал входить «во все тонкости наших кружков, рассуждений, читая, миря, дебатирюя, быстро осваиваясь с деликатнейшими ситуациями, создававшимися без него, находя из них выход, являясь советчиком и конфидендом; в Москве был москвич, парижанин — в Париже». Волошин «умел мягко, с достоинством сглаживать противоречия;

²⁷⁵¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 31.

ловко парируя чуждые мнения, вежливо он противопоставлял им своё: проходил через строй чуждых мнений собою самим, не толкаясь... Всей статью своих появлений в Москве заявлял, что он — мост между демократической Францией, новым течением в искусстве, богемой квартала Латинского и — нашей левой общественностью... он всем видом своим заявлял, что проездом, что — зритель он: весьма интересной литературной борьбы; что при всём уважении к Брюсову, с ним не согласен он в том-то и в том-то; хотя согласен в том, в этом; такой добродушный и искренний жест — примирял; дерзость скромная — не зашибала... начитанность много видавшего, много изъездившего, — отнимали охоту с ним лаяться...».

Андрей Белый здесь прав в главном: «Волошин был необходим в эти годы Москве: без него, округлителя острых углов, я не знаю, чем кончилось бы заострение мнений... в демонстрации от символизма он был — точно плакат с начертанием “ангела мира”; Валерий же Брюсов был скорее плакатом с начертанием “дьявола”; Брюсов “углил”; Волошин “круглил”; Брюсов действовал голосом, сухо гортанным, как клёкот стервятника; “Макс” же Волошин, рыжавый и розовый, голосом влажным, как розовым маслом, мастил наши уши...»²⁷⁵².

Белый узнал о Волошине благодаря Брюсову, который, в свою очередь познакомился с «крымским парижанином» через Бальмонта. Брюсов помог Волошину с первыми серьёзными публикациями, однако, когда «увлечение» Волошиным в поэтических кругах Москвы стало нарастать, Валерий Яковлевич, стремившийся руководить литературной политикой, решил, что «мода на Макса» длится слишком долго, стал обращаться с ним свысока. Впрочем, «округлитель углов» этого как будто и не замечал. Волошин высоко ценил Брюсова как крупного поэта и тонкого ценителя стиха, хотя и называл его «основателем самодержавий» в литературе.

В записной книжке Волошина зафиксирован его разговор с «мэтром», состоявшийся в начале 1907 года. Волошин, в частности, отмечает, что, по оценке Брюсова, он принадлежит к «категории Гюго, Верхарна», поскольку его стихи «основаны сплошь на метафоре», которой он уделяет больше внимания, чем ритму. Волошин здесь же приводит брюсовский анализ одного из его «парижских» стихотворений 1905 года с упором на семантико-фонетический рисунок в первой строфе:

В серо-сиреневом вечере
Радостны сны мои нынче.
В сердце сияние «Вечери»
Леонардо да Винчи.
(«В серо-сиреневом вечере...»)

«Здесь все звуки оправдывают один другой, — говорил Брюсов. — в начале это повторение звуков “с” и “р”, которые дают ощущение вече-

²⁷⁵² Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 141–142, 144.

ра. Потом “радостны сны”. Это — “сны сны” — было бы некрасиво, если бы ударение не стояло так далеко — “радостны” и это “сны” не скрадывалось бы совершенно. И затем все звуки подготавливают и разрешаются в конечном слове “Леонардо да Винчи”. И тут же лёгкое изменение размера, нарушающее строгий порядок. Эти четыре стиха я могу считать образцом»²⁷⁵³. Весьма лестный комплимент от такого мастера формы, как Валерий Брюсов, сказавшего однажды, что ни у кого, кроме него самого и Волошина, нет правильного сонета, то есть в поэтической «высшей математике» они с Максом — лучшие.

Весьма тёплые отношения связывали Волошина с Бальмонтом. Они гуляли по Парижу, читали друг другу стихи. Причём, как свидетельствует жена старшего поэта, Е.А. Бальмонт, «разность взглядов и вкусов — Макс принадлежал к латинской культуре, изучал французских живописцев и поэтов, а Бальмонт был погружён в английскую поэзию, переводил Шелли, изучал Э.По — не мешала их сближению»²⁷⁵⁴. Этому творческому сближению Волошин-поэт немало обязан. Музыкально-фоническое построение бальмонтовских стихов, их звуковая живопись — всё это не было чуждо художественному вкусу молодого поэта (хоть и не обладавшего абсолютным музыкальным слухом).

Не случайно именно Бальмонту посвятил Волошин своё стихотворение со знаменательным названием «Рождение стиха» (1904), в котором из душевного мрака возникают «протяжно-певучие... волокна» строф, вспыхивающие «попарно в влюблённом созвучьи» танцующие слова.

Вспыхивающее «созвучье», «запах цветов, доходящий до крика», «холодный, душистый и белый» стих, напоминающий цветок гиацинта... Соответствия звукового строя цветовым ассоциациям, запахам и образным картинам были, скорее всего, восприняты Волошиным от французских символистов. В установлении этих «соответствий» заключалась одна из попыток выразить «сверхчувственное», что во многом и составляло природу символистской поэзии.

Из недра сознания, со дна лабиринта
Теснятся виденья толпой оробелой... —

делится своими откровениями в том же стихотворении Волошин, ощущая в своей душе «мрак грозовой и пахучий», из которого взвиваются «зарницы» стиха. Однако он был далёк от того, что, например, ставил во главу угла символист Жюль Лафорг, предпочитавший «проникнуться бесцельностью» и «ничего не знать», довольствоваться ролью инструмента трансцендентного мира или стать голосом подсознательного. (Правда, сама по себе лирика рано ушедшего из жизни Лафорга русского поэта восхищала — не случайно на книге его стихов Волошин написал проникновенное четверостишие: «Эти страницы — павлинье перо, — Трепет любви и печали. Это больного Поэта-Пьеро Жуткие salto mortale».) Волошину был чужд анархо-экспериментаторский дух поэзии

²⁷⁵³ Максимилиан Волошин. Записные книжки. — М., 2000. — С. 59, 60.

²⁷⁵⁴ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 92.

А. Рембо, и никогда бы не согласился он с установкой «шарлевицко-го гения» на искусственное ослабление контроля разума для того, чтобы «передать неясное неясным».

Таким образом, символизм не является в первый период творчества Волошина его всепроникающим художественным методом, хотя поэт и ценил его выигрышные стороны: создание мелодики стиха, внушающей определённое настроение, неуловимость смысловых границ образа, его неисчерпаемость. Сближение Волошина с К. Бальмонтом и В. Брюсовым, а также — с А. Бенуа, М. Добужинским, К. Сомовым и другими художниками, объединившимися вокруг журнала «Мир искусства», способствовало закреплению в его творчестве поэтических навыков живописать звуком и цветом, что в значительной степени проявилось в первой книге стихов.

В 1910 году (год выхода книги) Волошин определил свой творческий метод (статья «Анри де Ренье») как новый реализм (неореализм), представляющий собой синтез традиционного реализма XIX века, импрессионизма («реалистического индивидуализма») и символизма. Автор статьи не чувствует внутреннего родства с теми поэтами, которые, подобно Малларме, заключают «свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы», уводят поэзию внутрь самой себя, в самодовлеющие замкнутые формы. Волошину импонирует Ренье, разъявший формальный строй и разбивший причудливые «амфоры». Волошин видит заслугу этого поэта в том, что он придал стиху чувственную сказочность, «неторопливую прозрачность, а новым символам — чёткость и осязаемость». Русский поэт надолго усвоит творческий принцип Ренье — «воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения», через мимолётное выразить вечное. Излюбленный образ французского писателя — золотые осенние листья, исчезающие от порыва ветра, но оставляющие запах Славы и Смерти.

«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что всё тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолётна, как дыхание ветра и оттенки неба»²⁷⁵⁵, — цитирует Волошин лирическую миниатюру Ренье, сопрягая её с известным стихотворением последнего в собственном переводе (1910):

Приляг на отдели. Обеими руками
Горсть русого песку, зажжённого лучами,
Возьми... и дай ему меж пальцев тихо стечь.
Потом закрой глаза и долго слушай речь
Журчащих вод морских и ветра трепет пленный,
И ты почувствуешь, как тает постепенно
Песок в твоих руках... и вот они пусты.
Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты
Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных
Смешает, как пески на отмелях прибрежных...

²⁷⁵⁵ Максимилиан Волошин. Лики творчества. — Л., 1988. — С. 55, 61.

Совмещение мгновения и вечности, преходящего и неизбытного, Смерти и Эроса должно сочетаться с внутренним сознанием своего «я» («...подумай, что и ты Лишь горсть песка...»).

Внимание художника, считает Волошин, должно сосредоточиться на образах внешнего мира, но образах ускользающих, подобно прекрасной нимфе из лирико-философского этюда Ренье «Пленница»: «Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убегала. Рука моя знает вес твоей упругой груди, вкус, цвет... извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится моё желание...». Всё преходящее — лишь символ. Задача поэта — закрепить стихом ускользающее мгновение.

Если традиционный реализм предполагает тщательную выписку деталей, подробностей и необходимость спрятать авторское «я» в обилии вещей, то новый реализм, считает Волошин, требует изображения не явлений мира, а получаемых от них впечатлений — так, чтобы через каждый образ проглядывало дно души поэта. Однако связь с символизмом ведёт к выражению в образе не только лирического «я», но и «мировой первоосновы человеческого самосознания». Неореализм — метод, сопоставимый в образном плане с текучей поверхностью реки, на которой «видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время изпод этих трепетных световых образов сквозит тёмное и прозрачное дно с его камнями и травами»²⁷⁵⁶. Внешний мир наслаивается на внутренний мир, содержимое души художника и создаёт эффект двойного видения, глубинной перспективы. Сквозь настоящее просвечивает прошлое, мгновение раздвигает границы. Не так ли спустя десятилетие будет осознаваться и творчество самого Волошина, воспринявшего уособицу XX века сквозь призму Смутного времени, допетровской эпохи?..

Впрочем, и в начале XX столетия символистская отвлечённость и «блуждания» духа, изыскания в области искусства и философии не отвращают поэта от земных проблем, от размышлений о «путях России».

Мысли поют: «Мы устали... мы стынем...»
Сплю. Но мой дух неспокоен во сне.
Дух мой несётся по снежным пустыням
В дальней и жуткой стране.
(«Вослед»)

«Дух мой в России...» — пишет Волошин, живя в Париже, уже тогда, в 1906 году, ощущая, что «В мире клубятся кровавые сны...». Один из приездов в Россию оказывается для поэта особенно памятным: он становится свидетелем расстрела мирного шествия 9 января 1905 года. Свои впечатления от этого жуткого зрелища Волошин, будучи парижским корреспондентом журнала «Весы» и газеты «Русь» отразил в статье «Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ очевидца». Больше всего потрясло его то, что стреляли по безоружным людям, женщинам и детям, по иконам. Теперь-то уж, после того, как была скомпрометирована

²⁷⁵⁶ Максимилиан Волошин. Лики творчества. — С. 62.

формула «самодержавие, православие, народность», полагал Волошин, предотвратить грозные события вряд ли удастся.

Тема исторического возмездия, народного возмущения овладевает творческим воображением поэта. По горячим следам событий он пишет стихотворение «Предвестия», а в следующем году — «Ангел Мщенья» и «Голова Madame de Lamballe». Во втором из них поэт говорит как бы от лица Ангела Возмездия, Демона Революции, который, вопия о поправленной справедливости, будоража сознание людей, развязывает инстинкты разрушения, провоцирует на агрессивные действия. Разумеется, во имя «гуманизма»:

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мщенья!
Я в раны чёрные — в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья.
И голос мой — набат. Хоругвь моя — как кровь.
На буйных очагах народного витьства
Как призраки взращу багряные цветы.
Я в сердце девушки вложу восторг убийства
И в душу детскую — кровавые мечты.
...Меч справедливости — карающий и мстящий —
Отдам во власть толпе... и он в руках слепца
Сверкнёт стремительный, как молния разящий, —
Им сын заколет мать, им дочь убьёт отца...

Уже здесь — предвидение разгула демонических, с точки зрения Волошина, сил гражданской войны, разрывающей семью, утверждение «правды» и палача и жертвы, и виновного и наказующего. Каждый, считает поэт, воспринимает свободу и справедливость по-своему, и каждый находит своё понимание единственно верным и нравственным («Устами каждого воскликну я “Свобода!” Но разный смысл для каждого придам»). Поэто-му, пишет он в статье «Пророки и мстители» (1906), «идея справедливости — самая жестокая и самая цепкая из всех идей, овладевавших когда-либо человеческим мозгом. Когда она вселяется в сердца и мутит взгляд человека, то люди начинают убивать друг друга... Кризисы идеи справедливости называются великими революциями»²⁷⁵⁷.

Не сеятель сберёт колючий колос сева.
Принявший меч погибнет от меча.
Кто раз испил хмельной отравы гнева,
Тот станет палачом иль жертвой палача.

Поэт ощущает дыхание первой русской революции и придаёт надвигающимся событиям мистико-символический характер, наполняя свои стихи многочисленными библейскими образами и реминисценциями. Показательна последняя строфа стихотворения «Ангел Мщенья». Слова Иисуса Христа, обращённые к одному из учеников: «...возврати меч твой

²⁷⁵⁷ Максимилиан Волошин. Лики творчества. — С. 193.

в его место, ибо все взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26, 52), а также чаша с вином ярости, сделавшая безумными народы, из книги пророка Иеремии, приобретает в творчестве Волошина концентрированный, символический смысл.

Казалось, сама природа позаботилась о том, чтобы придать событиям мистический характер: солнце давало в тумане два отражения, так что казалось, что светят сразу три солнца. Явление, которое возникает во время сильных морозов, по народным верованиям, служило предзнаменованием большого горя. Пасолнцы, побочные солнца, засветились над Русью и в период царствования Лжедмитрия («Dmetrius Imperator», 1917), ознаменовавшего «над Москвой полетом лютых бед». В стихотворении «Предвестия», написанном 9 января, Волошин нагнетает тревожно-мистические настроения:

...В багряных свитках зимнего тумана
Нам солнце гневное явило лик втройне,
И каждый диск сочился, точно рана...
И выступила кровь на снежной пелене.

Мистически воспринимая революцию, Волошин был, однако, чужд характерной для многих представителей творческой среды идеализации революционеров-террористов и возвеличивания анархизма, в каких бы формах тот ни проявлялся. Дисциплинированный ум поэта, его жажда гармонии делали невозможной саму мысль о целесообразности произвола и насилия. Он пишет М. В. Сабашниковой о восстании на Черноморском флоте, о броненосце «Потёмкин», размышляет о безволии Николая II, царствованию которого двадцать лет спустя даст убийственную характеристику в поэме «Россия»:

...Так хлынула вся бестолочь России
В пустой сквозняк последнего царя:
Желвак От-Цу, Ходынка и Цусима,
Филипп, Папюс, Гапонов ход, Азеф...

Волошин зачитывается «Историей Французской революции» Ж. ишле, проводит соответствующие параллели с русской историей и... постепенно охладевает к политическим перипетиям, впав «в какое-то скучное безразличие». Из написанной много лет спустя «Автобиографии» эти грозные потрясения и вовсе исчезнут, померкнут перед «большими личными переживаниями романтического и мистического характера»²⁷⁵⁸. Именно в это время Волошин переживает роман со своей будущей женой М.В. Сабашниковой, которой посвящает проникновенные стихи: «Письмо», «Таиах», «Мы заблудились в этом свете...», «В мастерской» и др. К этому же времени следует приурочить увлечение поэта теософией, мистическим учением, в котором его основательница Е.П. Блаватская соединила элементы брахманизма, индуизма и буддиз-

²⁷⁵⁸ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 31.

ма, а также антропософией, западным вариантом теософии, который разрабатывал Р. Штайнер.

Маргарита Васильевна Сабашникова — племянница известных книгоиздателей Сабашниковых — по линии отца, а по линии матери — Екатерины Алексеевны Бальмонт, жены поэта. Среди сибирских предков Маргариты, несомненно, были буряты, от которых девушка унаследовала пикантную раскосость глаз. Нежная матовая кожа, лицо — портрет кисти утончённого китайского мастера. Поражённый её внешностью, Волошин в ноябре 1903 года пишет стихотворение с пометой «К портрету Мар. Вас.», ставшее хрестоматийным примером волошинской поэтической живописи. Вот его первая строфа:

Я вся — тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного,
Я лёгкость стройная обвисшей мягкой ели,
Я изморозь зари, мерцанье дна морского.

