

Анатолий Якобсон

КОНЕЦ
ТРАГЕДИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

КОНЕЦ ТРАГЕДИИ

АНАТОЛИЙ ЯКОБСОН

анатолий
якобсон

КОНЕЦ ТРАГЕДИИ

Анатолий Якобсон

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА
НЬЮ ЙОРК 1973

THE END OF A TRAGEDY

by Anatoly Yakobson

Chekhov Publishing Corporation
505 Eighth Avenue, New York, N.Y. 10018

General Editor: Max Hayward

Copyright © 1973 by Chekhov Publishing Corporation
All rights reserved

Printed in USA by Waldon Press, Inc.
Library of Congress Catalog Number 72-96464

АВТОР О СЕБЕ

(Из письма к ***)

...Родился в 1935 г.; москвич. По образованию — историк, но больше занимался литературой. Лет десять был учителем средней школы. В 1968 г. обстоятельства принудили меня расстаться с преподавательской работой. Стал писать. То, что делал и собираюсь делать впредь, можно назвать так: литература о литературе. Это не филология и не писательство в чистом виде, но нечто, имеющее черты и того и другого...

...Из написанного до сих пор основное — работа о Блоке. Не случайно посвящение: Юлию Даниэлю; в немалой мере благодаря ему я смолоду ориентировался на те представления о человеческом достоинстве и о профессиональной чести, без которых всякое литературное дело есть ложь. Кроме того, после ареста Даниэля я заговорил вслух, и пока ничто не могло отучить меня от этой привычки (однако на будущее не загадываю).

Анатолий Якобсон

Юлию Даниэлю посвящается.

КОНЕЦ ТРАГЕДИИ

*...И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи, и охи,*

*Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.*

А х м а т о в а

I. ЗАВЕРШЕНИЕ МИФА

Кому быть живым и хвалимым,
Кто должен быть мертв и хулим,
Известно у нас подхалимам
Влиятельным только одним.

Не знал бы никто, может статься,
В почете ли Пушкин иль нет,
Без докторских их диссертаций,
На всё проливающих свет.

Но Блок, слава богу, иная,
Иная, по счастью, статья.
Он к нам не спускался с Синая,
Нас не принимал в сыновья.

Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем,
Из грязи не сваян руками
И нам не навязан никем.

Пастернак.

1.

Поэма «Двенадцать» была вызвана событиями революции, а внутренне подготовлена развитием одной из главных тем Блока — темы России. Из многочисленных интерпретаций поэмы самые плоские — прямолинейно-политические истолкования: как в большевистском, так и в антибольшевистском духе. На этот счет сам Блок высказался вполне определенно в записке о «Двенадцати» (апрель 1920 г.):

«...те, кто видит в «Двенадцати» политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги или друзья моей поэмы. Было бы неправдой вместе с тем отрицать всякое отношение «Двенадцати» к политике. Правда заключается в том,

что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронсящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой...

Посмотрим, что сделает с этим время. Может быть, *всякая политика так грязна*, что одна капля ее замутит и разложит все остальное; может быть, она не убьет смысла поэмы...»

Как видим, тема революции совсем не означает для Блока политической, т. е. агитационной, партийной направленности произведения. Тема революции — новая, большая тема — определила необычное для Блока звучание и построение поэмы. Внешне здесь всё не так, как в других произведениях Блока, и кому-то может показаться, что «Двенадцать» — по духу не блоковская вещь, не его голос. На самом деле — вещь из блоковских блоковская. Чуть ли не в два дня написав поэму,¹ он — никогда себя не хваливший — записал в дневнике: «Сегодня я гений».

Первое, что бросается в глаза (вернее, бросается в уши) и что отмечается всеми, — многоголосие, полифоничность поэмы. Неслыханное многообразие голосов, ритмов, интонаций, необычайная резкость интонационно-ритмических переходов, смещений. Революция делается на улице, и улица — единственная и неповторимая улица петербургской зимы 1917-18 гг. врывается в поэму.

Блок переходит (воспользуюсь цветаевским определением) от *льющегося* стиха к стиху *рвущемуся*, от протяжного напева к выкрику. И лексика поэмы — удивительна: как правило, словарь Блока изыскан, а «Двенадцать» — лавина обнаженных слов.

А сколько мотивов, пугающе-разнородных.

Марш:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Лозунг:

Вся власть Учредительному Собранию!

Залихватская частушка:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить...

¹ Срок от начала до конца работы Блока над «Двенадцатью» — три с лишним недели; но почти все было написано за два дня.

Бешеная плясовая:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем...

И веселье, и тоска, и злора. «Святая злора». И не очень-то святая:

Запирайте етажы,
Нынче будут грабежи!

И мороз по коже от хриплого, с придыханием:

Уж я времячко
Проведу, проведу...
.
.
Уж я ножичком
Полосну, полосну!

И вдруг — сквозь вихрь хмельного и темного разгула, животной ярости — молитва:

Упокой, господи, душу рабы твояя...

И над всем этим — высокая мелодия, несущая образ Христа. Но это — заключительный образ поэмы. А прежде мелькают другие образы: старушка, писатель, поп, барыня, проститутка. Двигутся, проплывают фигуры. Несколько резких штрихов вырывают их из пурги, и они снова погружаются в метель, запечатленные живьем. И все возникает из черного вечера и белого снега. И все летит, кружится, тонет в метели, расплывается, гаснет, мелькает дьявольской чехардой. И будто бы в этой пляске ритмов, голосов, картин нет ни порядка, ни стройности, ни единства. Все отрывисто, разорвано, единично, как возгласы: «Хлеба!», «Проходи!», «Поцелуемся...», «Скучно!»

И все пронизано одним стержнем, держится единым дыханием. Это — дыхание пурги, атмосфера, музыка революции в ее блоковском ощущении.

2.

Первые две строки — гениально-скупые — определяют фон поэмы:

Черный вечер.
Белый снег.

Определяется не только цветовой (черно-белый) фон поэмы, но также фон смысловой, эмоциональный.

«Двенадцать», как давно было замечено,¹ — поэма контрастов, коллизий, противоречий.

Черное — и белое.

Реализм предметных деталей — и символика образов-идей.

Старый мир и новый.

Двенадцать красногвардейцев — и незримый классовый враг.

Страх растерявшихся обывателей — и победная ярость восставшей голытьбы.

Мистически завершенная тема революции, всенародной российской судьбы — и житейская любовная история.

Этот список можно было бы продолжить,² но я хочу остановиться на одном контрасте поэмы, который, кажется, точнее других³ определил И. Бунин — неистовый хулигатель Блока и «Двенадцати».

¹ Говоря об «антитетичности» поэмы (контрастности ее образов), З. Минц делает отсюда вывод, что «Двенадцать» следует считать «типичнейшим произведением революционного искусства 1918-21 гг.», образчиком той литературы, которая «*принципиально избегает оттенков, нюансов*», ибо «время для этого еще не наступило», ибо «Октябрь, уничтоживший «все середины», противопоставил революционное и антиреволюционное искусство...» (Поэма «Двенадцать» и мировоззрение А. Блока эпохи революции).

Ошибается она, З. Минц. Не относится «Двенадцать» к той литературе, которую она имеет в виду. Два цвета (черный и белый) могут иметь бездну оттенков, сколько угодно нюансов.

² Даже рядом (или близко) стоящие эпитеты, относящиеся к одному предмету (или к близким предметам) порой выступают в поэме как *противоположности*; например: «Эх, ты горе горькое, / Сладкое житье»; «Черная злоба, святая злоба»; «...с кровавым флагом... в белом венчике из роз...».

³ В дальнейшем (из всех цитируемых работ) с упоминанием автора, но без названия источника будут цитироваться следующие критические работы о Блоке: К. И. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт, Пг., 1924; К. В. Мочульский. Александр Блок, Paris, 1948; Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-начала XX в.,

Бунин в своих «Воспоминаниях» (Париж, 1950 г.) приводит разбор «Двенадцати», сделанный им публично еще в Москве, на собрании писателей, вскоре по выходе поэмы Блока; там говорится, между прочим:

«Двенадцать» есть набор стишков, частушек, то будто бы трагических, то плясовых...»

Если отбросить непристойное «стишки» и неуместное «будто бы», останется зачаток интересного наблюдения, намек на мысль, которая не могла, конечно, получить добросовестного развития у Бунина.

«Трагическое» и «плясовое» — заметил Бунин.

Критики не всегда замечают и это. Например, сказать, что «Двенадцать» являет собой «поразительное, идеальное единство стиля» (Г. Ременик) — значит, ничего не сказать о стиле «Двенадцати», потому что единство стиля поэмы — это единство стилевых противоположностей, чего не видит в данном случае критик.

В. Орлов пишет: «Поэма слагается как бы из двух пластов». Один пласт — это «будничные сцены», другой пласт усматривается в том, что «поэма подсказывает широчайшие философско-исторические и морально-этические обобщения». В. Орлов пишет: «Словарь «Двенадцати» — сложного состава. При общей национально-народной окраске в нем различные слои различных речевых стилей — от намеренно сниженного разговорного просторечия («Ну, Ванька, сукин сын, буржуй») до медлительно-торжественного настроения («Вдаль идут державным шагом»).

С последним суждением можно было бы и согласиться. Но вопрос в том, как взаимодействуют между собой различные стилевые элементы в «Двенадцати», в чем художественный смысл их взаимодействия. В. Орлов не отвечает на этот вопрос, а конкретный разбор поэмы в его книге о «Двенадцати» дает меньше предпосылок для решения этой проблемы, чем походя брошенное замечание Бунина («плясовое» и «трагическое»).

Не решает этой задачи и Л. Долгополов — при такой постановке. М.-Л., 1964; П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники, М.-Л., 1966; З. Паперный. Поэтический образ у Маяковского (главы о Блоке), М., 1961; А. Турков. Александр Блок, М., 1969; Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать», М., 1967; Б. Соловьев. Поэт и его подвиг, М., 1965; Г. Ременик. Поэмы Александра Блока, М., 1959; Э. Шубин. Поэма А. Блока «Двенадцать». — Филологический сборник студенческого научного общества, изд-во ЛГУ, 1959; З. Минц. Поэма «Двенадцать» и мировоззрение Блока эпохи революции. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 98, Тарту, 1960.

новке вопроса: «В поэме образовались как бы две эмоционально-стилистические линии: линия разбитных частушечных мотивов и разгульных интонаций... и линия высокого революционного пафоса, чеканного лозунга; эти две линии, две стороны поэмы не противоречат друг другу».

Не противоречить-то они не противоречат; только интереснее выяснить не то, чего они *не* делают, а то, что они *делают*.

3.

Было сказано о едином дыхании «Двенадцати». Единое дыхание поэмы — это общее эмоциональное впечатление от нее. И никакого впечатления больше не требуется, чтобы почувствовать и оценить «Двенадцать» как явление поэзии. Но, обратившись к *поэтике* «Двенадцати», убеждаешься, что здесь два стилевых потока. Один из них можно назвать *разговорно-бытовым*, другой — *патетическим*. Потoki эти без усилий, без напряжения стиля, свободно переливаются один в другой, и только анализ текста (а не цельное, непосредственное его восприятие) показывает, что поэма «Двенадцать» есть непрерывное взаимодействие двух различных стилевых планов — интонационно-ритмических, изобразительных, языковых.

Разговорный план «Двенадцати» — частушка, романсовая пародия («Не слышно шума городского...»), единственный в поэме широкий песенный мотив:

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.
Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Всё быстрее и быстрее
Уторапливает шаг.
Замотал платок на шею —
Не оправится никак.

Этому плану принадлежат все разговоры и реплики в поэме, кроме криков заключительной, двенадцатой главки, которая — вся — неразделимый сплав обеих составляющих поэму стихий: разговорно-бытовой и патетической.

Разговорно-бытовому плану принадлежит все *сюжетное* и

все *личное* в поэме; все, что составляет *индивидуальную* характеристику действующих лиц.

Патетический план поэмы впервые возникает в конце первой и начале второй главки:

1

.

Черное, черное небо.

Злоба, грустная злоба

Кипит в груди...

Черная злоба, святая злоба...

Товарищ! Гляди

В оба!

2

Гуляет ветер, порхает снег,

Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,

Кругом огни, огни, огни.

Дальше патетический план сразу переходит в разговорный:

В зубах цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,

Эх, эх, без креста!

Патетическому плану принадлежит марш, лозунг:

Вперед, вперед, вперед,

Рабочий народ! —

— принадлежит почти всё, что связано с *общим* монолитным движением *двенадцати*,¹ с их *шествием*:

Их винтовочки стальные

На незримого врага...

В переулочки глухие,

Где одна пылит пурга...

Да в сугробы пуховые —

Не утянешь сапога...

¹ Одна строфа, относящаяся к шествию *двенадцати*, дана больше в разговорном, чем в патетическом плане.

Однако нечто от патетического плана поэмы здесь есть: «незримый враг» (совокупный).

В очи бьется
Красный флаг.

Раздается
Мерный шаг.

Вот — проснется
Лютый враг...

Между тем сами *двенадцать* попеременно выступают в обоих планах: то в разговорно-бытовом, то в патетическом.

Игнорирование этого обстоятельства влечёт за собой заблуждения критики.

З. Паперный пишет: «Так идут «двенадцать» — полные героического самоотречения, жертвеннического долга, святого бесстрашия. Они не знают, что такое смех, радость, любовь, они отреклись от всего...»

Это было бы, пожалуй, верно, но только при следующем условии: если бы *двенадцать* были изображены в одном — патетическом — плане.

Б. Соловьев пишет: «То, что Ванька отправился с «девочкой чужой гулять», не имеет большого значения ни для кого из двенадцати, кроме Петьки; когда он увидел свою неверную возлюбленную с Ванькой, его охватило не высокое революционное чувство, а совсем иное, сугубо личное».

Посмотрим, соответствует ли все это тексту «Двенадцати».

— 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!

Это не Петька разговаривает сам с собой, а *двенадцать* между собой переговариваются, и последняя реплика:

Мою, попробуй, поцелуй! —

во всяком случае принадлежит не Петьке, потому что его Катьку уже целуют:

Катька с Ванькой занята —
Чем, чем занята?..
Тра - та - та!

«Мою, попробуй, поцелуй!» — это не согласуется с утверждением З. Паперного, что «двенадцать полны героического самоотречения», что они «отреклись от всего», как, впрочем, не согласуется с этим утверждением и живой интерес, проявляемый *двенадцатью* к Ванькиному «богатству» и к спрятанным в Катькином чулке керенкам.

«Мою, попробуй, поцелуй!» — это не идет ни в какое соответствие с уверением Б. Соловьева, что измена подруги «не имеет большого значения ни для кого из «двенадцати», кроме Петьки».

Итак, красновардейский патруль выступает в поэме не только в патетическом, но и в бытовом плане.

Вьюга — такой же герой поэмы, как сами *двенадцать*, порожденные ею. И, подобно *двенадцати*, вьюга двойко выступает в поэме.

Вот (скажем по-бунински) *плясовое* обличье вьюги:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завилсѧ,
Снег столбушкой поднялсѧ...

А вот её, вьюги, образ *патетический*:

И вьюга́ пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

Взаимодействие двух музыкально-изобразительных стихий в поэме — это их взаимное художественное обогащение. Патетика «Двенадцати» без разговорного («плясового») начала была бы сплошной риторикой. С другой стороны, разговорная поэтика сама по себе свелась бы к раешнику, к лубочным картинкам, жанровым сценкам — то сатирического толка (фигуры на улице), то мелодраматического (любовь, убийство).

Мандельштам сказал: «Поэма «Двенадцать» — монументальная, драматическая частушка» («Барсучья нора»).

Да, все житейское в «Двенадцати» приобретает особую дра-

матическую глубину, благодаря воздействию второго, патетического плана. В этом мы убедимся, разобравшись в художественном решении важнейшего эпизода поэмы, связанного с убийством Катьки. Дело в том, что во взаимодействии двух стилевых планов «Двенадцати» отражается сложная диалектика образного содержания поэмы и стоящая за этим содержанием философско-этическая проблематика.

4.

Наряду с широкой эпической темой революции есть в поэме другая тема: любовный треугольник, банальная будто бы история с кровавой развязкой.

Как эти темы сопряжены между собой?

К. Мочульский писал в своей книге о Блоке: «Революционный Петербург порождает петербургскую мещанскую драму: ритм частушек, гармоника и шарманки предопределяет собой «уголовный роман» Ваньки и Катьки». Это верно. Но здесь решается лишь одна сторона вопроса: каковы *стихийно-музыкальные* истоки любовной темы. Другая сторона вопроса: каково место интимной коллизии в поэме о революции, каково эмоционально-смысловое сопряжение эпической и лирической тем, каково их отношение к общему замыслу и всей композиции «Двенадцати».

«Двенадцать» — произведение героического характера, но далеко не оптимистического. Явственно звучит *трагический* подтекст поэмы. Иногда он прорывается наружу, становится текстом.

Ох, ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Попытаемся определить источник этого трагического мотива, его скрытое основание. Для этого придется подойти к поэме несколько со стороны.

Блок принимает революцию, приветствует ее. В статье «Интеллигенция и революция» (январь 1918 г.) поэт декларирует свое отношение к Октябрьскому перевороту.

Старый мир — «шелудивый пес» — ненавистен Блоку. Ненавистно его буржуазно-мещанское начало. «Буржуй», «буржуа» в устах Блока звучит как нечто безмерно пошлое, достойное

всяческого презрения. (Мир «сытых» — «прогнивший хлеб» — заклеимён Блоком еще в 1905 году.)

Революция для поэта — очистительная стихия, «мировой пожар». «Революция есть музыка, которую имеющий уши должен слышать», — говорит Блок («Интеллигенция и Революция»).

Известно, что Блок делил все предметы на «музыкальные» и «немузыкальные» и не было у него более высокого слова, чем *музыка*. «В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм» (Блок; дневник, март 1919 г.)¹

В революции заключено для Блока *возмездие* старому миру, но главное — *очищение, искупление*. Отсюда в «Двенадцати» — образ Искупителя, Спасителя, принявшего крестную муку во искупление рода людского; отсюда — по числу учеников Христа, апостолов — и название поэмы, и число ее главок, и число ее героев. Это — общеизвестно.

Всё так. Но, проклиная старый, «страшный» мир, Блок оставался порождением этого мира, его высокой цивилизации, веками граненной духовной культуры. В определенный момент в сознании Блока понятия *культура* и *цивилизация* стали противоположностями, но будем употреблять эти понятия в общепринятом значении и не станем проводить между ними границу (хотя они, безусловно, не тождественны).

5.

Цивилизация старого мира исходила из того, что человек на земле — мера всех вещей. Таково было основание этой цивилизации, такова идея, которой освящены все духовные ценности, добытые европейской культурой. Этот принцип непрерывно нарушался историей самой цивилизации. Нарушался, но не разрушался. Идея *человечности* побуждала лучшие умы искать пути осво-

¹ Своеобразную философию *музыки* Блок стал исповедовать не во время или после революции, а значительно раньше. В записных книжках Блока за 1909 г. читаем: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замыслы Зодчего... Музыка творит мир, она есть духовное тело мира... Дойдя до предела своего, поэзия вероятно утонет в музыке... Чем больше совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив, — и в конце концов должен *оглохнуть* *вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (таковы современная жизнь, политика и тому подобное)».

бождения человека. Эти поиски нередко приводили к mirажу, к самообману, подменяющему искомое чем-то противоположным. Исторической разновидностью и конкретной формой этих поисков явилась борьба за *материальное* освобождение человека как необходимую предпосылку освобождения *духовного*. Вопрос о том, какие противоречия неизбежно возникали между борьбой (средством) и освобождением (целью) оставим в стороне.

Повторяю: идея индивидуальной сверхценности, духовной свободы — неотъемлемая принадлежность не какой-нибудь отдельной доктрины, а европейской духовной культуры в целом. «Бесконечное достоинство отдельной души», — формулирует этот принцип Г. Честертон.

А вот слова Владимира Сергеевича Соловьева, оказавшего, как известно, большое мировоззренческое влияние на Блока:

«Никакой человек ни при каких условиях и ни по какой причине не может рассматриваться как средство для каких бы то ни было посторонних целей, — он не может быть средством или орудием ни для блага другого лица, ни для блага целого класса, ни, наконец, для так называемого общего блага, т. е. блага большинства других людей (В. С. Соловьев, Собр. соч., т. VIII, СПб, 1913, стр. 296).

Кроме того, русская культура обладала некоторым — специфическим — свойством: жестокие идеи были органически чужды ей.

В. В. Розанов, далеко не лучший представитель русской интеллигенции¹ писал: «Ницше почтили потому, что он был немец и притом страдающий (болезнь). Но если бы *русский* и от себя заговорил бы в духе: «падающего *еще* толкни», — его бы назвали мерзавцем и вовсе не стали бы читать. («Уединенное», 1911 г.)

6.

Блок видит в революции разрушение *всего* старого мира, *всей* старой цивилизации до конца.

В статье «Интеллигенция и революция» Блок пишет:

«*Переделать всё*. Устроить так, чтобы всё стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью».

¹ В январе 1914 года Розанов был исключен из Религиозно-философского общества за выступления в черносотенной печати «не совместимые с общественной порядочностью».

В предисловии к поэме «Возмездие» (1919 г.) Блок говорит, что новое достигается «ценой бесконечных потерь, личных трагедий... ценою... потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные... безупречная честность, высокая нравственность и проч.)».

Созидания новой жизни («справедливой, чистой, веселой и прекрасной») Блок в революции не увидел; в 1920 году он сказал:

«Разрушение еще не кончилось... Строительство еще не началось. Музыки старой — уже нет, новой еще нет. Скучно!» (Речь по случаю годовщины Большого драматического театра).

Однако в начале революции, когда создавалась поэма «Двенадцать», Блок в самом разрушении предполагал *потенцию* будущего строительства. Эта идея не вдруг осенила Блока. В таком духе он мыслил и раньше. Еще в 1906 году, в статье, посвященной М. Бакунину, Блок писал: «Страсть к разрушению есть вместе и творческая страсть».

Пришел Блок в статье «Интеллигенция и революция» и к таким выводам:

«Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран... она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу недостойных; но — это ее частности, это не меняет... общего направления потока...»

Хочется сопоставить это высказывание Блока с такой мыслью В. С. Соловьева:

«Всякое учреждение, национальное и другое, требующее для своей защиты или сохранения обвинения хоть одного невинного, не имеет права существовать хотя бы один день и неминуемо должно погибнуть» (Вл. Соловьев, Письма, Пг., 1923, стр. 225).

И все-таки Блок остался плотью от плоти старой цивилизации, которую сам он назвал *гуманной*,¹ вкладывая в это особый, уничижительный смысл. Остался, даже ополчившись на самые понятия «цивилизация», «гуманизм».

Воображение поэта распалось угольями жгучих идей, но *человечность* коренилась в его природе.

Назрел некий внутренний конфликт, который нашел свое отражение в поэме «Двенадцать».

¹ «Музыка была тем цементом, который создавал культуру гуманизма; когда цемента не стало, гуманистическая культура превратилась в гуманную цивилизацию» (дневник, март 1919 г.).

Что должно произойти, если сталкиваются между собой стихия *личного* и стихия *массового*? Индивидуальное начало и начало множественно-безликое? Первое должно погибнуть, второе — восторжествовать, — убеждает себя Блок зимой 1917-1918 года. Личность, оказавшаяся на пути приведенной в движение народной стихии, стирается с лица земли — такова историческая необходимость и справедливость; сегодняшнее счастье единиц может и должно быть принесено в жертву завтрашнему всеобщему счастью, — намерен заявить Блок.¹

Посмотрим, каков объективно-художественный результат этих намерений в поэме «Двенадцать».

7.

Личное, индивидуальное в поэме — это любовь Петрухи к Катке. Каткина дорожка роковым, стихийным образом пересекает путь *двенадцати*, и Катка обречена на гибель. Говорю «роковым, стихийным образом», потому что политикой Катка не занималась² Она «с офицерами блудила», она «с юнкерьем гулять ходила, с солдатьем теперь пошла» — и в этом ее падение. «Падающего еще толкни» — и Катку толкнули: вытолкнули на тот свет.

Вытолкнули как бы нечаянно: целили в солдата Ивана. Но совершившаяся случайность сразу обретает характер закономерности в посмертном приговоре:

Лежи ты, падаль, на снегу!..

Случайно другое: что спасся на этот раз, ушел от расправы Иван.

Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

¹ «Человек, противопоставивший себя, свое «я» стихии (т. е. истории), обречен на гибель. Такова была философская основа авторского замысла «Двенадцати». Поэт сознательно признаёт правоту стихии, пытаясь полностью отрешиться от своего «я», от себя самого», — пишет Л. Долгополов.

Да, Блок *пытается* отрешиться от своего «я». Вопрос в том, удалась ли эта попытка и насколько она удалась.

² Критик В. Орлов делает такой комплимент Катке: «Катка по-своему тоже приняла революцию»

Ну, разве что *по-своему*.

Наверно, он-то, Иван, — подлинный враг революции. А почему, собственно, враг?

Что значит в декабре 1917 года — *солдат*? *Чей* солдат?

В. Орлов по-своему отвечает на этот вопрос:

«Ванька, как выясняется, еще недавно тоже был с ними. Он мог быть в патруле тринадцатым, но изменил общему делу и долгу. «Был Ванька наш, а стал солдат!» То есть, по точному смыслу слов, пошел (тоже добровольно) в солдаты Керенского — может быть, записался в ударные батальоны, которые формировал Керенский... потом, как видно, дезертировал».

Тут каждое слово вызывает изумление. Выходит, что Ванька был сначала красногвардейцем («мог бы быть в патруле тринадцатым»), а потом вдруг переметнулся на сторону Керенского. Общеизвестно, что накануне Октября народ валом валил от Временного правительства к большевикам, и с какой это стати Ванька объявляется уникальной особью, поступившей как раз наоборот? С чего бы это Ваньке из красногвардейцев перекидываться в обреченный стан?

Нелегко, видно, свести концы с концами, приняв, как В. Орлов, что «был Ванька наш» — значит, что он был когда-то красногвардейцем.

Чей же все-таки Ванька солдат?

Старой русской армии уже не было. Белых армий еще не было. Во всяком случае в Питере (не у Каледина на Дону, не у Дутова на Урале) ни о каком *белом* солдате и речи быть не могло.

Красной армии тоже еще не было. Была Красная гвардия. *Двенадцать* — красногвардейцы, вооруженные рабочие. Один из них говорит:

Был Ванька наш, а стал солдат!

Был наш — значит, был рабочий. Был рабочий — стал солдат. Но солдатами в Германскую войну стали миллионы рабочих и крестьян. Почему же Ванька — солдат из рабочих — вдруг «суккин сын буржуй?»

Большевистская революция размыла солдатскую массу, превратив солдат либо в мирных дезертиров, либо в красногвардейцев — волонтеров разгорающейся гражданской войны. И в том, и в другом случае внешние признаки регулярного солдата: форма, выправка, осанка — утрачивались, а если сохранялись — вызывали недобрый взгляд у красных. Это было то, что в их глазах сближало царских солдат с юнкерами, с офицерами.

С офицерами блудила...

.

С юнкерьём гулять ходила...

.

С солдатьём теперь пошла...

В репликах *двенадцати* это выстраивается в один враждебный ряд: офицеры, юнкерьё, солдатьё.

А Ванька не захотел рассолдатиться, расстаться с бравой солдатской наружностью.

Вот так Ванька — он плечист!

Вот так Ванька — он речист!

Ванька сохранил солдатское обличье, что при его плечистости и речистости делает Ваньку неотразимым кавалером: никакой Катьке не устоять.

В свое время, когда появятся белые солдаты и красные солдаты, самое слово «солдат» будет относиться только к белым, но и красные тогда смогут при желании невозбранно завести фасон хоть куда. О бойцах образцового отряда регулярной Красной армии, о котовцах, скажет Эдуард Багрицкий:

От приварка рожи гладки,

Поступь удалая,

Амуниция в порядке,

Как при Николае.

Но это произойдет потом. А пока Ванька рядом со своими бывшими товарищами выглядит белой вороной. «Он в шинелишке солдатской», в то время как на них «рваное пальтишко», а Петруха «замотал платок на шее». Шинелишек солдатских в то время в Питере — пруд пруди, да вот носил-то ее, шинелишку, Ванька вызывающе, на старый строевой манер; держался он в ней совсем не по-красногвардейски, а чуть ли не по-гвардейски. У него, у Ваньки, такие повадки:

Крутит, крутит черный ус,

Да покручивает,

Да пошучивает...

А что он «с физиономией дурацкой» — так физиономия, небось, и дурацкой становится от самодовольства в тот момент, когда Ванька

Катьку-дуру обнимает,

Заговаривает...

В общем Ванька не захотел стать красногвардейцем, «тринадцатым апостолом».