Художница и поэтесса, Маргарита Васильевна становится для Волошина поэтической музой, олицетворением женственности и красоты, пережившей века. Не случайно в художественном сознании поэта любимая им земная женщина ассоциируется с царицей Древнего Египта Таиах, той самой, что упразднила у себя в стране многобожие и ввела культ бога Солнца Атона. Бюст Таиах хранился в парижском музее Гиме, который Волошин и Сабашникова посетили в июне 1904 года. Спустя год поэт приобрёл в Берлине слепок этого бюста, который находился в парижской мастерской Волошина, а впоследствии — в его кокетельском доме. В апреле 1906 года молодые люди вступают в брак, но уже через год расстаются, не без «помощи» Вяч. Иванова, в одном доме (знаменитой Башне в Санкт-Петербурге) с которым супруги поселились в ноябре 1906 года по возвращении из Парижа.

С поэзией Вяч.И. Иванова Волошин познакомился в марте 1904 года. В конце июля, в Женеве, состоялась их личная встреча. Позднее, в одной из автобиографий, Волошин отметит, что из всех произведений современных поэтов раньше других узнал «Кормчие звёзды» Вяч. Иванова, впрочем, оговаривается автор, после Бальмонта. У них и у Эредиа он учился владеть стихом. Крупный поэт и блестящий философ, организатор литературных «сред», Вячеслав Иванов ощущал себя главой причудливого божественного мира, Солнечным Зверем. «Томление, отчаяние — это было характерно для нашего времени, — вспоминала М.В. Сабашникова. — Люди мечтали о несбыточном, Люцифер завлекал их в сети Эроса. Жизнь была пронизана драматизмом. Особенно жизнь художников. Дружеские супружеские пары встречались редко, их даже несколько презирали...»²⁷⁵⁹. В этой атмосфере она не могла не поддаться демоническому обаянию хозяина Башни, знатока греческих мистерий и культов, древних и новых языков, покорителя стихотворных размеров и ритмов. Вызре-

²⁷⁵⁹ Сабашникова М.В. Из книги «Зелёная змея». — В кн.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 126–127.

вал некий «тройственный союз» (Вяч. Иванов, его жена, писательница Л. Зиновьева-Аннибал и Маргарита), в котором обыденное переплеталось с мифом и ритуалом. Волошину в этой «мистерии» роли не отводилось.

Таким образом, в жизни поэта Иванов сыграл двоякую роль: негативно-разрушительную и творчески-созидательную. Первую — в отношении личной жизни Волошина («Вячеслав как огонь входит в дом и сжигает его»²⁷⁶⁰), вторую — в плане творческого становления. Иванов, которого М. Кузмин назовёт одним из главных наших учителей в поэзии, оказался таковым и для Волошина. Он впервые познакомил младшего поэта с античными стихотворными размерами, строфами и ритмами, показав на примере своих произведений, как применять эти размеры в русской поэзии. Не случайно мы находим у Волошина и галлиямб (стих. «Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель»), и алкеев стих:

Седым и низким облаком дол повит...
Чернильно-сини кручи лиловых гор.
Горелый, ржавый, бурый цвет трав.
Полосы йода и пятна желчи... ,

и сапфическую строфу:

Вещий крик осеннего ветра в поле,
Завернувшись в складки одежды тёмной,
Стонет бурный ветер в тоске бездомной,
Стонет от боли...,

и даже редкий для русской поэзии пример архилоховой строфы:

Тёмны лики весны. Замутились влагой долины.
Выткали синюю даль прутья сухих тополей.
Тонкий снежный хрусталь опрозрачил дальние горы.
Влажно тучнеют поля.

От Вяч. Иванова пошло и увлечение Волошиным гимнической поэзией, признание и утверждение заклинательной функции слова, то, о чём Иванов пишет в своих «Заветах символизма».

С 1906 по 1914 год М. Волошин живёт в России — Москве и Петербурге, летние месяцы проводит в Коктебеле, ощущая внутреннее родство с «землёй, насыщенной эллинизмом», развалинами Генуэзских и Венецианских башен. Здесь, начиная с 1903 года, на самом берегу моря, строится его дом (по собственным чертежам поэта), приют творческого вдохновения, своеобразная Мекка для многочисленных служителей искусства и литературы (15 комнат из 22-х предназначались для гостей).

²⁷⁶⁰ Максимилиан Волошин. Автобиографическая проза. Дневники. — М., 1991. — С. 290.

Ещё в конце позапрошлого столетия здесь, по соседству с Коктебельской долиной, была забытая богом болгарская деревушка, места вокруг пустынные и почти безлюдные. Тогда же, в 80-е годы, обрёл здесь пристанище известный врач-окулист и путешественник, профессор Э.А. Юнге. Он скупил значительную часть долины, намереваясь благоустроить эти места, но не хватило средств. Пришлось распродавать землю по частям; один из участков как раз и приобрела Е.О. Волошина, мать поэта. Постепенно долина заселяется дачниками. Среди них немало представителей творческой интеллигенции: дочь известного историка и сестра философа, поэтесса П.С. Соловьёва (*Allegro*), детская писательница Н.И. Манасеина, оперный певец В.И. Касторский; позднее, уже в 1912 году здесь снимает дачу К.А. Тренёв. Художественная колония распространяется за пределы Коктебеля: в Феодосии живёт и работает художник К.Ф. Богаевский, в Судаче — близкие Волошину по духу сёстры Аделаида и Евгения Герцык. Первая из них была поэтессой; обе имели отношение к переводам и литературной критике. В этом же городе обитал композитор А.А. Спендиаров.

Однако пульс культурной жизни стал интенсивно биться в этих местах лишь с появлением в Коктебеле М.А. Волошина и возведением его дома. Здесь, в волошинском «Обормотнике», царят творческая атмосфера и свободные, раскованные отношения; наряду с чтением стихов большой популярностью пользуются шутки, игры, мистификации. Окунувшись в эту среду высокого искусства и подлинной свободы духа, поэт Г.А. Шенгели назовёт волошинский Коктебель «Киммерийскими Афинами». Сам Волошин считал эти места «родиной духа». Об этом прямо говорится в стихотворении «Коктебель» (1918):

...С тех пор, как отроком у молчаливых
Торжественно-пустынных берегов
Очнулся я, — душа моя разъялась,
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.

«16-ти лет — окончательный переезд в Крым — в Коктебель, — пишет художник в «Автобиографии». — Коктебель не сразу вошёл в мою душу... и мне понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность»²⁷⁶¹. Он отмечает важное достоинство этих мест: «Историческая насыщенность Киммерии и строгий пейзаж Коктебеля воспитывают дух и мысль»²⁷⁶².

...Сосредоточенность и теснота
Зубчатых скал, а рядом широта
Степных равнин и мреющие дали
Стиху — разбег, а мысли — меру дали.
(«Коктебель»)

²⁷⁶¹ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 37.

²⁷⁶² Там же. — С. 30.

Сюда, к библейским холмам в «клоках косматых трав», к «страстной земле», вздувшейся валунами и скалами, к потухшему вулкану Карадаг, поэта влечёт из самых экзотических мест Европы. Сюда, «дорогой скорбной в... безрадостный Коктебель», причаститься «горькой соли задыхающей волны», стремится он и теперь, в минуты душевного кризиса, после разрыва с М.В. Сабашниковой. Здесь, в этих местах, он свой, ему легко дышится; тут — «простор, свобода», а в Москве и Петербурге — литературная борьба и столкновение амбиций, ложные страсти и демонические ритуалы. Органически чуждый психологии этого мира, поэт устремляется в просторы «земли глухой и древней». Здесь — другой код поведения, другой стиль жизни, одежды. Своей внешностью Волошин напоминает «ассирийского жреца — длинная, ниже колен рубаха, Зевсова голова увенчана полынным венком»²⁷⁶³. Таким его видела съезжающая в летние месяцы «курортная публика», таким его воспринимали друзья и знакомые. Киммерии М. Волошин посвятил более 60-ти стихотворений (наиболее известные из них вошли в циклы «Киммерийские сумерки» и «Киммерийская весна»), 8 статей, не говоря уже об акварелях и сделанных на них стихотворных надписях.

Творческая жизнь Волошина в эти годы протекает весьма интенсивно. Участие в «средах» Вяч. Иванова, выступление с лекцией «Пути Эроса». Переводы из П. Клоделя, П. де Сен-Виктора и А. де Ренье. Участие в постановке пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски» в Литейном театре. Поездка в Париж корреспондентом «Московской газеты». Выступления на диспутах «Бубнового валета» в Политехническом музее вместе Д.Бурлюком, Н.Гончаровой, М.Ларионовым. Публикации о Сарьяне, Сурикове, русских иконах. Лекционное турне: Смоленск, Витебск, Вильно. Работа над книгой о готике. Выход книги статей «Лики творчества» (1913). Завершение работы над вторым сборником стихов «*Selva Oscura*» (темный лес), которому так и не суждено будет увидеть свет... Но, пожалуй, центральным событием этих лет следует считать грандиозный поэтико-драматический миракль под названием «Черубина де Габриак».

Е.И. Дмитриева была учительницей Петровской женской гимназии в Петербурге, с Волошиным познакомилась в марте 1908 года, спустя год приехала к нему в Коктебель. Елизавета Ивановна, или просто Лилия, изучала старофранцузскую и староиспанскую литературу, писала, по определению Волошина, «милые простые стихи». Её новый знакомый, испытывая постоянную потребность в розыгрышах и мистификациях («Я верю в жизнь и в сон, и в правду, и в игру») решил создать из Дмитриевой француженку-аристократку Черубину де Габриак, пишущую изысканные стихи. Стихи эти, написанные на бумаге с траурным обрезом, в письме, запечатанном чёрным сургучом, были направлены в редакцию журнала «Аполлон». Шутка эта имела печально-будничную подоплёку. Редактора журнала, эстета и сноба С.К. Маковского, настоящие стихи скромной и хромой, отнюдь не элегантной Лили Дмитриевой удовлетворить не могли. Зато стилизованные произведения (к тому же переложённые лепестками цветов и травами) несуществующей Черуби-

²⁷⁶³ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 117.

ны его сильно заинтриговали. Вся редакция была влюблена в таинственную поэтессу, особенно, Маковский, который вёл с ней телефонные переговоры, требуя свидания, на которое та, естественно, не шла.

«Нам удалось сделать необыкновенную вещь, — вспоминал Волошин, — создать человеку такую женщину, которая была воплощением его идеала и которая в то же время не могла его разочаровать, так как эта женщина была призрак»²⁷⁶⁴. Но постепенно история Черубины вышла из-под контроля её создателей. Маковский начал получать письма, к которым ни Волошин, ни Дмитриева не имели отношения. Пришлось этот поэтико-эпистолярный роман завершить, а Черубине — разоблачить себя. Результатом всего было горькое разочарование Маковского, увидевшего Дмитриеву вне романтического антуража, а также дуэль Волошина с Гумилёвым (закончившаяся, к счастью, бескровно), который незадолго до этого ухаживал за Елизаветой Ивановной, предлагал ей помощь в напечатании стихов, а в итоге оказался отвергнутым дважды — как мужчина и как литературный наставник.

Волошин вступился за честь женщины, по адресу которой Гумилёв допустил оскорбительные высказывания, отвесив обидчику пощёчину. А Е.И. Дмитриева (в замужестве — Васильева) так и осталась в истории литературы Черубиной де Габриак, хотя никогда больше под этим псевдонимом не писала. По большому счёту её литературная звезда закатилась со «смертью» своего прекрасного «двойника». Волошин посвятил своей протеже стихотворение «К этим гулким, морским берегам...», веннок сонетов «Corona Astralis», а также ряд стихов из цикла «Блуждания».

События осени 1909 года показательны как пример волошинского благородства, в частности, по отношению к женщине. Многие биографы восторгались способностью и потребностью Волошина создавать и расцвечивать новые поэтические миры. Но правы и те критики, которые видят в этой истории пример пагубности мифотворческих экспериментов Серебряного века. То, что муссировалось в литературной среде как анекдот, могло закончиться весьма пагубно для любого из участников дуэли, а саму «Царицу призрачного трона» привело к тяжёлым психическим последствиям.

Ещё одна драма, столь же неоднозначная по настроению, разыгралась незадолго до начала войны. 16 января 1913 года душевнобольной Абрам Балашов, имеющий отношение к иконописи, в Третьяковской галерее изрезал ножом картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Варварство, вандализм — все газеты, выражавшие соболезнование Илье Ефимовичу, были единодушны в оценке случившегося. Однако Волошин пошёл наперекор общественному мнению. Его заинтересовала не степень болезни несчастного, а та сила, которая привлекла его именно к этой картине. Крик: «Довольно крови!» весьма знаменателен. Характерно, что за минуту до этого больной довольно долго стоял перед картиной В. Сурикова «Боярыня Морозова», но оставался спокоен.

²⁷⁶⁴ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 187.

В статье «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», Волошин рассуждает о категории ужасного в искусстве, преступающего пределы художественного. По-своему сочувствуя живописцу, поэт тем не менее упрекает его в излишнем натурализме, влияющем на подсознание человека. Равным по силе и способу воздействия (в данном случае на читателя) ему представляется «Красный смех» Л. Андреева. Волошин противопоставляет этим произведениям творчество Сурикова, в частности, его картину «Утро стрелецкой казни», в которой нет изображения льющейся крови. Есть строгий и сдержанный пафос смерти. Суриков, по мнению поэта, сумел провести между зрителем и картиной ту черту, которую невозможно переступить. Поэтому его творения, как считает автор, сами защищают себя без помощи сторожей.

«Репин же, — отмечает Волошин в лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве», — как художник весьма нервный и чувствительный, но сам собственными глазами никогда убийства и казней не видавший, изобразил на своей картине все ужасы, какие только мог себе представить: и потоки льющейся крови, и глаза, выступившие из орбит, и т. д. ... Несомненно, что Репин, создавая эту картину, руководился страстной жалостью, но получилось произведение в высшей степени жестокое, извращённо-жестокое...»²⁷⁶⁵. Однако с этой точкой зрения не было согласно большинство критиков и ценителей искусства. Положение усугубилось после выступления поэта на диспуте в Политехническом музее, устроенном группой «Бубновый валет» 12 февраля. Репин, известный своей резкостью и категоричностью в оценках, обвинил представителей нового искусства («всех этих “кубистов”, “бубновых валетов” и “ослиных хвостов”») в том, что они подкупили Балашова. Солидаризируясь с новым поколением художников, но отнюдь не являясь его знаменосцем, Волошин тем не менее счёл своим долгом ответить Репину под знаком «Бубнового валета», ни членом, ни сторонником которого не состоял. Другой возможности высказаться на архиважную для него тему он не видел.

На Волошина посыпались обвинения. В прессе его лягали все, кому не лень. И те, кто присутствовали на диспуте, и те, кто знали о нём понаслышке. Позднее, в очерке «О самом себе», Волошин напишет: «В 1913 году у меня произошла ссора с русской литературой из-за моей публичной лекции о Репине. Я был предан российскому ostracismu, все редакции периодических изданий для меня закрылись, против моих книг был объявлен бойкот книжных магазинов»²⁷⁶⁶. Волошин не упоминает о том, что Д.Бурлюк в «Открытом письме русским критикам» защитил его от нападок бульварной прессы, пытавшейся обвинить поэта в безвкусице, продажности и двуличности.

«Годы перед войной я провожу в коктебельском затворе, и это даёт мне возможность вновь сосредоточиться на живописи...»²⁷⁶⁷ — говорится

²⁷⁶⁵ Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. 2. — СПб., 1999. — С. 79.

²⁷⁶⁶ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 42.

²⁷⁶⁷ Там же. — С. 32.

в «Автобиографии» поэта. Но киммерийская гармония была нарушена... За три недели до рокового выстрела в Сараеве поэт, по предложению своей бывшей жены, выезжает в Швейцарию, в Дорнах, чтобы принять участие в строительстве Гётеанума (храма Святого Иоанна), цель которого, если брать самый общий смысл, заключалась в единении религий и наций. Помимо Волошина, в русскую диаспору входили А. Белый, О. Форш, Т. Трапезников, М. Сабашникова, сёстры Тургеневы, М. Сизов. Душой строительства был уже хорошо знакомый поэту Р. Штайнер, предназначавший возводящееся здание для оккультных мистерий и эзотерических проповедей. Антропософский храм должен был стать «отпечатком звучащего в нём Слова».

Ещё каких-нибудь пять-шесть лет назад Волошин пребывал в числе приверженцев учения Штайнера. Под впечатлением первых бесед с Доктором русский поэт с радостью сообщал, что для него открылся целый мир нового миропонимания, новой морали. Антропософия представлялась ему грандиозным синтезом точного знания с боговдохновенностью. Однако теперь всё это утратило для Волошина первоначальную свежесть и привлекательность. Относясь с большим уважением к самому Штайнеру, он чаще всего видел в его последователях людей, «изнасилованных истинами».

Дом Св. Иоанна замышлялся Штайнером как «лаборатория духовной жизни и творчества будущей Европы»²⁷⁶⁸. Увлечённый общим настроением, Волошин воспринимал его как единое божественное тело, олицетворяющее разодранную «враждебными титанами» Европу. Эффект строительства и заключался в том, что оно осуществлялось руками людей, представавших разные страны, разъединённые войной. Свои впечатления от этого грандиозного начинания М. Волошин выразил в статье «Скрытый смысл войны», а в стихотворении «В эти дни» (1915) отразил внутреннее состояние:

...В эти дни не спазмой трудных родов
Схвачен дух: внутри разодран он
Яростью сгрудившихся народов,
Ужасом разъявшихся времён.

В эти дни нет ни врага, ни брата —
Все во мне и я во всех. Одной
И одна — тоскою плоть объята
И горит сама к себе враждой...

М. Волошин работает с голландской художницей Ван Дрей над оформлением занавеса для штайнеровских мистерий, но полного удовлетворения не получает, находя живопись своей «ясновидящей» напарницы «в высшей степени полуграмотной». Куда больше радости приносит ему самый будничный, тяжёлый труд совместно с англичанами, немцами, французами, итальянцами, американцами, скандинавами, сербами. «В эти дни» ре-

²⁷⁶⁸ Из творческого наследия советских писателей. — Л., 1991. — С. 38.

лигиозный пацифизм — основа мировосприятия поэта, которое отражается в стихотворениях, составивших сборник «Anno Mundi Ardentis.1915» (1916) — «в год пылающего мира». М. Волошин во многом близок Р. Роллану, сформулировавшему свою позицию в книге статей «Над схваткой». Ощущения же поэта выражены в четырёх строчках:

Один среди враждебных ратей —
Не их, не ваш, не свой, ничей —
Я голос внутренних ключей,
Я семя будущих зачатий.
(«Пролог»)

Но Волошин при этом отнюдь не бесстрастен. Боли человечества, су-
дороги мира он как бы вбирает в себя, чувствуя ответственность — поэта,
мыслителя, гуманиста — за происходящее и своё бессилие:

В эти дни безвольно мысль томится,
А молитва стелется, как дым,
В эти дни душа больна одним
Искушением — развоплотиться.

В противовес шовинистическим победным лозунгам, наводнившим
литературные альманахи и публицистические сборники, поэт создаёт
отнюдь не патриотические стихи:

Взвывается флаг победный...
Что в том, Россия, тебе?
Пребудь смиренной и бедной —
Верной своей судьбе.

Люблю тебя побеждённой,
Поруганной и в пыли,
Таинственно осветлённой
Всей красотой земли.

Люблю тебя в лике рабьем,
Когда в тишине полей
Причитаешь голосом бабьим
Над трупами сыновей...
(«Россия»)

В рецензии на книгу «Anno Mundi Ardentis.1915» В.Брюсов отметил
её главную особенность: «...современная война с точки зрения мировой,
даже космической. В великой борьбе наших дней М. Волошин видит осу-
ществление апокалиптических откровений...».

Упрекая автора в некоторой усложнённости образной системы, пере-
груженности текстов цитатами из Библии, Брюсов вместе с тем подчёр-
кивает, что книга Волошина — «одна из немногих книг о войне, особен-

но в стихах, которые читаешь без досады, без чувства оскорбления, но с волнением... Среди тягостного убожества и вопиющей пошлости современных “военных стихов” стихи М. Волошина, при всей надуманности их стиля... — благородное исключение»²⁷⁶⁹. Безусловно, исключение, выпадение из общих настроений, которым поддались не только второстепенные поэты, но и такие крупные, как К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Н. Гумилёв, С. Городецкий, И. Северянин, да и в какой-то мере сам В. Брюсов (особенно в первые месяцы войны).

Как ратник ополчения второго разряда Волошин подлежал призыву в армию. Не желая именоваться дезертиром и прятаться за хрупкими стенами антропософского храма в Дорнахе или Национальной библиотеки в Париже, он уезжает весной 1916 года в Россию, где осенью его призывают в армию. Волошин официально обращается к военному министру, отказываясь «быть солдатом как европеец, как художник, как поэт», и выражает готовность понести за это любое наказание. С этого момента Волошин уже никогда не покидает родину. Мучительно трудно он воспринимает Октябрьскую революцию и гражданскую войну. Поэт живёт в Коктебеле, много работает. В печати одна за другой появляются его книги: «Иверни»²⁷⁷⁰ (1918), «Верхарн (Судьба. Творчество. Переводы)» (1919), «Демоны глухонемые» (1919). Поэт становится свидетелем тех ужасов, которые неизбежно сопровождали приход победителей, красных или белых, массовых избиений, жуткая наглядность которых поражает в стихотворении «Террор» и других произведениях из цикла «Усобица».

Позиция Волошина отчётливо прослеживается в его отношении к судьбе Верхарна, который в своих последних книгах «Окровавленная Бельгия» (1915) и «Алые крылья войны» (1916) варьировал образы добродетельной Бельгии и порочной злодейки Германии. Верхарн, как и любой поэт в аналогичной ситуации, утрачивает «право на ненависть», считает Волошин, ведь злейшие враги «слиты в одном объятии. Её надо одолевать — самое войну, а не противника». В подобной ситуации надо, чтобы «кто-то стоял на коленях и молился за всех враждующих: и за врагов, и за братьев. В эпоху всеобщего ожесточения и слепоты надо, чтобы оставались люди, которые могут противиться чувству мести и ненависти и заклинать обезумевшую реальность — благословением. В этом высший религиозный долг, в этом “Дхарма” поэта»²⁷⁷¹.

Одна война сменилась другой. «Фанатики непримиримых вер», «И белые, и красные Россию Плечом к плечу взрывают, как волы, — в одном ярме — сохой междоусобья...» (поэма «Россия»). Кому же отдать предпочтение? Когда дети единой матери убивают друг друга, надо быть с матерью, а не с детьми, неоднократно заявлял поэт. Соперники всего лишь обмениваются «ядом»: «Больше, чем когда-либо, я чувствую неприязнь к социализму и гляжу на него как на самую страшную отраву

²⁷⁶⁹ Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. — С. 476.

²⁷⁷⁰ Черепки, осколки, зарубки (плотниц.)

²⁷⁷¹ Волошин М.А. Путник по вселенным. — М., 1990. — С. 94–95.

машинного демонизма Европы», — пишет художник А.М. Петровой 18 мая 1917 года. — Пролетарии, так страстно ненавидящие ”буржуазию”, берут от неё все её яды, отбрасывая всё то, что есть в ней от общей духовной культуры — “Из творческого наследия аристократической” культуры человечества. Социализм и “германизм”, в конечном счёте, одно и то же: обожествление “здорового комфортабельного эгоизма”. Поэтому они и чувствуют друг к другу такую неодолимую симпатию»²⁷⁷².

В январе 1923 года А.С. Яценко, бывший однокашник Волошина по юридическому факультету Московского университета, а затем издатель популярного в Берлине журнала «Новая русская книга», получил от поэта письмо на сорока страницах с приложением стихов, страшных в своей документальной наглядности.

Так русская эмиграция познакомилась с циклом «Стихи о терроре», который к тому же вышел отдельной книгой в берлинском русском Книгоиздательстве писателей. В замкнутый быт русской колонии ворвался «Чёрный ветер ледяных равнин, Ветер смут, побоищ и погромов...». Зимой 1921-1922 года на смену усобице приходит голод. Казалось, что человек, «себя забывший бог», окончательно низвергнулся в пучину атакстических страстей, ненависти и взаимоуничтожения. Но М.Волошин продолжал говорить о вечности Духа, о вере в Человека. Всем смертям, разрушениям, пожарам усобицы он противопоставил образ Неопалимой Купины, неумирающей России. Эта вера в «праведную Русь», самовозрождающуюся

...Из крови пролитой в боях,
Из праха, обращённых в прах,
Из мук казнённых поколений,
Из душ крестившихся в крови,
Из ненавидящей любви,
Из преступлений, иступлений... —

помогла поэту ощутить себя «приспособленным к условиям революционного бытия и действия. Принципы коммунистической экономики как нельзя лучше отвечали моему отвращению к заработной плате и купле-продаже, — пишет Волошин в «Автобиографии». — 19-й год толкнул меня к общественной деятельности... к борьбе с террором, независимо от его окраски... Из самых глубоких кругов преисподней Террора и Голода я вынес свою веру в человека...»²⁷⁷³. В отличие от многих своих собратьев по перу, Волошин не эмигрировал, он ощущал потребность оставаться с Россией во всех её испытаниях:

Умирать, так умирать с тобой
И с тобой, как Лазарь, встать из гроба!
(«На дне преисподней»)

²⁷⁷² Из творческого наследия советских писателей. — С. 149.

²⁷⁷³ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 33.

Благородство и бесстрашие Волошина в эти годы «лжи, падений и разрух» поистине не знает границ. На маленькой лодочке от отплывал к стоящим на рейде кораблям белогвардейцев, чтобы убедить командование не подвергать опасности обстрела мирных жителей Коктебеля, самоотверженно прятал в своё доме беглецов, «скрывавшихся от петли и расстрела». Волошин прилагал все усилия, чтобы выручить арестованную поэтессу Е.Ю. Кузьмину-Караваеву, дважды спасал от гибели О.Э. Мандельштама. Он встал на защиту генерала Н.А. Маркса, профессора археологии, историка и фольклориста, «живого средоточья киммерийской старины, её преданий, быта и духа»²⁷⁷⁴. С июня 1915 года Н.А. Маркс возглавлял штаб Одесского военного округа, после Февральской революции стал членом Совета рабочих и солдатских депутатов, а с апреля 1919 года, уже при красных, руководил отделом народного образования в Феодосии.

После захвата Крыма Деникиным «красный генерал» Маркс был арестован и приговорён к каторжным работам, что, учитывая его возраст, было равносильно смертному приговору. В этот момент, в самый разгар белого террора, Волошин сопровождает опального генерала в Керчь. Ему удаётся не только предотвратить расстрел, но и направить дело в Екатеринодар, провести через военно-полевой суд и, несмотря на обвинительный приговор, добиться освобождения Маркса: «Генерал Деникин разрешил этот вопрос с подлинной библейской мудростью: он утвердил приговор суда без всякого смягчения, но приказал освободить подсудимого и отпустить на все четыре стороны»²⁷⁷⁵, вопреки воле всей армии и прессы, требовавшей казни. После окончательного установления, в ноябре 1920 года, советской власти в Крыму, профессор Н.А. Маркс стал основателем и первым ректором Кубанского университета.

М. Волошин в это же время изъявляет желание читать лекции в открывшемся в Феодосии Народном университете, который возглавил В.В. Вересаев. Поэт активно участвует в культурном строительстве, заботится о сохранении памятников истории. Его избирают почётным членом Российского общества по изучению Крыма, и Волошин делится своими знаниями с геологами, археологами, вулканологами, историками-краеоведами. Волошин живёт в своём коктебельском доме, который вновь становится пристанищем для многих учёных, художников, литераторов, артистов.

Здесь вновь звучат стихи, ставятся спектакли, читаются доклады, устраиваются прогулки по Карадагу. Надёжной хранительницей домашнего очага становится вторая жена поэта, Мария Степановна Заболоцкая. Но, увы, здоровье Волошина ухудшалось. Очень болезненно переживал он удар, нанесённый ему ортодоксальной прессой²⁷⁷⁶. Тяжёлым было и материальное положение. Лишь в ноябре 1931 года по постановлению

²⁷⁷⁴ Волошин М.А. Соломонов суд. — В кн.: Из творческого наследия советских писателей. — С.117.

²⁷⁷⁵ Там же.

²⁷⁷⁶ Имеется в виду статья Д. Таля «Поэтическая контрреволюция в стихах Волошина». — «На посту», 1923. № 4.

Совнаркома РСФСР (вместе с А.Белым и Г. Чулковым) поэту была назначена пожизненная персональная пенсия. Но в августе 1932 года Максимилиана Волошина не стало.

Основные направления поэтического творчества. Философско-эзотерическая поэзия. В начале своей «Автобиографии» М.А. Волошин обращает внимание на то, что он родился в Духов день, «когда земля — именинница», что, по его мнению, закономерно-мистически предопределило «духовно-религиозное восприятие мира», мифолого-поэтический взгляд на судьбу и бытие. Поэт ощущает прошлое своего духа «в виде одного из тех фавнов или кентавров, которые приходили в пустыню к св. Иерониму и воспринимали таинство святого крещения. Я язычник во плоти, — пишет Волошин, — и верю в реальное таинство всех языческих богов и демонов — и, в то же время, не могу его мыслить вне Христа»²⁷⁷⁷.

Это признание многое проясняет в творчестве поэта, чья душа, по определению М.И. Цветаевой, «прежде всего — сосуществование, которое иные, не глубоко глядящие, называли мозаикой, а любители учёных терминов — эклектизмом». Эклектизм этот был на редкость ёмок и гармоничен: «...то единство, в котором было всё, и то всё, которое было единством»²⁷⁷⁸. Поэтическое «я» Волошина вбирает в себя образы-символы из разных сфер религии, мифологии, истории. А.Н. Толстой воссоздал облик поэта в виде «звездочёта на вершине семиярусного холма, запрокинувшего большое бородатое лицо к вечным числам вселенной...», изучающего «знаки тайные, астральные...»²⁷⁷⁹.

Как уже говорилось, человек для Волошина это книга, в которую записана история мира. «Весь трепет жизни всех веков и рас Живёт в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас», — констатирует он в стихотворении «Дом Поэта». Причём, читает «священный алфавит» этой «книги» поэт, «себя забывший бог», чей дух древнее, чем земля и звёзды. Поэтому и проникает поэтическая мысль сквозь толщу времён, созерцая рождение и гибель Вселенных. Вызвать «иных миров с себе напомниманья» и восстановить «начертанья» забытых человечеством понятий, считает молодой Волошин, может лишь «возжигающий мистические светлы» поэт, влекомый «Изиды пеленой», то есть совлекающий «покров Со всего, что в формах, в цвете, Со всего, что в звуке слов».

Но и в зрелые годы, уже ощущая себя «среди чёрных пламеней, среди пожаров мира», Волошин не отказался принципиально от этих установок, хоть и придавал им несколько иной смысл. Поэт — хранитель Истины и Пророк, правда, чаще всего, обречённый на непонимание, «голос вопиющего в пустыне». Поэт — «освободитель божественных имён», заключённых в веществе, людях, явлениях («Подмастерье»). Поэт — тот, кто может удержать «ускользание мгновения», остановить которое неподвластно никакому Фаусту. Он — тот, кто создаёт «гробницу формы» для времени, протянув «алмазный мост между бытием и тем, что вне

²⁷⁷⁷ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 36.

²⁷⁷⁸ Там же. — С. 216.

²⁷⁷⁹ Там же. — С. 173.

бытия»²⁷⁸⁰, жизнью духа (статья «Норомедон»). Человеческая история, более того — история мироздания, представляется Волошину вереницей из лёгких звеньев, мигов. Его отношению к мгновению коренным образом отличается от брюсовского расточительного упоения жизнью («Берём мы миги, их губя»). У Волошина — не уничтожение, а созидание. Ведь каждое звено — результат творческого овладения миром, каждый миг вбирает в себя вечность, и потому эти «лёгкие звенья» не должны «спаяться в трудную цепь».

Однако художник — не Творец, а подмастерье. Ведь как поэт он говорит языком Бога, как скульптор освобождает божественную сущность, таящуюся в веществе, как музыкант даёт выход божественной гармонии, облекая её в звуки. Он является подручным Творца, сосудом Откровения. Поэт — служитель «царственной науки слова, которая творит в стихии будущего». Слово — «это принесение в жертву самого себя», ибо «оно питается живою кровью возможного»²⁷⁸¹. «Вождь мгновений», Аполлон-Горомедон — это само время, которое, согласно Платону, есть подвижный образ вечности и которое, как и вся Вселенная, внутри нас, о чём поэт напоминает и своим стихотворением «Подмастерье».

По убеждению Волошина, «вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моём теле температуру того Океана, из которого вышло всё живущее на земле, строение костей моих учит меня тому, как строились горы...»²⁷⁸². И нет ничего удивительного в том, что рука современного человека, сжимающего кремневый нож, испытывает и невольно «повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар»²⁷⁸³. Рукоятка древнего ножа с выступами для пальцев и есть та самая «гробница формы», в которую вливается временной поток из прошлого и будущего. Стихотворное «Письмо» (1904), адресованное М.В. Сабашниковой, завершается такими строками:

...Но мы, свободные кентавры,
Мы мудрый и бессмертный род,
В иные дни у берега вод
Ласкались к нам ихтиозавры.
И мир мельчал. Но мы росли.
В нас бег планет, в нас мысль Земли!

Говоря о любовной поэзии М. Волошина, нельзя пройти мимо философской модели Вл. Соловьёва, оказавшей значительное влияние на мировосприятие поэта. Соловьёвская этика любви, мотив Вечной Женственности звучит в творчестве Волошина, начиная с первых стихов, посвя-

²⁷⁸⁰ Золотое руно. — 1909, № 11–12. — С. 55.

²⁷⁸¹ Там же. — С. 59.