А по красногвардейской логике: не с нами, не наш — значит, враг. Не рабочий, солдат, по кабакам гуляешь, на лихачах катаешься — значит, *буржуй*.

Гуляет Ванька то ли на Катькины деньги: «у ей керенки есть в чулке», то ли и впрямь «Ванюшка сам теперь богат». В обоих случаях — «буржуй». Источник ненависти к Ваньке его бывших товарищей прост: ему не прощается гульба, шегольство, победительное сердцеядство:

Трах — тарарах! Ты будешь знать,

.

Как с девочкой чужой гулять!..

Ванька — солдат и Ванька — буржуй: удивительное совпадение. И то, и другое — ругательства в устах красногвардейцев.

Таков классовый враг Ванька.

«Барыня в каракуле», «писатель — вития», «товарищ поп» при чтении поэмы всерьез в качестве врага не воспринимаются. Даже «буржуй на перекрестке» производит не слишком грозное впечатление: он «в воротник упрятал нос», он «стоит безмолвный как вопрос».

Впрочем, по мнению З. Минц, враги — не только все вышеперечисленные, но типичный враг и чуть ли не пуще всех остальных (далее цитирую З. Минц) — «проклинающая большевиков старуха — мещанка («Сколько бы вышло портянок для ребят, а всякий раздет, разут»)». З. Минц прямо-таки ополчилась на эту старушку: «Для Блока неразличимы... старушка и «барыня в каракуле...» Они... попадают обе в один лагерь». Но барыню после этого З. Минц все-таки оставляет в покое, а на старушку продолжает наседать: «Никогда «двенадцать» не страдают от холода и мороза... они *легко* переходят через те самые «сугробы снеговые — не утянешь сапога» (простите, у Блока «сугробы пуховые». — А. Я.), в которых застряла старушка».

Что *двенадцать* не мерзнут, это как-то сомнительно, — первое, что мы слышим от них: «Холодно, товарищи, холодно!» А что они через сугробы переваливают легче старушки — ничего удивительного: помоложе они все-таки; да и старушка не «застряла» в сугробе, как полагает З. Минц, а «кой-как перемотнулась через сугроб», если верить Блоку. З. Минц убеждена, что старушка «застряла», — ну как же после этого не враг! Однако у З. Минц есть и другие резоны; она ведь «оттенков и нюансов»

в «Двенадцати» принципиально не признаёт, и для нее все определено раз и навсегда: «Нет неопределенности в характеристике позиций таких представителей народа, как бедная старуха... Ванька и Катька. Они не с революцией, следовательно, против нее». О Ваньке речь уже была, о Катьке будет; в оправдание же старушки могу сказать одно: плакат, из которого она, дай ей волю, наделала бы портянок для ребят («Вся власть Учредительному Собранию!») — это лозунг отнюдь не большевистский. Даже наоборот. Так что, быть может, не такой уж страшный враг старушка.

А что до восклицания: «Ох, большевики загонят в гроб!» — так она же им не сопротивляется...

Еще про врага мы узнаём из «Двенадцати», что он «лютый», «неугомонный», «не дремлет», «вот проснется» и что он «незримый».

Сопоставить ряд определений врага в «Двенадцати» — не значит рассмотреть его образ.

В. Орлов придерживается другого мнения. Рассматривается в его книге о «Двенадцати» образ, «необыкновенно смелый по своей новизне», «счастливо найденный поэтом» образ паршивого пса.

«Образ паршивого пса, — пишет В. Орлов, — как видим, обогащен дополнительными эпитетами, оттенками, подробностями: пес назван еще и жесткошерстным, голодным, безродным, а далее — нищим, ковыляющим, шелудивым, холодным, волком и еще раз безродным. Все эти эпитеты и оттенки говорят сами за себя...»

Паршивый пес — это аллегория старого мира в «Двенадцати».

В остальном же образ врага в поэме — это образ его *незримости*:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядишь-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

— Все равно тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Мы знаем, «кто там машет красным флагом»: «Это ветер с

красным флагом разыгрался впереди...» И еще: «Впереди с кровавым флагом... Исус Христос».

Незримостью врага создается *напряженность* фона в «Двенадцати».

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

«В этой чуткой настороженности, безответности, в этой непроглядности вьюги, в ее загадочном смехе — пронзительно-блоковская трагическая нота», — отлично комментирует эту строфу З. Паперный.

8.

В поэме курки все время на взводе, то и дело гремят выстрелы, но *зримое* убийство одно — убийство Катьки. Это то, что *узрел* Блок.

Не случайно из всех убийств Блок увидел именно это убийство и сделал его центральным эпизодом поэмы — эпизодом единственным, если иметь в виду сюжетное действие.

Это так же неслучайно, как то, что из всех возможных культов Блок исповедовал культ Вечной Женственности. Так же неслучайно, как то, что из всех трагедий русской жизни он с наибольшей болью увидел ту самую трагедию:

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Гибнет женщина; Блок остается Блоком:

Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — всё больно.

Гибель женщины — сквозная трагическая тема в поэзии Блока («Из газет», «Последний день», «Повесть», «На чердаке», «Успение», «На железной дороге» и ряд других стихотворений).

Нити ассоциаций связывают Катьку «Двенадцати» с ее пред-

шественницей и подругой по ремеслу — Катюшей Масловой, с образом (известно со слов самого поэта)¹ близким Блоку.

Блоковские ассоциации простирались еще дальше — от Катьки до Марии Магдалины, и образ Христа в поэме не изолирован от образа Катьки в сознании автора.

Блок писал Ю. П. Анненкову, создателю превосходных иллюстраций к «Двенадцати» в издании «Алконоста»:

«Если бы из левого верхнего угла «убийство Катьки» дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*».

Образ Катьки необычайно дорог Блоку.

Вот как исповедуется Петруха своим товарищам после убийства Катьки:

— Ох, товарищи родные,
Эту девку я любил...
Ночи 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!

Комментируя этот отрывок, З. Паперный справедливо замечает:

«Эти «огневые очи» звучат почти по-блоковски...»

Маленькое уточнение: «огневые очи» звучат не почти по-блоковски, а *совершенно* по-блоковски. Здесь в эпическую тему откровенно врывается лирическая стихия, *непосредственно* слышится голос автора.

Подмена речи персонажа авторской речью (единственная в поэме) несколько нарушает стилевое единство *разговорного* плана «Двенадцати», чем не преминул воспользоваться Бунин, сделавший попытку ядовито высмеять это обстоятельство:

¹ Из авторского примечания к стихотворению «На железной дороге»:

«Бессознательное подражание эпизоду из «Воскресения» Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса».

«В этой архи-русской трагедии не совсем ладно одно: сочетание толстой морды Катьки с «бедовой удалью» ее очей.

По-моему, очень мало идут огневые очи к толстой морде. Не совсем кстати и пунцовая родинка, — ведь не такой уж изысканный ценитель женской прелести Петруха».

Наблюдение — острое лишь на первый взгляд. Полагаю, что оценить такую вещь, как пунцовая родинка на женском плече, можно и не обладая особой амурной изысканностью. Напрасно Бунин отнесся к Петьке с барским высокомерием: Петьки и Ваньки способны ценить прелести своих возлюбленных не хуже самого Ивана Алексеевича, а коллективное творчество Ванек и Петек — народная песня — выражает любовь по-своему не менее поэтично, чем книжная литература.

«Огневые очи» — это, конечно, не из Петькиного лексикона, но у Бунина выходит, что они в *принципе* не идут к толстоморденоккой девочке. А почему бы ей не иметь сверкающих глаз? Или горящему взору потребно непременно худое и бледное лицо? Не дешевое, не мелодраматическое ли это представление о женской красоте? Не изменил ли самому Бунину на сей раз его прославленный вкус от чрезмерного разлития жёлчи?

Так что обратим лучше внимание не на бунинский, а на авторский комментарий к образу Катьки. В цитированном письме к Ю. Анненкову поэт разъясняет художнику:

«Катька здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка, свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется... Толстомордость очень важна (здоровая, чистая даже — до детскости)».

9.

Итак, убийство Катьки — гибель женщины — традиционная трагическая тема Блока.

Новое в «Двенадцати» то, что здесь женщина раздавлена не каким-нибудь другим колесом, а колесом революции.

Блок оправдывает революцию.

Следует ли из этого, что он оправдывает ту жертву, которую счел *единственно достойной изображения* в поэме о революции?

Судя по настроениям Блока в то время, когда создавалась поэма, он, вероятно, *стремился* оправдать эту жертву. Но вопрос в том, как *реализовалось* это стремление в «Двенадцати».

Важно, каков объективный *художественный* результат попытки Блока решить спор между историей и личностью.

Этот результат так резюмируется А. Белым в его речи памяти Блока — на собрании Вольной Философской Ассоциации, в августе 1921 года:

«...поэт как бы говорит: и в тебе, Катька, сидит Прекрасная Дама... И если Катька не спасается — никакой «Прекрасной Дамы» нет и не должно быть».

«Нет и не должно быть» — это, пожалуй, слишком решительно. Но что для Блока в *каждой* женщине — идеал Вечной Женственности, Мировая Женская Душа, символ Красоты и Любви, — это совершенно справедливо; и это не просто умозрительная концепция Блока, но его ощущение жизни. Действительно, в поэме сказано (быть может, помимо авторской воли, а вернее всего — не так уж «помимо»), что убито одно из воплощений этого (для Блока бессмертного) идеала. Обнажается истинное противоречие между идеалом поэта — в основе своей человеческим — и прославляемой поэтом действительностью.

Посмотрим, как решен эпизод Катькиной гибели в поэме.

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!..

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

От разговорного цинизма фразы: «Лежи ты, падаль, на снегу!» — переход к страшной патетике строк:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Это — патетика, страшно звучащая *здесь, в данном контексте*, ибо шаг печатается по трупу женщины, и как-то само собой выходит, что в ранг неугомонного врага возводится несчастная, убитая Катька.

Такое же взаимодействие разговорно-бытового плана с патетическим наблюдается в поэме и второй раз (а потом и в третий, но об этом — впереди), когда речь идет о Катькиной гибели, когда затосковавшего Петьку вразумляют его морально стойкие товарищи:

Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?
— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

В обоих приведенных отрывках разговорно-бытовое и патетическое начала взаимодействуют таким образом, что у читателя усиливается ощущение трагизма Катькиной гибели. При этом читателю вовсе не обязательно знать, понимать, какой внутренней пружиной, запрятанной в стихах, усиливается его естественное ощущение. Пружину эту, этот механизм сам Блок наверняка привел в движение интуитивно, повинувшись инстинкту художника, а не следуя заранее вычерченной схеме.

Обычно критики «Двенадцати» придерживаются относительно того, что связано с убийством Катьки, другой точки зрения, которая прямо противоположна вышеизложенной.

Вот типичный образчик этой точки зрения: «...резкий переход от низкого («лежи ты, падаль, на снегу») к высокой романтичности революционного лозунга лишь подчеркивает мысль, что чистота этого лозунга, чистота цели, чистота дела, совершаемого народом, не может быть запятнана ничем» (Э. Шубин).

«...в какую бы кровавую, подчас совсем несправедливую по отношению к тем, кто «подвернулся под руку», жестокую расправу ни превратился этот гневный порыв, Блок никогда не забывает, что где-то в глубине, у самого истока его, всегда таится реальная, по-человечески понятная причина. Поэтому для него самая «черная злоба» — все-таки «святая злоба» (А. Турков).

Обращаю внимание на то, что у Туркова речь идет не столько о социально-исторических воззрениях Блока (эволюция которых будет рассмотрена особо) и не столько об идейных установках, сознательно взятых Блоком как автором «Двенадцати», а больше идет речь об эмоциональном отношении автора к убийству Катьки, о том, какова подлинная функция образного содержания «Двенадцати».

Эту функцию можно исследовать по-разному.

Вот какой подход предлагает, например, Л. Долгополов: «Основной вопрос при рассмотрении «Двенадцати» — это вопрос об исторической концепции Блока и об ее отражении... Поэма

бесспорно многозначна, но эта многозначность непременно должна быть приведена в соответствие с системой исторических воззрений Блока,¹ с его концепцией и широким фоном используемых им аналогий и ассоциаций, и только тогда мы приблизимся к пониманию объективного художественного смысла её. Противоречия «Двенадцати» — это реальные противоречия революции, глубоко лично воспринятые и пережитые поэтом.

Замечу, что ассоциации поэта и лично пережитое им совсем не обязательно связано с его замыслом, с авторской концепцией произведения и вообще с какими бы то ни было концепциями. Л. Долгополов высказывает совершенно справедливую мысль о слиянии эпического и лирического начал в «Двенадцати», но при этом он пишет: «Логика событий привела Блока к тому, что он уже не принадлежал себе, целиком оказавшись во власти истории, во власти созданной им концепции, во власти стихии». Во-первых, история *событий* и историческая концепция Блока — вещи разные; во-вторых, лирическая стихия Блока и внешняя, так сказать, стихия революции — еще более разные вещи; здесь уместно вспомнить замечание К. Чуковского о Блоке (в связи с «Двенадцатью»): «Его лирика была мудрее его».

Прямо противоположный минцевско-долгополовскому подход к «Двенадцати» был в свое время у Максимилиана Волошина, который так формулировал собственную (в своем роде крайнюю) точку зрения на то, как следует вообще подходить к произведениям искусства (в связи с разбором «Двенадцати»):

«Истинная ценность художественных произведений... кроется не в замысле, не в намерениях поэта, а в том подсознательном творчестве, которое прорывается в произведении помимо его воли и сознания. Вдохновение в высшем смысле этого слова — это именно то, что раскрывается как откровение, по ту сторону идей и целей поэта. В каждом произведении ценно не то, что автор хотел сказать, а то, что сказалось... И плохо то произведение, в котором осуществлены только замыслы поэта и нет ничего более» («Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург». Сб. «Камена», Кн. 2, 1919).

Если сопоставить точки зрения Долгополова и Волошина, то

¹ Постановка вопроса совпадает с задачей, которую ставит перед собой в статье о «Двенадцати» З. Минц: «Настоящая работа представляет собой попытку осветить проблематику поэмы с точки зрения отражения в ней общеполитических, эстетических и этических представлений Блока». Недаром Л. Долгополов говорит о «детальной и интересной статье З. Минц» и цитирует эту статью. Правда, у З. Минц ни о какой «многозначности» и речи быть не может.

можно сказать, что истина — не то что посередине, а где-то между ними, но ближе к Волошину, чем к Долгополову; различие их точек зрения (полярность) объясняется тем, что они воспринимают поэзию разными приемниками: Волошин — всем существом, Долгополов — верхним этажом сознания.

Однако продолжим разговор о поэме.

10.

Совершив убийство, Петруха было загрустил:

Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Но идейно выдержанные товарищи удивительно легко и быстро успокаивают его:

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?
— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет время
Нам, товарищ дорогой!

Приведя последнее четверостишие, В. Орлов пишет: «Последний аргумент — решающий: Петруха замедляет торопливые шаги, вскидывает (у Блока — *вскидывáет*, и это существенно. — А. Я.) голову. Опять, как видим, торжествует тема долга. Последний куплет по своей идейной нагрузке — один из самых важных в поэме».

Посмотрим, как повеселел Петруха у Блока. После слов «потяжеле будет время нам, товарищ дорогой» следует:

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...
Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Строфа обращает на себя внимание нарочитой примитивностью своей конструкции. Возражение, что частушка вообще примитивный жанр, — ничего не стоит. Речь идет о *стихотвор-*

ном мастерстве, и настоящая (фольклорная) частушка по отделке стиха, по совершенству исполнения сплошь и рядом не уступает лучшим образцам индивидуального поэтического творчества. В статье «Стихия и культура» (1908 г.) Блок приводит текст народной песни, где есть частушечные стихи такой чеканки:

У нас ножики литые,
Гири кованые,
Мы ребята холостые,
Практикованные.

В «Двенадцати» Блок — там, где ему надо, — имитирует частушку с неподражаемым блеском:

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

Вообще вся поэма отмечена высокой техникой стиха, и только одно-единственное четверостишие, где говорится, как Петруха повеселел, представляет собой исключение. Посмотрим на рифмовку этой строфы. Маловыразительное здесь «замедляет» вяло рифмуется с дурашливым «вскидывает», а четные строки четверостишия (единственный случай на все 335 строк поэмы) не рифмуются вовсе.

Он опять повеселел —

— завершающая фраза строка: по интонации натянутая, подчеркнуто незарифмованная, звучащая фальшивой нотой, подобная киксу в оркестре.

На эту строку, последнюю в четверостишии, действительно приходится наибольшая эмоционально-смысловая нагрузка, да только самый смысл воспринимается как нечто противоположное сказанному: решительно не верится, что Петруха повеселел. В это не верится потому, что сам поэт в это не верит; потому не верится, что Блоку не весело. Как раз в тот момент, когда сообщается, что *убийца* «повеселел» под чутким руководством своих товарищей, на поэта будто бы нападает косноязычие.

Но в том-то и секрет, что *будто бы* косноязычие. На самом деле «Он опять повеселел» (и все четверостишие) — не фальшивая нота, не кикс; это — *диссонанс*,¹ имеющий в поэзии, как

¹ Говоря о стихах, под диссонансом обычно имеют в виду нечто совсем другое, а именно: специфику рифмовки, определенный тип созвучий.

и в музыке, свое художественное назначение. Это — вольно или невольно (думаю, невольно) примененный Блоком прием. Приемом этим реализуется оттенок (чрезвычайно важный) авторского переживания.

И тут же после этого унылого «повеселел» устраивается звуковой фейерверк: рассыпается целый каскад великолепно инструментованных аккордов.

Приведу конец седьмой главки и всю восьмую — текст, следующий непосредственно за словом «повеселел»:

Эх, Эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Ох, ты горе горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Уж я времячко
Проведу, проведу...

Уж я темячко
Почешу, почешу,

Уж я семячки
Полущу, полущу...

Уж я ножичком
Полосну, полосну!

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку!
Упокой, господи, душу рабы твоя...
Скучно!

Вот он каков — разряд «веселья»: «Скука скучная, смертная!» За кровавым запоем — кровавое похмелье, за похмельем — новый запой. Музыка насада, надрыва, иступления.

Г. Ременник пишет: «В 7-ой и 8-ой главке говорится о переживаниях Петрухи».

Переживания эти, видно, дурного и необычного свойства, потому что дальше в книге Г. Ременника читаем: «социальная физиономия и психология этого красногвардейца (Петрухи. — А. Я.) достаточно красноречиво раскрывается в приведенных стихах (приводится конец 7-ой и вся 8-ая главка. — А. Я.). Нужно однако иметь в виду, что эта характеристика относится не ко всем красногвардейцам... Петруха — наиболее отсталый среди всех двенадцати... Петруха получил достойную отповедь от более сознательных в политическом отношении красногвардейцев».

Ладно. Переживания — переживаниями. Но ведь в 7-ой и 8-ой главках говорится и еще кое о чем.

«Етажи», «грабежи», «ножичек», «буржуй», «выпью кровушку» — это ведь не только переживания; за этими переживаниями — известного рода *действия*.

Вспомним, что Петруха «получил достойную отповедь» от своих товарищей не за действия, подобные тем, о которых говорится в 7-ой и 8-ой главках, а как раз наоборот: за *расскаianie* в подобных действиях (убийство Катьки), за переживания, связанные с такими действиями. «Ишь, стервец, завел шарманку, что ты, Петька, баба что ль?» Мол, ты действуй, да не переживай — «Не такое нынче время...» После этого — как разъясняет В. Орлов — «Петруха в конце концов повеселел и пристроился к шагу товарищей». Действительно пристроился — и в прямом смысле этого слова, и в смысле поведения: раньше он, по простоте своей, может, и подозревал, что убивать — грешно, а как выслушал отповедь, да повеселел, да пристроился, так сразу:

Эх, эх!

Позабавиться не грех!

А забава известно какая: «Выпью кровушку...» Ему бы до конца держать курс товарищей, «более сознательных в политическом отношении», — а он, дурень темный, опять от курса отклоняется: Спасителя при них помянул. И, натурально, новая отповедь: «Петька! Эй, не завирайся!» Плохо, значит, пристроился. Весь патруль в ногу идет, один Петька — не в ногу. «Бессознательный ты, право...» — говорят товарищи. В. Орлов комментирует:

«Вот Петруха и получил верную характеристику — причем от своих же товарищей: «бессознательный». Они-то знают, во имя чего держат свой революционный шаг. «Вдаль идут державным шагом», — восклицает В. Орлов; и ставит риторический вопрос: «Разве не заглушает эта такая отчётливая и столь постоянная нота надрывный вопль душевной гульбы, которую мы слышим в репликах «бедного убийцы» — Петрухи?»

Даже не разобравшись в том, что такое «надрывный вопль душевной гульбы», следует немедленно согласиться с В. Орловым: державный шаг безусловно заглушает всё на свете. Даже пролитую кровь. Чего, в самом деле, терзается Петька, серость эдакая? К чему — по выражению В. Орлова — «бессильно поминает спаса»? «Али руки не в крови», — говорят Петьке товарищи. Дескать, смело продолжай в том же духе, а державный шаг заглушит всё.

Но за всем тем один вопрос так и остаётся невыясненным. «Вопли», «надрыв», «душевная гульба» — это одно дело, это все Петькина необразованность; но в 7-ой и 8-ой главке поэмы речь идёт еще и о гульбе иного рода: кроме души, там еще, между прочим, рука гуляет, а в руке — ножичек... Так вот спрашивается: рука или руки? Нож или ножи? Один Петруха гуляет, или автор не оговорился, написав: «Гуляет нынче голытьба»? И как следует оценивать такую — не «душевную», а кровавую гульбу? Что касается последнего вопроса, то здесь мнение нашей критики расходится с мнением самих *двенадцати*. Петькины товарищи считали, что такая гульба — разлюбезное дело, только гулять надо весело, без оглядки, а Петруха «нос повесил» зря. Критика наша такую гульбу осуждает. Осуждает, разумеется, в том случае, если она (гульба) лишена четкой классовой ориентации. Впрочем, если гульба таковой ориентацией обладает, то она уже не гульба, по мнению критики, а работа. И критика считает, что гульбой в поэме «Двенадцать» занимается один Петька, а его товарищи работают.

В. Орлов, в частности, делает вывод, что в «Двенадцати» всего и гульбы-то кот наплакал: «Угрозы насчет «етажей» и «грабежей» — это одни угрозы. Кроме случайного, непреднамеренного убийства Катьки, которое вызвано было причинами сугубо личными и, конечно, не может считаться общественным эксцессом, в поэме никого не убивают, равно как и никого не грабят».

Действительно, если гулять в одиночку — не больно-то разгуляешься, свихнешься, пожалуй.

Б. Соловьев пишет: «Петька из праведного судьи, несущего справедливую революционную кару, каким чувствуют себя его товарищи... превратился в обычного убийцу. Вот почему Петька мучается сводящими с ума муками раненой совести...» Все работают — Петька гуляет...

Но оказывается, что и Петькина гульба — тоже отчасти работа, а потому некоторым образом оправдана. На это обстоятельство нам раскрывает глаза В. Орлов.

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

«В этой яростной вспышке, — говорит В. Орлов, — есть своя глубокая психологическая достоверность: у Петрухи свои счеты с буржуйским миром, с которым спуталась его Катя (гулявшая с офицерами и юнкерами) и который в конечном счёте оказался виновником ее нечаянной гибели, — ведь Ванька, из-за которого она погибла, — тоже “буржуй”».

То же самое говорит Э. Шубин: «Его (Петрухи) личное горе выливается в чувство ненависти ко всему «страшному миру». Именно из этого и возникает тема разгула:

Уж я ножичком
(и т.д.)»

Э. Шубин удовлетворенно констатирует, что у Петрухи «личное отчаяние перерастает в классовую ненависть».

З. Минц вторит Э. Шубину: «Глава 8-ая повествует о переходе Петьки от колебаний и жалости к революционной ненависти. Именно «буржую» собирается мстить Петька за погубленную любовь...»

Наконец, итог всему подводит патриарх отечественного блоковедения. «Почему, собственно, звучание поэмы нужно определять такими выкриками и угрозами, как «На спину б надо бубновый туз!», «Нынче будут грабежи!», «Уж я ножичком полосну, полосну!», а не энергичными, волевыми и совершенно четкими лозунгами: «Товарищ! Гляди в оба!», «Революционный держите шаг!», «Товарищ, винтовку держи, не трусь!» — ликует В. Орлов.

Итак, может сложиться впечатление, что в поэме «Двенадцать» никакой гульбы по сути нет — сплошная работа; а уж если кто и гульнул самую малость — так это, конечно, один Петруха.

Правда ли, как пытается внушить множество критиков во главе с В. Орловым, что из *двенадцати* один Петька режется с горя в духе упопительного лозунга: «*Грабь награбленное!*», а «товарищи Петрухи поют совсем другие песни» (В. Орлов)?

Перед нами текст поэмы.

В 8-ой главке продолжают и завершаются два ранее намеченных в поэме сливающихся мотива: мотив «ножа» и мотив «буржуя».

Во 2-ой главке впервые появляются *двенадцать* с каторжной рекомендацией автора: «На спину б надо бубновый туз!» И вскоре раздаётся:

Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй!

Так намечается мотив угрозы буржую.

Затем в 5-ой главке появляется мотив «ножа»:

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.

И еще раз:

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушёл он от ножа...

Если бы оба эти мотива (по существу — один мотив) — «буржуя» и «ножа» — первоначально исходили от одного Петьки, можно было бы согласиться с критиками, что Петька, по части ножевой, представляет собой исключение из *двенадцати*, что в 8-ой главке он продолжает петь свою, отдельную песенку:

Уж я ножичком
Полосну, полосну!

И дальше:

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку...

Но — как уже было показано — «Ну, Ванька, сукин сын, буржуй, мою, попробуй, поцелуй!» (2-ая главка) говорит явно не Петька, а кто-то другой из красногвардейского караула (вслух идет разговор о том, что «Катька с Ванькой занята», и Петруха не может не знать об этом).

В. Орлов пишет: «...Мою, попробуй, поцелуй!» — это *личная* тема Петьки, голос его ревности и злобы на изменницу и разлучника».

Повторяю: *его*, Петькину, уже целуют.

Теперь обратимся к 5-ой главке

5-ая главка не только композиционно-логически, но также *интонационно* подготовлена предшествующей — 4-ой — главкой. 4-ая главка начинается стихами:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит...

Кончается 4-ая главка строфой:

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугбм...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

Естественно, что никому и в голову не приходило счесть 4-ую главку монологом Петрухи, несмотря на то, что говорится «моя Катя».

4-ая главка — при полной своей интонационно-лексической однородности — начинается идущим явно от автора описанием («Снег крутит...») и вся целиком представляет собой авторский монолог; при этом автор смотрит на Ваньку с Катькой как бы глазами *двенадцати*, дает картину катания и ухаживания так, как ее воспринимают *двенадцать* — отсюда соответствующая интонация и лексика, отсюда и все детали картины. Назвать же Катьку «моя» автор имеет не меньшее право, чем Петруха. К тому же «моя» здесь не означает непосредственного обладания, не есть нечто буквальное.

4-ая главка после ритмической паузы, но *без всякого интонационного разрыва* переходит в 5-ую:

4

.

Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

5

У тебя на шее, Катя...
(и т.д.)

5-ая главка — так же, как и 4-ая, — монолог, произнесенный автором от *имени двенадцати*, а вовсе не монолог Петрухи,

как полагали почему-то едва ли не все критики, касавшиеся этого вопроса.

Всех, видимо, привели к такому заключению некоторые интимные детали, которые сообщаются в 5-ой главке:

.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

.
В кружевном белье ходила...

Но детали эти, кроме Петрухи (и кроме того, что их знает автор), могли знать все *двенадцать*, как знали они про Катьку, что «у ей керенки есть в чулке» (2-ая главка). Какие еще есть доводы, что 5-ая главка мотив одного Петра?

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...

«...расправа Петрухи с каким-то офицером», — примечает В. Орлов.

Но где доказательства, что упомянутого офицера зарезал именно Петруха? Зарезать офицера (обычная в то время история) мог любой из двенадцати (а то и вовсе кто-нибудь не из их команды); и напомнить об этом Катьке мог любой из *двенадцати* — им всем были ведомы ее похождения (на самом деле — напоминает «за них» автор). Подумаешь дело — убить «буржуя»! Известно, как это делалось. Вот начало 6-ой главки:

...Опять навстречу несётся вскачь,
Летит, вопит, орет лихач...
Стой, стой! Андрюха, помогай!
Петруха, сзади забегай!..

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!..

Послушаем В. Орлова: «В сцене погони и убийства участвуют все двенадцать... но здесь и дальше, в песнях седьмой и восьмой, Петруха — главный герой. Начинается, разворачивается *его* драма, до которой остальным особого дела нет. Сцена убийства знаменательно в этом смысле заканчивается уже знакомым призывом не забывать об общем долге:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!»

Что убийство Катьки — Петрухина драма и остальным до этой драмы дела нет — бесспорно; но до *убийства как такового* есть дело *всем*. И вряд ли это «главный герой» Петруха сам себе командует: «Петруха, сзади забегай!» Понятно, что любящий Петруха принял убийство Катьки на себя (хотя никто специально в нее не целил, тем более — он). Да вот «главный герой» по части убийств из него, Петрухи, никак не получается — ни в 6-ой главке, ни в 5-ой. «Главный герой» по этой части — *все двенадцать* (и Петруха в их числе).

Критики известного направления считают, что если мотив убийства — «классовая ненависть» (Э. Шубин), если убийство можно квалифицировать как «справедливую революционную кару» (Б. Соловьев), то такое убийство, само собой, хорошее дело; а вот когда «ножи», «етажи», «грабежи» — это почему-то плохо. Поэтому возникающий в 5-ой главке разбойный мотив «ножа» связывается исключительно с Петрухой. *Надо* считать 5-ую главку монологом Петрухи — и всё тут!

Вот что пишет В. Орлов о 5-ой главке: «...Петруха любовно и грубо вспоминает Катю и ее неверности, всячески показывает свою забубенную удаль («Эх, эх, согреси! Будет легче для души!»).

Выходит у В. Орлова, что в то время, как Петрухина девочка грешит с Ванькой, сам Петруха «любовно и грубо» поощряет ее в этом занятии:

«Эх, эх, согреси...»

И получается у критика некоторая неувязка: с одной стороны, у него Петруха в любовных делах — не Петруха, а прямо-таки голубиная душа; с другой стороны, В. Орлов называет Петруху «человеком, ослепленным мезьтью», наделяет такими эпитетами, как «ревнивый», «буйный...»

В 5-ой главке читаем:

Эх, эх, освежи —
Спать с собою положи!

Неужели эти слова принадлежат Петрухе, который бешено ревнует Катьку и жестоко страдает от ее измены? Неужто Петька в такой горестной для себя ситуации вдруг впал в игривое настроение и, при товарищах издеваясь над собственной персоной, приговаривает: «Спать с собою положи!» — в тот момент, когда его девочка спит с Ванькой, о чем он, Петька, прекрасно осведомлен? Может быть, все-таки не сам Петька подтрунивает

над своей бедой, а над Петькой посмеиваются его товарищи, которые все знают Катьку и из которых любой, наверное, непрочь переспать с нею?

Эх, эх, поблуди!
Сердце ёкнуло в груди!

При этом все они, кроме Петьки, *веселы* (отсюда — *тональность* 5-ой главки — ухарские частушки); никто из них не может серьёзно отнестись к Петькиному несчастью; вот если бы не с Петькиной, а с *его* девочкой спал Ванька, тогда другое дело:

Мою, попробуй, поцелуй!

А общее у них с Петькой то, что для всех *двенадцати* Ванька — враг, «буржуй», а буржуев надо убивать.

5-ую главку нельзя рассматривать, конечно, как некий *хор двенадцати*; вообще они выступают *слитно*, как один персонаж, и 5-ая главка — это сольная партия, которую Блок спел голосом своего главного героя — *двенадцати*.

Поэтому 5-ая главка — вся сосредоточенная на Катьке — дает нам не только образ Катьки, но также образ *двенадцати* (и меньше всего — образ Петьки; он, Петька, натура особая: режет и плачет, а товарищи его режут и смеются).

«Отчаявшийся, потерявший голову Петруха, — пишет В. Орлов, — самый слабый из двенадцати. Если сами они не составляют авангарда революции, то Петруха — их собственный арьергард». (Что верно, то верно: Петруха слабоват...)

Итак, в поэме оба угрожающих мотива: «буржуя» (2-ая гл.) и «ножа» (5-ая гл.) исходят первоначально не от Петьки, а от всех *двенадцати*.

И, значит, поскольку 8-ая главка связана с Петькой, подхватывая эти мотивы, он несколько не выделяется (в смысле уголовном) из среды своих товарищей. Следовательно, «гуляет нынче голытьба» распространяется на всех *двенадцать*, а не только на Петьку. (Впрочем, эта гульба в те дни — еще не монополия *двенадцати* иже с ними; откуда бы, например, разбогатеть Ваньке, если и вправду «Ванька сам теперь богат»? То ли нагрabил, то ли расторговался.)

Сказав, что Петька подхватывает мотив «ножа — буржуя», замечу следующее: 8-ая главка — тоже не есть прямая речь Петрухи. Непосредственно, как персонаж, Петруха высказывается в поэме дважды. Это — покаянный монолог, начинающийся словами: «Ох, товарищи родные...» (7-ая главка) и реплика: «Ох, пурга какая, Спасе!» (10-ая главка).

Во 2-ой главке, когда *двенадцать* переговариваются между собой, кому принадлежит какая реплика, неустановимо.

«Я» 8-ой главки («Уж я времячко...» и т.д.) — это «я» собирательное, внеличное, песенно-частушечное. И погромный сюжет (конец 7-ой и вся 8-ая главка) — тоже не есть нечто идущее только от Петрухи: в этом плане Петька *неотделим* от *двенадцати*.

Но вот *настроение* (тональность) 8-ой главки — личная тема Петрухи. Мотив «буржуя — ножа» звучит здесь с тоской, с надрывом, появляется тема «заснобушки»: Блок запел Петькину песню. В 8-ой главке тема «буржуя — ножа» — общая для всех *двенадцати* — приобретает индивидуально-лирическую окраску — Петрухину окраску.

Все усилия критиков, противопоставив Петьку его товарищам (в плане «сознательности»), обелить последних, точнее — внушить читателю, что сам Блок изобразил их беленькими,¹ все эти усилия не могут помешать очевидному выводу: Блок не только окрестил всех *двенадцать* «бубновыми тузами», но и показал их таковыми. И столь же непреложен тот факт, что Блок, тем не менее, воспел *двенадцать*, прославил их. В этом — сложность поэмы. Здесь скрывается главное противоречие Блока тех лет: *двойное видение* революции. В своем месте будет сделана попытка это противоречие объяснить.

12.

Выше была приведена полностью 8-ая главка. Начинается она так:

Ох, ты горе горькое!
Скука скучная,
Смертная!

А кончается 8-ая главка:

Упокой, господи, душу рабы твоя...
Скучно!

¹ Это относится не ко всем нашим критикам. Например, Л. Долгополов отмечает: «Начальная характеристика» «Двенадцати» («На спину б надо бубновый туз». — А. Я.) не подвергается сомнению и в дальнейшем; всё, что делают герои поэмы, не только не идет вразрез с исходным впечатлением, но, наоборот, подтверждает его».

Эти обрамляющие 8-ую главку строки вносят особый мотив в поэму. Даже если принять, что вся 8-ая главка — простой монолог Петрухи, все равно тема «*скучно*» — непосредственно авторская, собственно лирическая: этот блоковский мотив только *озвучен* в поэме стонами похмельной Петрухиной тоски, воплями терзающегося убийцы.

На самом деле, как уже говорилось выше, 8-ая главка — не прямая речь Петрухи, а речь, произнесенная «за него» автором. Об этом свидетельствует и предпоследняя строка главки:

Упокой, господи, душу рабы твоя...

Эта строка составляет резкий эмоциональный контраст (интонационно-ритмический и лексический) всему тексту 8-ой главки. Слова молитвы автор произносит как бы не столько «за Петруху», сколько от самого себя. Разговорно-бытовое вновь пересекается с патетическим: неожиданно прорывается высокий строй молитвы после

Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку... —

— и сразу снижается в следующей, последней, строке главки:

Скучно!

Так неизменно (трижды на протяжении поэмы) создается *трагический эффект*, как только звучит тема Катькиной гибели.

Мотив *тоски* возникает еще в первой главке поэмы (перед появлением *двенадцати*), это исконно-блоковский лирический мотив:

Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сутулится,

Да свищет ветер...¹

В начале 18-го года этот мотив («скучно!») Блок, видимо, ощущает в себе подспудно, но вскоре это становится лейтмотивом

¹ Далее идет:

Эй, бедняга,
Подходи —
Поцелуемся...

З. Минц комментирует это так: «Бродяга может стать частью революционной массы — в этом его спасение».

настроения Блока, его неизменной реакцией на окружающую действительность. Этот мотив провожает поэта до самой могилы:

Скука скучная,
Смертная...

В 19-ом году в юбилейном приветствии М. Горькому Блок говорит о непрекращающемся кровопролитии, «которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием».

Оба эти ощущения действительности — как «тоскливой пошлости» и как «священного безумия» — присутствуют в «Двенадцати», и если позднее все поглотило ощущение «тоскливой пошлости», то до весны-лета 18-го года, несомненно, преобладало ощущение «священного безумия», и оно сильнее выразилось в поэме.

Последние две главки поэмы исполнены высокой патетики. Патетика эта не воспринимается как нечто страшное и кошмарное (после убийства Катьки, после сцены дикого разгула «бубновых тузов»), а воспринимается именно как *высокая* патетика. Такова власть поэзии Блока. Поэт *верил* в дело *двенадцати*: «Мир и братство народов — вот знак, под которым проходит русская революция («Интеллигенция и революция»). И эта вера звучит в музыке «Двенадцати».

Уже цитировалась записка 20-го года о «Двенадцати», где Блок говорит, что поэма его была написана «в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронсящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства». Есть там и такие слова:

«Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги стали радугой над ними. Я смотрел радугу, когда писал «Двенадцать».

Радужное видение Блока не было чистой иллюзией, вера его питалась не только оптическим обманом. Блок увидел в русской революции то высокое, жертвенное и чистое, что оказалось ему сродни и что действительно было в революции наряду с многим другим. «Многое другое» Блок увидел тоже и превосходно показал в «Двенадцати».

Время по-своему расставляет акценты в произведении искусства — часто не так, как задумал сам автор. Но даже время не может привнести в поэзию то, чего нет в ней, или вытравить то, что в ней есть.

Противоречивость образов «Двенадцати» — это не только отражение *объективных* противоречий революционной действительности 17-18 годов, но также и выражение *субъективного* противоречия — выражение той *двойственности*, которой отличалось блоковское отношение к революции задолго до Октябрьского переворота.

В четвертом отрывке о Блоке Пастернак бесподобно передает блоковское предощущение революции:

Зловещ горизонт и внезапен,
И в кровоподтеках заря,
Как след незаживших царапин
И кровь на ногах косаря.

Нет счета небесным порезам,
Предвестникам бурь и невзгод,
И пахнет водой, и железом,
И ржавчиной воздух болот.

В лесу, на дороге, в овраге,
В деревне или на селе
На тучах такие зигзаги
Сулят непогоду земле.

Когда ж над большою столицей
Край неба так ржав и багрян,
С державою что-то случится,
Постигнет страну ураган.

Блок на небе видел разводы.
Ему предвещал небосклон
Большую грозу, непогоду,
Великую бурю, циклон.

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнью и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.

Боязнь и жажда развязки. Было и то, и другое. Жажда

была сильнее боязни, и свидетельство тому — «Двенадцать».¹ Боязнь — не трусливая, а провидческая — составляла вместе с жадой особое, *жертвенное* отношение Блока к революции. И в этой добровольной жертвенности, самоотречённости, обречённости был для Блока источник мучительного восторга:

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал...
(«Женщина, безумная горячка...», 1918 г.)

Самоотречение Блок именует *«священной формулой»* («Ирония», 1908 г.).

Это чувство — стихийное, мистическое — коренилось в трагическом жизневосприятии Блока. «*Я люблю гибель*, любил ее искони и остался при этой любви», — исповедуется Блок в одном из писем А. Белому.

И вместе с тем это чувство нуждалось в рациональном обосновании.

«...для того, чтобы «умертвить себя», отречься от самого дорогого и личного, — писал Блок, — нужно знать, во имя чего это сделать» («Народ и интеллигенция», 1908 г.). И Блок отвечает себе на этот вопрос: отречься во имя России, во имя народа.

«С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие и с тех пор не оскудевало» («Народ и интеллигенция»).

Катастрофичность всего мироощущения, неподдельный жертвенный порыв и, конечно, острое сознание социальной несправедливости² — вот что бросило Блока в объятия революции. Поэт был в чем-то подобен тому великому любовнику, который возалкал объятий Каменного Гостя.

Как никто, Блок представлял себе разрушительную силу надвигающейся социальной катастрофы.

«...телеграф приносит известие, что уже не существуют Калабрия и Мессина — двадцать три города, сотни деревень и сотни тысяч людей. Нахлынувший океан и проливной дождь затопил всё, чего не поглотила земля и не выжег огонь...

¹ «Какое-то тайное, неосознанное, глубоко подспудное «наслаждение» было... для Блока в его катастрофических мыслях» (К. Чуковский).

«Упоение «бездны страшной на краю», захватывающий дыхание полет над «провалом в вечность» рождает задыхающийся, прерывистый ритм поэмы». (К. Мочульский).

² «...не забывать о *социальном неравенстве*» («Что сейчас делать?», 1918 г.).

Ученые сказали... что югу Италии и впредь угрожают землетрясения, что там еще не отвердела земная кора. А уверены ли мы в том, что довольно «отвердела кора» над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?

...страшно: каков огонь, который рвется наружу из-под «очерпевшей лавы»? Такой ли, как тот, который опустошил Калабрию, или это — очистительный огонь?» («Стихия и культура», 1908 г.).

Вот вопрос: очистительным или губительным будет огонь социального землетрясения? И Блок решает: огонь будет и губительный, и очистительный одновременно; для народа — очистительный, для интеллигенции — губительный.

«...будем ли мы иметь право сказать, что это огонь вообще губительный, если он только *нас* (интеллигенцию) погубит?» (дневник, декабрь 1908 г.).

«*Недоступная черта*» пролегла, по ощущению Блока, между русской интеллигенцией и русским народом.

«Если интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони несет в себе «волю к жизни». Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто — по инстинкту самосохранения; бросается и наталкивается на усмешку и молчание, на презрение и снисходительную жалость, на «недоступную черту»; а может быть, на нечто еще более страшное и неожиданное.

...тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», *летит прямо на нас...* Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» («Народ и интеллигенция»).

Блоку ведомо, что «...наш бунт, так же как был, может быть опять «бессмысленным и беспощадным» (Пушкин), что... опять будет кровь, огонь и красный петух» («Пламень», 1913 г.).

Перед Блоком — «Россия, которая, вырвавшись из одной революции, *жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной*» («Пламень»). Буря 17-го года, как и следовало ожидать, захватила Блока, но его взгляд на происходящее лишь утвердился в своей *трагической раздвоенности*.

Между февралем и октябрём 17-го года Блок присматривается к большевизму и заключает:

«Есть своя страшная правда в том, что теперь носит название большевизма» (дневник, май 1917 года).

Как видим, большевизм для Блока — правда, но правда *страшная*. Блок находит в этот момент оправдание большевизму

лишь постольку, поскольку усматривает в нем воплощение народной стихии.

Но это оправдание далеко не означает идеализации большевизма:

«...в миллионах душ пламя вражды, дикости, татарщины, злобы, унижения, забитости, недоверия, мести, — то там, то здесь вспыхивает: русский большевизм гуляет, а дождя нет, и бог не посылает его!» (дневник, август 1917 г.).

Наступила власть большевиков, и в дневнике Блока появилась такая запись:

«Октябрьский переворот все-таки лучше февральского (немного пахнет самодержавием)».

Эта запись сделана в январе 1918 — в том месяце, когда были написаны «Двенадцать». Поэма поссорила Блока чуть ли не со всеми близкими людьми. От него отвернулись друзья. Они не поняли «Двенадцати», не поняли, что Блок никому и ничему не изменил и остался верен себе.

Вот что пишет о «Двенадцати» К. Чуковский:

«Блок не был бы Блоком, если бы в этой поэме не чувствовалось и второго какого-то смысла, противоположного первому. Простой недвусложной любовью он не умел полюбить ни Прекрасную даму, ни Незнакомку, ни родину, ни революцию. Всегда он любил ненавидя и верил не веря, и поклонялся кощунствуя, и порою такая сложность была ему самому не под силу.

Часто он и сам не понимал, что такое у него написано: анафема или осанна...

...Он внимательно вслушивался в чужие толкования этой поэмы, словно ожидал, что найдет же кто-нибудь, кто объяснит ему, что она значит. Но дать ей *одно* какое-нибудь объяснение было нельзя, так как ее писал двойной человек, с двойственным восприятием мира.

...что же делать, если... эту толстоморденькую Катюку он всегда ощущал одновременно как тротуарную девку и как Деву Очарованных Далей, если Христос ему всегда являлся и Антихристом. Его «Двенадцать» будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его двойное ощущение революции».¹ (Здесь не-

¹ Л. Долгополов пишет о «Двенадцати»:

«Личное восприятие событий оказалось настолько емким и глубоким, что поэма поднялась до высоты эпоса. Бытие отдельной личности в «Двенадцати...» категория эпическая. В *безраздельности* (курсив мой — А. Я.) слияния и «личного» и «не-личного» и проявились особенности нового жанра поэмы».

И еще: «...абсолютное (курсив мой. — А. Я.) принятие револю-

верно только одно: что Христос *всегда* являлся Блоку и Антихристом).

К. Чуковский написал книгу о Блоке в начале 20-х годов.

Зато, если послушать некоторых теперешних критиков, поэма «Двенадцать» не имеет ничего общего с трагической (раздвоенной) природой блоковского жизнеощущения. У них получается, что «Двенадцать» — проще и румянее редиски.

«Если представить мое творчество в образе спирали, то тот круг спирали, на котором «Двенадцать», соответствует нижнему кругу «Снежной маски», — цитирует Блока В. Орлов; и дальше критик рассуждает следующим образом: «Говоря так, Блок, нужно думать, имел в виду не лирическое содержание «Снежной маски» с ее душевным трагизмом и демоническим переживанием «восторга гибели», но применённые в этой поэме изобразительные приемы и средства».

Безусловно, В. Орлову «*нужно думать*» так, а не иначе. Но, быть может, для критика не секрет, что «демоническим переживаниям восторга гибели» предавался порой и жизнелюбец Пушкин:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

Что же говорить о Блоке, которому буквально во всем виделись приметы смерти, которому во всем слышалась «роковая о гибели весть».¹

«Двенадцать» — порождение не только определяющего характер всей поэзии Блока трагического мироощущения, но также

ци... было импульсом, оказавшим решающее воздействие на поэтическую мысль Блока».

Говорить в таком контексте о «безраздельности» и «абсолютности» — значит не видеть, не понимать *главного* в Блоке и в его поэзии.

В записке о «Двенадцати» (1920 г.) Блок пишет: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого».

Январь 1918 г. — «Двенадцать», январь 1907 г. — «Снежная маска», март 1914 г. — «Кармен»; во всех случаях, как бы «слепо» ни предавался Блок любой стихии, его зрение всегда оставалось *двойным* зрением.

¹ Например: «И вторую березу... свалили, не поломав окружающего... Неужели моя песенка спета?» (записные книжки, июнь 1914 г.).

Или:

«...у меня произвольно появляются хорей, значит, может быть, погибну» (дневник, март 1918 г.).

порождение определенного, конкретного трагического чувства, а именно *жертвенного* отношения Блока к революции.

В 1908 году Блок предсказал, что, «бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройки,¹ на верную гибель».

И через десять лет поэт *ощутил, испытал* предсказанное им: «...над нами повисла косматая грудь коренника, и готовы опуститься тяжелые копыта» («Народ и интеллигенция»).

Именно *восторженное* ощущение собственной гибели продиктовало Блоку высокую патетику «Двенадцати». Именно это ощущение дало поэту *человеческое право* на высокую патетику.

Жертвуя в поэме персонажем — Катькой, поэт в жизни жертвовал собой. Без этого человеческого права, выстраданного Блоком, не было бы и *художественной правды*, благодаря которой поэма воспринимается так, что кровь, пролитая *двенадцатью*, не снимает пафоса их шествия.

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном —

— эти слова куда больше характеризуют Блока, чем их автора — Брюсова.

Самоотреченность Блока снимает обвинение в кощунстве, предъявленное ему значительной частью русской интеллигенции.

В апреле 1921 года Блок спокойно, почти без комментариев переписал в дневник из эмигрантской «Русской мысли» статью П. Б. Струве по поводу софийского издания «Двенадцати».

«Отношение к русской революции есть частный случай отношения к греху и мерзости вообще. Оно у Блока тоже двусмысленно, цинично и кощунственно», — пишет Струве.

Посвятив несколько страниц дневника «Русской мысли», Блок в тот же день (20 апреля 1921 года) делает и такую запись:

¹ Образ конского бега связан для Блока с ощущением гибели (гибельности):

...Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...
(«Черный ворон в сумраке снежном»).

Или:
...Сквозь кровь и пыль
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль.
(«На поле Куликовом»).

«В Москве зверски выбрасывают из квартир массу жильцов — интеллигенции, музыкантов, врачей и т.д.».

Сам Блок с женой был вынужден переселиться к матери в тесное помещение, где не имел даже рабочей комнаты. Он, призвавший русскую интеллигенцию к сотрудничеству с большевиками и работавший, как вол, одновременно во множестве советских учреждений, был доведен до истощения и цинготных опухолей.¹

Блок считал, что русской интеллигенции (то есть ему самому) бог велел терпеть от революционного народа за грехи отцов.

«Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? — Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? — Потому что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, а дураку — образованностью...

...Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие» («Интеллигенция и революция», 1918 г.).

От народа он и терпел бы до самой смерти, но умер оттого, что не пожелал терпеть деспотизма *черни*, которую от народа отделял.

В 21-ом году, правда, Блок смотрел на вещи не так, как в 18-ом, но от народа не отрекся и тогда. В период же создания «Двенадцати» Блок — весь в жертвенном порыве.

Всего этого не понимал П. Струве, когда писал о «Двенадцати»:

«Все произведение Блока при потрясающей чувственной правдивости, делающей из него большую художественную ценность и первоклассный исторический памятник, религиозно, а тем самым эстетически двойственно и противоречиво, непримиренно в себе, как непримиренным в себе и эстетически незаконченным, а потому несовершенным был и всегда остается Блок. Тут религиозный критерий сливается с эстетическим. Правда изображения в «Двенадцати» Блока не освобождена от цинизма или

¹ См., например, письмо Блока к В. Зоргенфрею от 29 мая 1921 г. (В. А. Зоргенфрей. А. А. Блок (по памяти за 15 лет (1906-21 г.). — «Записки мечтателей», № 6, «Алконост», П., 1922).

кошунства восприятия. Отсюда то естественное отталкивающее впечатление, которое на многих производит «Двенадцать».

...тот же самый поэт, который написал соблазнительно-кошунственные «Двенадцать», написал стихи «На поле Куликовом», «Русь», «Россия», проникнутые историческим смыслом, любовью к живому и вдохновенному образу России, поруганному безбожной и бесчеловечной, кошунственной и мерзкой революцией...»

Для П. Струве, З. Гиппиус и других авторов «Русской мысли» революция — торжество той силы, которую Д. Мережковский назвал в свое время грядущим Хамом, — и только.

Характеризуя общий смысл прочитанного им номера «Русской мысли», Блок записал в дневнике:

«Это — правда, но *только часть*».

Действительно, другую часть правды не желали видеть критики, подобные П. Струве.

Как правило, не отличались глубиной и сочувственные отзывы современников о «Двенадцати».

Максим Горький, которого природа обделила слухом на стихи (достаточно прочитать его ответы на предложенную К. Чуковским анкету о Некрасове),¹ нашел в «Двенадцати» лишь злую сатиру на все происходящее в стране. Горькому периода «Несвоевременных мыслей» должна была импонировать сатирическая картина российского хамодержавия, но — какое плоское понимание «Двенадцати»!

О том, что Горький увидел в «Двенадцати» только сатиру, сообщает К. Чуковский в книге «Александр Блок как человек и поэт». Судя по всему, у Горького это было первое, *непосредственное* впечатление от «Двенадцати». Впоследствии (возможно, не без посторонних влияний, а также в связи с новой политической ориентацией) Горький, кажется, пересмотрел свое отношение к поэме Блока.

Из дневника Блока (январь 1919 года) узнаем, что в это время Горький сказал о «Двенадцати» нечто, приятное Блоку: «Очень знаменательно, что говорил Горький». Это уже не автор «Несвоевременных мыслей»: «Владимир Ильич, Анатолий Васильевич и я», — говорит о себе Горький в передаче Блока.²

¹ Впрочем, Горький в своей жизни сочинил (или подслушал, что тоже заслуга) два отличных стиха:

Быть бы Якову собакою —
Выл бы Яков с утра до ночи.

Это — из прекрасной книги Горького «Детство».

² В примечании к этой дневниковой записи Блока В. Орлов пишет: «Не установлено, что именно говорил А. М. Горький в данном случае,

Интересовался «Двенадцатью» Маяковский. В статье-некрологе «Умер Александр Блок» Маяковский пишет:

«Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок...

Спрашиваю: «Нравится?» — «Хорошо», — сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли».

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» были два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочитали в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей.

Поэмой зачитывались белые, забыв, что «хорошо», поэмой зачитывались красные, забыв проклятье тому, что «библиотека сгорела».

...Славить ли это хорошо или стенать над пожарищем — Блок в своей поэзии не выбрал».

Здесь кое-что понято в Блоке, не понято только главное... Никому и ничему не было проклятья. На разгром родовой усадьбы, Шахматова, реакция Блока была:

«Так надо. Поэт ничего не должен иметь».

В дневнике Блока (январь 1919 года) представлена воображаемая тяжба, где истец — помещик А. Блок, владелец имения Шахматово; ответчик — некий Федот, в общем фигура собирательная; судья — человек А. Блок. Истец Блок говорит о Федоте: он «изгадил, опоганил мои духовные ценности» и даже не смог вступить «во владение тем, чем не умеет пользоваться». И Блок-судья — вместо того, чтобы потрафить Блоку-помещику, — не только не прокликает «несчастливого» Федота, но фактически оправдывает его, считая, что осудить Федота — значит *обидеть слабого*, усматривая причину совершённого в том, что предки шахматовского помещика имели «досуг, деньги и независимость», имели возможность «писать книги и жить этими книгами», не

но известен его отзыв о «Двенадцати», относившийся к 1920 или 1921 году. Он содержался в наброске статьи (или письма), где речь идет об издательстве «Всемирная литература». Говоря о романтизме и характеризуя романтическую литературу как «верующую в завтрашний день», «сквозящую сиянием будущего», Горький писал: «Современный литератор должен быть романтиком и писать примерно так, как написана поэма Блока «Двенадцать», произведение, которое не позволяет рассматривать себя с точки зрения хулы или хвалы действительности». Эти слова Горького, говорит В. Орлов, «были сообщены мне 7 апреля 1938 г. покойным С. Д. Балухатым, который обнаружил указанный набросок в горьковских бумагах (в печати до сих пор не появлялся)».

замечая, как предки Федота, «не научившись их писать, умирают с голоду».

«Для Федота — двугривенный и керенка то, что для меня — источник не оцениваемого никак вдохновения, восторга, слез.

...если даже руками грязнее моих (и того не ведаю и о том, господи, не сужу)¹ выкидывают из станка книжки даже несколько «заслуженного» перед революцией писателя, как А. Блок, то *не смею я судить*. Не эти руки выкидывают... а те далекие, неизвестные миллионы бедных рук; и глядят на это миллионы тех же, не знающих, в чем дело, но голодных, исстрадавшихся глаз...»

Все это было написано не в газете, а в дневнике. Пусть же толкуют после этого те, кому не лень, о цинизме Блока.

14.

На вопрос анкеты К. Чуковского:

«Как вы относитесь к народолюбию Некрасова?» —

— Блок отвечает:

«Оно было неподдельное и настоящее, т.е. двойственное (любовь — вражда)».

...двойственно нам приказанье судьбы:

Мы вольные души! Мы злые рабы!

(Блок, «Ангел-хранитель»).

В статье «Народ и интеллигенция» (1908 г.) Блок говорит о сердце, которое «тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному». (Имеется в виду сердце Горького.) У кого другого, а у Блока было именно такое сердце.

Блоковское народолюбие не было связано ни с умилением, ни с пиететом. Блок не сотворил себе из народа земного кумира — будь то мужичок-богоносец или пролетарий от станка.² И тем возвышенной была жертва поэта.

В дневнике Блока находим такую запись:

¹ Еще раньше («Интеллигенция и революция», 1918 г.) Блок писал: «Не стыдно ли (интеллигенции. — А. Я.) издеваться над безграмотностью каких-нибудь объявлений или писем, которые писаны доброй, но неуклюжей рукой?... Не стыдно ли прекрасное слово «товарищ» проносить в кавычках?»

² Блок не сотворил себе из народа кумира в жизни и в искусстве. О блоковской философии определенного периода будет разговор особый.