²⁷⁸² Там же. — С. 57.

²⁷⁸³ Там же. — С. 55.

щённых М.В. Сабашниковой (цикл «*Amori Amara Sacrum*»²⁷⁸⁴) и кончая «Владимирской Богородицею» (1929).

Принято считать, что основы «чисто русской метафизики» (В. Эрн) заложил украинский философ Г.С. Сковорода, размышлявший о женственной стихии бытия, о таинственном отношении к Деве, «превосходящей разум премудрых», тем самым предвосхищая учение Вл. Соловьёва. Самого же Соловьёва не без основания называют создателем софиологии как законченной религиозно-философской системы. Поэт и мыслитель осознавал Софию как идеальную, женственную суть мира, порождённую в самой природе Божества. Отпавший от божественного единства мир, рассуждал философ, мог бы превратиться в хаос раздробленных элементов. Но он включает в себе изначальную тенденцию к идеальному всеединству, а его осуществление есть смысл и цель мирового процесса. Путь к такому всеединству лежит через преображение, просветление материи некоей высшей абсолютной идеей. Именно такой воплощённой идеей представлялась Соловьёву София, вместившая в себя всю полноту Истины, Добра и Красоты, чьей одухотворённой плотью является мировое целое.

София, по Соловьёву, властвует над земным пространством и временем. Она соединяет в себе «что есть, что было, что грядёт вовеки»; конкретно осязаемый «образ женской красоты» растворяется в «безмерном» («Три свидания»), подобно тому, как тридцать лет спустя у Волошина («Владимирская Богородица») «светлый лик Премудрости-Софии», вызывающий «Откровенье вечной Красоты», пронизывая «тьму веков» русской истории, высвечивает «мировые рдеющие дали». Идеал Вл. Соловьёва — «Жена, облечённая в Солнце» из «Откровения Иоанна Богослова», которая должна «явить истину, родить Слово». Основную доминанту теологемы Софии формируют в его понимании традиции православной церкви, иконописные образы.

Потребность соединить жизнь, веру и творчество, «приблизиться к мировой душе» знаменует художественные поиски многих поэтов Серебряного века, в частности, Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого. М. Волошин, предпочитая философии как таковой поэзию, не углублялся в софиологию, не разрабатывал собственных религиозно-философских теорий. Но он был склонен к тому, что издатели берлинского (1923) сборника «София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии» (Н. Бердяев, Л. Карсавин, С. Франк и др.) называли духовно-целостным, софийным знанием, приобщающим человеческий разум к Божественной Премудрости. В этом и заключалось своеобразие русской религиозной эзотерики, в её отличии от западной философской мысли второй половины XIX — начала XX веков, в основе которой лежал отвлечённый разум или рассудок. Интимно-мифологический аспект этого мироощущения воплотился для Волошина в египетской царице Таиах, ассоциировавшейся с возлюбленной поэта М.В. Сабашниковой.

Программным произведением, посвящённым Вечной Женственности, является стихотворение «Она» (1909). Волошинский символ вбирает в себя весь «сон веков», весь строй культурно-мифологической образности: Микенская Афродита, Таиах, Мона Лиза... Фигурируют и «лики восковых ма-

²⁷⁸⁴ Святая горечь любви (лат.)

донн», сопрягаемые со скульптурой Богоматери, увиденной поэтом в Севилье во время религиозного шествия (1901). Для Волошина царевна Солнца Таиах — символ того же плана, что «Жена, облечённая в Солнце» для Вл. Соловьёва, который понимал этот образ как антропологически, так и богочеловечески. Но если у Волошина вечная, вневременная женственность уравнивается приземлённо-бытовым началом («улыбкой женщин в миг объятья»), то у Соловьёва преобладает космический принцип. Однако в обоих случаях доминирует пафос сверхжизненной, победительной красоты, разрушающей злые силы и ведущей к спасению мира.

Волошинская царица, точнее царевна, в стихотворении «Таиах» (1905) ассоциируется с царицей Вл. Соловьёва («У царицы моей есть высокий дворец...»), смыкающейся с теологемой Софии и восходящей к «Притчам Соломоновым»: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (Притч. 9:1). Царевна Волошина также обитает в «узком тереме», посреди «расцветающих снов». В обоих случаях речь идёт об «измене» лирического героя. В стихотворении Соловьёва «неверный друг», отрешившийся в силу своих человеческих слабостей от «Любови вечной», едва не погибает «в одиночном бою» с силами тьмы. Но на помощь ему приходит Небесная возлюбленная в образе «молодой весны». Лирический персонаж Волошина, покидая «ледяные престолы гор», устремляется «к разгулам будней», к «низшим» сферам, не предчувствуя мистической катастрофы и не нуждаясь в «высшей» защите.

И всё же волошинский интерес к земле, «таинственной и строгой», сближает поэта с Соловьёвым, который один из аспектов софийности связывал с тайной жизнью земли, её душой.

Золотые, изумрудные
Черноземные поля...
Не скупа ты, многотрудная,
Молчаливая земля! —

читаем мы в стихотворении Соловьёва «Нильская дельта».

И идёшь и не дышишь...
Холодеют поля.
Нет, послушай... ты слышишь?
Это дышит земля... —

словно бы откликается Волошин («Небо в тонких узорах...»).

«Мы живём, твои белые думы,
У заветных тропинок души.
Бродишь ты по дороге угрюмой,
Мы недвижно сияем в тиши...» —

обращаются к старшему поэту цветы («Белые колокольчики»). Аналогичный контакт с природой устанавливается в цитируемом стихотворении Волошина:

Я к траве припадаю.
Быть твоим навсегда.
«Знаю... знаю... всё знаю», —
Шепчет вода.

Мистериальный процесс соития поэта и земли развивается в одном из программных стихотворений Соловьёва:

Земля-владычица! к тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.

У Волошина — тот же пафос, те же образы и тот же размер (чередование шестистопного ямба с пятистопным):

О, мать-невольница! На грудь твоей пустыни
Склоняюсь я в полночной тишине...
И горький дым костра, и горький дух полыни,
И горечь волн — останутся во мне.
(«Полынь»)

Разрабатывая эту тему, Волошин идёт дальше Соловьёва. В стихотворении «Быть чёрною землёй, раскрыв покорно грудь...» (1906) он сам уподобляется «матери-земле», вбирающей в себя «потoki тёмных вод», лону Божественного Логоса. Вечную тайну жизни и душу земли поэт ощутил в своей Киммерии, вызвав из небытия «лики тёмные отвергнутых богов». Именно здесь открылась ему космическая душа мироздания — «И тысячами глаз взирающая Ночь, и тысячами уст глаголящее Море».

Высоко ценил Соловьёва как «ясновидца» и носителя «Христового импульса» Рудольф Штайнер. Немало места в его духовных поисках занимают размышления о «Девственной Софии» (что отразилось в лекциях «Евангелие от Иоанна»). Именно Штайнер с его антропософскими откровениями в значительной мере предопределил «период больших личных переживаний романтического и мистического характера» в жизни М. Волошина: «...мне довелось пройти сквозь близкое знакомство с магией, оккультизмом, с франкмасонством, с теософией и, наконец, в 1905 году встретиться с Рудольфом Штайнером, человеком, которому я обязан больше, чем кому-либо познанием самого себя»²⁷⁸⁵, — пишет он в «Автобиографии». Захваченный новыми идеями, Волошин ощущает земную жизнь как миг, выхваченный из космического времени, а человеческое «я» как некое «ядро», носимое в «коридорах» вечности и периодически воплощающееся в телесных оболочках. Эти идеи, к которым поэт, как следует из его письма художнице Ю. Оболенской от 21 октября 1913 года, во многом пришёл и сам, находят отражение уже

²⁷⁸⁵ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 38.

в раннем стихотворном цикле «Когда время останавливается» (1903–1905):

В безднах скрывается новое дно,
Формы и мысли смешались.
Все мы уж умерли где-то давно...
Все мы ещё не родились.

Близким мироощущению Волошина было центральное положение штайнеровского учения, высказывавшееся в различных выступлениях, статьях, книгах: антропософия — это путь познания, сориентированный на приведение духовного в человеке к духовному во Вселенной. Антропософские мотивы в творчестве Волошина далеко не всегда звучат в «чистом» виде; чаще всего они вплетаются в более широкую эзотерическую ауру. К тому же — поэтически переосмысляются. Так важнейший антропософский постулат, связанный с перевоплощением человеческого «я», воспринимается поэтом как утверждение торжества и бессмертия духовного начала, превозношение личности в её высшей ипостаси («Я верен тёмному завету...», 1910):

...И не иссякнет бытие
Ни для меня, ни для другого.
Я был, я есмь, я буду снова!
Предвечно странствие мое!

Р. Штайнер и его последователи считали, что человек в стадии своего земного воплощения является промежуточной фазой эволюции его духовного «я». Кроме физического мира, доступного чувственному восприятию, существуют и другие сферы. Материальный мир представляет собой лишь сгущение этих сфер. Материя вторична, она возникла и развилась из духа. Это же можно сказать и о земном шаре. Прежде чем дойти до своей нынешней стадии, он прошёл через три фазы воплощения, перемежаемые состоянием чистой духовности. Первое планетарное воплощение Земли — Сатурн (Сатурническая стадия), второе — Солнце, третье — Луна. Без знания этой концепции невозможно даже приблизиться к восприятию стихотворений Волошина «Сатурн» (1907), «Солнце» (1907) и «Луна» (1907). Отголоски штайнеровского учения ощутимы в стихотворениях «Кровь» (1907) и «Грот нимф» (1907), а также более поздних — «Пещера» (1915) и «Материнство» (1917).

Пожалуй, наиболее показательным в этом плане представляется сонет «Сатурн», заключающий в себе целый набор образов антропософской космогонии. Здесь — и почти что духовное состояние Земли на первой стадии своего существования (у Волошина — сгущение «звёздного сока»), и идея Штайнера о том, что в космическом становлении человека участвуют Духи Воли («творящих числ и волю мерцающий поток»), и то, что Земля и нечто, предшествовавшее человечеству, состояло сначала из «воли», потом из «тепла», наконец, из света («мерцающий поток») и звука «живые ткани тел, но тело было звук»). Не случайно очень высоко це-

нила этот сонет антропософ А.Р. Минцлова, духовно близкая Волошину в эти годы.

Практически у всех народов мира встречаются мифы, основывающиеся на взаимоотношениях Луны и Солнца. Если Сатурн характеризовался, в частности алхимиками, как андрогин, подчёркивалась неопределённость его рода, то Солнце и Луна ассоциировались с конкретными родо-половыми признаками. Солнце — начало мужское, божественное, сопрягающееся со штайнеровским представлением о Христе Иисусе, «Солнечном духе», поящем «злое сердце мрака» «своею солнечною кровью» (Р.Штайнер говорил о Христе как о Солнечном Существо, совершившем на земле Мистерию Голгофы, напоившем землю своею кровью и открывшем новую эру в её истории). Но столь же правомочны параллели и с Иисусом Христом, которого православный тропарь величает «Солнцем Правды». Луна, напротив, начало женское, «люциферическое», на что неоднократно указывал сам Волошин, начало зловещее, враждебное человеку. Но для каждого из этих образов-символов характерно и равновесие противоположностей. Луна — «хрустальный труп» (смерть), но и «владычица зачатий» (жизнь). Солнце — «невозвратимое», свет уходящий, гаснущее светило. Оно — «тоскующий гигант», одиноко, хотя лучи его направлены ко всему и всем. (Не могут не возникнуть ассоциации и с самим поэтом: с его одиночеством, особенно в дни войны, обращённостью с молитвами «за тех и за других»).

Приверженцы антропософских знаний считают, что перед самым моментом земного воплощения человеческое «я» переживает мгновение ясновидения: перед ним как бы развёртывается свиток его будущей жизни. На эти ассоциации наводит первая строфа стихотворения «Солнце»:

Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный,
Пронизан зрением, как белый бриллиант,
В багровой тьме рождавшейся вселенной.

«Багровая тьма рождавшейся вселенной», очевидно, соответствует второй, Солнечной, стадии существования Земли, когда она приобретает газообразный характер, а зародыши человеческих существ приобретают определённую форму и начальную степень сознания. Вторая строфа, по видимому, связана с постоянно возникающей у Волошина темой ухода в «чресла ночи» (вечности) и возвращением человеческого «я» к земной жизни, к «Источнику дня». Впрочем, допустимы и другие варианты прочтения этого стихотворения, на что, собственно, и указывает третья строфа:

Невозвратимое! Ты гаснешь в высоте,
Лучи призывные кидая издалёка.
Но я в своей душе возжгу иное око
И землю поведу к сияющей мечте!

Трактовка её может быть как интимно-лирической, так и отвлечённо-романтической, как специфически антропософской, так и христианско-

эзотерической. Не исключена связь и с теософской концепцией существования двух солнц — Солнца земного и Солнца Вечного, духовного, являющегося источником высшей мудрости. Сходные положения встречаются и в различных масонских теориях. В трактате «Секретные символы Розенкрейцеров» Франц Хартман определяет алхимическое солнце как «символ Мудрости, Центр Силы или Сердце вещей... Каждое живое существо содержит внутри себя центр жизни, который может вырасти до Солнца...». И далее, в сноске, автор дополняет свой тезис: «Земное солнце есть образ или отражение невидимого небесного солнца; первое есть область Духа, в то время как второе — область материи; но последнее воспринимает свою силу от первого»²⁷⁸⁶. Отсюда — волошинское: «Но я в своей душе возжгу иное око...».

Возникают ассоциации и со скандинавской мифологией, с её верховным богом Одинем, который должен был отдать свой глаз в залог приобретения высшей мудрости и знания. Глаз этот и есть «Солнце, всеосвещающее и всепроникающее, тогда как другой глаз — Луна, чьё отражение смотрит из Глубины и которая, заходя, погружается, наконец, в Океан»²⁷⁸⁷. Здесь уже протянут мостик к восприятию сонета Волошина «Луна», представляющего столь же богатый материал для интерпретации.

Этот сонет посвящён не столько Луне как третьей стадии планетарного существования Земли, сколько (в более широком смысле) одному из центральных образов различных астрологических теорий. «В наиболее распространённых и точных интерпретациях Солнце рассматривается в качестве космической редукции к мужскому могуществу, а Луна — к женскому началу. Это означает, что активные качества (рефлексия, здравомыслие и сила воли) относятся к солнечным, а пассивные — к женским... с неизменным постоянством Солнце как астральное тело обнажает сущность вещей, в отличие от Луны, отражающей лишь меняющиеся явления»²⁷⁸⁸. Чувственность и переменчивость Луны соотносится у Волошина со стихией воды («Царица вод, любовница волны!»), ночная ипостась — с «тоской любви» и меланхолией, зыбкость и призрачность — со сновидениями. В первом сонете венка сонетов «*Lunaria*» (1913) Волошин сконцентрирует эти настроения:

Тоской любви в сердцах повторены
Твоих лучей тоскующие струны,
И прежних лет волнующие луны
В узоры снов навеки вплетены...

Луна как символ женского начала, Луна, ассоциирующаяся с магией и смертью, заключающая в себе нечто злое — этот образ так или иначе соответствовал тогдашним (1907 год) настроениям поэта. Эмоцио-

²⁷⁸⁶ Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Т. 1. — Новосибирск, 1992. — С. 161.

²⁷⁸⁷ Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Т. 1. Космогенезис. Ч. 2–3. — Л., 1991. — С. 124.

²⁷⁸⁸ Керлот Х.Э. Словарь символов. — М., 1994. — С. 482–484.

нально закономерным представляется его обращение к «яростной Гекаде», трёхликой богине мрака и преисподней, ночных призраков и чародейств. Возможно, в поэтическом сознании Волошина это соотносилось с мрачными таинствами и болезненными ритуалами литературной жизни Петербурга. Обратившись шесть лет спустя к написанию венка сонетов «Lunaria», поэт ещё более расширит мифологическую и «научную» базу своей символики, возведя её к древнегреческой философии Фалеса и Анаксимандра, поэтическому творчеству Гесиода и Феокрита, астрономическим построениям Кеплера и Гримальди, математике Джероламо Кардано и «Тайной доктрине» Е.П. Блаватской.

Каждое из стихотворений, входящих в цикл Волошина «Звезда Полярная», так или иначе — напрямую или полемически — связано с лирикой Вяч. Иванова. Так, например, «Солнце» вызывает ассоциации с произведениями Иванова из цикла «Солнце — сердце», а стихотворение «Кровь» представляет собой посвящение на книге Иванова «Эрос», в которой есть непосредственно перекликающееся с «Кровью» стихотворение «Двойник». «Двойник» у Иванова — это тот же Эрос, будоражающий кровь и стимулирующий жизнь. Однако стимулируя жизнь, Эрос неумолимо её укорачивает, поэтому в каждую секунду своего существования человеческое «я» не равно самому себе («Я — на дне своих зеркал»). Человек постоянно имеет дело со своим двойником, ибо самовосприятие в каждый момент оказывается восприятием себя в прошлом, а стало быть — восприятием не оригинала, а двойника. Отсюда — их неприязнь и презрение друг к другу («...Двойник твой. Презренье — имя мне»).

А вот как характеризуется двойник из волошинского стихотворения «Кровь»:

В моей крови — слепой Двойник.
Он редко кажет дымный лик, —
Тревожный, вещий, сокровенный.
Приникнул ухом... Где ты, пленный?

Ивановский «двойник» из тёмного «склепа» своего сиюминутного существования прославляет солнце как вечную, неумирающую красоту жизни. Волошинский «Двойник» ощущает «слепой огонь», бушующий не вне, а внутри него:

...И мысль рванулась... и молчит.
На дне глухая кровь стучит...
Стучит — бежит... Стучит — бежит...
Слепой огонь во мне струит.
Огонь древней, чем пламя звезд,
В ней память тёмных, старых мест.
В ней пламень чёрный, пламень древний.
В ней тьма горит, в ней света нет,
Она властительней и гневней,
Чем вихрь сияющих планет...

Для уяснения смысла стихотворений «Солнце» и «Кровь», писал Волошин А.М. Петровой в начале 1907 года, «я должен сказать, что человек древнее земли и жил раньше на других планетах и что кровь возникла на той планете, что была древнее солнца... Кровь знает больше человека и помнит сокровенные тайны мироздания»²⁷⁸⁹. Отсюда — образ «слепого Двойника» в крови поэта, «пленного Пращура», знающего тайны «покинутой вселенной». Кровь — «слепой огонь», одухотворяющий современного человека, делающий его причастным вечности; это своего рода живая память мироздания.

С антропософской точки зрения прочитываются финальные строки этого стихотворения:

Зачем во мглу кровосмешений,
К соприкасаньям алых жал
Меня — Эдипа, ты послал
Искать зловещих откровений?

Ещё Е.П. Блаватская делала упор на различии между преходящей видимостью человека и его подлинным существом. Она сравнивала истинное метафизическое «я» человека с актёром, а являющуюся на земле личность — с ролью, которую он исполняет на жизненной сцене. Но поскольку у актёра бывает много ролей, то и человеческая сущность выражает себя на земле через многие индивидуальные проявления.

...И бродит он в пыли земных дорог, —
Отступник жрец, себя забывший бог,
Следя в вещах знакомые узоры.

Он тот, кому погибель не дана,
Кто, встретив смерть, в смущеньи клонит взоры,
Кто видит сны и помнит имена, —

напишет Волошин в одиннадцатом сонете «Corona Astralis».

Поэт — «себя забывший бог», тоскующий по вечности. У Волошина в четвёртом стихотворении цикла «Когда время останавливается» есть такие строки:

Да, я помню мир иной —
Полустёртый, непохожий,
В вашем мире я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой.
Ряд случайных сочетаний
Мировых путей и сил
В этот мир замкнутых граней
Влил меня и воплотил.

2789 Волошин М.А. Стихотворения. — М., 1989. — С.409.

Считается, что каждая человеческая жизнь связана с предыдущим и последующим воплощениями. Новые переживания человека, его внутренний мир в определённой степени зависят от тех, что были когда-то, в прежней жизни. «В жизни человеческий Дух, — пишет Р. Штайнер, — является повторением самого себя, с плодами своих прежних переживаний в прошлых жизнях»²⁷⁹⁰. Эта взаимоотноительная связь земных воплощений в чём-то сродни индийскому учению о карме. Этот закон, определяющий цикл телесных воплощений, очевидно, имеет в виду поэт, уподобляя его античному року, а самого себя — Эдипу, брошенному в мир зловещих предопределений. В написанных несколькими годами позже стихотворениях «Пещера» и «Материнство» эти умонастроения получают дальнейшее развитие. «Как вихри мы сквозь вечности гонимы...» — этот поэтико-антропософский образ «стягивает» на себя произведения Волошина разных лет.

«Пещера», отмечал поэт, «образует параллель» с более ранним стихотворением «Грот нимф». По поводу этого сонета М. Волошин писал М. Сабашниковой: «Дух должен причаститься плоти... Надо войти в таинственную Пещеру Нимф, где водные нимфы ткут пурпуровую пряжу жизни, где один вход для богов и один выход для людей. Это святая пещера зачатий...»²⁷⁹¹. Сонет «Грот нимф» предпочтительно трактовать в свете философии позднегреческих мыслителей, в частности, Порфирия (III в.), который в своём трактате «О пещере нимф» рассматривает уходящую в недра земли пещеру в космическом плане как место круговорота душ — их нисхождения в мир и восхождения к небесным сферам и бессмертию. Целесообразным также представляется рассмотрение сонета в контексте других стихотворений первой книги Волошина.

В частности, мостиком к венку сонетов «Corona Astralis» является специфически волошинский зачин, две первые строки сонета: «О, странник-человек! Познай Священный Грот и надпись скорбную *Amori et Dolori*»²⁷⁹², ассоциирующиеся с «*Amori Amara Sacrum*» и кольцевой строкой «Звёздного венка»: «В мирах любви неверные кометы...». Трагедия любви, трагедия одиночества Поэта обусловлена тем, что Поэт, который заключает в себе океан любви («Бог есть любовь», а Поэт — «себя забывший бог»), всегда терпит неудачу, встречаясь с локальными чувствами людей, когда, образно говоря, навстречу этому океану протягивают чашку. Это трагедия «вечного странника» или, по выражению В. Бетаки, «Серого ангела», желающего, но не могущего предостеречь людей от грядущих бедствий.

Поэтическая логика зачина получает развитие в третьей и четвёртой строках: «Из бездны хаоса сквозь огненное море в пещеры Времени влечёт круговорот». Сила, которая управляет этим круговоротом, осознаётся как Эрос, творческий Демон, «посредник между людьми и богами, который ведёт человека крестным путём страсти и смерти к позна-

²⁷⁹⁰ Штайнер Р. Теософия: введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. — Ереван, 1990. — С. 58.

²⁷⁹¹ Волошин М.А. Стихотворения. — С. 419.

²⁷⁹² Люби и страдай.

нию бессмертия и созерцанию вечной красоты»²⁷⁹³. В уже упоминавшемся стихотворении Волошина «Быть чёрною землёй...» содержится та же антиномия-тождество пещера-космос. Пещера земли принимает в себя космос, как человеческое тело заключает в себя дух, а поэт — слово. Поэтому творческий процесс отражается и на космическом уровне. Слово сходит в землю, то есть в поэта, что даёт возможность «видеть над собой алмазных рун чертёж» — небесные космические письмена. Поэт уподобляет себя «Матери-Земле», в которую «сойдёт» и в которой «распнётся Слово». Слово в значении Логос — имеется в виду предвечный образ Бога, «прямой образ ипостаси его», как пишет Вл. Соловьев в своих «Чтениях о Богочеловечестве»²⁷⁹⁴. Таким образом, поэтическое слово становится «божественным», а сам поэт — «гробом», заключающим «тело Бога», воскресающим Эросом, сосудом Откровения.

После разрыва с М.В. Сабашниковой дают о себе знать пессимистические настроения Волошина. Их проявлением, выражением своеобразного философско-художественного эклектизма, причём самой высокой поэтической пробы, можно считать венки сонетов «Corona Astralis» (1909). Это, по словам Волошина, его «отношение к миру», заключающее в себе синтез религии, науки и философии. Это сплав знания и откровения, разума и эзотерических прозрений, уверенности художника в своих духовных возможностях и его преклонения перед тайнами вселенной и вечности. При восприятии этого произведения необходимо учитывать все ракурсы, все возможные точки зрения. И всё же определяющим, исходным пунктом восприятия «Звёздного венка» следует признать антропософское ясновидение, контакты со сверхфизической реальностью, астральными мирами, ощущение Вселенной внутри себя:

...Гробница Солнц! Миров погибших Урна!
И труп Луны и мёртвый лик Сатурна —
Запомнит мозг и сердце затаит:

В крушени звёзд рождалась мысль и крепла,
Но дух устал от свеянного пепла, —
В нас тлеет боль внежизненных обид!

«Боль внежизненных обид» отсылает нас к образу Эдипа из стихотворения «Кровь». Здесь — та же расплата за прожитые когда-то жизни, обусловленная кармическим роком.

«Ах, не крещён в глубоких водах Леты Наш горький дух, и память нас томит...». Память Серого ангела²⁷⁹⁵ не может быть поколеблена «кре-

²⁷⁹³ Волошин Максимилиан. Лики творчества. — С. 481.

²⁷⁹⁴ Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве. — В кн.: Соч.: В 2 томах. Т. 2. — М., 1989. — С. 89.

²⁷⁹⁵ В. Бетаки, автор одной из первых статей, появившихся на Западе к 100-летию со дня рождения поэта, связывает Волошина с древней апокрифической легендой о Серых ангелах, которые не восстали вместе с Люцифером против Бога, но и не приняли сторону небесного воинства (намёк на позицию поэта в годы революции и Гражданской войны: «А я стою один меж них...»). Эти люди (или пророки) «знают

щением» в реке Лете, дающей забвение. Она вбирает в себя не только прожитые жизни, но и («Мы помним всё...») фрагменты до- и внечеловеческого бытия: «бег планет» и «мысль земли». Поэтому не подлежит «звёздный дух» «забвению ночей». Отсюда — столь частые у Волошина: «день немеркнущих ночей», «светы» «полночных солнц» и т. п., что соответствует духовному озарению, ясновидению, разрывающему тьму обыденного мировосприятия. «Полночные солнца» — это и просто звёзды, манящие Волошина, астронома и астролога и нечто большее. Возможно, как уже говорилось, имеется в виду Солнце Вечное, Духовное, являющееся источником высшей мудрости.

В «Corona Astralis» отчётливее, чем где-либо, ощущается драма человеческого духа, наследника всей вселенной: тоска и память о вечности не дают ему полностью «причаститься земле», по которой он, утративший цельность и воплощённый в грешное тело, проходит «изгнанныком, скитальцем и поэтом». Этот «бездомный долгий путь назначен» ему «судьбой»; «себя забывший бог» должен выдержать земные испытания:

Закрыт нам путь проверенных орбит,
Нарушен лад молитвенного строя...
Земным богам земные храмы строя,
Нас жрец земли земле не причастит.

Безумьем снов скитальный дух повит.
Как пчёлы мы, отставшие от роя!..
Мы беглецы, и сзади наша Троя,
И зарево наш парус багрянит...

В мистико-антропософском пространстве этого, второго, сонета выделяется мифологический образ пчелы, пчелиного роя. Известно, что в орфическом учении пчёлы были воплощением души, не только по ассоциации с мёдом, но и потому что они перемещались роем, подобно душам, которые, как полагали орфики, «роем» отделяются от божественного Единого, божественной Сущности, чтобы в дальнейшем, пройдя через бесчисленные переселения и перевоплощения, окончательно вернуться в неё. Волошинские же пчёлы отстали от роя, выпали из предустановленного круговорота («Закрыт нам путь проверенных орбит»), а изначально гармоническое Единое обернулось разрушенной Тройей, к которой нет возврата.

Пессимизм поэта вызван, как уже не раз отмечалось, и осознанием неизбежного трагизма положения поэта в мире, его вечной земной неустроенности. Венок сонетов — это весть об уготованной ему миссии Искупителя человеческих пороков и заблуждений.

так много, что едва в силах вынести этот страшный груз. И страшной всего — что нет у них шансов предостеречь людей от возможного грядущего, ибо им не верят. Ведь их полагают такими же людьми... они обречены на вечное внутреннее одиночество...» (Бетаки В. Звёздный странник — Континент, 1977, № 14. — С. 350).

Изгнанники, скитальцы и поэты, —
 Кто жаждал быть, но стать ничем не смог...
 У птиц — гнездо, у зверя — тёмный лог,
 А посох — нам и нищенства заветы...

Тема Поэта-Искупителя звучит, перекликаясь с евангельскими мотивами. «Грааль скорбей»²⁷⁹⁶, «Он тот, кому погибель не дана...», «...кто оцет жаждал — тот...» — всё это варианты соотношения образа поэта с Иисусом Христом, констатация их общей участи и предназначения. Третья и четвёртая строки приведённой здесь строфы недвусмысленно отсылают нас к тексту Нового Завета: «...лисицы имеют норы и птицы — небесные — гнёзда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8, 20). Четвёртая же строка второго сонета («Нас жрец земли земле не причастит») не может не напомнить соответствующее место из Евангелия от Иоанна (8, 23): «Он сказал им: вы от нижних, Я от вышних; Вы от мира сего, Я не от сего мира». Поэтому и не суждено поэту, в отличие от «земных богов», то есть царей, кумиров, сильных мира сего, причаститься земле, обрести покой в своём земном бытии.

Голгофа Христа приравняется поэтом к Голгофе творчества. «Экстаз безвыходной тюрьмы» и «всех скорбей развёрнутое знамя» ему нужнее, чем «мирный путь блаженства» и «забвенья Леты». Подобно лирическому герою Верхарна, поэтический двойник Волошина как бы фокусирует в себе все муки и духовные блуждания человечества. Поэт своей болью, крестом вдохновения искупает грехи и заблуждения людей. Уже здесь — предвосхищение судьбы Волошина в революционной и послеоктябрьской России, его подвига самопожертвования.

Переживания «мистического характера» пробуждают интерес Волошина к готике. В июле 1905 года в компании с А.Р. Минцловой он посетил Руан. Полученные впечатления отразились в цикле стихотворений «Руанский собор» (1906–1907). Композиция этого цикла, включающего в себя семь стихотворений, представляет собой, по замыслу Волошина, символическую архитектонику: «Семь ступеней крестного пути соответствуют семи ступеням христианского посвящения, символически воплощённого в архитектурных кристаллах готических соборов»²⁷⁹⁷. Ему близка гармония земли и неба, камня и «горнего простора», человека и Бога. Как и многих других поэтов Серебряного века, средневековая готика привлекает Волошина своей способностью «объединить в духовном горении абстрактную идею и живой трепет жизни, космическую бесконечность универсума и выразительную конкретность детали... пронизать земную плоть движением духовной энергии»²⁷⁹⁸.

²⁷⁹⁶ Трактовка этого образа может быть и чисто христианской (чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Спасителя), и оккультно-мистической, соотносимой с древними мистериями и таинствами. Возможны ассоциации, связанные с языческим мифом, согласно которому Святой Грааль является чем-то вроде ковчега или сосуда, в котором сохраняется жизнь мира. Для М.Волошина обретение Святого Грааля, очевидно, было связано с вечным поиском духовной истины.

²⁷⁹⁷ Перевал. — 1907, № 8–9. — С. 4.

²⁷⁹⁸ Тяжелов В. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. —

С семью ступенями христианского посвящения ассоциируются семь высших этапов духовного развития, семь основных стадий посмертной жизни человека между двумя воплощениями и, наконец, семь сфер человеческого мировосприятия: ощущение, эмоции, разум, интуиция, дух, воля, божественное знание.

Волошину была близка трактовка готики символистами, которые видели в соборе целостную картину мира, воплощение порыва к запретному, торжество духа, преодолевающего власть грубой материи. В стихотворениях цикла происходит преображение видимой материи. «Гулкий камень» под ногами оборачивается «журчаньем вещей вод», пронзённый «острыми пилястрами» дух возносится над собором и, утрачивая свою отдельность, становится сопричастным звёздам, «иным мирам». Волошина привлекает мысль, высказанная ещё Роденом, об уподоблении собора человеческому телу. Готика ассоциируется у художника с женским началом, идеей Вечной Женственности. «Мистерия готических соборов» начинается на закате дня, что, по Волошину, соответствует «ощущению текущей крови — терновому венцу», а завершается при ясном дневном свете, соотносящемся с седьмой ступенью крестного пути — «воскресением из мёртвых».

Лирический импрессионизм и киммерийские «сны». Вяч. Иванов называл поэзию Волошина «говорящим глазом». Живописно-зрелищное начало в ней явно доминирует над прочими художественными компонентами. Поэт и живописец то совмещались в творческом лице Волошина, то начинали жить и «самовыражаться» раздельно; но поэт при этом, как правило, сохранял на себе родовую печать художника. Живописно-импрессионистическая основа стиха у Волошина нередко сопровождается мелодикой и звукописью, создающей определённое настроение («Небо запуталось звёздными крыльями...», «Осенью», «Кость сожжённых страстью — бирюза...»). «Цветной слух» не был особенно характерен для его творческого мировосприятия, однако в образной системе Волошина находила место «певучая заря»; его поэтическому «слуху» был доступен стон «бурного вечера в тоске бездомной». Всё это даёт возможность говорить о синестезии как важном компоненте художественного творчества Волошина, основанном на «соощущении», «пересечении чувств».