«...старая русская власть опиралась на очень глубокие свойства русской души, на свойства, которые заложены в гораздо большем количестве русских людей... чем принято думать; чем полагается думать — «по-революционному». «Революционный народ» — понятие не вполне реальное. Не мог сразу сделаться революционным тот народ, для которого, в большинстве, крушение власти оказалось неожиданностью и «чудом»; скорее просто неожиданностью, как крушение поезда ночью, как обвал моста под ногами, как падение дома» (май 1917 г.).

После этого не проходит и месяца, как Блок пишет в дневнике:

«Никто не понимает, что никогда не было такого образцового порядка и что этот порядок величаво и спокойно *оберегается* ВСЕМ революционным народом.

Какое *право* имеем мы (мозг страны) нашим дрянным буржуазным недоверием оскорблять умный, спокойный и много знающий революционный народ?

Нервы расстроены. Нет, я не удивлюсь еще раз, если *нас* перевернут во имя *ПОРЯДКА*» (июнь 1917 г.).

На следующий день Блок пишет жене:

«Какое мы имеем право бояться своего великого, умного и доброго народа?»

Противоречивость отношения Блока к народу очевидна. И в этой противоречивости больше правды, благородства и ума, чем в одностороннем восхищении народом или в одностороннем отращении к нему.

В дневнике за апрель 1918 года читаем:

«...в воздухе — ужасное: тупое, ни с чем не сравнимое равнодушие...

...«Народ» кажет отовсюду азиатское рыло...

...улица — свиные рыла...

...деревенские новости: они собираются, по-видимому, бездельничать и побираться, пока хватит, «налогами» на помещиков».

И тут же Блок объясняет столь безотрадное восприятие действительности своим «малым разумом»:

«Перечислять и вспоминать я бы мог и еще, но все это — от «малого разума», так как «большого» во мне нет сейчас. После январских восторгов — у меня подлая склеротическая вялость и тупость».

«*Январские восторги*»... Тогда была написана поэма «Двенадцать».

«Для художника, — пишет Блок, — идея народного пред-

ставительства, как всякое «отвлечение», может быть интересна только по внезапному капризу, а по существу ненавистна» (дневник, январь 1918 года).

Эта запись сделана в разгар «январских восторгов».

Разобравшись в том, что Блок имел в виду под «отвлечением», говоря о народном представительстве, можно понять, в каком смысле была ему «ненавистна» демократия. Расписавшись в своей «ненависти» к демократии, Блок в тот же день набрасывает в дневнике несколько штрихов задуманной им пьесы об Иисусе Христе.

Олицетворением демократии в этой пьесе должен был выступать Фома-неверный.

«...Входит Иисус...

...Фома (неверный) — «контролирует». Пришлось уверовать — заставили — и надули (как большевики). Вложил персты — и стал распространителем, а распространять **ЗАСТАВИЛИ** — инквизицию, папство, икающих попов, учредилки».

Итак, демократия «ненавистна» Блоку за склонность к *самоотчуждению*, за то, что она перестает быть демократией.¹

Во всяком случае, до октябрьских и январских «восторгов» Блок верил, что Россия «сумеет вырастить на сухих прутьях благоухающие, свежие и красные цветы Демократии» (дневник, июль 1917 г.).

15.

Для Блока коренную проблему составляли взаимоотношения между художником и народом, художником и демократией.

Что, если художник осужден «идти и слушать за литературным и критическим гиканьем и свистом — угрожающее «безмолвие народа»? («Душа писателя», 1909 г.).

Во время революции этот вопрос, естественно, еще острее встает перед Блоком:

¹ «Почему «учредилка»? Потому что как выбираю я, как все? Втемную выбираем, не понимаем... Ложь выборная (не говоря о подкупах на выборах, которыми *прогремели* все их американцы и французы).

Надо, чтобы маленькое было село, свой сход, своя церковь (одна, малая, белая) свое кладбище — маленькое» (дневник, январь 1918 г.).

Далее Блок говорит, что в России — большой стране — такое невозможно; разве что — в Швейцарии.

«Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи...

Волею судьбы я художник, т.е. свидетель. Нужен ли художник демократии?» (записные книжки, апрель 1917 г.).

Один из возможных ответов на этот вопрос был дан Блоком в поэме «Соловьиный сад» (1914-1915 г.г.).

Герой поэмы покидает *соловьиный сад* — мир песен, красоты и любви, свою вновь обретенную стихию — родную, колыбельную («И в призывном круженье и пеньи я *забытое*¹ что-то ловлю»). Покидает, призываемый «рокотанием моря», «гулом житейской суеты»,² жалобным криком труженика-осла. Розы *соловьиного сада* — кровь поэта и кровь его возлюбленной, его Музы,³ они не отпускали:

Их шипы, точно руки из сада,
Уцепились за платье моё.

Жертва оказалась напрасной: тот, кто отрекся от себя, отверг свой *соловьиный сад*, сам отвергнут миром «дольнего горя».

А с тропинки, протоптанной мною,
Там, где хижина прежде была,
Стал спускаться рабочий с киркою,
Погоня чужого осла.

Жертва поэта и в жизни не была принята: ее не увидели те, кому она предназначалась.

«Соловьиный сад» — одно из совершеннейших творений Блока — поражает и глубиной проникновения в будущее.

Вообще поэзия третьего тома⁴ — поэзия исторических прозрений.

Будьте ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней!
(«Голос из хора», 1914 г.).

1 Курсив мой. — А. Я.

2 «Сусальный ангел».

3 Образ женщины «Соловьиного сада» дан у Блока в том же интонационно-мелодическом ключе, что и образ его Музы в стихотворении «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных...»).

4 Собрание стихотворений, «Мусагет». Третий том издан в 1912 и переиздан (с новыми стихами) в 1916 году.

Тем самоотверженнее был подвиг, что поэт не ждал — и не дождался — за него воздания.

Блок сказал:

«Писатель — обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно. Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже некрупного писателя. И писатель становится добычей толпы: обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицею.

...И писатель *должен* давать им это, если он писатель, т.е. обречённый.

...нигде не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас. Потому-то русским писателям меньше, чем кому-нибудь, позволительно жаловаться на судьбу; худо ли, хорошо ли, их слушают, а чтобы их услышали, наполовину зависит от них самих» («О театре», 1908 г.).

Блок отчетливо сознает, что народ может, и слушая, не услышать писателя (ведь это лишь *наполовину* зависит от последнего), но писатель все равно — слушают его или нет и «худо ли, хорошо ли» слушают — обречен нести свою крестную ношу. Народ, по мнению Блока, ничего не должен художнику, а художник народу — должен все.

Здесь за Блоком — этическая традиция русской литературы XIX века.

Не про Блока писаны на заре русского символизма (1896 г.) знаменитые брюсовские заветы:

...никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
...поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

(«Юному поэту»).

Эстетизм, индивидуализм, элитарность — элементарные формы плебейского самоутверждения — претят аристократизму Блока.

«Вы меня упрекаете в аристократизме? Но аристократ ближе к демократу, чем средний «буржуа» (Блок; дневник, июль 1917 г.).

Великолепный ответ торжествующему мещанству всех времен, а особенно — той эпохи, когда

...горе возвели в позор
Мещане, оптимистов корча.
(Пастернак).

Стоическому демократизму Блока не мешало бы поучиться сегодня.

«Я боюсь, — писал Блок, — каких бы то ни было проявлений тенденции «искусства для искусства», потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов» (дневник, апрель 1918 г.).

Если формулу «искусство для искусства» Блок называет «пустой, как свищ», то формула «искусство для жизни», на вкус Блока, «плотна и противна, как сытное кушанье» («О театре»).

По мнению Блока, искусство существует не для чего-то, а почему-то: оно — сама жизнь, ее непосредственное проявление.¹

Художник служит народу, но это не общественная нагрузка, а дело его совести, его личный, человеческий, *добровольно* выплачиваемый долг. Когда же начинается принуждение художника со стороны («искусство для жизни»), когда искусству *навязывается* служебная роль, тогда кончается искусство и гибнет художник. Никто не должен стоять между художником и народом. Хотя Блок ставит народную душу выше души художника, для него союз этих душ — *свободный*, а не принудительный союз. На том стоит Блок, и мы еще вернемся к этому вопросу.

Всем существом вслушиваясь в «музыку народной души», Блок едва ли считает себя достойным того, чтобы эта душа откликнулась на музыку его «творческой личности», он лишь мечтает об этом — как о высшем и почти не достижимом счастье:

«Последнее и единственно верное оправдание для писателя — голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, — всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души.

¹ «Клюев... это не творчество, а подражание (природе), нужно, чтобы творчество было природой; но слово — не предмет и не дерево; это — другая природа» (Блок; дневник, январь 1918 г.).

...приходится думать, что писатели недостойны услышать ее дуновение. Последним слышавшим был, кажется, Чехов» («Душа писателя», 1909 г.).

Не поняв натуры Блока, трудно судить о «Двенадцати». Маяковский зря, называя свою слабую поэму — «150.000.000», вкладывал в это название определенный полемический заряд: дескать, в поэме Блока — *двенадцать* героев, а в моей поэме — герой весь народ. «Двенадцать» — неизмеримо народнее,¹ потому что неизмеримо художественнее, чем «150.000.000».

(Распространенное мнение, что по характеру своего дарования Маяковский был поэт эпический, — ошибочно; Маяковский, как и Есенин, был большой поэт только в лирике — в отличие от эпического поэта В. Хлебникова и в отличие от универсального Блока.)

16.

Без правильных представлений об отношении Блока к революции и к народу нет подхода к образу Христа в «Двенадцати».

На этот образ — на собственное свое порождение — поэт не раз пытался взглянуть со стороны.

«Разве я «восхвалял»? (Каменева)²

Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь «Исуса Христа». Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак», — размышляет Блок (дневник, март 1918 г.).

Несколько раньше, тоже в дневнике, записано:

«Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «не достойны» Исуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы Другой» (февраль 1918 г.).

О том же и в записной книжке:

«Дело не в том, «достойны ли они его», а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет; а надо *Другого?* — Я как-то измучен. Или рожаю, или устал» (февраль 1918 г.).

¹ «Независимо от различных праздных толкований, поэма «Двенадцать», бессмертна, как фольклор» (О. Мандельштам, «Барсучья нора»).

² О. Д. Каменева заведовала тогда Театральным отделом Наркомпроса.

Наши пронизательные критики очень любят цитировать эти записи Блока, делая из них вывод, что поэт чуть-чуть не избавился от религиозного предрассудка, чуть-чуть не поставил впереди красногвардейцев, вместо Христа, подобающего им комиссара.

В. Орлов, например, считает, что «Блок со всей остротой чувствовал, насколько канонический образ «спасителя» и «искупителя», ставший орудием поповщины, в течение веков служивший целям духовного угнетения и лживого утешительства, противоречит всей идейно-художественной тональности его поэмы».

В. Орлов пишет: «В понимании этого противоречия и заключалась «страшная мысль», преследовавшая Блока. Он хотел, чтобы впереди красногвардейцев шел кто-то «Другой», более достойный вести народ в будущее. Но поэт не нашел никакого другого образа такой же морально-этической емкости и равного исторического масштаба, который способен был бы символически выразить идею рождения нового мира».

(Жаль, что В. Орлов не успел подсказать Блоку вместо Христа другой, «более достойный», образ «такой же морально-этической емкости и равного исторического масштаба...»)

И Он и Другой — у Блока с большой буквы; если Он — Христос, то Другой — это, по меньшей мере, намек на Антихриста.

На самом деле «страшная мысль этих дней» для Блока состояла в том, что *несмотря на кровь*, которой обгарены руки *двенадцати* («али руки не в крови...»), Христос все-таки с ними, пока с ними, хотя «надо, чтобы *Другой*».

Страшит поэта мысль не о том, что *двенадцать* лично, как люди¹ «не достойны Иисуса», а о том, что Христос освящает их *дело* («с кровавым флагом»).

Вот в чем сомнение: Христос или Антихрист шагает впереди *двенадцати*. И Блок отвечает себе: пока все-таки Христос, хотя об этом *страшно* и подумать.

Растолковать, почему именно Христос, поэт не мог ни себе, ни другим. Блок пишет письмо Ю. Анненкову, и мысль его бьется, безуспешно стремясь изъяснить таинственный образ, который так и остался непонятным для Анненкова (недаром, в конечном счете, художник так и не нарисовал Христа).

¹ В черновике поэмы Блок делает пометку, отсылающую к Евангелию от Луки, XXIII, 43 и к Некрасовскому «Было двенадцать разбойников».

В обоих случаях искупаются *личные* грехи разбойника. У Некрасова невинная кровь искупается кровью злодея.

Блок пишет Анненкову:

«Христос с флагом — это ведь «и так, и не так». Знаете ли Вы (у меня через всю жизнь), что, когда флаг бьется над ветром (за дождем или снегом, а *главное* — за ночной темнотой), то *под ним* мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать в «Двенадцати» (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)».

Ю. Анненкову удалось «создать героев, которые останутся в искусстве, что же касается образа Христа, то он так и не получился», — справедливо замечает издатель «Двенадцати» С. Алянский.

Блок в революционном народе ощущал Христа и Антихриста одновременно; но сильнее Христа, чем Антихриста, и потому в «Двенадцати» — Христос.

17.

Как связан в поэме образ Христа с образом *двенадцати*, что «вдаль идут державным шагом»?

О *двенадцати* сказано: «*ко всему готовы, ничего не жаль*», а «впереди Иисус Христос», который «за вьюгой *невидим*». *Двенадцать* Христа не *видят*, они «идут *без имени святого*». «Те, кто достойней, боже, боже, да *узрят* царствие твоё!» («Рожденные в года глухие»).

Стена вьюги отделяет Христа от *двенадцати*, и разделяющее их пространство — символ разделяющего времени.¹ «Впереди Иисус Христос» — значит: Христос в грядущем. «От пули *невредим*»² — значит: кровь ему не помеха, значит: дорога *двенадцати*

¹ «Впереди — Иисус Христос — что это?»

Через всё, через углубление революции до революции жизни, сознания, плоти и кости, до изменения наших чувств, наших мыслей, до изменения нас в любви и братстве, вот это «всё» идет к тому, что «впереди», — вот к какому «впереди» это идет» (А. Белый. Памяти Блока. «Вольфила», Пг., 1922 г.).

² По мнению М. Волошина, Христос преследуется красногвардейцами. Это — упрощенное и неверное истолкование «Двенадцати» — неверное именно как принципиальное истолкование, хотя — при много-

ведет к царству божьему на земле¹ через пролитую кровь.

Льется кровь, «пылит пурга», — России начертан путь в будущее сквозь «*кровь и пыль*» («На поле Куликовом»).

Блок поверил, что «кровавый флаг» — это «*святое знамя*» («На поле Куликовом»), как поверил он, что «*черная злоба двенадцати*» — «*святая злоба*».

Кровавый флаг совместился у Блока с «*белым венчиком из роз*».

В сознании поэта Христос многообразен, и отношение Блока к Христу — не к собственному решению этого образа в «Двенадцати», а именно к Христу — очень сложно (это многообразие отражено в поэзии Блока, в его дневниках и письмах и составляет особую проблему, которая не рассматривается здесь).

Из всего, что в поэзии Блока связано с Христом, кажется, ближе других к Христу «Двенадцати» такой образ:

Вот он — Христос — в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

(«Вот он — Христос...», 1905 г.)

Христос «Двенадцати» — это не гневный, не «сжигающий»² Христос, а скорее «агнец кроткий в белых ризах», хотя и «с кровавым флагом».

Вспомним письмо Блока к Анненкову:

«Христос с флагом — это ведь “и так и не так”».

Это ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

значности образов поэмы — такой подтекст (как один из подтекстов), действительно, улавливается.

Волошин писал о «Двенадцати» в 1919 г., не имея никаких материалов (записей Блока), кроме самой поэмы.

¹ «Мистики мы особого рода: на русский лад. Мы действительно люди земли, ибо веруем, что Тысячелетнее царство наше будет не за гробом, не на небе, а на земле...

...приидет царствие Твое — как на небе, так и на земле». Это — отрывок из письма одного сектанта, сочувственно приведенный Блоком в статье «Стихия и культура» (1908 г.).

.....
И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе.

(Блок; «Задебренные лесом кручи», 1914 г.).

А Христос — вот он:

И за вьюгой невидím,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Нездешняя музыка в этих завершающих поэму строках.

Пусть образ Христа возникает в конце поэмы для некоторых неожиданно, пусть означает авторский произвол для многих читателей и даже исследователей Блока, пусть музыка последних строк представляется им чужеродной, — существует, слава богу, на этот счет и другое мнение.

Ю. Тынянов:

«...в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения, — в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, само произведение является как бы вариациями, колебаниями, отклонениями от темы конца» («Проблемы стихотворного языка. Статьи», «Блок», «Советский писатель», М., 1965 г.).

М. Волошин:

«В... появлении Христа в конце вьюжной Петербургской поэмы нет ничего неожиданного. Как всегда у Блока: Он невидимо присутствует и сквозит сквозь все наваждения мира, как Прекрасная Дама сквозит в чертах блудниц и незнакомок». (Какое громадное понимание Блока — в одной фразе!)

То, что *двенадцать* — апостолы «свободы без креста», Блок видел; в то, что *двенадцать* — невольные апостолы¹ Христа, Блок верил.

Но было бы некоторым упрощением сказать, что поэт видел вопреки уверованному и верил вопреки увиденному. В глазах Блока *двенадцать* возвышены безоглядной верностью своему огневому призванию, своей смертной доле. И на них, убийцах, поэт видит жертвенную печать:

¹ «...и двенадцать апостолов были убийцы и грешники.

В пятой главе деяний апостольских рассказывается ...как апостол Петр убил... мужа и жену, Ананию и Сапфиру, за то, что утаили они часть имущества своего от христианской коммуны...» (Иванов-Разумник, «Александр Блок. Андрей Белый», «Алконост», Петербург, 1919 г.).

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

Вот как соединяется в поэме *плясовое* и *трагическое*.

Можно рассматривать русскую революцию не только как государственный переворот или совокупность таких переворотов, но и как историческое движение, связанное с вековыми чаяниями свободы; и тогда откроется в революции то, что не могло возобладать, но было в ней: тот *подвижнический* дух, которым были привлечены к революции многие из лучших людей России — от Герцена до Блока.

И не вина, а трагедия этих людей, что «слопала-таки поганая, гугнивая, родимая матушка Россия, как чушка, своего поросенка» (из письма А. Блока К. Чуковскому от 26 мая 1921 года).

18.

Поэма «Двенадцать» есть финал главной темы всей поэзии Блока, завершение его *мифа*.

Под мифом здесь имеется в виду некий *романтический идеал*, который, приобретя художественно-устойчивые черты, получив сильное развитие, вырастает в сквозную тему поэта, совмещается с его творчеством в целом.

Так, можно говорить о мифе *Демона* у Лермонтова, имея в виду не только поэму «Демон», увенчание этого мифа, но вообще мотив *изгнанничества, избранничества*, пронизывающий лирику Лермонтова.¹

¹ Демон — бунтовщик и *изгнанник* небес — высшее отражение и оправдание (в душе Лермонтова) земной участи самого поэта. Демон — гордый и неуязвимый в своем одиночестве и вместе безмерно страдающий; причастный надмирной гармонии и вместе отринутый ею.

Внешние, литературные влияния («Демон» и «Ангел» Пушкина; «Потерянный рай» Мильтона, ряд произведений Байрона и т. д.) дали Лермонтову лишь оболочку мифа, не образ, а имя Демона, его традиционный знак: «дух отрицанья, дух сомненья»; образное содержание мифа выросло изнутри.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я верить добру.

Эта исповедь принадлежит не персонажу мировой литературы, а Демону Лермонтова.

Понятие «миф» у нас употребляется сейчас во множестве значений (помимо основного, первичного значения этого слова: миф как явление коллективного религиозно-художественного творчества). У нас принято — в отношении к индивидуальному творчеству — понимать слово миф в сугубо отрицательном смысле: миф от искусства — как извращение реальности, ее фантастический суррогат. Здесь художественное мифотворчество понимается иначе. Это — не искажение жизни, а особого рода ее *познание*. Это специфический — весьма *опосредствованный*, принципиально *метафорический* — способ художественного постижения мира (в этом и только в этом смысле мифы современного искусства сродни мифам древности). Миф (романтический идеал) — эта развертывающаяся в большую тему метафора¹ — соединяется с массой разнообразного художественного материала, так что мифотворчеству вовсе не чуждо то, что называют реальным искусством.

Изначальный миф Блока — миф *Вечной Женственности*, мировой женской души.

Не образное содержание этого мифа, а только его символ был унаследован Блоком от Владимира Соловьева, так же как «Русь-тройка» Гоголя дала Блоку лишь один из символов мифа России. Здесь и дальше слово «символ» употребляется не в том «магическом» смысле, который в него вкладывался русскими символистами,² и не в том, в каком говорится, что нечто имеет «глубокое, символическое значение», — а в смысле самом элементарном: символ — как внешняя примета образа, его знак. Знак условный. Или знак тайный, подлежащий расшифровке. Но в любом случае знак понимается как нечто *однозначное*, в то

¹ Миф — метафора с точки зрения объективной; субъективное отношение художника к своему творению может быть иным; Блок возмущался, когда критики рассматривали образ Прекрасной Дамы как отвлеченно-метафорическую художественную идею, — «как будто сущность, обладающая самостоятельным бытием, может превратиться в призрак, в образ, в идею, в мечту».

Миф выступает как метафора именно в *целом*; отдельные метафоры при этом могут быть вовсе не так характерны для мифотворца. Стих Блока, например, не отличается особой метафоричностью.

² Например: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения нечто неизгладимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (Вяч. Иванов, Поэт и чернь, «По звездам»).

время как художественный образ, в отличие от символа, *многозначен* и никакой расшифровкой исчерпан быть не может.

Начиная с первой книги («Стихи о Прекрасной Даме») и дальше — во всей поэзии Блока живет некий образ-идеал. Он видоизменяется, трансформируется, порой снижается, пародируется самим поэтом — и в стихах (например, конец «Незнакомки», конец «Клеопатры») и в пьесах («Балаганчик», «Незнакомка») — но неизменно возрождается, никогда не исчезает совсем и, наконец, сливается с образом России. Образ-идеал объединяет «мать, сестру и жену в едином лице родины-России».

Миф духотворящей женской *красоты* переходит в миф «благодатной, сходящей на нас *красавицы* — России».¹

Для Блока Россия олицетворяет красоту в своей мистической устремленности к неведомому, но высокому будущему, в своем стихийном, музыкальном порыве. В основе блоковского мифа России — неотделимая от мистико-трагических переживаний поэта, реальная, земная и тоже трагическая его любовь к родине.

Отмеченный высоким назначением исторический разбег России — излюбленный мотив Блока. Но есть и другой — противоположный — мотив, вызванный ощущением *неподвижности* русской жизни с ее косным, злобным и темным бытом. Тема России раздваивается у Блока — как тема *высокого* («На поле Куликовом») и тема *низкого* («Грешить бесстыдно, непробудно...»).

Завершение блоковского мифа России — поэма «Двенадцать».

Тема «Двенадцати» — как будто бы «мировой пожар» (таков во всяком случае замысел автора — изобразить революцию как стихию *космическую*). Но по существу (как правильно отмечали критики, в частности Л. Долгополов) речь идет о *мессианской* роли России в судьбах человечества.

Л. Долгополов пишет: «Блок добился в «Двенадцати»... слияния лирического и эпического... Главное в поэме — это народ, Россия, ее история и ее судьба». Это — верно.

А еще Л. Долгополов пишет: «Действие поэмы разыгрывается не только на улицах революционного Петрограда, но и в мировых пространствах» («Тютчев и Блок»). Это — неверно. В сознании Блока — так, в поэме «Двенадцать» — иначе. Тот ветер «Двенадцати», что «на всем божьем свете», есть русская пурга — и только. «Двенадцать» — с любой точки зрения —

¹ «Вопросы, вопросы и вопросы», 1908 г.
(Красавицы — курсив мой. — А. Я.)

воплощение национальной, а не интернациональной стихии. Прав был К. И. Чуковский, отвергавший ходячее мнение об «интернационализме» «Двенадцати». Этому не противоречит то, что Блок воспринимал русскую революцию как начало и ведущую силу мировой революции. «Содержанием жизни становится всемирная Революция, во главе которой стоит Россия», — писал Блок жене летом 1917 года.

Двойственное блоковское восприятие России («высокое — низкое») отразилось в «Двенадцати».

Уже была показана перекличка образов «Двенадцати» с образами «На поле Куликовом» («высокое»). Тема стихотворения «Грешить бесстыдно, непробудно...» — мотив греха и не утешающего душу покаяния («низкое») — также продолжается в «Двенадцати». «Грешить бесстыдно, непробудно...» кончается внезапным авторским восклицанием:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне!

Этот возглас скрыто присутствует в «Двенадцати».

«Низкое» переплетается в поэме с «высоким». Романтический идеал окружается мрачными реалиями быта. Миф находит свое земное воплощение.

Соединившиеся в «Двенадцати» два противоположных мотива создают *контрапункт* поэмы, определяя тем самым ее художественную природу и ее трагический характер.

Блок прямо определил трагизм как «двойственное отношение к явлению»¹ (дневник, апрель 1919 г.).

Двойственность поэмы мучила Блока, вызывая ощущение личной трагедии. Поэт терзался собственным мифом.

«...большевики правы, опасаясь «Двенадцати». Но... трагедия художника остается трагедией», — записал Блок в дневнике вскоре после выхода поэмы.

Замечательно точную характеристику в связи с разбором «Двенадцати» дал мироощущению Блока К. И. Чуковский:

«Он был Лермонтов нашей эпохи. У него была та же тяжелая тяжба с миром, богом, собою, тот же роковой демонический тон, та же тяжесть не умеющей приспособиться к миру души, давящей, как бремя».

¹ Так мыслил Блок всегда. Это повторяется у него снова и снова. Например, говорит Блок о сходстве Горького и Гумилева, вообще очень разных людей: «Оба не ведают о трагедии — о двух правдах» (дневник, октябрь 1920 г.).

II. ОТЧУЖДЕНИЕ МИФА

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Блок.

1.

«Двенадцать» есть поэтический синтез, примиряющий — в объективно-художественном смысле — противоречия, заключенные в образах поэмы, в ее мотивах.

Но сам Блок продолжал мучиться этими противоречиями, а в конечном счете — противоречивостью своего отношения к революционной действительности. В поисках беспристрастных подтверждений своей правоты поэт пристрастнейшим образом всматривался в прошлое, становясь на путь рискованных литературно-исторических аналогий; и взгляд его задержался на заговоре Катилины. К этому эпизоду из римской истории 1-го в. до н. э. внимание Блока привлекла юношеская драма Ибсена «Катилина». И Блок ухватился за этот эпизод — в ибсеновском освещении темы. Блоку показалось, что здесь скрывается пробный камень для проверки «Двенадцати». Вскоре после поэмы, в апреле-мае 1918 г., Блок написал очерк «Катилина».

Свой подход к теме Блок характеризует «двумя особенностями»:

«1) Я обращаюсь не к академическому изучению первой попавшейся исторической эпохи, а выбираю ту эпоху, которая наиболее соответствует в историческом процессе моему времени. Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически; 2) я прибегаю к сопоставлениям явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего; в данном случае, например, я сопоставляю римскую революцию и стихи Катулла. Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл».

В предисловии к лекции о Катилине, читанной в петроградской Школе журнализма, Блок так определяет предмет своей лекции:

«Я напомним вам сегодня страницу из истории римской революции, а именно: трагедию *римского большевизма* накануне рождения Христова... «Римский большевизм» — определение очень точное, если подразумевать под этим словом, разумеется, стихию большевизма, а не фракцию социал-демократической партии».

Сделаю выписки из «Катилины», дающие представление о содержании этого очерка.

«Люций Сергий Катилина, римский революционер, поднял знамя вооруженного восстания в Риме за шестьдесят лет до рождения Христа...

...За несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю встать против старого мира и попытаться взорвать растленную цивилизацию изнутри...

...Катилина предавался крайним порокам: он убил своего брата, жену и сына... говорят, что Катилина был в связи с весталкой и с родной дочерью...

...Слухов о преступлении этих людей (соратников Катилины. — А. Я.) не счесть. Самая ужасная сплетня... заключалась в том, что они поклялись в верности Катилине и в подтверждение клятвы принесли в жертву человека, причем съели по куску человеческого мяса...

...О том, что Катилина был народолюбом или мечтал о всеобщем равенстве, речи, конечно, быть не может...

...также неоспоримо и то, что он был создан *социальным неравенством*, вскормлен его удушливой атмосферой...

...Катилина был революционером всем духом и всем телом...

Катилина собрал своих молодцов... одни должны были поджечь город с двенадцати концов; другие — перерезать всех сенаторов и столько граждан, сколько будет возможно... часть людей была назначена к водопроводам, чтобы убивать всех, кто придет за водой...