Уроки французского импрессионизма сказались на многих ранних стихах Волошина, в частности, тех, что вошли в цикл «Париж». Хрестоматийными стали строки, рисующие Париж в дождливую погоду, когда он «расцветает, Точно серая роза...», блики аллей в «серо-сиреневом вечере» с проплывающими бриллиантами-фонарями экипажей, «зелёнь чёрную и дымный камень стен» городского пейзажа, дополненного «рвущим» огни ветром и «гонимыми» им облаками. Импрессионисты, писал Волошин, «обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения», разрушили стройность привычных пространственных композиций, традиционное соотношение цветов и оттенков. Однако, по мнению поэта, импрессионистам и тем, кто придёт им на смену, необходим контроль над «документом», художественным наблюде-

нием; им следует «научиться реальностями обогащать своё бессознательное»²⁷⁹⁹. Этими новыми и, безусловно, вечными «реальностями» обогатили творчество Волошина «горькие берега» и «морские дали» Киммерии.

Весной 1907 года, приехав сюда из «демонически-литературного» Петербурга, Волошин по-настоящему всматривается в окружающий пейзаж, пытаясь «разглядеть» душу этих мест. Одиночество поэта становится «творческим». Он слышит гул веков и включается в иное, мифологическое измерение жизни. Крымский пейзаж наполняется антично-языческим ароматом, пронизывается дыханием вечности:

Размытых осыпей, как прежде, звонки щебни,
И море древнее, вздымая тяжко гребни,
Кипит по отмелям гудящих берегов.

И ночи звёздные в слезах проходят мимо,
И лики тёмные отвергнутых богов
Глядят и требуют, зовут... неотвратимо.
(«Здесь был священный лес. Божественный гонец...»)

Суровый, если не сказать — дикий, пейзаж Коктебельской долины соответствует настроениям поэта, причудливые и таинственные окрестности, очертания гор, напоминающие зверей и фантастических животных, отвечают лирико-мистическому настрою души:

...А груды валунов и глыбы голых скал
В размытых впадинах загадочны и хмуры.
В крылатых сумерках — намёки и фигуры...
Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал,
Вот холм сомнительный, подобный вздутым рёбрам.
Чей согнутый хребёт порос, как шерстью, чобром?
Кто этих мест жилец: чудовище? титан?..
(«Старинным золотом и желчью напитал...»)

Именно здесь постигает Волошин «глубокое и горькое чувство матери-земли» и свою сыновность. Во взаимообщении земли и поэта ощущается лирический нерв цикла «Киммерийские сумерки» (1907–1909) — земли, «смертельно утомлённой напряжённостью изжитых веков», древней «Гомерово́й страны» и поэта как сына этой земли, который читает «смытое веками»:

Я вижу грустные торжественные сны —
Заливы гулкие земли глухой и древней,
Где в поздних сумерках грустнее и напевней
Звучат пустынные гексаметры волны.
(«Над зыбкой рябью вод встаёт из глубины...»)

²⁷⁹⁹ Максимилиан Волошин. Лики творчества. — С. 220, 221.

Заливы — это и реальные водные просторы, и «воспоминания» поэта (даже не самого поэта, а его духа) о далёком прошлом. Стирается грань между явью и сном, древностью и современностью. Сама природа создаёт поэтический ритм, выражая себя через античный гекзаметр. Земля, как и человек, способна видеть сны, отмечал Волошин. Эта вереница снов соединяет античность с нынешним днём, делает человека «сегодняшнего» соучастником древнегреческой трагедии, всё ещё разыгрывающейся на этом мифологическом пространстве. Созданию особого, торжественно-приподнятого настроения, атмосферы героического эпоса, главным персонажем которого является сама мать-земля, способствует и используемый в данном случае шестистопный ямб (вместо более характерного для русского сонета ямба пятистопного). Показательны два заключительных терцета:

И парус в темноте, скользя по бездорожью,
Трепещет древнею, таинственною дрожью
Ветров тоскующих и дышащих зыбей.

Путём назначенным дерзання и возмездья
Стремит мою ладью глухая дрожь морей
И в небе теплятся лампы Семизвездья.

Что за трепещущий в темноте парус имеется здесь в виду — неизвестной лодки, ладьи самого поэта или корабля Одиссея? а может быть, подразумевается гора Парус... Или это символ (знак) высшего жизненного назначения?... Не так уж это важно. Имеет значение то, что «от слиянности с землёй, с морской стихией, мысль поэта устремляется вверх, к звёздам. И одинокий путь ладьи среди морей и ветров оказывается причастным не только земле, но и космосу. Возвышенный образ “лампы Семизвездья” несёт в себе успокоение, доверие к судьбе, веру в то, что путь поэта прекрасен и верен»²⁸⁰⁰.

Если поэтическое творчество Волошина не замыкается на киммерийской тематике, то его акварельная живопись вырастает из «родины духа» и сосредоточивается на ней (хотя не следует забывать о французских, испанских, итальянских рисунках Волошина, его работах пером, тушью, гуашью). Однако киммерийская живопись и поэзия неотделимы, они дополняют одна другую. Это подметил ещё искусствовед Э.Ф. Голлербах в статье «Миражи Киммерии: Каталог выставки» (1927): «...художник и поэт в нём почти равносильны и, во всяком случае, конгениальны. Если бы когда-нибудь удалось осуществить безусловное полихромное воспроизведение пейзажей Волошина в сопровождении стихов автора, мы имели бы исключительный пример совершенного созвучия изображения и текста»²⁸⁰¹.

Киммерийские стихи Волошина — это не пейзажная лирика. Они — слепок души этих мест, сегодняшний и вечный. То же самое можно ска-

²⁸⁰⁰ Кошемчук Т.А. Сонет М.А. Волошина «Над зыбкой рябью вод...». — Анализ одного стихотворения. — Л., 1985. — С. 225.

²⁸⁰¹ Голлербах Э.Ф. Миражи Киммерии: Каталог выставки. — Л., 1927. — С. 11.

зять и о живописи. Именно эту особенность дара художника подметил А. Бенуа. В волошинских акварелях его привлекла «пленительная лёгкость» в сочетании с «отличным знанием природы». Лёгкость и умение просто говорить (писать) о сложном, скрывая «от зрителей капельки пота», Волошин перенял у японских мастеров живописи Утамаро и Хокусаи, представителей классической гравюры, с работами которых поэт познакомился ещё в Париже. Способность воспроизводить пейзажи по памяти укрепилась у художника в годы Первой мировой войны, когда любые зарисовки с натуры были запрещены. В его акварелях, считает А. Бенуа, возникает «не тот Крым, который может снять любой фотографический аппарат, а... какой-то идеализированный, синтетический Крым, элементы которого он находил вокруг себя, сочетая их по своему произволу, подчёркивая то самое, что в окрестностях Феодосии наводит на сравнение с Элладой, с Фиваидой, с некоторыми местами в Испании...». В живописи Волошина маститый художник находит немало фантазий на тему Коктебеля, «представляющих, при сохранении чрезвычайной типичности, нечто совершенно ирреальное. Это уже не столько красивые вымыслы на темы, заимствованные у действительности, сколько какие-то сны»²⁸⁰². (Отметим последнее слово, столь часто употребляемое самим Волошиным в философском плане).

С одной стороны, пейзажи Волошина конкретны и узнаваемы. Они реалистичны в лучшем значении этого слова при всей условности использования цветов, ведь реализм в понимании художника — «это вечный корень искусства, который берёт свои соки из жирного чернозёма жизни»²⁸⁰³. В заметках «О самом себе», написанных в 1930 году для каталога неосуществлённой выставки его акварелей, Волошин выражает своё кредо следующим образом: «Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, то есть в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере»²⁸⁰⁴. Павел Флоренский назвал коктебельские пейзажи Волошина «метагеологией», а сам поэт гордился тем, что первыми ценителями его акварелей «явились геологи и планеристы, точно так же, как тем фактом, что... сонет “Полдень” был в своё время перепечатан в Крымском журнале виноградарства. Это указывает на их точность»²⁸⁰⁵. С другой стороны, акварели Волошина — это философские произведения, к тому же несущие приметы истории страны: «Резко очерченные острокопечные скалы, мятущиеся облака. Ввинчивающиеся в небо деревья, напоминающие кипарисы Ван Гога, возможно отражают настроения и чувства Волошина в бурном 1920 году...»²⁸⁰⁶.

²⁸⁰² Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 335–336.

²⁸⁰³ Максимилиан Волошин. Лики творчества. — С. 221.

²⁸⁰⁴ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 45.

²⁸⁰⁵ Там же. — С. 46.

²⁸⁰⁶ Дом-музей М.А. Волошина: Путеводитель. — Симферополь, 1990. — С. 27.

Поэт изначально смотрел на живопись «как на подготовку к художественной критике и как на выработку точности эпитетов в стихах»²⁸⁰⁷. Эпитет у него, как правило, сопрягался с цветовым значением. Характерные примеры дают волошинские надписи на акварелях. «Лиловые молитвы» гор, «зелёный воздух», «жёлтая тишина», «розовая жемчужина» дня... По-видимому, изучение техники французских импрессионистов и, особенно, постимпрессионистов привело Волошина к неожиданному выбору цвета, ориентированному не на внешнее сходство с явлением, а на выражение его скрытой сущности. «Красная земля и зелёные пятна — Гоген. Голубая скатерть, яблоки и тарелка — Сезанн. Горящие храмы, оттенённые фиолетовым, — Ван Гог»²⁸⁰⁸, так описывал художник свои впечатления от парижского Салона Независимых 1904 года.

Если вспомнить здесь же и русских художников, Василия Сурикова с его чувством истории, тактом и психологизмом, «каменного и глыбистого» Николая Рериха с пронизанными холодным светом истины пейзажами, «скорбного, утончённого и замкнутого» Богаевского, создавшего «исторический портрет» Киммерии, то можно, с известными оговорками, говорить о том соединении традиций, которое ощущается в работах Волошина. Но, вероятно, самый главный урок Волошин-художник получил от знакомства с иконописью, изучения символики красок древнерусского искусства, о чём свидетельствует его статья «Чему учат иконы?» (1914). «Господствующими тонами иконной живописи, — утверждает Волошин, — являются красный и зелёный; всё построено на их противоположениях, на гармониях алой киновари с зеленоватыми и бледно-оливковыми. При полном отсутствии синих и тёмно-лиловых», характерных для европейского средневековья и активно используемых поэтом в цикле «Руанский собор». «Полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи... говорит о том, — считает Волошин, — что мы имеем дело с очень простым, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма»²⁸⁰⁹.

Сам поэт выходил за пределы этих «противоположений», хотя и следовал определённым славянским традициям. «Совпадая с греческой гаммой в жёлтом и красном, славянская гамма заменяет чёрную — зелёной. Зелёную же она подставляет всюду на место синей. Русская иконопись видит воздух зелёным, зелёными разбелками даёт дневные рефлексy»²⁸¹⁰. Отсюда у Волошина — «зелёный воздух» дня. Вообще же, в киммерийских стихах поэта преобладают красный (рдяный), зелёный, лиловый (синий), коричневый (бурый) тона. В дневных пейзажах — оранжево-жёлтый. «Из них образуется для нас всё видимое: красный (у Волошина зачастую — коричневый — ред.) соответствует цвету земли, синий — воздуха, жёлтый — солнечному свету. Переведём это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело челове-

²⁸⁰⁷ Волошин М.А. Автобиография. — Первые литературные шаги. Автобиографии современных писателей. — М., 1911. — С. 166.

²⁸⁰⁸ Весы, 1904, № 3. — С. 45–46.

²⁸⁰⁹ Волошин Максимилиан. Лики творчества. — С. 293.

²⁸¹⁰ Там же.

ка — плоть, кровь, страсть. Синий — воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Жёлтый — солнце, свет, волю, самосознание, царственность... Зелёный цвет, цвет растительного царства... цвет надежды... Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, даёт молитву...»²⁸¹¹. Таким образом, в киммерийских стихах и акварелях Волошина предстаёт не только Мать-Земля со всеми её хребтами и недрами, но и — в символическом плане — весь спектр проявлений человеческого духа в его диалоге с мирозданием.

Разумеется, в поэзии Волошина отход от поверхностной точности, возвышение над местной конкретикой более ощутимы по сравнению с живописью. Киммерия для поэта — это прежде всего сгусток мировой истории:

...В одно русло дождями сметены
И грубые обжиги неолита,
И скорлупа милетских тонких ваз,
И позвонки каких-то пришлых рас,
Чей облик стёрт, а имя позабыто...
(«Дом поэта»)

Современный пейзаж вырастает из исторического, считает Е.Г. Эткинд: в стихотворении «Над синевой зубчатых чащ...» (1913) «слово “Гамадриада” поставлена не из кокетства учёностью, а потому что Киммерия некогда была частью Древней Греции и присутствие нимфы дерева мотивировано исторически. В стихотворении “Карадаг” (1918) вулкан изображён в процессе рождения: “Как разметавшееся пламя / окаменелого костра”; это его, так сказать, археологический аспект. Другим является аспект историко-мифологический: спустясь в базальтовые гроты и взглядевшись в провалы, можно увидеть нечто подобное входу в Аид, и тогда — “Склонись, тревожный и немой, Перед богами преисподней”... Сквозь трезвый взгляд человека двадцатого века проступают поэтические верования эллина»²⁸¹²:

...Доселе грезят берега мои:
Смолёные ахейские ладьи,
И мёртвых кличет голос Одиссея,
И киммерийская глухая мгла
На всех путях и долах залегла,
Провалами беспамятства чернея...
(«Дом поэта»)

Есть у Волошина сонет, который так и называется «Одиссей в Киммерии» (1907). В Доме-музее поэта до сих пор хранится доска, обломок

²⁸¹¹ Там же. — С. 292.

²⁸¹² История русской литературы: XX век: Серебряный век. — М., 1995. — С. 510.

корабля, на котором якобы проплывал мимо этих берегов царь Итаки. Волошин нашёл этот предмет, занесённый в Коктебельский залив из «моря древнего», и прикрепил его над тахтой в углублённой нише своей мастерской, что именовалась каютой (волошинский дом, достроенный в 1913 году, с лёгкой руки его хозяина, многие сравнивали с кораблём, а мастерскую — с его рострой, готовой встретить набегающую волну). Именно в этой «каюте», лёжа под обломком «корабля Одиссея» и слушая шум прибоя, словно бы бьющегося в стены мастерской, Осип Мандельштам написал своё известное стихотворение: «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915).

Киммерия — это ещё и «незная» земля «Слова о полку Игореве». «Незная» — то есть для Древней Руси неизвестная, в более широком смысле — загадочная, таинственная страна. В сонете «Гроза» (1907) Волошин стилизует слог и образность древнерусского художественного шедевра. Эта мифологичность Киммерии, её особость как арены «борьбы племён и смены поколений», её всевременность и «мрачный гений» исторических катаклизмов, её созвучность внутреннему миру поэта — всё это стимулировало сильнейший творческий импульс, полученный здесь Волошиным. «Киммерийские сумерки» писались преимущественно в 1907 году. Стихотворения этого цикла отмечены печатью непреходящих переживаний, однако интимные чувства поэта уходят под спуд, образуя то самое силовое поле, что делает лирику философско-исповедальной. Природа словно бы оживает, сливаясь с душой поэта в одном лирическом ритме:

...Теперь на дол ночная пала птица,
Край запада лудою распаля,
И персть путей блуждает и томится...

Чу! в тёплой мгле (померкнули поля...)
Далёко ржёт и долго кобылица.
И трепетом ответствует земля.
(«Сехмет», 1909)

В ряде случаев сам поэт уподобляет себя Праматери-пустыне, размыкая её уста, «безгласные, как камень»; он ощущает себя мифологическим Океаном, омывающим «круг земли». Киммерия в восприятии Волошина — это часть планеты, затерянной в космических пространствах, элемент макрокосма. На этот аспект обратила внимание Е.К. Герцык, выделив такие строки поэта:

Отроком строгим бродил я
По терпким долинам
Киммерии печальной...
Ждал я призыва и знака,
И раз пред рассветом,
Встречая восход Ориона,
Я понял

Ужас ослепшей планеты,
Сыновность свою и сиротство...
(«Отроком строгим бродил я...», 1911)

По её мнению, поэт склоняется «к земле в её планетарном аспекте, к оторванной от своего огненного центра, одинокой... История человека начинается для него не во вчерашнем каменном веке, а за миллионы миллионов лет, когда земля оторвалась от солнца, осиротела... Каждой частицей своего телесного состава он словно помнит великие межзвёздные дороги. Человек — “путник во вселенной”...»²⁸¹³. Поэт, можно продолжить, «проросший» сквозь тьму «горький дух», в котором «время спит, как в недрах пирамид».

Таким образом, изобразив «землю, по которой можно ходить», запечатлев «янтарный свет в зелёной кисее... и хляби вод, и купол Карадага», передав читателю и зрителю «запах гниющих трав и йода», поэт и художник не остановился на этом и, подобно почитаемому им Одилону Рэдону, превратил свои произведения в «уста, через которые Вечность шепчет свои воспоминания»²⁸¹⁴.