...Ему (Катилине. — А. Я.) стало легко, ибо он «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног...

...*достойным элизиума и сопричастным любви оказывается именно бунтовщик и убийца самого святого, что было в жизни, — Катилина*».¹

¹ Таков финал драмы Ибсена. Блок, ссылаясь на этот финал, выражает свое отношение к предмету.

Таков своеобразный комментарий Блока к *фабуле* его революционной поэмы. (Блок и прямо говорил, что смотрел на «Катилину» как на *проверку* «Двенадцати».) Раскрывается в «Катилине» и *символика* «Двенадцати» — с определенностью, исключающей инотолкования. Для наглядности сопоставлю некоторые строки из «Двенадцати» с соответствующими выдержками из «Катилины».

«Двенадцать»

Ветер, ветер —
На всем божьем свете

Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови

Черный вечер
.....
Черное, черное небо

Черная злоба; святая злоба

...Буйну голову сложить
.....
Впереди Исус Христос

«Катилина»

Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувят 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.

Его (Катилину. — А. Я.) обуяла ярость, которая не знает пределов.Закричал он: «Я потушу развалинами пожар моего жилища!» ...на ...черном фоне ночного города (революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту) — представьте себе ватагу, впереди которой идет обезумевший от ярости человек. Это... Катилина... преступный предводитель развратной банды...

...ярость и неистовство сообщили его (Катилины. — А. Я.) походке музыкальный ритм, как будто это уже не тот — корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека — мятеж, восстание, фурии народного гнева.

...римский «большевик» Катилина погиб...
...родился Христос...

Так разъясняет Блок *эпическую* природу «Двенадцати»: то, как относится материал поэмы к событиям революции.

Разъясняет Блок в «Катилине» также и *лирическую* природу «Двенадцати» — *себя* в поэме, *себя* в революции:

«Во времена Катилины в Риме жил «латинский Пушкин», поэт Валерий Катулл. Среди его стихотворений, дошедших до нас, сохранилось одно, не похожее на другие ни содержанием, ни размером («Аттис» — 63-е стихотворение Катулла, гимн *оскоплению*. — А. Я.). Стихотворение... написано древним и редким размером — галлиамбом, это — размер исступленных оргийных плясок...

...личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее (эпохи. — А. Я.) судьба, ее ритмы, ее размеры... были внушены ему его временем, ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой...

«Аттис» есть создание жителя Рима, раздираемого гражданской войной. Таково для меня объяснение и размера стихотворения Катулла и даже — его темы».

2.

«Катилина» — этот авторский комментарий к фабуле «Двенадцати» — не есть объективное раскрытие *содержания* поэмы; расшифровка символики «Двенадцати» далека от серьезного истолкования *образов*, стоящих за этими символами. И дело здесь не в дурных или добрых намерениях, которыми руководствовался автор, создавая «Двенадцать» и сочиняя «Катилину», а в том, что «Двенадцать» — это явление поэзии, это *полнота жизни* (пусть претворенной художником-мифотворцем), а «Катилина» — это надуманная, тенденциозная *схема*, не имеющая отношения ни к жизни, ни к искусству.

Что же касается музыкально-поэтической природы «Аттиса», то экстатическая, дионисийская стихия стихотворения действительно сродни одному из начал блоковской лирики; но параллель: «Катулл — Рим эпохи гражданских войн» и «Блок — русская революция» — от начала до конца искусственна и произвольна, как ни силится Блок провести эту параллель даже в деталях

(«...последние три строки стихотворения,¹ — пишет Блок об «Аттисе», — показывают, что поэт сам испугался того, что написал»; вспомним: «страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «не достойны» Иисуса...» и т. д.).

В соответствии с авторским замыслом и объективно, по самому характеру своего жанра, «Катилина» — эссе на *историческую* тему — не может быть и не является прямым комментарием к «Двенадцати»; это комментарий *косвенный* (при полной своей определенности), осуществленный путем *аналогий*.

Между тем аналогический, так сказать, метод есть самый несостоятельный способ толкования художественных произведений (их «проверки»), если источником аналогий служит *не* художественный материал. Образ можно сопоставлять только с образом. Крайне опасно «проверять» *поэтическую* идею, переводя ее в план идеи, скажем, политической, философской или религиозной. Нетрудно представить себе, как идея от искусства, будучи художественно состоятельной, т.е. *справедливой* в своем собственном качестве (в качестве *идеи-образа*) становится *ложной* в переводе на чуждый язык умозрительных конструкций; после «перевода» это уже не та, другая идея. Например, гениальное (т.е. в высшей степени «справедливое») стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (поэтическая модель ощущения жизни как неподвижности) нельзя «проверить», пользуясь в качестве аналогии философским выводом элеатов, принципиально отрицающим всякое движение; вывод Парменида и Зенона так же не подтверждает художественной идеи этого стихотворения, как противоположный вывод милетцев и Гераклита не опровергает ее. Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека» следует рассматривать как художественное произведение вообще и как произведение Блока — в частности,² но никак иначе.

Специфику художественного образа составляет его *много-*

¹ Эти три строки в дословном переводе значат: «Великая богиня, да минут меня твое неистовство, своди с ума других, а меня оставь в покое».

² Л. Долгополов в статье «Тютчев и Блок» («Русская литература», 1967 г., № 12) раскрывает некий аспект блоковского мирозерцания, в известной мере проясняющий субъективно-авторскую психологическую подоплеку этого стихотворения и некоторых других стихотворений Блока. Л. Долгополов пишет: «Блок вошел в поэзию с острым ощущением потрясений, которыми чреват новый век. История как бы замедлила ход, замерла в ожидании взрыва. Такие периоды, по мнению Блока, действуют опустошающе на душу человека, отравляя ее «сластыми ядами» покоя и неподвижности».

значность, — и чем многозначнее образ, тем он совершеннее; в то время как достоинство логических построений, наоборот, определяется их *однозначностью*.¹ (Само собой, что многозначность художественного образа не противоречит его конкретности и отчетливости, а однозначность логического суждения не противоречит его глубине.)

Многозначность образов «Двенадцати» была показана (в какой-то степени) разбором поэмы. Полифоничность, сложный контрапункт, многообразие регистров: и любовь, и сострадание, и пронзительная тоска — где всему этому аналогии в «Катилине»?

Двойственность (на деле *много* различных «двойственностей») образов «Двенадцати» есть конкретная форма их многозначности (это вообще типично для художественного мышления Блока).

При авторской установке на апологию вещей определенного рода (такая установка характерна и для «Катилины») двойственность образов поэмы является единственным условием ее художественной правды. Что же касается «Катилины», то это тот случай, когда однозначность («цельность») концепции со всей очевидностью выявляет объективную ложь, заключенную в произведении. Очерк «Катилина» есть чудовищная апология чудовищностей. Он действительно похож на поэму «Двенадцать», но — как близнец-урод бывает похож на удачного близнеца.

Чтобы показать, как далек данный Блоком в «Катилине» комментарий к символике (конкретно — к *цветовой* символике) «Двенадцати» от подхода к образному содержанию, стоящему за этими символами, приведу пример такого *подхода*.

«...сюжетная ситуация... любви Петрухи и убийства Катьки не может и не должна восприниматься отдельно от общеисторических, «атмосферных» и эпических слоев поэмы. Она «черная», эта ситуация, но ведь существует она только в соотношении с «белым», со снежной вьюгой, носящейся над оголенными, очищенными от всего случайного, мелкобытового, и в этом смысле — тоже «черными» трагическими пространствами истории. Все дело в том, что она (ситуация любви и убийства. — А. Я.) не «серая», не «средняя», а *трагедийная* ситуация».

Это пишет П. Громов, критик основательный.

Приведу суждения некоторых критиков о «Катилине».

В. Орлов пишет: «Блок сам раскрыл художественный смысл пейзажа «Двенадцати» в очерке «Катилина», написанном вскоре

¹ Мысль давняя; всего строже сформулирована, кажется, А. Д. Снявским.

после поэмы и важно для понимания ее проблематики». Какая находка здесь слово «пейзаж»! От разбора очерка «Катилина» и *конкретного* сопоставления его с «Двенадцатью» В. Орлов в своей монографии о «Двенадцати» благоразумно воздерживается, боясь скомпрометировать поэму, так как полагает, видимо, в глубине души, что «Двенадцать» и «Катилина» — зверушки одной породы.

З. Минц, которая гораздо честнее В. Орлова, проявляет свойственную ей вообще последовательность; она считает, что «представление Блока предреволюционных лет о роли «стихий» в истории... подразумевает и мысль об объективных законах истории», что в этом — «огромный шаг к материалистическому пониманию истории» и что «в известной статье «Катилина» в послеоктябрьский период на этом пути был сделан следующий большой шаг». В таком же духе З. Минц определяет и значение «Двенадцати». «Его [Блока] этика не только революционно-активна и не только утверждает роль народа в истории, но и подчас близко подходит к материалистическому пониманию соотношения личности и общества при социализме. В этом — значение «Двенадцати», — пишет З. Минц.

П. Громов высказывает ряд сомнительных суждений о «Катилине» (в частности, возводит «Катилину» в разряд художественной прозы)¹ и — главное — превратно толкует идейное содержание этого очерка. У П. Громова получается, что суть блоковского персонажа Катилины состоит в том, что он «с такой густотой, интенсивностью сконцентрировал... все грехи, все падение, всю низость социальных верхов» старого мира в своей персоне, что, «сам того не ведая, самым фактом этой «демонической» концентрации зла, он разрушает, потрясает насквозь прогнивший строй римской государственности».

Здесь — все наизнанку. Этак Блоку незачем было далеко ходить: взял бы (по громовской схеме), героем Распутина — и делу конец. Нет, Блок романтизирует Катилину не потому, что Катилина «сам того не ведая», «самым фактом» своего существования (как носитель зла) разрушает старый мир, а за то, что Катилина *сознательно восстает* против этого мира, за то, что Катилина — *революционер* «всем духом и всем телом» (Блок). Суть — в метаморфозе: зло, сподобившись соединиться с «очистительной» стихией революции, якобы становится *добром*. Вот

¹ Элементы художественной прозы в «Катилине» действительно есть (их не может не быть, если прозу пишет Блок), но в целом это — публицистика; и — по фактуре — публицистика средней руки.

в чем действительное содержание «Катилины». Вот что составляет предмет романтизации.

3.

При всех различиях очевидна связь — и отнюдь не внешняя — между «Двенадцатью» и «Катилиной». Художественное мышление человека не изолировано, конечно, от его мышления вообще. «Катилина» не раскрывает истинного содержания и художественной природы «Двенадцати», но объясняет — кроме символики поэмы — установки, которыми руководствовался Блок, создавая свою революционную поэму, и которые в известной мере реализовались в «Двенадцати». «Катилина» есть полная, адекватная реализация этих установок, которые важны тем, что они характеризуют мировоззрение Блока в начале революции. Мировоззрение Блока всегда было и в ту пору оставалось чем-то вторичным, производным от его художнического мироощущения,¹ определялось последним; но, естественно, происходило и обратное влияние: идеология накладывала свой *отпечаток* на искусство. Особенно сильным было это (обратное) влияние в 1917-18 годах, когда некоторые идеи — издавна не чуждые Блоку — обрели полное развитие и сложились в систему. «Катилина» — лучшая иллюстрация этой системы. Прочна ли оказалась в сознании поэта самая система, выяснится далее; но пока нельзя не отметить, что «Катилина», к сожалению, не случайность, не просто мертворожденный плод фантазии Блока, но значительная веха в его творческой биографии. Этой вехой отмечен рубеж *самоотчуждения* блоковского мифа, его отчуждения от своей первоначальной — художественной — природы: романтический идеал переходит в новое — и роковое — качество, в качество *романтической идеологии*.

Под романтической идеологией подразумевается такое понимание жизни (истории), в основе которого лежит некая «героическая» тенденция: идея *силы* (насилия), культ «*борьбы*» — в той или иной форме (кто бы ни был, по представлению романтических идеологов, носителем этой силы, этой «борьбы»).

¹ Против этого вряд ли возразил бы сам Блок, который писал в статье «Генрих Ибсен» (1908 г.): «Опора воли и веры всякого художника лежит в бессознательном».

Отрицать самый факт борьбы в жизни человечества (борьбы классовой, племенной и проч.) было бы, конечно, абсурдом; но романтическая идеология есть не просто признание этого (весьма существенного, к несчастью) обстоятельства, но его *фетишизация*: насилие провозглашается движущим рычагом истории, основным фактором прогресса.

Романтическая идеология многолика; ее крайние разновидности — это, с одной стороны, варианты рационалистические, наукообразные (определенное истолкование фактов экономических, социально-политических и других), с другой стороны — варианты иррациональные, откровенно мистические. Но и то, и другое — вообще вся романтическая идеология — по существу есть фальсификация действительности, *мистификация* сознания.

Мистика от религии (откровение, благодать) благотворна для верующих.

«Мистика» от искусства (тайна его возникновения, умо-непостигаемость его природы) — это то, что делает искусство искусством, а следовательно, то, без чего мир был бы беднее для человека.

Мистика (в том числе рациональная по форме своей) от истории, социологии, политики — губительна равно для всех.

Романтическая идеология оказывает влияние на искусство — влияние вредное. Чем непосредственнее, однозначнее отражаются в искусстве *идеологемы* романтического свойства, тем ниже уровень художественного произведения.

Романтические идеологемы не следует смешивать с романтическими идеалами.

Романтический идеал, как и всякий художественный образ (пусть даже невоплощенный), отличается от любой идеологемы, кроме своей многозначности, еще и тем, что он (образ) всегда принадлежит исключительно личности *данного* художника, всегда неповторимо-индивидуален (хотя его знак, его символ может быть общим достоянием); идеологема же (романтическая, как и всякая другая) составляет доктрину, принадлежащую группе людей. При этом связь между романтической идеологией и романтическим искусством существует (она коренится в определенном типе мышления), грань между ними подвижна, одно может (своеобразно отчуждаясь) переходить в другое.

Итак, романтические идеологемы (доктрины) снижают уровень романтического искусства (которое, вообще говоря, совсем

не обязательно связано с ними, но часто имеет тенденцию к такой связи).¹

Сравнив два известных блоковских произведения — «На поле Куликовом» и «Скифы» — можно убедиться, что второе уступает первому. И то, и другое — произведения романтической поэзии, но романтическая идеология (панмонголизм) претворяется в них по-разному: в первом случае она не препятствует многозначности образов (их глубине), как бы растворяясь, нейтрализуясь в «материи песни» (счастливое выражение Гейне); во втором случае романтическая идеология находит себе прямое, публицистически-плоскостное выражение.

«Скифы», несмотря на силу отдельных строк и строф, все же идут не по высшему счету блоковской поэзии; «Скифы» — не в том художественном измерении, что «На поле Куликовом» и «Двенадцать»² (при этом «Скифы» безусловно выше всех неблоковских произведений, отмеченных печатью панмонголизма).³

Элементы романтической идеологии были у Блока давно, отчетливо проявились к 1908 году, но в систему они сложились в 1917-1919 годах; тогда оформились они в романтическую идеологию как таковую — в одну из ее собственно мистических вариаций.

Иллюстрация этой системы — «Катилина». Самая же система — «Крушение гуманизма» (март-апрель 1919 года).

¹ Романтическая поэзия Цветаевой, например, никогда ни с какой романтической идеологией связана не была. Инфантильный культ Наполеона Цветаева сохранила, кажется, с детских лет до конца жизни, но он никак не отражался на ее художественном творчестве.

² Здесь дело еще и в том, что в «Скифах» (это замечено было сразу) Блок вольно или невольно заимствовал ораторскую интонацию и отчасти ритмику пушкинского стихотворения «Клеветникам России». Кстати, «Клеветникам России», одно из самых «идеологических» (политических) стихотворений Пушкина, при всей мощи авторского голоса не принадлежит к числу пушкинских шедевров. «Скифы» же — вторичны по звучанию своему, что само по себе не украшает стихотворения (а мелодия «На поле Куликовом» — первородно-блоковская). Блок записал в дневнике: «Подражать Пушкину нельзя» (январь 1921 г.). Это святая истина. Таким подражанием объясняется — в числе других причин — общая неудача «Возмездия» (хотя отдельные места поэмы — великолепны). Пушкинским стихом никому, кроме Пушкина, не дано писать безнаказанно.

³ «Скифы» гораздо выше, например, «Грядущих гуннов» Брюсова; и не только потому, что брюсовские способности вообще несоизмеримы с блоковским даром, но также потому, что «Скифы» дышат неподдельной страстью, а в «Гунах» автор кокетничает модной идейкой.

«Крушение гуманизма» — трактат, претендующий на широкие историко-философские обобщения. Вот (частью в пересказе, больше — в выдержках) содержание этого трактата.

Гуманизм — великое культурное движение, определявшее лицо Европы в период с половины XIV до половины XVIII века. Это — движение, «лозунгом которого был человек — свободная человеческая личность».

«...основной и изначальный признак гуманизма — индивидуализм».

Стиль гуманизма — Ренессанс (возрождение и обновление античной культуры),¹ переходящий затем в Барокко.

Начало кризиса гуманизма — германская Реформация, самый же кризис (в конце XVIII в.) — Французская Революция.

Постепенно великая «гуманистическая культура», проникнутая «духом музыки», вырождается в безмузыкальную «гуманную цивилизацию» (так античная культура выродилась когда-то в «римскую цивилизацию», лишенную цельности, гармонии).

«...основная черта современного общества состоит в его разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства». «Механизм — одно из главных зол нашего времени». Разделение труда в науке, в промышленности есть раздробление и порабощение личности (превращение работника в машину). «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой» (музыка — в блоковском, мистическом, смысле слова. — А. Я.).

Революция наступает вследствие «прилива новых звуков»,

¹ Поскольку в разбираемом трактате говорится о культуре, «исходной точкой и целью которой была человеческая личность», автор разбора — не христианин и вообще безбожник — вынужден констатировать тот факт, что после античности и до Ренессанса появилось на свете учение и движение, которое мудро обошло, исторически рассматривая проблему человеческой личности.

«Сей Кайафа и подал совет Иудеям, что лучше одному человеку умереть за людей» (от Иоанна, XVIII, 14).

«Заговорила душа улья, неотделимая от язычества... она не ведала отдельной души...»

Толпа пошла за саддукеями и фарисеями, за мудрецами и моралистами. Она пошла за чиновниками Империи, за первосвященниками, за писарями и воинами. Всё человечество, скопом, запятнало себя, и все сословия слились в едином хоре, когда люди оттолкнули от себя Человека» (Г. Честертон, «Вечный Человек»).

издаваемых «мировым оркестром»; «этот прилив идет медленно», а затем «движения одной дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю».¹

«Это пламя (революции. — А. Я.) — не дело рук человеческих. Движение масс есть движение стихийное, которое нельзя оспаривать, — так же, как нельзя оспаривать землетрясений».

«Старая соль земли (свободная личность, индивидуальность. — А. Я.) утратила свою силу, — и под знак культуры, ритмической цельности, музыки стало другое — встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре».

«...никогда в мире никакая масса не была затронута цивилизацией...»

«Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно; если же мы будем говорить о приобщении человека к культуре, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди варваров — или наоборот...»

«...цивилизированные люди изнемогли и потеряли культурную цельность, в такие времена бессознательным хранителем культуры оказываются более свежие варварские массы».

«Хранителем духа музыки оказывается... стихия, в которую возвращается музыка... народ... варварская масса».

«...ширится тот новый поток, который в течение столетий струился под землей, ломая кору цивилизации то здесь, то там, и который в наши дни вырвался из-под нее (из-под земли. — А. Я.) с неудержимой силой, упоенный духом музыки».

«Музыка эта — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас... для многих из нас и смертельна. Она — разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незабываемыми, она противоположна обычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия».

«...если останемся с тем, что гуманная цивилизация провозгласила незабываемыми ценностями, — не окажемся ли мы скоро отрезанными от мира и от культуры, которую несет на своем хребте разрушительный поток?»

«...движение, которое происходит в настоящее время в мире, невозможно измерить никакими гуманными мерками, истолковать никакими цивилизованными способами».

¹ Далее содержание трактата воспроизводится только цитатами.

«...в той борьбе, которой наполнен XIX век¹ ...преобладание работы рас германской и отчасти славянской — и, наоборот, молчание рас романской и англосакской».

«...у англичан и французов музыкальная память слабее, и потому в великой битве против гуманизма, против безмузыкальной цивилизации они более сэкономили свою кровь, чем германцы».

«Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее».

«...в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек...»

«...человек животное гуманное, животное общественное, животное нравственное — перестраивается в *артиста*, говоря языком Вагнера».

«...цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он и только он будет способен *жадно жить* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество».

Так кончается «Крушение гуманизма».

По определению Б. Соловьева (генеральная линия нашей критики), это — «одна из самых глубоких и примечательных статей Блока».

В трактате сконцентрирована мистико-романтическая концепция, выступающая как некая философия истории. Ничего оригинального в этой концепции нет. Это — переваривание старого ницшеанского варева с приправой из вагнеровской фразеологии. Вместо личности «сверхчеловека» идолом служит обезличенная «сверхмасса» — только и всего.

К. Мочульский в своей капитальной монографии о Блоке (не изданной у нас) пишет: «Соблазненный ницшеанской религией музыки, он (Блок) соединил знаком равенства понятия: «культура — музыка — стихия — народные массы». Отсюда его парадоксальное утверждение: «Варварские массы — носители культуры».

...верил, что «человек-животное» будет ницшеанским «сверхчеловеком», вагнеровским «артистом»...

Ненависть к буржуазной цивилизации с ее «просветительством» и позитивизмом ослепляет Блока. Спасаясь от нее, он

¹ Речь идет о борьбе, исподволь подготавливающей революционный взрыв начала XX века. — А. Я.

бросается вниз головой в «стихию», соблазненный музыкой антигуманизма — Ницше и Вагнера».

«Подготавливая к печати «Крушение гуманизма», — пишет К. Мочульский, — Блок записывает в дневнике: «Всякая культура — научная ли, художественная ли — демонична. Именно чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее!.. Но демонизм есть сила. А сила — это победить слабость, *обидеть слабого*».

К. Мочульский допускает одну фактическую неточность. Цитированная им дневниковая запись Блока сделана 6 января 1919 года, и Блок никак не мог в это время готовить к печати «Крушение гуманизма», ибо начал писать эту статью только в марте. Но вот что знаменательно. В дневнике после слов «*обидеть слабого*» сразу идет: «Несчастный Федот изгадил, опоганил мои духовные ценности, о которых я *демонически*... плачу по ночам». И дальше — та самая воображаемая тяжба с Федотом, о которой уже была речь. Из «тяжбы» этой несомненно следует, что Блок *в жизни* думал, чувствовал и действовал *прямо противоположно* своей демонической догме. Единственное, что мог он в жизни делать демонически, — это демонически плакать по ночам. Федот, разграбивший Шахматово, объявляется фактически *слабым* («я — сильнее»), слабым за духовной своей нищетой. Стало быть, здесь-то и представляется Блоку случай «применить теорию на практике», «обидеть слабого» — помыслом, словом (проклятьем или презрением — все равно). И все происходит наоборот: Блок склоняется перед «несчастливым» Федотом...

Приведу еще один пример Блоковского «демонизма» — на этот раз из реально-жизненной, собственно практической сферы (тяжба-то с Федотом была все-таки воображаемая).

В августе 1917 года (т.е. еще при Временном правительстве) была закрыта газета «Новое время». Блок записал в дневнике: «...очень заметное событие сегодняшнего дня... закрытие газеты «Новое время...» Я бы выслал всех Сувориных, разобрал бы типографию, а здание в Эртелевом переулке опечатал и приставил к нему комиссара: это — второй департамент полиции, и я боюсь, что им удастся стибрить бумаги, имеющие большое значение. Во всяком случае уничтожено место, где несколько десятков лет развращалась русская молодежь и русская государственная мысль».

Прошло после этого немного времени, и Блок — уже в совдеповскую пору — узнает, что бывший ведущий литературный критик «Нового времени» В. П. Буренин голодает.

Еще поколение, к которому принадлежал отец Блока, знало эпиграмму Д. Д. Минаева на Буренина:

По Невскому бежит собака,
За ней Буренин, тих и мил...
Городовой, смотри, однако,
Чтоб он ее не укусил!

Много лет подряд Буренин специализировался, в частности, на бульварных фельетонах против «декадентиков», во всю силу лакейского острословия измываясь над ними. Он был поборником доброго старого реализма, господин Буренин. Был защитником здоровых традиций. Ратовал за связь литературы с жизнью, за народность искусства. К Блоку Буренин питал, кажется, особое пристрастие, величая его не иначе как «Блох», а то и просто «идиотом».

И вот Блок — сам голодавший — захлопотал: надо собрать денег, поддержать старика Буренина...

Фридрих Ницше учил: падающего — толкни. Александр Блок «выучил»: голодного — накорми. Отдай последнее — но накорми.

Блок — это известно — не считал себя христианином и, значит, не был им. Но дай бог каждому христианину так в душе своей не ведать зла, как не ведал его «демонист» Блок, так относиться к личным врагам, как этот «ницшеанец».

Теперь вернемся к романтической идеологии Блока. За десять лет до трактата «Крушение гуманизма» Блок писал В. Розанову: «Ведь я... с молоком матери впитал в себя дух русского «гуманизма». Мой дед — А. Н. Бекетов, ректор СПб. университета, и я по происхождению и по крови — “гуманист”».

В таком контексте можно было бы обойтись и без кавычек в слове «гуманист». Надо полагать, что впитанное с молоком матери было сильнее, чем заимствованное у автора «По ту сторону добра и зла». В самом трактате «Крушение гуманизма» ощущается насилие Блока над собой. О музыке антигуманизма сказано: «Она почти невыносима для многих из нас... для многих из нас и смертельна».

Знакомый блоковский мотив:

...И пусть над нашим смертным ложем
Взвывается с криком воронье...

Судорога обреченности, жертвенное раденье...

Блок читал при Горьком «Крушение гуманизма», и Горький оставил меткую психологическую зарисовку этого чтения:

«Статья показалась мне неясной, но полной трагических предчувствий. Блок, читая, напоминал ребенка сказки, заблудившегося в лесу: он чувствует приближение чудищ из тьмы и лепечет встречу им какие-то заклинания, ожидая, что это испугает их. Когда он перелистывал рукопись, пальцы его дрожали. Я не понял: печалит его факт крушения гуманизма или радует?» (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, М., 1951 г., т. 15, стр. 328-329).

Драгоценное свидетельство! Блок-человек, Блок-поэт — это одно; Блок-философ — это другое. Между одним и другим есть и связь, и сходство, но различия существенней схождения. Художественное творчество Блока и его идеологические построения имеют определенные общие предпосылки (нечто коренящееся в самой психике Блока), но *функционально* — это разные вещи. Тысячу раз прав Юрий Тынянов, сказавший в год смерти поэта: «“Литературные” выступления Блока в подлинном смысле слова никем не засчитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его статьи... Здесь органическая черта. ...у Блока резко раздельны стихи и проза: есть Блок-поэт и Блок-прозаик, публицист, даже историк...

...когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо...*» (Ю. Тынянов. — «Блок». Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1966 г.).

«Литературные» выступления Блока — это, конечно, тоже его лицо, второе лицо, но *личность* Блока гораздо сильнее и объективнее выражается первым лицом — поэтическим (кстати, куда более сложным, чем лицо «литературное»).

5.

Из всего сказанного вовсе не следует, что философию Блока можно обойти молчанием. Нужно определить ее существо, выяснить ее происхождение. Идеи выраженные, запечатленные отчуждаются от своих провозгласителей, от их индивидуально-человеческого естества, и существуют суверенно, имея силу собственного — внеличного — влияния на умы. Влияние блоковской философии вредоносно, потому что этот малый ручеек (кто знает философа Блока!) вливается в общее русло романтической иде-

ологии. В этом (объективном) смысле философия Блока есть грех, несмотря на величайшую субъективную честность, несмотря на всю душевную чистоту Блока. И — что чрезвычайно важно — грех этот — общий для наиболее развитой духовно части русской интеллигенции конца XIX начала XX века, в особенности — для ее художественного авангарда.

Судьба Блока — это судьба русской интеллигенции и — в конечном счете — судьба России.

Отделяясь от личности своих творцов, идеи — под влиянием времени, среды и в зависимости от всего идейного климата — меняют характер, наполняются новым содержанием и порой получают такое направление, которое могло бы их творцов ужаснуть.

Надо знать Блока, знать определенную русскую идейно-литературную традицию и знать политическую обстановку момента (затягивающиеся мирные переговоры советской России с Германией, отношение Советов со странами Антанты и проч.), чтобы беспристрастными глазами прочитать такую, например, дневниковую запись, сделанную Блоком в январе 1918 года:

«Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим *косящим*, лукавым, быстрым взглядом; *мы скинемся азиатами*, и на вас прольется Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины».

Это — угроза Западу. Это — тема «Скифов».

Полвека спустя слова «ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины» читаются другими глазами — не такими, как в 1918 году. Вот-вот произойдет реализация метафоры. Невольно чувствуешь, как трещит собственная шкура...

Особое звучание обретают для нас и такие мотивы «Крушения гуманизма», как «преобладание работы рас германской и... славянской», во всем мире звучащий «колокол антигуманизма» и т. п.

Скажут: никому нет дела до романтического идеолога Блока, людей интересует его поэзия и его человеческий облик.

Это не так. Кое-кому глубоко безразлично «святое сердце Александра Блока» (Цветаева) и абсолютно не нужна его поэзия; но эти кое-кто счастливы уцепиться за идейку — был бы только у нее подходящий душок. Им *икс* указывает, *игрек* указывает, *зет* указывает — и Блок им тоже «указывает». Так что «литературные» выступления не то чтобы «засчитывались в облик Блока» (здесь Тынянов по-прежнему прав) но — что еще страшнее — засчитываются определенным манером в облик

века; и засчитываются не случайно — людьми, которым ни до облика Блока, ни до человеческого облика вообще дела нет.

«Недавно мне пришлось прочитать великолепные слова Блока, сказанные им в революцию, — они поразили меня своей сегодняшней звучностью: “Я — художник, следовательно, не либерал”», — пишет Лев Кербель в статье «Баррикады классовой борьбы в искусстве» («Советская культура» от 20-го мая 1969 г.).

Слово «либерал» происходит, как известно и прилежному старшекласнику, от латинского *libertas*, *свобода*.

И скульптор Кербель поучает: «Свобода ради свободы это и есть та самая несвобода, когда стоит только начать, стоит только отвернуться от идейной, содержательной природы советского искусства... поставить себя в центр своего творчества, как тотчас готова та самая наклонная плоскость...»

Куда же ведет, гражданин Кербель, «та самая наклонная плоскость» художника, считающего, что, как изволите выражаться, «его работа не для социального заказа»? Художника, который стремится «*поставить себя в центр своего творчества*» (Л. Кербель)? И Кербель отвечает на этот вопрос:

«...это не просто тот солдат, который в бою бросает оружие, но солдат, который стреляет по своим».

До конца можно не договаривать. Что делают с солдатом, который стреляет по своим, знает и не слишком прилежный первоклассник...

Про скульптора Кербеля не скажешь словами современной песенки: «чего ваяет — не понимает»; он прекрасно понимает, что ваяет.

Кербель цитирует Блока. Разные можно подобрать у Блока цитаты о либералах. Можно и такие. Можно и другие.

Русские либералы когда-то составляли политическую партию, и их называли, как, возможно, слышал Кербель, конституционными демократами, а сокращенно — кадетами.

Блоку случалось нелестно высказываться о кадетях. А случилось иначе:

«Я ведь люблю кадет по крови, я ниже их во многом (в морали прежде всего, в культурности)...»

Далее Блок говорит: «...мне стыдно было бы быть с ними» (с кадетами). А почему Блоку стыдно было быть с кадетами? Он отвечает: потому, что «стыдно любить свое». Это записано Блоком в дневнике — 12 и 16 июля 1917 г., когда кадеты были одной из правящих партий.

А потом наступил октябрь 1917 года. А за ним — январь 1918. И вот в ночь с 6-го на 7-ое января в Петрограде матросы ворвались в Мариинскую больницу и убили Шингарева и Кокошкина, двух членов ЦК кадетской партии и бывших министров Временного правительства (оба содержались в тюрьме, но по состоянию здоровья были переведены в больницу).

А. И. Шингарев (род. в 1869 г.) — земский врач, видный общественный деятель и публицист, написал книгу о нищете русских крестьян — «Вымирающая деревня».

Ф. Ф. Кокошкин (род. в 1871 г.) — ученый, правовед; непримиримый враг расизма: российского (черносотенного) и германского (антропологического); один из первых в Европе увидел всю угрозу, заключенную в расовых теориях, оценил последние как людоедство, которое тем опаснее, чем наукообразнее; дал в своих работах блестящую отповедь российскому и — особенно — германскому расизму.

А. И. Шингарев и Ф. Ф. Кокошкин — украшение, гордость русской интеллигенции.

Расправу с Шингаревым и Кокошкиным осудили — и персонально Ленин, и Совнарком (правда, виновники преступления почему-то не были обнаружены); Дыбенко обратился к Балтфлоту с соответствующим воззванием (обо всем об этом см. «Правду» от 22 /9/ января 1918 года). Это была тактика. Тактика меняется в зависимости от обстоятельств. Между январем и июнем 1918 года обстоятельства изменились...

«26. 6. 1918 г.

Г. Зиновьеву.

Также Лашевичу и другим членам ЦК.

Товарищ Зиновьев! Только сегодня мы узнали в ЦК, что в Питере *рабочие* хотели ответить на убийство Володарского массовым террором и что вы (не Вы лично, а питерские цекисты или пекисты) удержали.

Протестую решительно!

Мы компрометируем себя: грозим даже в резолюциях Совдепа массовым террором, а когда до дела, *тормозим* революционную инициативу масс, *вполне* правильную.

Это не - воз - мож - но!

Террористы будут считать нас тряпками. Время архивное. Надо поощрять энергию и массовидность террора против контрреволюционеров, и особенно в Питере, пример коего *решает*.

Привет! Ленин».

(В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 4-ое, т. 35, стр. 275)

Однако вернемся к Шингареву, Кокошкину, а заодно и к «антилиберализму» Блока.

Убийством Шингарева и Кокошкина Блок был потрясен; в его записной книжке читаем запись от 8-го января 1918 года:

«Убиты (в больнице) Шингарев и Кокошкин...

...Внутри дрожит».

В тот же день — 8-го января 1918 года — Блок начал писать «Двенадцать»; начал с таких строк:

Уж я ножичком
Полосну, полосну...

Эти строки связаны (замечено Л. Долгополовым) с впечатлением от убийства Шингарева и Кокошкина.

На следующий день, 9-го января, Блок кончил статью «Интеллигенция и революция»; там было сказано о Петрухиной братии:

«Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей...»

Да, Блок не считал себя либералом, но чтобы изваять из его «антилиберализма» «ту самую наклонную плоскость», — для этого нужны *кербели*. Им бы, кербелям, только цитатку на готовок...

А что если раскрыть статью Блока «Что сейчас делать?» (1918 г.), откуда выудили для Кербеля потребную ему цитатку, да заставить цитатчика прочитать *всю* статью, да ткнуть его в такое место из этой статьи Блока:

«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 удесятеренном ужасе, так что жить станет нестерпимо...»

Что скажете на это, гражданин скульптор? А ничего он не скажет. Он свое уже сказал.

И *удесятеренный ужас* состоит в том, что Блок действительно *помог* Кербелю это сказать, хотя удавился бы прежде, чем удавили, если бы знал, кому помогает.

Вот что такое романтическая идеология...

Л. Долгополов — не Кербель, которому «недавно пришлось» у Блока нечто прочитать. Л. Долгополов читает Блока давно, много пишет о нем и, в частности, написал такое:

«Интеллигенция в представлении Блока оказывается носительницей буржуазной цивилизации и буржуазной идеологии».

Призывая интеллигенцию слушать «музыку революции», Блок сказал:

«Я обращаюсь... к интеллигенции, а не к буржуазии. Той никакая музыка, кроме фортепиан, и не снилась» («Интеллигенция и революция»).

Значит, как-то отличал Блок идеологию интеллигенции от идеологии буржуазии...

И все-таки никто иной, как Блок *помог* блоковеду приписать ему, Блоку, пошлость — и притом пошлость не простую, а злободневно-реакционную, актуально-политическую, хотя сам Блок всегда содрогался от пошлости и всегда презирал политику; помог потому, что пошлость эта — вроде и не совсем ложь, а чуть ли не полуправда. Блок, действительно, обвинял интеллигенцию в буржуазности — и не раз. Да только самое понятие «буржуазность» для Блока — одно, для блоковеда — другое. По Блоку, интеллигенция буржуазна потому, что она недостаточно духовна, недостаточно «музыкальна»; потому, что ей «точно медведь на ухо наступил» («Интеллигенция и революция»); потому, что она лишена «хрустального звона» (там же); т.е. потому интеллигенция «буржуазна» для Блока, что она — *недостаточно* интеллигенция. Блоковед же мыслит (в данном случае) не сам по себе, а *по дяденьке*. А по дяденькиному понятию интеллигенция потому буржуазна, что она — интеллигенция: мыслит не как дяденька велит, а как бог на душу положит.

Блок помогает извратить и опошлить себя уже тем, что, обращаясь к русской интеллигенции и причисляя себя к ней, заключает хотя бы единожды слово «интеллигенция» в кавычки, точно так же, как, называя себя гуманистом (в письме к В. Розанову), ставит в кавычки слово «гуманизм». Эти кавычки — тоже романтическая идеология. С точки зрения романтической идеологии такие слова, как *интеллигенция*, *гуманизм*, выглядят не совсем прилично, когда они голенькие, без кавычек.

Статья «Интеллигенция и революция» исполнена личного благородства и жертвенности, но остались от нее (дяденьке на потребу) — одни кавычки.

Блок владел магией слова, но одного — элементарного — словесного закона он не знал. Не знал, что, покушаясь на гуманизм, либерализм, интеллигенцию, цивилизацию, тем самым неизбежно покушаешься на *человечность*, *свободу*, *духовность*, *культуру*.

Но в одном оказался Блок поистине без вины виноват». Привязывать искусство к политике, как бубенец к коровьим ро-

гам, Блок никому и никогда не помогал: на этот предмет он ни одной цитатки кербелям не подкинул.

Обращаясь к интеллигенции, Блок говорит

«...о тех, кто политики не делает; о писателях, например (если они делают политику, то грешат против самих себя, потому что «за двумя зайцами погонишься — ни одного не поймаешь»: политики не сделают, а свой голос потеряют)». Это — из статьи «Интеллигенция и революция». А через два месяца Блок написал статью «Искусство и революция», где говорится:

«...искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому — любезное сердцу иных) в наши дни ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже «реальной политики» и потому труднее воплощаются в жизнь».

Вот как далеки друг от друга для Блока жизнь (искусство) и «реальная политика». Даже революция и политика для него друг от друга далеки. Все это — 1918 год, год «Двенадцати», когда Блок упивался стихией революции.

В 1920 году проблемы «искусство и революция» для Блока уже не существует; перед ним стоит другая проблема: «искусство и власть»; и он решает ее с полной определенностью:

«...искусство с воздействиями какой бы то ни было власти несовместимо» (дневник, 13 декабря 1920 года).

К революции Блок отношение имел, а вот что касается власти, политики, партийности...

«Я никогда не возьму в руки власть, я никогда не пойду в партию...» Это — дневник, июль 1917 года. Тогда было «время надежды и веры большой». Но когда наступили другие времена (в марте 1919 года), Блок записал в дневнике:

«“Быть вне политики”... с какой это стати? Это значит — бояться политики, прятаться от нее, замыкаться в эстетизм и индивидуализм, предоставлять государству расправляться с людьми, как ему угодно...»

Теперь Блок не желает быть вне политики. Но это не значит, что он намерен в политике участвовать. Когда государство расправляется с людьми — это политика. Когда человек хочет препятствовать такой расправе — это не политика; но про такого человека нельзя сказать, что он «вне политики».

Человечности Блок не предавал ни *в жизни* своей, ни *в искусстве* (только в «литературе»).

Самого же искусства Блок не предавал никогда и ни в чем.

Блок знал, что такое настоящее искусство, и понимал его характер, как понимали немногие:

«...перед лицом великих творений искусства всякий спор об искусстве чистом и нравоучительном, о задачах искусства, а в конечном счете — тревожный спор об эстетике и морали, о красоте и пользе — оказывается *маленьким* спором, *злойбой дня* или «злойбой» нескольких десятков лет — все равно» («Генрих¹ Ибсен», 1908 год).

Но *злоба* дня и десятилетий мстит Блоку и до сих пор...

В 1918 году Блок писал по поводу обнесения решеткой могилы Льва Толстого:

«...кто обносил решеткой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не «надругались»? А почем вы знаете, может быть, рад был бы Лев Николаевич, если бы на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки — божьи, а решеточка — не особенно» («Интеллигенция и революция»).

И вот ревнители *решетки* присосались к тому, кто мог бы *весь мир научить ненависти* к решеткам.

На труп Блока вскарабкались крабы-кербели («...закарабкался краб всполохнутый»)² и со своей крабьей «сегодняшней звучностью» (Кербель) тянут свою крабью песенку:

«Свобода ради свободы — это и есть та самая несвобода...».

Таково посмертное проклятие Александра Блока. Имя этому проклятию — романтическая идеология.

6.

Романтическая идеология всегда имеет некоторые объективные предпосылки.

Блок отчетливо видел и остро переживал пороки современного ему общества; и — отталкивался от этого общества.

«Двадцатый век — железный век... Год от года, день ото дня, час от часу все яснее, что цивилизация обрушится на головы её творцов, раздавит их собою... Были люди — теперь только называют себя так: рабы, звери, пресмыкающиеся. Того, что называлось людьми, Бог давно не бережет, природа не холит, искусство не радуется... Знаете ли вы, что каждая гайка в машине, каждый поворот винта, каждое новое завоевание техники плодит

¹ Блок писал (так было принято тогда) скандинавское имя *Генрик*, как немецкое *Генрих*.

² «Соловьиный сад».

всемирную чернь?.. Уже при дверях то время, когда неслыханному разрушению подвергнется и искусство...»

Это — из «Введения» к «Молниям искусства» (так собирался назвать Блок книгу итальянских впечатлений). Это — предвоенная Европа.

А вот предвоенная, предреволюционная Россия:

«...годы легли на плечи, как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь.

Распутин — всё; Распутин — всюду; Азефы разоблаченные и неразоблаченные; и наконец годы европейской бойни... она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которой купалась наша родина...» («Интеллигенция и революция»).

Вот — война:

«Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то *безделье*, скука, та *пошлятина*, имя обоим — «великая война», «отечественная война», «война за освобождение угнетенных народностей» или как еще. Нет, под этим знаком никого не освободишь» (там же).

А вот — Россия после февральской революции в блоковском восприятии:

«Инстинктивная ненависть к парламентам, учредительным собраниям и пр. Потому что рано или поздно некий Милюков произнесет: «Законопроект в третьем чтении отвергнут большинством».

Это ватерклозет, грязный снег, старушка в автомобиле, Мережковский в Таврическом саду, собака подняла ногу на тумбу, м-ль Врангель тренькает на рояле (блядь буржуазная), и все кончено» (дневник, январь 1918 года).

Где же выход из положения?

«Делается что-то. Быть готовым. Ничего, кроме музыки, не спасет. Европа *безобразничала* явно почти четыре года (грешила против духа музыки)...

Ясно, что безобразие не может пройти даром. Ясно, что восстановить попранные суверенные права музыки можно было только *изменой* умершему...

Но музыка еще не помирится с моралью. Требуется длинный ряд *антиморальный* (чтобы «большевики изменили»), требуется *действительно* похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы *музыка согласилась помириться с миром*» (дневник, март 1918 года).

Тема «старый мир», «страшный мир» нашла у Блока наиболее общее выражение в поэме «Возмездие».

Век девятнадцатый, железный,
Вонстину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

.

Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!)
Под знаком равенства и братства
Творились страшные дела!

.

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее ночи мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Когда Блок написал эти стихи, XX век еще не наступил. То есть по календарю уже наступил...

А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

(Ахматова).

«Мало кто в XIX веке предвидел, что будет XX-ый» (Ежи Лец).

«Гуманистический туман», «серый и гнилой» («Возмездие») сменился кровавым туманом застенков и газовым туманом душегубок.

Двадцатый век пришел — и задушил Блока сразу, в первом действии драмы. Зрители следующих актов должны вспоминать некоторые образы «Возмездия» не без оттенка чувства суеверного. Как резко очертил поэт Люциферово крыло, чуя только тень его тени... И еще:

Над всей Европою дракон,
Разинув пасть, томится жаждой...

А некоторые строки этой поэмы воспринимаются так, как воспринимается бабушкин рассказ о том, что ее в детстве до смерти напугал плюшевый медвежонок; это — про «железный» прошлый век:

Тот век немало проклинали
И не устанут проклинать.
И как избыть его печали?
Он мягко стлал — да жестко спать...

Спится, сладко спится под эту колыбельную песенку.

Есть в блоковской прозе такой образ:

«...бегущий от смерти сам умирает в пути, и вот мы видим призрак бегства; в действительности — это только труп в застывшей позе бегуна» («Творчество Вячеслава Иванова», 1905 г.).

Этот образ дает модель историко-философской мысли Блока в ее бегстве от гуманной цивилизации.

Непрерывно бегущий — был там-то, будет там-то, но в какой точке пути он теперь? Ни в какой. Непрерывно бегущего нельзя прикрепить ни к одной из точек его пути.

В сознании Блока разрывалась временная цепь: выпадало реальное звено — *сегодня; было* вчера и *будет* завтра, а *сегодня — нет.*

7.

«...после... 1908 г. основой творческого единства в искусстве Блока является историческая перспектива, понимаемая как движение от прошлого к будущему. В общефилософском смысле она (перспектива. — А. Я.) неизбежно становится метафизической... «музыкальным напором...»

...обнаруживается односторонность и в самой блоковской «диалектике истории», в ее основе — в «музыке». Среди блоковских определений музыки есть и такое: «Настоящего в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственно существующий, ибо творческий» ...» — пишет П. Громов.

Здесь следует разграничить некоторые моменты. «Основой творческого единства в искусстве Блока» (и до 1908 года, и после) был его поэтический дар, т.е. нечто совершенно объективное (а не «историческая перспектива, понимаемая как движение от прошлого к будущему»). Основой же литературно-идеологических построений Блока (начиная с 1908 года), действительно, была та самая перспектива, субъективно сознаваемая Блоком,

о которой говорит П. Громов. Эти «основы» взаимодействовали между собой. Вторая и *вторичная* («литературная») основа оказывала влияние на первую и *первичную* (художническую) основу, но это — определенное — влияние не было определяющим. Обе «основы» определялись психическим складом Блока, но одни и те же черты его психики в поэзии и в «литературе» сказывались по-разному. «Музыкальный атом» — «совершенный» и «творческий» — работал только на искусство Блока, его идеологию он *взрывал*.

В своей философской публицистике Блок повторяет слово «музыка» с маниакальной настойчивостью, в его стихах это слово встречается редко; но если под «музыкой» иметь в виду внутреннюю гармонию, духовное совершенство, то можно сказать, что философия Блока столь же немусыкальна, сколь музыкальна его поэзия.

Коренное психическое свойство Блока, проявившееся в почти постоянном ощущении *разрыва* (всяческих связей; в том числе — временных) — свойство *трагическое* — не мешало Блоку создавать прекрасные поэтические образы и определяло *специфику* этих образов.

...Длятся часы, мировое несущие,
Ширятся звуки, движенье и свет,
Прошлое страстно глядится в грядущее,
Нет настоящего, жалкого нет...

(«Художник», 1913 г.).

Это — состояние поэта, когда приближается «легкий доселе неслышанный звон» («Художник»), это — образ вдохновения. Разрыв («нет настоящего») преодолевается ощущением высшего единства — *вечности* («часы, мировое несущие»). Пусть эти часы пронесутся, как мгновенье, все равно — пока они *«длятся»* — «время стоит» («Художник»). Только этого мига и ждет поэт («жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную...» — из того же стихотворения), только им и жив, завидев

...Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти...

(«Художник»).

Трагическая раздвоенность, боль разрыва есть тоска по гармонии; и для Блока она оборачивалась гармонией в его искусстве. (А перед читателем предстают одновременно: и трагизм

блоковского мироощущения, запечатленный в его поэзии, и гармония, заключенная в ее совершенстве.)¹

Блок сказал:

«Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше *не-искусства*, чем искусства. Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать всё — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт. Радиоактивированью поддается именно *живое*, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя» (записные книжки, март 1914 года).

«Переживания» — если говорить о Блоке — это прежде всего трагические переживания; и они «радиоактивировались», гармонизировались искусством.

Философия Блока — воплощение дисгармонии; эти же переживания (чувство разрыва), не оплодотворенные поэзией, сами обеспоживали «литературу».

То свойство психики, которое в соединении с художнической природой Блока делало его большим трагическим поэтом, — то же свойство в сочетании с отвлеченным мышлением Блока делало его маленьким (к счастью!) романтическим идеологом.

Философия Блока настолько стихийна, что ее, строго говоря, даже нельзя назвать философией, а если можно — только условно. Но безусловно — нельзя смешивать философскую стихию Блока с его лирической стихией.

8.

Л. Долгополов пишет о понятии «стихия» у Блока:

«Уже то соединение столь разнородных представлений, которое вкладывалось в это понятие, лишало его какой бы то ни было четкости или ограничения. Скорее всего мы имеем дело здесь с одним из компонентов чисто поэтического (чувственного в первую очередь) мироощущения, реализовавшегося в ряде устоявшихся, но очень личных категорий. Эти категории не служили средством социологического анализа, поэт пытался постичь «дух» истории в ее самых общих проявлениях.

С таким восприятием стихии мы встречаемся и в «Двенадцати».

¹ Гармония, объективно утверждающая совершенство мира (который — по большей части — не был Блоку мил).

Здесь смешиваются разные вещи: *понятие* стихии и *образ* стихии у Блока. Это, конечно, не изолированные друг от друга, но и — тем более — не тождественные вещи. Да, понятие стихии идет у Блока от образа стихии, как вообще его мировоззрение идет от мироощущения; но элементы мироощущения, претворенные в поэзии Блока (хотя не лишены идеологической окраски), качественно и функционально отличны от элементов мировоззрения, претворенных в его идеологической литературе.

Образ стихии в «Двенадцати» ни в коем случае не совпадает с идеей стихии в «Катилине» и в «Крушении гуманизма». При этом идея стихии у Блока, действительно, настолько аморфна, расплывчата, что не составляет логического понятия и поэтому не может служить средством научного социологического анализа. Претендующая на философскую глубину, идея эта еще не есть понятие, но — тем более — не есть художественный образ. «Двенадцать» же (в целом) есть поэтический образ народной стихии, образ, который может служить и служит средством *художественного* анализа того социально-исторического явления, которое именуется Октябрьской революцией.

9.

Что составляет главную черту философии Блока? Каков *характер* его мышления? Это — мышление *метафорическое*.

Метафора «дух музыки» — вот стержень, на котором держится «Крушение гуманизма» и вообще вся романтическая идеология Блока. Все строится вокруг этой метафоры, все выводится из нее. Музыка — как высшая из мировых стихий; мистический гул вселенского оркестра.

Метафора в искусстве — одно из средств (далеко не единственное) создания художественного образа, следовательно, служит инструментом *высветления* жизни (разумеется, лишь в том случае, когда этот инструмент попадает в руки настоящего мастера).

Метафора в области спекулятивного (абстрактного) мышления есть орудие *затемнения* жизни.

Наука по самой природе своей стремится к предельной логической формализации своих данных, к их математическому описанию, т.е. к методике, прямо противоположной метафорическому методу мышления (метафора может быть только иллюстрацией,

аналогией научного факта, но ни в коем случае не средством его выявления).

Приведу простейший пример порочности метафорического (внехудожественного) мышления.

А. Д. Скалдин (см. его «О письмах А. А. Блока ко мне» в сборнике «Письма Александра Блока», Л., 1925 г.) представил когда-то Религиозно-философскому обществу доклад «Идея нации». Там содержалась и такая мысль:

«...почти все философские системы своим главным и вернейшим оружием считают логику — непомерно-тяжкий посох — и, опираясь на этот посох, хотят пройти мир, как проходят поле. Они забывают, что здоровому человеку для ходьбы прежде всего даются ноги».

Философия рассматривается как ходьба и делается вывод: логика для нее второстепенна. Но философия не ходьба, а мышление. Здесь, впрочем, уместна такая метафора (как аналогия): Скалдин мыслит ногами.

Возьмем еще один пример.

Если мы (условно) примем тезис: «диктатура *икса*», — а в действительности (не говоря даже о том, хороша или плоха любая диктатура) диктатура *икса* принципиально невозможна — и на деле осуществляется диктатура *игрека* (хотя бы и от имени *икса*), то принятый нами тезис «диктатура *икса*» есть метафора, оскорбляющая разум и враждебная жизни.

Поразительно, но никто лучше Блока не понимал, как пагубно порой метафорическое мышление.

В статье «Герцен и Гейне» (написанной в том же году, что и «Крушение гуманизма»), понося по своему тогдашнему обыновению, «цивилизацию», Блок пишет слова: «цивилизованное одичание» — и тут же начинает размышлять над этим своим словосочетанием:

«Что такое «цивилизованное одичание»? *Метафоричность мышления* — вот что; это она нас заела и поныне ест, не ест, а жадно пожирает. «Метафоричность мышления»... за ней стоит сама смерть».

Но при таком — глубочайшем — понимании сути дела Блоку не дано было подавить в себе метафорическое мышление (столь естественное в поэзии), когда он занимался своей «литературой».

Художник-мифотворец, Блок имел непреодолимую (точнее — преодоленную лишь незадолго до смерти) склонность к мифотворчеству *вообще*; а мифотворческое мышление есть мышление метафорическое.

Мифы от искусства — прекрасны, когда художник — народ или кто-то один из его талантливых детей.

«Мифология... искала истину через красоту — если понимать под красотой и все совершенство гротеска. У воображения свои законы и свои победы, которые не понять ученому и философу».
(Г. Честертон, «Вечный человек»).

Мифы от идеологии — всегда убийственны, будь то миф расовый, классовый, массовый или иной.

В статье «Творчество Вячеслава Иванова» Блок отождествляет понятия: «стихия народная», «дух музыки», «дух мифа», а затем пишет:

«...искупается отчуждение поэта от народной стихии... Поэт становится народным... при свете всеобщего *мифа*».

Если всеобщность мифа выражается в его выходе за пределы искусства, в его тотально-идеологическом распространении, миф служит не единению народа с его поэтами, а единению народа с его фюрерами. Миф, отчужденный от искусства и от личности художника, — это готовая формула демагогии, достояние политического хищника.

В статье «Герцен и Гейне» (1919 г.) Блок цитирует Герцена, который объясняет, в чем была слабость революции 1848 года в Германии: «Кроме нескольких забежавших или завлеченных работников, народ не шел с этими бледными фюрерами, они ему так и остались посторонними».

Да, фюреры XIX века были бледны. То ли дело фюреры следующего столетия... Они не остались для своих народов посторонними (для чужих народов — тоже). Они мастерски воспользовались своими мифами, когда созрели объективные условия для успеха массового мифо-гипноза. Им удалось завлечь миллионы работников. Народы ринулись за этими *яркими* фюрерами. Дорогой ценой оплачивает человечество мифологию XX века.

10.

Если не учитывать момента отчуждения блоковского мифа от искусства, его идеологизацию, если отвлечься от того обстоятельства, что миф Блока разошелся (после революции) по двум параллельным каналам — поэзии («Двенадцать») и «литературы» («Катилина», «Крушение гуманизма»), тогда выстраивается непрерывный ряд символов:

Прекрасная Дама — красавица Россия — музыка как высшая из мировых стихий (революция как воплощение музыки) — артистическое человечество.

Все это — различные ипостаси одного романтического идеала, одной идеи Блока — идеи *эстетической*. Этот идеал, или идея (повторяю: *здесь* намеренно отвлекаемся от различий) составляет центр жизневосприятия Блока, ось его мироотношения. Миф Блока в целом это миф *Красоты*.¹

Но говоря о цельности, единстве блоковского мифа, следует помнить, что единство это — *относительное*. Романтический идеал Блока был раздвоен *всегда*.

«...намечается двойственность стихов о Прекрасной Даме. Рядом с «ангелом-хранителем» Беатриче возносится другая, которую он тогда называл «Астартой»... Часто лик Беатриче в душе поэта подменяется ликом Астарты, и у него является роковое предчувствие:

О, как паду — и горестно и низко,
Не одолев смертельные мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты...»

Это поэт Сергей Соловьев характеризует начало творческого пути своего друга Александра Блока (См. «Письма Александра Блока», Л., 1925 г.).

Так. Была Дева-Заря-Купина́ и была

С расплеснутой чашей вина
На звере Багряном — Жена.

О раздвоенности образа России у Блока уже говорилось выше.

«Стихия-музыка» также несет в себе, по ощущению Блока, и добро и зло; это со всей очевидностью показывают хотя бы приведенные здесь выдержки из разных статей Блока — от 1908 года («Народ и интеллигенция», «Стихия и культура») до последних лет («Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», «Катилина», «Крушение гуманизма»).