Стихи о войне и революции. «Пути России». М.А. Волошин видел своё назначение в том, чтобы на «стогнах мира» «быть оком и ухом». Написанные 1 декабря 1915 года в Париже, эти строки передают умонастроение поэта в один из драматических моментов мировой истории, его «представление о собственной роли и месте в общей трагедии человечества»²⁸¹⁵. Волошин склонен к апокалиптическому восприятию событий, которое обостряется в годы революции. Поэту мнятся обрушившиеся на людей «тучи саранчи», мерещится «железный жезл», которым теперь надлежит «пасти мир». Имеются в виду прежде всего машины, нашествие которых на современную Европу невольно напоминает картину апокалиптической саранчи, — замечает Волошин в статье «Скрытый смысл войны»²⁸¹⁶.

Заворожённый зловещими предзнаменованиями, поэт констатирует, что сбываются пророчества не только Св. Иоанна Богослова, но и Рудольфа Штайнера, который ещё в начале века отмечал, что мир вступает в новый цикл, находящийся под созвездием Льва, что это будут самые кровавые годы для народов Европы. Впрочем, понимает поэт, и объективные, социально-экономические тенденции ведут европейскую цивилизацию к краху: «...Европа начинает задыхаться от обилия никому не нужных товаров, начинает искать для них рынков, создаёт колониальный империализм, и дело кончается войной»²⁸¹⁷. Можно представить её в виде нашествия полчищ саранчи, можно — в образах нескольких осьминогов (промышленности), которые «силятся попирать друг друга».

²⁸¹³ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 162–163.

²⁸¹⁴ *Волошин Максимилиан*. Лики творчества. — С. 236.

²⁸¹⁵ *Максимилиан Волошин*. Россия распятая: сборник статей и стихов. — М., 1992. — С. 39.

²⁸¹⁶ Из творческого наследия советских писателей. — С. 54.

²⁸¹⁷ Из творческого наследия советских писателей. — С. 53.

Волошин не приемлет «благородную ложь», которой заманивают на войну «и святых, и мучеников». Ведь общий удел — стать «желудочным соком в пищеварении осьминога».

Поэту по душе не столько объективно-научный, сколько мифолого-матифорический взгляд на вещи. Развитие машинной цивилизации напоминает ему гётевскую балладу про ученика волшебника, «вызвавшего духов в отсутствие учителя, но не имевшего власти приказывать им»²⁸¹⁸. Ведь для того, чтобы заставить духов повиноваться, надо обладать «морально-очищенной волей». А между тем нравственное развитие человечества значительно отстаёт от промышленного. «Поэтому любая машина, созданная с самыми человеколюбивыми намерениями, тотчас же демонически перерождается на почве человеческой жадности»²⁸¹⁹. Нынешний европеец, считает Волошин, руководствуется лишь одной теорией — «здорового эгоизма». Отошедший от принципов христианской морали, цивилизованный варвар придерживается заповеди, писанной «огнём и серой» «на вратах земных пещер»: «Любовь воздай за меру мерой, а злом за зло воздай без мер...» — одной из самых страшных, «сатанинских» традиций, утвердившихся в европейской морали, ибо зло возмещается не только тому, от кого оно пришло, но и — «рукой щедрой» — его близким.

Не в силах укрыться от апокалиптических видений, поэт в октябре 1915 года пишет стихотворение «Армагеддон». Согласно Откровению Св. Иоанна Богослова, при наступлении конца света именно в Армагеддоне разразится последнее сражение с участием всех земных царей:

...Никогда такого запустенья
И таких невыявленных мук
Я не грезил даже в сновиденьи.
Предо мной, тускла и широка,
Цепенела в мёртвом иступленьи
Каменная зыбь материка...

Таким представлялись Волошину перспективы исхода войны в Швейцарии, на «этом перекрёстке всеевропейской лжи», когда у поэта родилось ощущение «ввергнутости в ад».

Ощущение это усиливается в период российского лихолетья: «Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит...» («На дне преисподней», 1922), «...А души вырванных Насильственно из жизни вились в ветре, Носились по дорогам в пыльных вихрях...» («Красная пасха», 1921). Но в этих трагических стихах Волошина присутствует своеобразный катарсис. Да, «чёрный ветер» — Смерть. Но, хотим мы того или нет, «В этом ветре вся судьба России — Страшная безумная судьба» («Северовосток», 1920). Это ещё и образный эквивалент высшего, провиденциального Испытания, «Божий Бич», направляющий к спасению и перерождению. Не случайно в качестве эпиграфа к стихотворению «Северовосток» при-

²⁸¹⁸ Там же.

²⁸¹⁹ Там же.

водятся слова архиепископа Турского, обращённые к Атилле: «Да будет благословен приход твой, Бич Бога, которому я служу, не мне останавливать тебя».

В январе 1919 года в Харькове вышел тиражом 1500 экземпляров сборник стихов Волошина «Демоны глухонемые», но, естественно не стал достоянием широких масс. К тому же, содержание стихов было скорее историко-философским, чем наглядно-эмоциональным, сегодняшним. Картины кровавой бойни последнего года войны в него не вошли. «Предвещения» (1905), «Москва» (1917), «Мир» (1917), стихи о французской революции, «Dmetrius Imperator» (1917), «Стенькин суд» (1917), поэма «Протопоп Аввакум» (1918) и другие произведения, впоследствии вошедшие в цикл «Пути России». «Смысл “Демонов глухонемых” Вы поняли вполне, — писал Волошин своей постоянной корреспондентке А.М. Петровой 15–19 января 1918 года. — Тут не только русские бесы, но демоны истории, перекликающиеся поверх формальной ткани событий»²⁸²⁰. В числе русских демонов истории поэт выделяет прежде всего «Дмитрия-Императора». Это некий демонический синтез, совокупное единство, «распылённое... между тысячами бесов». В Стеньке Разине, по мнению Волошина, «больше бесовщины, чем демонизма. Он — легион, несмотря на его индивидуальность». Он, как и Ермак, реальное историческое лицо, растворившееся в массах, «народный эпос в действии»²⁸²¹.

Любопытна волошинская оценка Аввакума. Мученик Раскола ассоциируется у него с Бакуниным. Сближает их «христианский анархизм». Поэт противопоставляет историческое христианство христианству «чистому, с церковью... связанному с ангельскими иерархиями». Соединение их возможно лишь в ту эпоху, «когда личность Христа начнёт непосредственно манифестироваться на эфирном плане». В славянстве, считает Волошин, в отличие от Запада, «христианство имеет тенденцию переноситься целиком в индивидуальное чувство и противоплагать себя государству, как царству зверя. Поэтому в народовольцах и террористах не меньше христианства, чем в мучениках первых веков, несмотря на атеизм»²⁸²².

Комментируя в более раннем письме (30.XII.1917) название книги, восходящее к стихотворению Ф.Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» (1865), Волошин пояснял, что Демон — «не непременно бес — это среднее между Богом и человеком: в этом смысле ангелы — демоны и олимпийские боги — тоже демоны. В земной манифестации демон может быть как человеком, так и явлением. И в той, и в другой форме глухонмота является неизбежным признаком посланничества, как Вы видите по эпиграфу из Исайи. Они ведь только уста, через которые вещает Святой Дух...»²⁸²³. Демон, согласно волошинскому пониманию, не обязательно заключает в себе нечто злое. В любом случае он (или оно, явление) — лишь проводник высших сил, высшей воли, концентрирующейся в земной форме.

²⁸²⁰ Из творческого наследия советских писателей. — С. 181.

²⁸²¹ Там же.

²⁸²² Там же.

²⁸²³ Там же.

«Формальная ткань событий» революции и гражданской войны вплеталась в стихи, которые ходили по рукам и «списывались тайно и украдкой». Волошин объединил их в так и не опубликованную книгу «Неопалимая Купина». Сюда входят 72 стихотворения, сгруппированные в 6 циклов («Война», «Пламенная Парижа», «Пути России», «Личины», «Усобица», «Возношения») и две поэмы («Протопоп Аввакум», «Россия»). Принципиальное отличие книги Волошина от других произведений, посвящённых российскому лихолетью, сегодня бросается в глаза. Одной из первых эту характерную особенность волошинского мировосприятия подметила М.И. Цветаева, выразив психологический смысл и личностное обоснование того, что обусловило стихи поэта конца 10-х — начала 20-х годов: «В начале дружбы я часто с ним сшибалась, расшибалась — о его неуязвимую мягкость...

— Ты не понимаешь, Марина. Это совсем другой человек, чем ты... и по-своему он совершенно прав — так же, как ты — по-своему.

Вот это “прав по-своему” было первоосновой его жизни с людьми... Человек и его враг для Макса составляли целое... Вражду он ощущал союзом. Так видел он и германскую войну, и гражданскую войну... Так можно видеть только сверху, никогда сбоку, никогда из гущи...»²⁸²⁴. Философско-этическое кредо Волошина выражено в стихотворении «Доблесть поэта» (1925):

Творческий ритм от весла, гребущего против теченья.
В смутах усобиц и войн постигать целокупность.
Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих.
Зритель захвачен игрой — ты не актёр и не зритель.
Ты соучастник судьбы, раскрывающей замысел драмы.
В дни революции быть Человеком, а не Гражданином...

Стихотворение написано гекзаметром. Уже в самом размере, связанном с античностью, критерий категорий добра и зла... Те же мысли содержатся и в программной лекции Волошина «Россия распятая» (1920): «И актёр и зритель могут быть участниками политического действия, ничего не зная о содержании последующего акта и не предчувствуя финала трагедии; поэт же должен быть участником замыслов самого драматурга. Важнее отдельных лиц для него общий план развёртывающегося действия, архитектурные соотношения групп и характеров и очистительное таинство, скрытое Творцом в замысле трагедии... Поэтому положение поэта в современном ему обществе очень далеко от группировок борющихся политических партий»²⁸²⁵.

Человеческие ценности для поэта всегда были выше классовых и государственных начал, социально-идеологических схем. Он не принимал само понятие «большевизм», но в его содержание вкладывал свои, нетрадиционные установки: «Сколько раз мне приходилось слышать от “буржуев с военной психологией”, что необходимо после занятия севера

²⁸²⁴ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 233–234.

²⁸²⁵ Максимилиан Волошин. Россия распятая: сборник статей и стихов. — С. 38.

“повесить Горького” и “расстрелять Брюсова и Блока”, — пишет Волошин в статье «Соломонов суд» (1919). — ...Эти проявления классовой психологии очень страшны и представляют из себя явление чисто большевицкого характера. “Большевизм” — это ведь вовсе не то, что человек исповедует, а то, какими средствами и в каких пределах он считает возможным осуществить свою веру»²⁸²⁶. Свои культурно-исторические и философско-эстетические взгляды, выявленные в «плавленном огне русской революции», Волошину с наибольшей полнотой удалось выразить в поэмах «Россия» (1924), «Путями Каина» (1922–1926) и лекции «Россия распятая», в которой также даётся комментарий ряда стихотворений.

«Революция есть нарушение высшего религиозного принципа жизни, принципа органического единства»²⁸²⁷, — отмечал С. Аскольдов в статье «Религиозный смысл русской революции». По его мнению, революция — это власть множественности над государственным единством, в какой бы форме оно ни выражалось. У Волошина эта множественность, «расплавляющая спайки целого», — множественность бесов. «Великая русская равнина — исконная страна бесноватости, — говорит он в лекции «Россия распятая». — Отсюда в древности шли в Грецию оргические культы и дионисические поступления; здесь с незапамятных времён бродит хмель безумия.

Свойство бесов — дробление и множественность... Изгнанный из одного одержимого, бес становится множеством, населяет целое свиное стадо, а стадо увлекает пастухов вместе с собою в бездну»²⁸²⁸. Происходящее в России, в частности, в Петрограде, Волошин сравнивает со зловещим спиритическим сеансом, когда «в пустоту державного средоточия ринулись Распутины, Илиодоры и их присные. Импровизированный спиритический сеанс завершился в стенах Зимнего Дворца всенародным бесовским шабашем семнадцатого года...»²⁸²⁹, который иллюстрируется стихотворением «Петроград». На другой же день после его написания поэт создаёт стихотворение «Трихины» (10.XII.1917), название которого восходит к роману Достоевского «Преступление и наказание». Там на последней странице описывается бред находящегося в Сибири Раскольникова, говорится о какой-то неслыханной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. В результате все должны будут погибнуть, за исключением немногих избранных. Виной всему — некие трихины, микроскопические существа, вселяющиеся в людей и делающие их бесноватыми. Будучи уверенными каждый в своей «истине», люди начинают убивать друг друга в какой-то немыслимой злобе. Прошло сорок лет; «дыхание ужаса революции» привело поэта к осознанию: «Исполнилось пророчество: трихины в тела и дух вселяются людей...». Финал романа представляется Волошину «апокалиптическим видением, в котором уже есть всё, что совершается, и много того, чему ещё суждено исполниться»²⁸³⁰.

²⁸²⁶ Из творческого наследия советских писателей. — С. 118.

²⁸²⁷ Из глубины: Сборник статей о русской революции. — М., 1991. — С. 10.

²⁸²⁸ Максимилиан Волошин. Россия распятая: сборник статей и стихов. — С. 82.

²⁸²⁹ Там же. — С. 47.

²⁸³⁰ Волошин Максимилиан. Лики творчества. — С. 189.

Вслед за автором «Бесов» Волошин почувствовал, что в революционной вакханалии виновен не сам человек, что его подчиняют нечеловеческие духи, «духи невысокого полёта: духи-звери, духи-идиоты, духи-самозванцы, обманщики и шарлатаны»²⁸³¹. Можно назвать их трихинами, а можно бесами, то есть духами зла, «невидимыми врагами» человеческого рода. Для Достоевского было важно то, что бесовщина захлестывает все слои общества. Волошин также пишет о «безумии целых рас», «армий, классов, народов»: «В тех и других война вдохнула Гнев, жадность, мрачный хмель разгула...». В «тех» и «других» проникли трихины. А потому:

И там и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас — тот против нас,
Нет безразличных: правда с нами»...
(«Гражданская война»)

У Достоевского «правда» бесов оборачивается шигалёвщиной, когда «все рабы и в рабстве равны». Волошинский прогноз, сделанный в поэме «Китеж» (1919), близок этому заключению: «Вчерашний раб, усталый от свободы, Возропщет, требуя цепей...». Достоевский в «Бесах» тонко уловил специфику русской натуры. Тот же Федька может убить, ограбить церковь, но — со словом божьим на устах, ибо, как не раз утверждалось, «именно русский человек, сочетавший в себе зверя и святого по преимуществу, никогда не преуспевал в... среднем»²⁸³². И у Волошина излюбленный образ — святая Русь, покрытая Русью грешной, «В каждом Стеньке святой Серафим». Говоря в поэме «Россия» о природе русской натуры, он отмечает это «бродило духа — совесть и наш великий покаянный дар...» — нечто родственное утверждению Аскольдова о «соборной целостности русской души», о том, что в России «всегда осуществлялся подвиг братского замещения греха одних смирением, терпением других»²⁸³³. И, следует добавить, молитвой «за тех и за других». Тем единственным, что в годину братоубийственной войны оставалось поэту, выучившемуся «молиться за палачей», поскольку «каждый Есть пленный ангел в дьявольской личине». Отсюда — его способность видеть в белом офицере и красном комиссаре братьев.

В основе историософской этики Волошина заключена вера в божественное предопределение, в неизбывность путей России. В русской революции поэта поражала прежде всего её нелепость. Ведь в России «нет ни аграрного вопроса, ни буржуазии, ни пролетариата в точном смысле этих понятий. Между тем именно у нас борьба между этими несуществующими величинами достигает высшей степени напряжённости и ожесточения»²⁸³⁴, — писал Волошин, возможно, несколько упрощая

²⁸³¹ Максимилиан Волошин. Россия распятая... — С. 47.

²⁸³² Из глубины: Сборник статей о русской революции. — С. 25.

²⁸³³ Там же. — С. 32.

²⁸³⁴ Максимилиан Волошин. Россия распятая... — С. 69.

экономическую подоплёку событий. Однако, констатируя «великий исторический абсурд», художник находит в нём указание на «провиденциальные пути России»:

...Темны и неисповедимы
Твои последние пути,
И не допустят с них сойти
Сторожевые Херувимы!
(«Родина»)

Поэт ощущает свою глубинную причастность «тёмной, пьяной, ока-
янной», но всегда святой Руси, породившей Стеньку и Самозванца,
а в вершителях судеб новой России видит их неотвратимых наследни-
ков: «...И опять приду — чрез триста лет...», — оповещает своих потом-
ков Лжедмитрий. «...Три угодника — с Гришкой Отрепьевым Да
с Емелькой придём Пугачом», — поддерживает его Стенька Разин.
И уже сам поэт, вкусив от «мук казнённых поколений», спустя триста
оговоренных Самозванцем лет, констатирует в духе Апокалипсиса:

Анафем церкви одолев оковы,
Повоскресали из гробов
Мазепы, Разины и Пугачёвы —
Страшилища иных веков...
(«Китеж»)

Всё в истории повторяется; прошлое вливается в «сегодня». Воло-
шинская философия истории отчётливо иллюстрируется в поэме «Рос-
сия»:

Великий Пётр был первый большевик,
Замысливший Россию перебросить
Склонениям и нравам вопреки
За сотни лет к её грядущим далям.
Он, как и мы, не знал иных путей,
Опричь указа, казни и застенка
К осуществленью правды на земле...

В стихотворении «Северовосток» эта мысль выражена ещё непрелож-
нее:

Что менялось? Знаки и возглавья.
Тот же ураган на всех путях:
В комиссарах — дурь самодержавья,
Взрывы революции в царях...

Нечто роковое, мистическое, считает Волошин, сближает эпохи, на-
роды, направляет ход событий: «Есть дух Истории — безликий и глухой,
Что действует помимо нашей воли, Что направлял топор и мысль Пе-

тра...», «...И тот же дух ведёт большевиков Исконными российскими путями». Предназначение поэта состоит в том, чтобы почувствовать эту тёмную и заблудшую душу русской разиновщины», осознать особую миссию, выпавшую на долю России. Заслонив некогда Европу от татаро-монгольского нашествия, она принимает на себя ныне огонь революции, «чтобы переболев ею, выработать иммунитет и предотвратить кризис болезни в Европе»²⁸³⁵.

М. Волошин в эпоху революции и гражданской войны смотрит на происходящее сквозь призму библейских истин и пророчеств. Его вера в судьбу России метафорически выражена в стихотворении «Видение Иезекииля» (1918), в основе которого лежит идея кары, постигшей народ Израиля за вероотступничество и идолопоклонство, и — последующего восстановления Иерусалима к новой жизни. Наполненную тем же пафосом идею поэт вычитывает в финале «Преступления и наказания», о чём говорит в статье «Пророки и мстители»: «В пророчестве Достоевского чувствуется именно эта катастрофа: новое крещение человечества огнём безумия, огнём св. Духа. Нынешнее человечество должно погибнуть в этом огне, и спасутся те немногие, которые пройдут сквозь это безумие невредимыми... у хилиастов третьего века конец мира, у Достоевского безумие с надеждой новой эры за гранью безумия»²⁸³⁶.

«Поруганной и нищей» России, считает Волошин, предстоит долгий и мучительный путь. Однако «Дух Истории» и «сгусток воли» выведут её судьбу на новые рубежи, помогут ей преодолеть разруху и террор, бесчестье и голод. Долг поэта — быть сопричастным испытаниям своего народа, России-Славии, верить в неизбытность и предначертанность её путей.

Научно-философская поэзия. К середине 20-х годов М.А. Волошин завершает свой многолетний труд, книгу «Путями Каина». Она представляет собой историософское и культурологическое исследование цивилизации, в котором, по словам поэта, сформулированы все его «социальные идеи, большей частью отрицательные»²⁸³⁷. Пожалуй, наибольшее влияние на Волошина оказала поэма Лукреция Кара (98-54) «О природе вещей». Римский поэт «подсказал» поэту русскому, как можно в рамках одного произведения объять необъятное: дать философскую концепцию истории и сатиру на современное общество, окинуть взглядом картину космоса и выявить природу атома, задуматься о механизме ощущений, о душе и Духе.

Как философа Волошина уже не удовлетворяет то, что связано исключительно с Россией и её историей. Его интересует человечество как таковое и даже нечто, ему предшествующее:

Вначале был великий Океан,
Дымившийся на раскалённом ложе.
И в этом жарком лоне завязался

²⁸³⁵ Максимилиан Волошин. Россия распятая... — С. 70.

²⁸³⁶ Волошин Максимилиан. Лики творчества. — С. 191.

²⁸³⁷ ИМЛИ. — Ф. 79, оп. 1, ед. хр. 27.

Неразрешимый узел жизни: плоть,
Пронзённая дыханьем и биеньем...
(«Огонь»)

Эволюция жизни показана поэтом вне зависимости от библейских истин и научных трафаретов. Его концепция, развивающаяся на стыке науки и мифологии, предельно субъективна и поэтична. Волошин упоминает о пращуре человека, «что из охлаждённых вод Свой рыбий остов выволок на землю», унесший с собой «весь древний Океан», претворившийся в крови его далёких потомков, отмечает появление «чудовищных тварей» и, наконец, человека, невидимого «среди земного стада». Царь природы, по Волошину, не более чем элемент природы, равноценный с любой её частицей. Однако, идя «через природу», он всё же вырывается вперёд «Отставших братьев: Птиц, зверей и рыб» за счёт природного огня и «пламени мятежей». Понятие мятежа Волошиным универсализируется.

В первой главе («Мятеж») даётся оригинальная концепция становления мироздания путём мятежа. По Волошину, «Мятеж был против Бога, и Бог был мятежом», то есть мятеж против себя самого в доказательство и обеспечение своего бытия. «И всё, что есть, началось чрез мятеж». Ведь, согласно «Диалектике мифа» А.Ф. Лосева, для того, чтобы «вывести это всё, надо его чему-то противопоставить... надо его чем-то отрицать...», и так как «никого и ничего нет кроме этого всего, то... всё будет само противоположать себя себе же»²⁸³⁸.

Эволюцию человечества поэт воспринимает как бунт против равновесия вещей и столкновение контрастных начал. Зло необходимо хотя бы как ступень к добру, достигаемому через бунт против зла. При этом «благоразумный» возвращается в «стадо»; «мятежник» стремится пересоздать мир и себя, но попадает в плен к собственным иллюзиям. В бунте против материи человеку начинает казаться, что он подчинил себе духов природы, однако в действительности он сам попал в подчинение к эльфам и кобольдам, «освободив силы Извечных равновесий вещества». Как следствие

Бесы пустынь, самумов, ураганов
Ликуют в вихрях взрывов,
Дремлют в минах
И сотрясают моторы машин...
(«Магия»)

Люди убили моральную, божественную сущность вещей. А в «обезбоженной», «расчисленной» природе начинают действовать силы, которые овладевают их страстями и волей.

Беда человека в том, что, подобрав ключи к «запретным тайнам» природы, он «преобразил весь мир, но не себя». В отличие от древних, современный европеец не учитывает «моральной сущности» сил приро-

²⁸³⁸ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 178.

ды. Любая созданная им машина на почве человеческой жадности превращается в демона и поработщает своего создателя («Машина»). Понимается каждый — независимо от того, пролетарий он или буржуа — «продешевивший дух За радости комфорта и мещанства». Где же выход? в главе «Магия» говорится:

Ступени каждой в области познания
Ответствует такая же ступень
Самоотказа:
Воля вещества
Должна уравновеситься любовью.
И магия:
Искусство подчинять
Духовной силе косную природу.

Впрочем, поэт не особенно верит в эти благие перспективы:

...Но люди неразумны. Потому
Законы эти вписаны не в книгах,
А выкованы в дулах и клинках,
В орудьях истребления и машинах.

Человеческая мораль, отмечает Волошин вслед за М. Метерлинком и П. де Сен-Виктором, всегда считалась только с силой. Выражением её был сначала кулак, потом меч и, наконец, порох, с изобретением которого человечество устремилось к пропасти. Оно обречено стать «желудочным соком» в пищеварении «нескольких осьминогов промышленности», если не встанет на путь самоограничения своих эгоистических интересов.

М. Волошин скептически относится к государству как таковому, государству, возникшему «Из совокупности Избытков скоростей, Машин и жадности». Это «Огромный бронированный желудок, в котором люди выполняют роль Пищеварительных бактерий». Его задача: производство и воспитание «Обеззараженных, Кастрированных граждан». Правители и политики, которые в своих личных целях не брезгают «кровью, Торговлей трупами и скупкой нечистот», разлагают общество, плодят убийц и мошенников. Отсюда: «Перед преступником виновно государство». Да и как иначе, если

Закона нет — есть только принуждение.
Все преступления создаёт закон.
Преступны те, которым в стаде тесно:
Судить не их, наказывать не вам...
(«Бунтовщик»)

Позиция Волошина была обусловлена особенностями революционного времени, когда правящий и уголовный классы в России наглядно продемонстрировали миру тенденцию к взаимозаменяемости.

Утверждая свой «единственный мыслимый идеал» — «Град Божий», находящийся за гранью времён, поэт даёт повод задуматься о постоянном, как говорил Н.А. Бердяев «противодействии вечного во времени, постоянном усилии вечных начал свершить победу вечности»²⁸³⁹. В своём представлении об истории Волошин в значительной степени ориентируется на теорию О.Шпенглера («Закат Европы»), основная мысль которой — безысходное круговращение истории и неминуемая гибель культуры, перерождающейся в механически потребительскую цивилизацию. Поэт считал, что в мире идёт непрерывный распад материи, обрекающий его на полное исчезновение, и высказывает гениальное предположение, что история будущего пройдёт под знаком «интраатомной» энергии. Спасти человечество и этот «гибнущий мир распадающегося вещества» может только встречный «зигждительный поток творящей энергии», горение человеческой любви.

Единственная заповедь: «ГОРИ!»
Твой Бог в тебе,
И не ищи другого
Ни в небесах, ни на земле...
(«Бунтовщик»)

Только «личное моральное осознание» всего происходящего может противостоять войне и распаду, считает поэт. Ведь каждый добровольно принял на себя свою жизнь и на Суде даст свой индивидуальный ответ, «который будет иметь в себе значение космическое». Не случайно апокалиптическим образом Суда, видением «внутри себя» «солнца в зверином круге» («Суд») завершается книга М. Волошина.

Поэзия М.А. Волошина шире любого её восприятия. Отсюда — связанные с этим закономерности и парадоксы. Его стихи в России запрещались как при большевиках, так и при «добровольцах», а впервые исполнялись с эстрады в еврейском литературном обществе Феодосии. Стихотворение «Русская революция» приводило в восторг таких полярных людей, как Пуришкевич и Троцкий. В 1919 году белые и красные, беря по очереди Одессу, начинали свои воззвания одними и теми же словами из волошинского «Брестского мира». Всё это убеждало поэта в том, что «в моменты высшего разлада» ему «удавалось, говоря о самом спорном и современном, находить такие слова и такую перспективу, что её принимали и те и другие. Поэтому же, собранные в книгу, эти стихи не пропускались ни правой ни левой цензурой»²⁸⁴⁰, поскольку ни та ни другая не могли принять главный принцип Волошина: Человек важнее его убеждений. Поэтому единственная форма активной деятельности, которую, по словам поэта, он себе позволял, — это мешать людям расстреливать друг друга.

²⁸³⁹ Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990. — С. 16–17.

²⁸⁴⁰ Воспоминания о Максимилиане Волошине. — С. 33.

М.А. Волошин прошёл путь от лирических «переживаний романтического и мистического характера» к гражданско-публицистической поэзии и научно-философскому эпосу, через антропософские пристрастия к принятию «идеала Града Божия», откровению «вечной красоты» православного христианства. «Поэт ритма вечности» (по определению А.Толстого) и художник «горестной земли», писатель-миротворец, «прозревавший», как он говорил о себе, «не разрыв, а слиянье» — различных исторических традиций, мировоззрений, национальных культур, мысленно устремлявшийся «в просторы всех веков и стран», Максимилиан Волошин вызывает к себе неослабевающий интерес филологов и философов, историков и искусствоведов, а также людей, далёких от гуманитарных наук.

■ Основные понятия

Алкеев стих, антропософия, архилохова строфа, галлиямб, Горомедон, Грааль, иверни, историософия, Киммерия, кобольды, лихолетье, Неопалимая Купина, остракизм, оцет, пасолнцы, психофолог, реминисценции, руны, саламандры, сапфическая строфа, синэстезия, софиология, София, теологема, теософия, ундины, хилиасты, эзотерика, эльфы.

■ Вопросы и задания

1. Назовите основные вехи и даты биографии М.А. Волошина.
2. Перечислите книги М.А. Волошина.
3. Охарактеризуйте две «художественные вселенные» Волошина.
4. Кто из французских писателей и деятелей искусства оказал влияние на Волошина?
5. Кого из франкоязычных поэтов Волошин переводил?
6. Что такое Киммерия и какой след она оставила в жизни и творчестве Волошина?
7. Как отреагировал поэт на события русской революции 1905 г.?
8. Охарактеризуйте художественный метод Волошина.
9. Можно ли считать Волошина символистом?
10. Какое влияние оказал на Волошина Вл. Соловьёв?
11. Какое влияние оказал на Волошина Вяч. Иванов?
12. Что такое антропософия?
13. Р. Штайнер и антропософия в жизни и поэзии Волошина.
14. Охарактеризуйте цикл стихов «Руанский собор».
15. Что такое веночек сонетов?
16. В чём заключается философский смысл венка сонетов «Corona Astralis»?
17. Как вы расцениваете жизненную драму под названием «Черубина де Габриак»?

18. Каково ваше отношение к «репинской истории»?
19. Как называлась книга стихов Волошина, которая вышла в 1916 году?
20. Выделите особенности волошинского творчества периода Первой мировой войны.
21. Легенда о «Серых ангелах» и жизненная позиция Волошина.
22. Кто из исторических персонажей фигурирует в стихах Волошина конца 10-х — начала 20-х годов?
23. Охарактеризуйте циклы стихов «Усобица» и «Пути России».
24. Как представлена в творчестве Волошина научно-философская поэзия?
25. Каково отношение Волошина к государству?
26. Охарактеризуйте в общих чертах эволюцию поэтического творчества Волошина.
27. Какие нравственные уроки вы извлекли для себя из творчества Волошина?

■ Литература

Соч.: Anno mundi ardentis. — М., 1916; Иверни: Избранные стихотворения. — М., 1918; Демоны глухонемые. — Харьков, 1919; то же. — Берлин, 1923; Россия: Фрагменты из неоконченной поэмы. — Недра. Кн. 6. — М., 1925; Стихотворения. — Л., 1977; Стихотворения и поэмы: В 2 т. — Париж, 1984; Лики творчества. — Л., 1988; Избранные стихотворения. — М., 1988; Автобиография. Скрытый смысл войны. Россия распятая. Соломонов суд. — В кн.: Из творческого наследия советских писателей. — Л., 1991; Из литературного наследия. 1. — Л., 1991; Автобиограф. проза. Дневники. — Л., 1991; Россия распятая: Сб. статей и стихов. — М., 1992; Жизнь — бесконечное познание: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения. — М., 1995; Стихотворения и поэмы. — СПб., 1995.

Лит.: Арефьева Н.Г. Максимилиан Волошин и античность. — Астрахань, 2000; Бужор Е.С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. — М., 2003; М. Волошин — художник: Сб. статей. — М., 1976; Максимилиан Волошин — поэт, мыслитель, антропософ. Сборник статей. — М., 2007; Воспоминания о Максимилиане Волошине. — М., 1990; Волошина М.С. О Максе, о Коктебеле, о себе. Воспоминания. Письма. — Феодосия; М., 2003; Дом-музей М.А. Волошина: Путеводитель. — Симферополь, 1990; Корецкая И.В. Максимилиан Волошин. — В кн.: Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х). В 2 кн. — М., 2001; Крым Максимилиана Волошина: Фотографии, документы, открытки из государственных и частных архивов. — Киев, 1994; Куприянов И.Т. Судьба поэта (личность и поэзия Максимилиана Волошина). — Киев, 1978; Купченко В.П. Странствие Максимилиана Волошина. — СПб., 1996; Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. — СПб., 2002; Ланн Е.Л. Писательская судьба Мак-

симилиана Волошина. — М., 1927; *Менделевич Э.С.* «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине). — Орёл, 2001; *Пинаев С.М.* Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. — М., 1996; *он же. Пинаев С.М.* Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. — М., 2005; *Розенталь Э.М.* Знаки и возглавья: Максимилиан Волошин и мы. — М., 1995; *Розенталь Э.М.* Планета Макса Волошина. — М., 2000; *Скуратов В.* Кое-что о «незаслуженной славе» Макс. Волошина. — На посту. 1924. № 1; *Таль Б.* Поэтическая контрреволюция в стихах М. Волошина. — На посту. 1923. № 1; *Цветаева М.* Живое о живом. — В кн.: *Цветаева М.* Собр. соч.: в 7 т. Т 4. — М., 1994.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX — начала XXI века

Часть I. XX век

Учебник «История русской литературы XX — начала XXI века» состоит из трех частей.

Первая часть учебника посвящена литературному процессу первой четверти XX века от позднереалистических произведений А.Н. Толстого и А.П. Чехова до творчества русских символистов, акмеистов и футуристов.

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР



ISBN 978-5-691-01863-3
ISBN 978-5-691-02026-1 (ч. 1)



9 785691 020261