¹ В связи с проблемой единства блоковского мифа небесполезно обратить внимание на такую мысль К. Мочульского о возникновении любовной темы в «Двенадцати»:

«...музыка «мирового оркестра» переживается Блоком *эротически*... Поэтому и «музыка революции» звучит для поэта мелодией страсти; из лона ее возникает фабула любви и смерти».

Романтический идеал Блока, его *эстетическая* идея движется борьбой заложенных в ней *этических* категорий — борьбой двух начал: света и тьмы, добра и зла.

Когда миф Блока выступает в своем первоначальном — поэтическом — качестве, в нем зло преодолевается добром (если брать не отдельные произведения, а миф как сквозную тему лирики Блока, т.е. в конечном счете — всю его поэзию). И *это* именно обстоятельство определяет лицо Блока-поэта, Блока-человека:

...Простим угрюмство — разве это

Сокрытый двигатель его?

Он весь — дитя добра и света,

Он весь — свободы торжество!

(«О, я хочу безумно жить...», 1914 год).

Когда же миф Блока выступает в отчужденном, идеологическом («литературном») качестве, от добра не остается и следа: абстрактная эстетическая идея, лишенная поэтической, жизненной силы, убивает внутри себя этическое начало. Но, пожирая собственную душу, разрушается и сама эстетика: антигуманистические произведения Блока — *безобразны*.

Блок писал: «К чему загораживать душевностью пути к духовности? Прекрасное и без того трудно» («Интеллигенция и революция»).

Нет, не так. Отрезаны пути к духовности при бездушии. И трудность прекрасного как раз в этом и состоит. Блок был против нравоучительства в искусстве — и он был прав. Но нравственность и нравоучительность искусства — едва ли не противоположности.

Может быть, самому Блоку была чужда мысль о нерасторжимом единстве добра и красоты? Как бы не так...

«В основном существе своем эстетика и этика не разнятся; первое — искусство красоты, второе — искусство добра».

(Блок. Записные книжки, июль 1902 г.).

А вот еще одно высказывание Блока на эту тему:

«Душа всякого художника полна демонов. Тем они и ужасны, что все пленительны и красивы. Доверить же себя мы можем только тому художнику, у которого, кроме демонов, есть в душе... таинственный внутренний голос, который позволял Сократу безошибочно различать добро и зло» («Творчество Вячеслава Иванова»).

Светлые мысли осеняли Блока! Но сам он знал свою судьбу:

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...

(«На поле Куликовом»).

Дуализм был врожден Блоку. Черно-белая гамма «Двенадцати» имеет глубинно-блоковское происхождение и основание.¹

Дуализм сохранился, когда Блок — как *поэт* — оправдывал явление «двенадцати апостолов»; дуализм определил художественную специфику поэмы, выразил человечность автора и правду жизни.

Дуализм перестал быть дуализмом и стал *демоническим монизмом*, когда Блок захотел *умозрительно* оправдать зло, которое несли предсказанные им

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

11.

В последние годы жизни Блок интересовался Герценом. Вот у него бы, у Герцена, и поучиться мудрому отношению к переменам и мятежам, а заодно — и высшему синтезу этического и эстетического начал. Искандер знал, понимал и предвидел *все*. В 1869 году, за год до смерти, он предрекал:

«Горе бедному духом и тощему художественным смыслом
перевороту...»

Это — из писем «К старому товарищу». Герцен объясняет М. Бакунину, одержимому страстью всеразрушения, к чему ведет неистовое революционерство. Почему страшен Герцену переворот, «тощий художественным смыслом»? Потому что «художественный смысл» для Герцена есть концентрированное выражение всех богатств общечеловеческих и всех богатств индивидуально-человеческих, есть вместилище, хранилище всех завоеваний человеческого духа.

1

Чем ночь прошедшая сияла,
Чем настоящая зовет,
Все только — продолжение бала,
Из света в сумрак переход..
(«На островах», 1909 г.).

Бакунину, жаждущему сокрушить *весь* старый мир, Герцен внушает:

«Есть для людей драгоценности, которыми оно (человечество. — А. Я.) не поступится и которые у него из рук может вырвать одно деспотическое насилие, и то на минуты горячки и катаклизма».

И еще толкует Бакунину Герцен:

«...великие перевороты не делаются разнудыванием дурных страстей...

Я не верю в серьезность людей, предпочитающих ломку и грубую силу развитию...

Разгулявшаяся сила истребления уничтожит вместе с межвыми знаками и те *пределы* сил человеческих, до которых люди достигли во всех направлениях с начала цивилизации».

Хочется сравнить эту мысль Герцена с одним соображением Блока:

«Цепом молотили медовый клевер, жирную кашку, которой поросли великорусские поля...

Большевизм (стихия)... Это ведь только сначала — кровь, насилие, зверство, а потом — клевер, розовая кашка (дневник, июль 1917 года).

Как самоубийственно умел обманываться Блок!

И как современен, как *всевременен* могучий ум Герцена!

Выходит, по Александру Ивановичу, что не такая уж плохая штука — эта самая цивилизация, на которую так обрушивался когда-то Михаил Бакунин, а затем — последователи его главного оппонента, а с другого бока (притом лишь словесно) — романтический поклонник Бакунина Александр Блок.

Герцен писал Бакунину:

«В социальных нелепостях современного быта никто не виноват, и никто не может быть казнен с большей справедливостью, чем море, которое сек персидский царь, или вечевой колокол, наказанный Иоанном Грозным. Вообще винить, наказывать, отдавать на копыя — все это становится ниже нашего понимания. Надобно проще смотреть, физиологичнее, и окончательно пожертвовать уголовной точкой зрения...»

Герцен, как известно, к чему-то «подошел вплотную» и перед чем-то «остановился...» А может, вовремя остановился? Может, недаром?

Гармонически цельное и ясное сознание Герцена — противоположность трагически раздвоенному, взрывному сознанию Блока,¹ у которого необычайные прозрения ума перемежались с помрачениями такой же силы.

Блок написал: «Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: «Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо». Ведь это крик о спасении!» («Ирония», 1908 г.).

Ницше написал «По ту сторону добра и зла», потому что не знал различия, грани между добром и злом.

Блок знал эту грань сердцем; но когда утрачивал ее в сознании, его *криком о спасении* были «музыкальные призывы к целостному знанию, синтезу» («Крушение гуманизма»), пресловутые «синтетические призывы» (в этом выражении для Блока сливались романтические погудки Ницше, Вагнера, Ибсена, Стриндберга и других). Мнимой синтетичностью этих призывов Блок заклинал действительную *раздробленность* своего сознания. Заклинания не помогали. Настоящий синтез (отражая раздробленность) давала Блоку только поэзия — истинная его душеспасительница. Она заполняла «роковую пустоту»,² уравнивала колеблемую, уязвленную психику Блока. А то бы — не ровён час... Сошел с ума Ницше, надорвавшись, по мнению Блока, своими «синтетическими призывами», задохнувшись в «атмосфере, отравленной гуманной цивилизацией» (дневник, март 1919 года). Ницше, правду сказать, сошел с ума по той простой причине, что сифилис не щадит мозга. Что же касается самого Блока, он, испытав на себе, понял наконец (слишком поздно!), в *какой* атмосфере задыхается человек.

Смятение, тревога, разлад, царившие в душе Блока, поскольку не целиком сублимировались в поэзии, искали компенсации

¹ Э. Голлербах в воспоминаниях о Блоке (рукопись) приводит высказывание о нем Ф. Сологуба: «Блок ничего в России не понимал... она была для него «запечатанной дверью»... это была немецкая душа, германский гений, у которого с незапамятных времен... *буря и натиск*». Мнение о «нерусскости» Блока было распространено. Так, Есенин считал, что Блок — «голландец» в русской поэзии. Все это — вздор, болтовня, литературщина. Блок был на четверть немец, а, например, Герцен — на целую половину, а, скажем, Бакунин и Есенин — чистокровные русаки, — но все они одинаково принадлежали России и — каждый по-своему — выражал ее.

² «Рожденные в года глухие...».

(как некая ущербность, слабость) и находили псевдокомпенсацию в отчаянной дерзости заявок, программ, в непомерности счета, предъявляемого жизни, — в том, что критики правильно называли *романтическим максимализмом*.

«Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем...» («Искусство и революция»).

«Размах русской революции, желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может...), таков: она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны — теплый ветер и нежный запах апельсиновых рощ; увлажит спаленные солнцем степи юга — прохладным северным дождем..»

...Для них (русских художников — А. Я.), как для народа,... — *всё* или *ничего*...

...Зачем жить тому народу или тому человеку..., который думает, что жить «не особенно плохо, но и не очень хорошо», ибо «всё идет своим путем»: путем... эволюционным...

...Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: всё или ничего; ждать неожиданного...» («Интеллигенция и революция»).

«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;¹ благодаря этому и весь состав — и телесный и духовный — оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству» («Катилина»).

Блок одновременно и ужасается и восторгается типом «обреченного», т.е. призванного революционера. Ужас — естественный, восторг — болезненный, горячечный. В этом отношении и «Катилина» и «Крушение гуманизма» — произведения примечательные: Блок доводит себя до экстаза; в этом для него и наслаждение, и насилие над собой. Иступленный пафос антиэволюционизма был для Блока своеобразным наркотиком, но здоровое начало в нем сопротивлялось наркозу...

¹ Существует ли во всей литературе (художественной и научной) более точная и выразительная характеристика психологического типа «обреченного революционера», чем эта характеристика, данная Блоком?

«Такова его религия музыки, — пишет К. Мочульский, — все твердые формы мира должны быть расплавлены... В такой обнаженности романтическая стихия никогда не раскрывалась в мировой литературе».

«Дионисийская одержимость» — называет это свойство К. Мочульский; и пишет следующее:

«Крушение «старого мира» — тема не только поэмы «Двенадцать» — это тема всей жизни поэта. Эсхатологические предчувствия волновали его с ранней юности, сливаясь сначала с апокалиптикой учителя Владимира Соловьева, потом с декадентским *fin de siècle*,¹ с мистикой Белого и теургией Вячеслава Иванова; весть о гибели звенела в иронии «Балаганчика», «Незнакомки», взметала метели «Снежной маски», разливалась в рыдающих звуках «Страшного мира» и «Возмездия». «Двенадцать» — завершение и творчества, и жизни; оправданная тревога, исполненное пророчество. В Октябрьской революции Блок увидел последнее победное восстание стихии, «окончательное разрушение», «мировой пожар» и конец новой истории. Стихийное вдохновение, в несколько дней продиктовавшее ему «Двенадцать» и «Скифов», питалось *восторгом гибели*. Блок верил, что старый мир кончен весь, со всем его дряхлым скарбом: религией, культурой, искусством, что горит все: Россия, Европа, честь, нравственность, право».

Здесь уже достаточно говорилось о том, что «восторг гибели» выражался не одинаково в романтической поэзии Блока и в его литературе, представляющей романтическую идеологию. Но что у Блока-поэта и Блока-«литератора» было несомненно общее — это страстная натура Блока-человека.

В 1919 году Блок дал ответы на анкету К. Чуковского о Некрасове. Последний вопрос анкеты — такой: «Как вы относитесь к распространенному мнению, что Некрасов был безнравственный человек?» Ответ Блока: «Он был страстный человек и «барин», этим все и сказано». Этим и про самого Блока многое сказано...

И еще одна черта Блока равно проявилась и в его поэзии, и в «литературе»: из ряда вон выходящая искренность, исповедальная, поражающая всех правдивость.

«Это было главной чертой его личности — необыкновенное бесстрашие правды» (К. Чуковский).

«Исповедальность» Блока не противоречила его замкнутости, сдержанности, немногоречивости; как писатель он исповедовался всегда, а в жизни раскрывался не часто и перед немногими; он

¹ Конец века.

не стремился к особой откровенности в общении с людьми, но был органически неспособен лгать, лицемерить и позировать.

Так же, как перед людьми, Блок был честен и перед самим собой. Он всегда говорил себе то, что ему неприятно было бы о себе услышать. Например: «...тяготение мое к туманам большевизма и анархизма¹ (стихия, «гибель»...)» (дневник, июль 1917 г.).

Бесконечная честность была силой Блока, его мужественностью — при «женственности» духа, незащищенности сознания. Такая честность не питалась одной только (обычной) интеллигентской рефлексией, но требовала безжалостного, скальпельного самоанализа и — в сочетании с душевной ранимостью — была дополнительным источником боли.

13.

«Великое свое отрицание Блок оправдал своими подлинными страданиями. Размножившиеся тогда декаденты в большинстве случаев из-за моды «эпатировали буржуа» (Г. Чулков. «Александр Блок и его время». В сб. «Письма Ал. Блока», Л., 1925 г.).

Г. Чулков в 1924 году вспоминает свое декадентское прошлое:

«И марксисты, и декаденты сошлись тогда на невинном желании «эпатировать буржуа».² ...у меня была репутация декадента из декадентов, ибо я проповедовал «перманентную революцию», стараясь оправдать оную «мистически...» Декадентство «переплеснулось» за пределы литературы» («А. Блок и его время»).

Собственно декаданс (упадок) культуры состоял не в религиозно-мистических исканиях части русской интеллигенции (дело поистине невинное), а в ее идейной неразборчивости, всеядности. Подлинное кредо российского декаданса сформулировал В. Брюсов:

¹ Что касается анархизма, то здесь речь идет о разрушительной его тенденции, а не о великой идее безвластия, не о цели, которая — или недостижимый для человечества идеал, или высокая ступень общечеловеческого, вершина, куда ведет длинный путь культурного развития.

² Ср.: «Мой муж — один из редакторов молодого издательства «Шиповник». Я работаю в с.-д. партии и в уцелевших профессиональных союзах (вспоминаются «тяжелые, как больной сон, годы реакции после революции 1905». — А. Я.). И странно мне из душной комнаты, переполненной ремесленниками, или с нелегального рабочего собрания попадать то на вернисаж «Мира искусства», то на среды Вячеслава Иванова» (В. Беклемишева. Об А. Блоке. «Встречи» — рукопись).

Я возносил мольбы Астарте и Гекате,
Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь.
И после подходил к подножиям распятий
И славил сильную, как смерть, любовь.

.
И странно полюбил я мглу противоречий
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...
(«Я», 1899 г.).

Брюсов не может обойтись без красивостей, без позерства; но подобную позу — и в Петербурге и в Москве — приняли люди, считавшие себя духовной элитой страны и действительно составлявшие такую элиту.

Маска, прирастая, становится лицом.

Блок — исключение: он не ломался, не паясничал, не юродствовал;¹ но тем страшнее поразил его недуг времени:

«Мораль мира бездонна и не похожа на ту, которую так называют. Мир движется музыкой, страстью, пристрастием, силой...» (дневник, февраль 1913 года).

Не то беда, что запрыгали мелкие сологубовские бесы, да заиграли ремизовские черти, да расплодилось всякая иная малая нечисть² (это все — потеха литературная), а то беда, что стала заигрывать мысль российского интеллигента с самим Сатаной.

¹ Наглядный пример декадентского кривляния приводит Г. Чулков в воспоминаниях о Блоке:

«В ответ на вопрос Мережковского: «Кто же был, по-вашему, Христос?» — Розанов, трясая коленкою и пуская слюну, просюсюкал: «Что ж! Сами догадайтесь, от него ведь пошли все скорби и печали. Значит, дух тьмы».

Г. Чулков пишет: «...торжествовала не «органическая», а «критическая» культура».

² Блоковские чёртики очаровательны.

Например: ...И сидим мы, дурачки, —
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед...

(«Болотные чертенятки», 1905 г.).

Или:

«...Душа моя рада
Всякому гаду

Русские интеллигенты (часть из них) посмели отринуть (пусть только в мышлении) завет своих предков, духовных и кровных, и прельстились мракобесием, поверив, что бывает на свете «возвышенное злодеяние» (Ницше). Недалеко от этого «откровения» ушла и мысль о том, что можно и должно творить зло во имя добра: «равенства, братства, свободы» (это деревце и пришлось ко двору, ибо имело домашние корни, так что импортная прививка оказалась как раз).

Набрались ума — не у Европы, а у европейского провинциализма. Через тридцать почти лет после написания своей убогой драмы «Катилина» Ибсен, более чем зрелый по возрасту человек, рассуждая об этой драме, полагает, что Катилина (исторический) «...должен же был представлять из себя нечто великое и значительное...» (Г. Ибсен; из предисловия ко 2-ому изданию «Катилины». Собр. соч., т. 1, М., 1907).

И Блок — вслед за Ибсеном: «Великие мечты и страсти, иногда находящие исход в преступлении и приводящие к гибели...» («Катилина»).

Ибсен — натура цельная; Блок, слава богу, — раздвоенная; Когда Блок не занимался эпигонской «историософией», а делал *свое* дело — писал стихи, выступали очень далекие от нищезнания представления:

...Люблю тебя, ангел-хранитель во мгле,
Во мгле, что со мною всегда на земле...

.
За то, что я слаб и смириться готов,
Что предки мои — поколение рабов,
И нежности ядом убита душа,
И эта рука не поднимет ножа...

(«Ангел-хранитель», 1906 г.).

Разных пород бывают рабы, различной густопсовости; наиболее жесткошерстные вырабатывают — в ряде поколений — тип, чья душа убита не «ядом нежности», а ядом ненависти, чья рука бестрепетно поднимает нож.

И всякому зверю,
И всякой вере».
И тихонько молится,
Приподняв свою шляпу,
За стебель, что клонится,
За большую звериную лапу,
И за римского папу...

(«Болотный попик», 1905 г.).

Блоку-поэту надо было, чтобы земля крутилась быстрее, Блоку-«теоретику» — тоже. Поэт крутил землю — по ее орбите. «Теоретик» — наоборот.

Серьезным теоретиком Блока никто не считал. Теоретиками (от символизма) считались Вяч. Иванов и А. Белый.

Вячеслав Иванов написал вступительную статью («О неприятии мира») к книге Г. Чулкова («декадента из декадентов»)¹ «О мистическом анархизме» («Оры», СПб., 1906). В 1909 году вышла книга Вячеслава Иванова «По звездам», где развивались идеи «дионисийского» мироощущения, «самоотречения» индивидуального духа. Вячеслав Иванов был декадент.

А. Белый прославлял «величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена» (см.: «Весы», 1908, № 5, а также «Аполлон», 1911, № 11). А. Белый — тоже декадент.²

Крупнейшие умы символизма оказались во власти романтической идеологии.³ Да разве одни символисты...

Взять Мережковского, который ходил в апостолах, всех получал, вечно проповедовал... В предисловии к французскому изда-

¹ Г. Чулков раскаялся в своем декадентстве еще до революции и обвинил в декадентстве Блока, когда тот написал «Двенадцать»: «Правда, погибает Россия, но какое дело декаденту до России, когда ему «единственному» и его достоянию ничего не угрожает».

Г. Чулков к этому времени в идеологии уже разобрался, в поэзии — еще нет.

² Белый, прочитав «Катилину», в 1919 году писал Блоку: «Брошюра произвела на меня сильнейшее впечатление; в ней есть то, что именно нужно сейчас: монументальность, полет и всемирно-исторический взгляд... «Катилина» вполне соответствует Тебе (автору «Двенадцати», «Куликова поля» и т. д.)...»

Белый куда лучше Чулкова разбирался в поэзии, но в идеологии (хотя и состоял в идеологах) разобрался позднее: когда «все» разобрались, когда свободу творчества клюнул жареный петух. Произнося речь памяти Блока (в дышащей на ладан Вольной Философской Ассоциации), Белый уже понимал, что к чему.

Спохватились — да поздно. А потом — некому было и спохватываться...

³ Влияние немецкой романтической философии — Шопенгауэра, Ницше — на русских символистов показано в статье В. Асмуса «Философия и эстетика русского символизма» («Литературное наследство» 27-28, М., 1937). (Самый факт, а не действительный характер этого влияния показан в статье Асмуса, вообще крайне вульгарной и тенденциозной.) Философский культ «музыки» Асмусом правильно ведется от Шопенгауэра, для которого «музыка из всех искусств наиболее адекватно выражает сущность мировой воли» (Асмус).

нию книги Д. Мережковского, Э. Гиппиус, Д. Filosofova «Царь и революция» (Париж, 1907 г.) Мережковский пишет, обращаясь к западному читателю:

«...говоря языком Ницше, в вас — Аполлон, в нас — Дионис; ваш гений — мера, наш — чрезмерность... Вы любите середину, мы любим концы. Вы — трезвые, мы — пьяные; вы — разумные, мы — исступленные; вы — справедливые, мы — беззаконные. Вы берегаете свою душу, мы всегда ищем, за что бы нам потерять ее. Вы — «град настоящий имеющие», мы — «грядущего града взыскующие». Вы, на последнем пределе вашей свободы, все же государственники; мы, в глубине нашего рабства, почти никогда не переставали быть мятежниками, тайными анархистами — и теперь тайное только сделалось явным. Для вас политика — знание, для нас — религия. Не в разуме и в чувстве, в которых часто мы доходим до совершенного отрицания, до нигилизма, — а в сокровеннейшей воле нашей мистики».

Мережковский в жизни — весьма рассудительный, благоразумный господин, но он был декадент, а декадентство — это игра в нечто «героическое», это истеричность.

Кто вернее всех уловил самую суть декадентства? Не кто иной, как Блок:

«Интеллигентных людей, спасающихся положительными началами науки, общественной деятельности, искусства, — все меньше... это естественно, с этим ничего не поделаешь. Требуется какое-то иное, высшее начало. Раз его нет, оно заменяется всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного «боготворчества» декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением — развратом, пьянством, самоуничтожением всех видов («Народ и интеллигенция»).

Кто всех точнее определил — и определил исторически — одну из тенденций современного искусства как дух распада? Тот же Блок:

«Современный натурализм безвреден, потому что он — *вне искусства*... модернизм ядовит, потому что он с *искусством*» (записные книжки, март 1914 года).

Какая пронизательность! (Не надо только забывать, что сегодня есть на свете лифшицы¹ и — не так далеко от них, как может

¹ М. А. Лифшиц, «Почему я не модернист». Опубликовано впервые в 1964 г. в пражском журнале «Эстетика»; затем в 1966 г. в берлинском журнале «Форум» № 6, а потом уже в «Литературной газете» от 8 октября 1966 года.

См. также в «Литературной газете» полемику вокруг этой статьи.

показаться — кочетовы, шевцовы и т.д., которые считают модернизмом всякое искусство, которое не по нутру *дяденьке*; они поставили бы к стенке всех «модернистов» — от Блока до Пикассо; так что со словом «модернизм» шутить не приходится, с ним надо обращаться осторожно.)

14.

Каково соотношение понятий «декаданс» и «искусство», «декаданс» и «романтическая идеология»?

Русское искусство конца XIX — начала XX века в определенном отношении шире декаданса, как вообще искусство шире всякого мировоззрения; например, Блока лишь условно можно назвать декадентом, потому что поэзия его в целом (несмотря на декадентские примеси) — явление *живой жизни*, а поэзия есть главное лицо Блока.

Декаданс, со своей стороны, шире заключенных в искусстве элементов декадентства, ибо он совмещается с романтической идеологией, лежащей и *вне* искусства, выступающей в сфере общественной («прикладной») морали и в различных учениях: философско-этических, социально-политических. (Кстати, в этих сферах — практической и спекулятивно-интеллектуальной — романтическая идеология выражается сильнее, чем в искусстве; скажем, книга Льва Шестова «Достоевский и Ницше» — это неразбавленная декадентщина.)

Романтическую идеологию в России конца XIX — начала XX века (все ее разновидности: и мистические, и рационалистические) не следует отождествлять с декадансом (упадком), имея при этом в виду, что романтическая идеология (вся) — это не только идеология, но и психология.

Будучи шире всех (в сумме) идейно-романтических элементов современного ему искусства, декаданс и подавно шире всего «идейно-романтического», что заключено в символизме,¹ вообще во всяческих «модернизмах».

Уж кажется, «романтический реалист» Горький был ярым антидекадент («антимодернист») — так, во всяком случае, представлялось ему самому и его современникам. Однако это — заблуждение.

¹ Символизм сводится все же к практике искусства и к его теории, несмотря на попытки самих теоретиков (В. Иванова, А. Белого) сделать из символизма философию (даже религию) жизни.

Выслушав доклад Блока о Гейне (1919 г.), Горький сказал: «...Мне тоже кажется, что гуманизм, именно гуманизм (в христианском смысле) должен полететь ко всем чертям (Всеволод Иванов. Сентиментальная трилогия. — В сб. воспоминаний и статей о Горьком, М.-Л., 1928).

В 1926 г. Горький писал К. Федину:

«Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от евангелия и священного писания художников наших о русском народе, о жизни, этот гуманизм — плохая вещь, и А. А. Блок, кажется, единственный, кто чуть-чуть не понял это» (А. М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29, стр. 457).

Обращаю внимание на то, что для Горького гуманизм, усвоенный не только от евангелия, но и от «писания художников наших о русском народе, о жизни» — «плохая вещь».

Естественно, что «Горькому нравится “Катилина”» (Блок. записные книжки, декабрь 1918 г.).

В приведенном (частично) выше интереснейшем воспоминании Горького (1923 г.) о том, как читал «Крушение гуманизма» автор трактата, говорится о Блоке: «В общем человек декаданса». Если Блок (по Горькому) — единственный, кто *чуть-чуть не* понял, что наследие Пушкина и Герцена, Гоголя и Достоевского, Толстого и Чехова — «плохая вещь», то сам Горький, как видно из его слов, понял это *до конца*. Горький был в полном смысле этого слова *человек декаданса*. Он предал культуру не только «на словах» («в теории»), но и на деле, в искусстве (оно — *дело художника*), написав «Жизнь Клима Самгина», где задался целью показать, доказать, что русская интеллигенция настолько выродилась — и социально, и биологически — что ей нет больше места на земле. Сам декадент, Горький ставит знак равенства между российской декадентщиной и *всею* русской интеллигенцией, за исключением *кутузовых* (есть такой персонаж в книге — Кутузов). На самом деле декадентская экзема распространилась далеко не на всю русскую интеллигенцию: она охватила (если исключить кутузовский вариант декадентщины) только ее (интеллигенции) литературную верхушку да примыкающую к этой верхушке среду; но и там она была болезнью не хронической, а возрастной, преходящей. А если бы и вся русская интеллигенция была больна? Каково это — торопить больного в могилу? Когда бы даже и умирала интеллигенция — и умирать еще не преступление, преступление — убивать. В действительности у интеллигенции еще много было духовного здоровья, еще не вытравилась добротная

закваска, не перегнила крепкая нить, протянувшаяся от Н. И. Новикова до В. Г. Короленко...

Горький в своем толстом романе подписывал интеллигенции смертный приговор в то время, когда *другим* пером ей подписывался тот же приговор (отнюдь не в романе).

О публицистике Горького с конца 20-х годов нечего и говорить — это, кажется, понятно уже всем.

В книги «Самгина», в позднюю публицистику Горького врезано клеймо декадентщины. Впрочем, к тому времени романтическая идеология, разойдясь с декадентством, нашла себе иной стиль — *дяденькин* «реализм», отлилась в новую форму, соответствующую дяденькиным вкусам, обрела окончательную и неизбежную — одноклеточную — структуру. И во всем в этом огромная заслуга Горького: он закрыл историю русского декаданса и открыл историю дяденькиного реализма.

Жизнь Горького была трагична, а смерть его была мученической. Горький был человеколюбив и уважал культуру, но его попутал бес времени. За спасение многих, многих людей прощаются Горькому все грехи. Добро, сделанное им, никогда не будет забыто. Не будет забыто и лучшее из написанного Горьким. Незадолго до смерти Максим Горький сказал (в приватном разговоре), что житье его было в последние годы «максимально горьким».¹

Время воздаст... Горькому — горькое. Блоку — блоково. И так далее.

15.

Декадентское сознание — сумеречное сознание; декаданс — это сумерки русской культуры (за сумерками наступает ночь).

Не приходится сомневаться в достоверности фактов, зафиксированных честнейшим из людей; можно быть уверенным, что самый тонкий из художников эпохи декаданса знает окраску декадентских ощущений, не путает их тонов и оттенков.

«Смертельная усталость сменяется животной бодростью. После крепкого сна приходят свежие, умытые сном мысли; среди бела дня они могут показаться *дурацкими*, эти мысли. Лжет белый день» («Интеллигенция и революция»).

Заметим: речь идет о мыслях, которые приходят *до* наступ-

¹ Воспоминания Ю. П. Анненкова.

ления «бела дня»; хороши, по Блоку, мысли, так сказать, «антидневные» («лжет белый день»). Эта тема продолжается в «Крушении гуманизма».

«Один из основных мотивов всякой революции — мотив о возвращении к природе...

...мотив этот — ночной и бредовый; для всякой цивилизации он — мотив похоронный; он напоминает о верности новому музыкальному времени...»

Но, быть может, есть другой путь «возвращения к природе»? Не лучше ли, отправляясь в путь, не выбирать себе в поводыри ночную мглу, а довериться иному провожатому — дневному светилу? Вот что писал на этот счет самоотрицатель Александр Блок в статье 1908 года «Солнце над Россией» (подзаголовок — «Восьмидесятилетие Льва Николаевича Толстого»):

«Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого — благоухание — *живет среди нас...*

Часто приходит в голову: всё ничего, всё еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой. Ведь гений одним бытием своим как бы указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своею поит и питает свою страну и свой народ. Ничего, что нам запретил радоваться Святейший Синод:¹ мы давно уже привыкли без него печалиться и радоваться. Пока Толстой жив, идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой, — еще росисто утро, свежо, нестрашно, упыри дремлют, и — слава богу. Толстой идет — ведь это солнце идет. А если закатится солнце, умрет Толстой, *уйдет последний гений*, — что тогда?

Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому. Пусть он знает, что *все* современные русские граждане, без различия идей, направлений, верований, индивидуальностей, профессий — впитали с молоком матери хоть малую долю его великой жизненной силы».

Вот еще свидетельство проникновенности Блока, как только он касался вопроса о месте и роли Толстого в жизни России:

«...гений действует на современность самим присутствием, независимо от своего сознания; это не страх, не стыд, но неизъяснимое...» (записные книжки, август 1908 г.).

И еще свидетельство:

«Толстой живет среди нас. Нам трудно оценить и понять это

¹ Синод отлучил Толстого от церкви 24/II-1909 г.

как следует. Сознание, что чудесное было рядом с нами, всегда приходит слишком поздно.

Надо всегда помнить, что сама жизнь гения есть непрестанное излучение света на современников. Этот свет остерегает от опасностей и близоруких: мы сами не понимаем, что, несмотря на страшные отклонения жизни от истинного пути, мы минуем счастливо самые глубокие пропасти; что этим счастьем, которое всегда твердит нам: еще не поздно, — мы обязаны, может быть, только недремлющему и незаходящему солнцу Толстого.

Интеллигенции надо торопиться понимать Толстого в юности, пока наследственная болезнь призрачных «дел» и праздной иронии не успела ослабить духовных и телесных сил» («О Льве Толстом», 1908 г.).

Должна была пройти эпоха, чтобы можно было понять до конца всю правду и всю глубину того, что сказал Блок о Толстом.

Б. Л. Пастернак писал в середине века:

«...главное, непомернейшее в Толстом, то, что больше проповеди добра и шире его бессмертного художнического своеобразия... *новый род одухотворения* в восприятии мира и жизнедеятельности, то новое, что принес Толстой в мир, и чем шагнул вперед в истории христианства...

...вопреки всем видимостям, историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире — атмосфера толстовская» (из недописанного и неотправленного письма к С. Н. Дурылину от 27 марта 1950 года).¹

А. А. Ахматова рассказала:

«В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой» («Воспоминания об Александре Блоке», «Звезда», 1967 год, № 12).

Это в 1914 году Ахматова была «в доме сером и высоком у морских ворот Невы» («Я пришла к поэту в гости»). Значит, мешал писать Блоку Толстой и после смерти... Чудесно писал Александр Блок, пока ему мешал Лев Толстой. «Катилину» и «Крушение гуманизма» Толстой писать Блоку, к несчастью, не помешал.

Декаданс есть утрата той великой *жизненной силы*, которую

¹ В том же письме Пастернак говорит: «Главное... в Толстом... по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть».

Блок убежденно связывает с Толстым и (как увидим дальше) с Пушкиным.

Пушкин и Толстой — могущественнейшие носители этой жизненной силы. Эта сила есть чувственно воплощенное добро, которое — «больше проповеди добра» (Пастернак). Эта сила есть человечность в ее гениально-одухотворенном проявлении, и одухотворенность эта — не дистиллированная духовная жижица, а влага живая и животворная, и от нее неотделима та любовь, о которой сказано в «Скифах»:

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душистый, смертный плоти запах...

16.

Что можно сказать о «жизненной силе» Запада? Как сопротивлялась эта сила мировому поветрию романтической идеологии?¹ Как, с другой стороны, пробивала себе дорогу на Западе романтическая идеология?

Имея в виду ту ветвь романтического движения, где наиболее крупным идеологом был Ницше, Б. Рассел говорит:

«Романтическое движение... характеризуется подменой утилитарных стандартов эстетикой» («История западной философии», изд-во Иностранной литературы, М., 1959 г.).

«Мораль романтиков имела в первую очередь эстетические мотивы» (Б. Рассел. Там же.).

Чем объяснить частичный успех иррационального направления романтической идеологии? Почему «героические» идеи вошли в моду еще в прошлом столетии? Как этому движению с помощью своей лжеэстетики удавалось внедрять свою антимораль?

Ответ — в четырех строках Гейне:

Нет! лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож!

¹ Речь идет только о духовных (культурных) силах западного общества, об их противостоянии романтической идеологии; вопрос о материальных факторах, препятствующих или способствующих «романтическому движению» (возможно, решающий), не рассматривается здесь.

Что лучше, а что хуже — показала история.

Бескрылость мещанского прагматизма, бездуховность позитивизма — вот почва, на которой стали процветать недочеловеки, объявляющие себя сверхчеловеками.¹

«Тип человека, поддерживаемый романтизмом... это склонный к насилию и антисоциальный... анархический бунтарь или побеждающий деспот» (Б. Рассел, «История западной философии»).

На Западе пролегли неслучайные пути от пленительного байронического демонизма к не менее завлекательному сатанизму Ницше.

В тевтонских пределах дело было доведено до конца:

«Бисмарк осуществил синтез: Наполеон остался антихристом, но антихристу следует подражать, а не только питать к нему отвращение. Ницше, который принял компромисс, отметил с дьявольской радостью, что наступил классический век войны и что мы обязаны этой милостью не Французской революции, а Наполеону. И, таким образом, национализм, сатанизм и культ героя... стали частью сложной души Германии» (Б. Рассел. «История западной философии»).

Иначе обстояло дело в Англии. Английский народ не клюнул на гнилую мякину.

Веками умудренный британский либерализм произнес устами Бертрана Рассела:

«Мне неприятен Ницше потому, что ему нравится... страдание, потому, что он возвысил тщеславие в степень долга, потому, что люди, которыми он больше всего восхищался, — завоеватели, прославившиеся умением лишать людей жизни. Но я думаю, что решающий аргумент против философии Ницше, как и против всякой отталкивающей, но внутренне непротиворечивой этики, лежит не в области фактов, но в области эмоций. Ницше презирает всеобщую любовь, а я считаю ее движущей силой всего, что я желаю для мира. У последователей Ницше были свои удачи, но мы можем надеяться, что им скоро придет конец» («История западной философии»).

Каким спокойным величием, каким сознанием силы проникнуты эти строки...

Да, у последователей Ницше и у фанатиков, составляющих

¹ Тойнби в числе основных стабильных признаков человеческой природы называет стремление к различению добра и зла (см. статью Е. Б. Рашковского «Структура и истоки философско-исторической концепции А. Дж. Тойнби», «Вопросы философии», 1969 год, № 5).

другие секты романтического движения, были свои удачи; им не раз удавалось сколотить государственную организацию.

«Подобная организация... должна вскоре стать не чем иным, как полицейским государством, где правители живут в постоянном страхе... а герои заключены в концентрационные лагеря. В таком обществе доверие и честность подорваны доносами...» (Б. Рассел. «История западной философии»).

«Подобная организация вызывает оппозицию и, вероятно, будет побеждена в войне...» (Там же).

У западных демократий оказалось достаточно духовных и физических сил, хватило культурного иммунитета, чтобы выстоять, чтобы не захлестнула стихия оголтелости.

Отстояв свои этические и политические принципы, Запад подтвердил свою генеалогию, продемонстрировал силу преемственности, связывающей цивилизацию наших дней с великой культурой Гуманизма.

Эту связь времен можно рассматривать (причем без всяких оккультностей) как связь *обратную*, для этого надо только почувствовать герценовский «художественный смысл» истории.

Ахматова сказала:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет...

Пастернак сказал о Шекспире:

«Он наложил на свои труды более глубокий личный отпечаток, чем кто-либо до или после него. Его присутствие чувствуется в них не только со стороны их оригинальности; когда в них заходит речь о добре и зле, о лжи и правде, перед нами возникает образ, непредставимый в обстановке раболепия и низкопоклонства. Мы слышим голос гения, короля среди королей и судьбы над богами, голос позднейших западных демократий, основанием которым служит гордое достоинство труженика и борца».¹

Вот это самое достоинство и проявил Запад в новейшее время.

Надо думать, что вирусы маоизма, чегеваризма и прочих «измов» размножатся в западном обществе не настолько, чтобы подорвать здоровье его организма.

Однако и сильные организмы нередко обнаруживают признаки нездоровья. Традиционная немочь Запада — это филистерское прекраснотушие, «счетоводная мораль», возводимая в ранг

¹ Б. Пастернак. Заметки о переводе. «Мастерство перевода», 1966, «Советский писатель». М., 1968 г.

большой политики, мюнхенская моча (1938 год), периодически ударяющая в голову. Эта западная хворь, усилившись, может оказаться определенного рода катализатором, стимулятором, которому суждено сыграть такую же роль в истории, какую в повести Михаила Булгакова «Роковые яйца» сыграл некий фантастический луч.

17.

Торжество романтической идеологии в России привело — в числе других последствий — к ликвидации русской интеллигенции. Был разорван социальный круг, основанный на определенной духовной общности составляющих этот круг людей. Интеллигенты (в некотором количестве) остались, но интеллигенции как общественной силы, как носительницы известных традиций, связей, устоев, ценностей, как представительницы национальной культуры — словом, интеллигенции как таковой — не стало. Место интеллигенции заняли «работники умственного труда», исполнители, приспособленные к отправлению чисто технических функций.

Интеллигенции не стало, но осталась культура.

В 1919 году Блок писал:

«Культура есть культура, ее, как «обветшалое» или «вовсе ненужное сегодня», не выкинешь. Культуру убить нельзя. Она есть лишь *мыслимая* линия, лишь *звучащая* — не осязаемая. Она есть ритм. Кому угодно иметь уши и глаза, тот может услышать и увидеть» («О Мережковском»).

Культура и поныне жива: в книгах, в музыке, в живописи, в иконах, в архитектуре недобитых церквей, недоразрушенной городской и сельской старины, в остатках фольклора, в не до конца испохабленном языке, в сознании отдельных интеллигентов, в душе всякого — хотя бы неграмотного — человека, не похоронившего свою совесть, в каждой свободной мысли, в каждом свободном слове.

В том, что культура не убита до конца, залог того, что интеллигенция еще может возродиться (при благоприятных условиях).

Что надо делать для этого — пусть каждый решает сам.

Известно, чего делать *НЕ* надо:

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги,
Чтоб я теперь их предал?
Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

(О. Манделъштам. «Полночь в Москве. Роскошно
буддийское лето», 1931 г.).

18.

Что привело к гибели интеллигенцию России?

В пору своего декаданса русская интеллигенция была *молода* именно как интеллигенция, но над нею тяготели многие века всеобщего российского рабства. Под натиском романтического движения и то, и другое обернулось слабостью: молодость культуры проявилась как идейная незащитность и практическая (политическая) беспомощность интеллигенции; а стародавность рабского уклада сказалась в полном отчуждении от интеллигенции народных масс.

В России и барин, и мужик всегда были рабами власти, но мужик был еще, кроме того, рабом барина, только это рабство и сознавал (что вполне естественно), веками сосредоточенно барина ненавидел и ждал своего часа...

Русская интеллигенция — и дворянского и разночинского происхождения — была в большинстве своем интеллигенцией демократической¹ — по самоопределению, по своим субъективным устремлениям: она только и грезила о том, как бы искупить свою «вину» перед народом. Но та «*недоступная черта*» между интеллигенцией и народом, о которой писал Блок,² оставалась объективной реальностью: для мужика «барин» — значило чужак. В этом была трагедия народничества — как движения русской интеллигенции. Это же обстоятельство привело в конечном счете к полному сокрушению и «барина» (интеллигента) и мужика...

В январе 1919 года Блок записал в дневнике:

«...когда я носил в себе великое пламя любви... когда я

¹ В 70-е годы XIX века, когда сложилось в России понятие «интеллигенция», демократический признак был неотъемлем от этого понятия.

² Выражение заимствовано Блоком из письма Ю. Ф. Самарина к К. С. Аксакову.

носил в себе эту любовь, о которой и после моей смерти прочтут в моих книгах, — я любил погарцевать по убогой деревне на красивой лошади; я любил спросить дорогу, которую знал и без того, у бедного мужика, чтобы «пофорсить», или у смазливой бабенки, чтобы нам блеснуть друг другу мимолетно белыми зубами, чтобы ёкнуло в груди так себе, ни от чего, кроме как от молодости, от сырого тумана, от ее смуглого взгляда, от моей стянутой талии, — и это ничуть не нарушало той великой любви (так ли? а если дальнейшие падения и червоточины — отсюда?), а, напротив, — раздувало юность, лишь юность, а с юностью вместе раздувался тот «иной» великий пламень...¹

Все это знала беднота. Знала она это лучше еще, чем я, сознательный, знала, что барин молодой, что конь статный, улыбка приятная, что у него невеста хороша и что оба — господа. А господам, — приятные они или нет, — постой, погоди: ужатка покажем.

И показали.

И показывают...»

Эта короткая запись Блока-художника говорит о причинах гибели русской интеллигенции, о ее обреченности больше, чем могли бы сказать фолианты социологической литературы.

Эта запись сделана уже после того, как все свершилось. Но Блок все знал заранее. Блок — писатель исторический в высшем смысле этого слова (хотя его внехудожественные обобщения исторического материала есть дурная философия истории). В 1908 году Блок писал о двух песнях русского мужика. Одна: «Ты любовь, ты любовь, ты любовь святая». Другая: «У нас ножики литые, гири кованые...» «В дни приближающейся грозы, — писал Блок, — сливаются обе эти песни: ясно до ужаса, что те, кто поет про «литые ножики», и те, кто поет про «святую любовь», — не продадут друг друга, потому что — стихия с ними, они — дети одной грозы...» («Стихия и культура»).

19.

Решающее значение в уничтожении русской интеллигенции возымели древние, роковые, ничьей виной не объяснимые истоки зла. Русская интеллигенция была погребена самой несчастной историей России.

¹ «Иной» пламень — пламень пугачевщины; об этом — дореволюционная статья Блока «Пламень» (цитирована в I части).

Это не делает меньшим преступление тех, кто своими руками осуществил погребение.

И это не снимает вины с самой интеллигенции, которая пошла навстречу своей гибели, застлав глаза декадентским туманом. Вина русской интеллигенции в том, что она — по своей интеллигентской (и декадентской, что совсем не одно и то же) расслабленности, размягченности — не сумела мобилизовать гигантские ресурсы своей духовной культуры, ее «великую жизненную силу» (Блок) для противостояния романтической идеологии.

Интеллигенция не сумела освоить богатства, что копились с чаадаевских времен, — недолго, правда, копились, но зато *какие* были накоплены сокровища! Культура народа имеет десятивековую историю, но русская интеллигенция не старше Чаадаева, и здесь речь идет о культурном богатстве, накопленном *непосредственно* интеллигенцией, — при том, что к началу накопления в основе уже лежала тысячелетняя народная культура.

Предполагая самую возможность мобилизовать *все* ресурсы русской культуры, можно отвлечься от того обстоятельства, что в этой культуре были различные и даже как бы противоположные тенденции, ибо различия эти на деле не так уж были велики, а внутреннее единство русской культуры было существеннее ее видимых противоречий. Недаром Герцен сказал о западниках и славянофилах:

«...мы, как Янус или как двуглавый орел, смотрели в разные стороны, в то время как *сердце билось одно*» (из статьи «Константин Сергеевич Аксаков»).

В этом суждении Герцена — закон и пророки. Во всей русской культуре сердце билось одно: она была *милосердна*, была *великодушна* — и в этом ее монолитность, в этом ее мощь, в этом она превосходила культуру Запада.

Блок отлично знал корневое начало русской культуры. Но он был целомудрен, ему неловко было слишком хвалить свое, родное, кровное. Поэтому, выражая фактически ту мысль, что сердцевину русской культуры составляет *любовь*, Блок говорит о любви к одной России, называет эту любовь, «ограниченной» (не забывая, впрочем, поставить этот эпитет в кавычки):

«Это конкретная, если можно так выразиться, — «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный». Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов» («Народ и интеллигенция»).

Любовь к «родным лохмотьям» — это, действительно, самый

пронзительный мотив в той грандиозной симфонии любви, которая именуется русской литературой. Ничего удивительного.¹ У всякого корня есть «ограниченное» пространство — его первоначальное гнездо, а разветвления бывают куда как обширны.

Декаданс конца XIX — начала XX века был *частичным* отрывом от самого корня русской культуры и от лучших традиций культуры европейской, от которой русская неотделима. Сейчас этот разрыв в тысячу раз сильнее, но все же он не полный, не окончательный: волокна могут еще срастись.

Главным средоточием русской культуры всегда была литература. Была и осталась — вопреки всем казням кавказским. Традиции могучей культуры в нашей поэзии не прерывались никогда, не прервались они и смертью Пастернака, и смертью Ахматовой. В прозе — то же самое. Если говорить о прозе высшего класса, то с гибелью Булгакова и Зощенко, Бабея и Платонова этим традициям, казалось, пришел конец; но они воскрешены Солженицыным и Шаламовым.

20.

Объективные причины катастрофы были все-таки важнее субъективных; вторые определились первыми. Интеллигенция, видимо, потому и не смогла вовремя сконцентрировать свои духовные силы, что, как ни сильна была русская культура, русское рабство оказалось — *исторически*² — еще сильнее. Декадентский туман потому, вероятно, и застлал глаза интеллигенции, что глазам этим суждено было вскоре закрыться.

Другой разговор, что достоинство человека (и всякой группы людей) состоит не в том, чтобы подчиниться *исторической необходимости*, если эта необходимость враждебна человеку, а как раз наоборот: в том состоит достоинство человека, чтобы *противиться* такой необходимости. Лучше дать этой самой *закономерности* проложить себе дорогу через твой труп, чем помогать ей (участием или даже безучастностью) прокладывать дорогу через трупы других людей.

¹ Удивляться этому могут только те, кто предпочитает лохмотьям мундир; все мундироносцы — вплоть до издохшего в своем мундире *Каннибалиссимуса* (слово Владимира Гершуни).

² Все историческое — преходяще.

Но так или иначе — крушение было неизбежно, и его предчувствием дышало русское искусство начала века, и в этом сказалась чуткость искусства, а вовсе не его упадок (декаданс).¹

Например, Мандельштам (акмеиста, «модерниста») декаданс никогда никаким боком не касался, но Мандельштам написал в 1916 году:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шлем.
В Петрополе прозрачном мы умрем,
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

«Поэты предугадывали события. Лирика, как лакмусовая бумажка, тотчас меняет цвет, когда еще простым глазом не увидишь в пробирке совершившуюся химическую реакцию. В воздухе носился сладостный и смертоносный запах, как будто запах горького миндаля — так чудилось поэту».

Это написал Г. Чулков («Ал. Блок и его время»), но «сладостный и смертоносный запах горького миндаля» — не его слова, это он услышал от Блока («так чудилось поэту»).

«Чувство “катастрофичности”», — пишет Г. Чулков (там же), — овладело поэтами с поистине изумительной, ничем непреодолимой силой. Александр Блок воистину был тогда персонификацией катастрофы.

Он был сейсмографом, свидетельствующим, что близко землетрясение».

Так и было на самом деле. История повернулась таким образом, что главное психическое свойство Блока (вулканичность сознания) оказалось идеальным инструментом для социологических прогнозов (вулкан заработал).

При всей субъективности в *оценках* ожидаемых перемен, Блок не имел себе равных как предвосхититель этих перемен и как невольно-объективный регистратор их истинного характера.

Мандельштам сказал:

«Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго

¹ Б. М. Эйхенбаум сказал о поэзии начала века: «...источником ее вдохновения сделался пафос обреченности».

до того, как он умолял слушать музыку революции, Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу» («Барсучья нора»).

В 1908 году Блок писал:

«Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане высоко над землей; а под нами — гроыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы».

Это — из статьи «Стихия и культура»; там же говорится:

«...хотим мы или не хотим, понимаем или не понимаем, во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва».

В том же 1908 году Блок писал:

«Отчего нас посещают чаще всего два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаянья, безразличия? Скоро иным чувствам не будет места. Не оттого ли, что вокруг нас уже господствует тьма? Каждый в этой тьме уже не чувствует другого, чувствует только себя одного» («Народ и интеллигенция»).

Блок видел будущее в настоящем; это был оракул, который не ошибался — ни в прозе, ни, тем более, в стихах.

«Все его творчество было насыщено апокалиптическим чувством конца — конца неминуемого, находящегося уже при дверях» (К. Чуковский. Современники, М., 1962).

Пришла война, и на пороге стояла революция. Блок, естественно, реагировал на завтрашнее еще сильнее, чем на послезавтрашнее.

К. Чуковский вспоминает свою встречу с Блоком в дни войны:

«Самое слово *гибель* произносил... очень подчеркнуто, в его разговорах оно было заметнее всех остальных его слов, и наша беседа за чайным столом мало-помалу свелась к этому предчувствию завтрашней гибели. Было похоже, что он внезапно узнал, что на всех, кто окружает его, вскоре будет брошена бомба, тогда как эти люди даже не подозревают о ней, по-прежнему веселятся, продают, покупают и лгут» («Современники»).

Смерть в скором будущем была предрешена. Вопрос состоял в том, *как* умереть.

Блок умер, задохнувшись в атмосфере, в которой не мог и не хотел жить.

В последние годы своей жизни Блок расстался с романтической идеологией. Пока отмечу два обстоятельства, свидетельствующих об этом.

Первое — то, что изменился взгляд Блока на происходящее, переменилось его отношение к окружающей действительности. Привожу блоковскую дневниковую запись лета 1919 года:

«11 июня. Ольгино и Лахта.

Чего нельзя отнять у большевиков — это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт.

В прошлом году меня поразило это в Шувалове. Но то, что можно видеть в этом году на Лахте, — несравненно ярче.

Жителей почти не осталось, а дачников нет. Унылые бабы тянутся утром к местному Совету, они обязаны носить туда молоко. Там его будто бы распределяют.

Неподалеку от Совета выгорело: в одну сторону — дач двенадцать, с садами и частью леса. Были и жилые. Местные пожарные ленились качать воду, приезжала часть из Петербурга. По другую сторону — избушки огородников. Прошлогоднее пожараще в центре так и стоит.

В чайной, хотя и стыдливо — в углу малозаметном, — вывешено следующее объявление:

*«НИКТО НЕ ДОЛЖЕН
ОСТАВЛЯТЬ ПОСЛЕ СЕБЯ
ГРЯЗИ НИ ФИЗИЧЕСКОЙ НИ
МОРАЛЬНОЙ. ЗАВЕДУЮЩИЙ».*

Заведующий, по-видимому, — бывший трактирщик.

Когда я переспрашивал, к какому комиссариату относится ограбленный бывший «замок», вокруг которого все опоганено, как водится, он (или его сосед — «член совета») долго молчал; наконец нерешительно ответил, что это «министерство народного просвещения».

«Замок» называется очень сложно — что-то вроде «экскурсионного пункта и музея природы» (так на воротах написано). Там должны поить чаем детей из школы.

Сегодня понаехало, по-видимому, много школ, но чаю не дали, потому что не было кипятку, — «не предупредили заранее».

Учительнице пришлось вести детей в чайную, где ей очень неохотно дали чаю — за большие деньги.

В чайной пусто, почти нет столов, и граммофон исчез. Около хорошенькой сиделицы в туфлях на босу ногу трутся штуки четыре наглых парней в сапогах, бывших шикарными в 1918 году. Тут же ходят захватанные этими парнями девицы.

Ольгинская часовня уже заколочена. Сохранились на стенах прошлогодние надписи, русские и немецкие.

Из двух иконок, прибитых к сухой сосне, одна выкрадена, а у другой — остался только оклад. Лица святых не то смыты дождем, не то выцарапаны.

На берег за Ольгиным выкинуты две больших плоскодонных дровяных барки, куски лодок, бочки и прочее. Как-то этого в этом году не собирают — вымерли все, что ли?

Загажено все еще больше, чем в прошлом году. Видны следы гаженья сознательного и бессознательного».

Следует учесть, что это написано вскоре после «Крушения гуманизма», пафос которого — в отрицании всего старого жизненного уклада, бытового уклада, в частности. По приведенной дневниковой записи видно, как теперь Блок относится к тем, кто затеял «вытравливать быт». Слова: «Не знаю, плохо это или не особенно» — сарказм, явный ввиду всего следующего.

Если под бытом иметь в виду собственное материальное благополучие, то по части его налаживания Блок никогда не был мастак; и каким был, таким остался до конца жизни.

«...‘честным’ трудом литературным прожить среднему и требовательному писателю, как я, почти невозможно. Посоветуйте же мне, милые доброжелатели, как зарабатывать деньги; хотя я ленив, я стремлюсь делать всякое дело как можно лучше. И, уж во всяком случае, я очень честен», — писал Блок до революции (записные книжки, октябрь 1915 года).

Во время Гражданской войны Блок работал, как вол, как поденщик, жил впроголодь,¹ но годы были вообще голодные (хо-

¹ Ю. П. Анненков вспоминает («Дневник моих встреч», т. I), как в 1919 смертельно-голодном году отоваривался он в провинции, имея мандат, где значилось: «Для М. Горького». Вспоминает Анненков, как вез добытые продукты в Москву, как сыскался для них и подходящий вагон (кажется, этих продуктов хватило бы Гаргантюа и всей его компании для пирушки в ознаменование достославного события — рождения Пантагрюзля). А еще вспоминает Анненков, как обедал в 19 году Горький, хлебосольно угощая гостей, и как мило шутил он, отправляя в рот очередной кусок тушеного зайца.

тя и не для всех) и Блок не роптал.¹ Блок получал пайки, как вспоминает С. М. Алянский («Встречи с Блоком», «Новый мир», 1967 г., № 6), от своих служб: от Дома ученых как писатель; от Большого драматического театра как служащий (художественный руководитель), а потом еще от журнала «Красный милиционер» (за лекции, кажется). Пайки состояли из воблы и — редко — из мороженой картошки. Были еще продовольственные карточки, были какие-то гонорары. Всех заработков Блока и его жены едва хватало на четверых (мать, тетка). Продали гардероб Любови Дмитриевны, стали продавать книги.

Ю. П. Анненков говорит в своих воспоминаниях о Блоке, что в области «пайколовства» тот оказался большим неудачником.²

В 21-ом году, в нэповскую пору, стало полегче, но не намного. Алянский вспоминает, что рыночные продукты были Блоку не по карману.

К. Чуковский вспоминает: «...Весною 21-го года мы затеяли устроить вечер Блока, где выступил бы он со своими стихами, а я прочитал бы о его поэзии лекцию. Эта затея показалась ему привлекательной, но он поставил невозможное условие: чтобы 3/4 всего сбора шло мне, а ему, Блоку, лишь четверть. Напрасно я доказывал ему, что мне довольно и десятой доли; он упрямо стоял на своем.

Лишь через несколько дней, и то из деликатной боязни обидеть меня, он взял свое невозможное условие назад».

Чуковский говорит о времени, когда нормальное питание было особенно необходимо Блоку — из-за общего истощения, цинги и начинавшейся болезни сердца.

Блок был ярко выраженный недобытчик, бессеребренник.

¹ «...он ...сократил свои потребности до минимума; трогательно тосковал по временам о «настоящем чае...» выносил свои книги на продажу и в феврале этого (1919-го. — А. Я.) года с мучительной тревогою в глазах, высчитывал, что ему понадобится, чтобы прожить месяц с семьей, один миллион! «Все бы ничего, но иногда очень хочется вина», — говорил он, улыбаясь скромно, и только перед смертью попробовал этого, невероятным трудом добытого вина» (В. А. Зоргенфрей. А. А. Блок по памяти за 15 лет, 1906-1921. — «Записки мечтателей» № 6. Н., 1922).

² Про себя Анненков пишет, что он получал, кроме ряда пайков (в том числе и милицейского), еще «самый щедрый паек «матери кормящей грудью» за то, что в родильном центре «Капли молока им. Розы Люксембург» читал акушеркам лекции по истории скульптуры».

Вследствие этого ясно, какой смысл имеет глухая ярость, поступающая в дневниковой записи 11 июня 1919 года. Это — не ожесточение ущемленного собственника (ущемлять было нечего). Гнев прозревающего Блока вызван тем, что ему вдруг открылась простейшая истина: разрушение быта — есть разрушение жизни, разрушение культуры.

Вот еще одна дневниковая запись Блока — от 13 декабря 1920 года:

«Большой старый театр, где я служу, полный грязи и интриг, мишуры, скуки и блеска, собрание людей, умеющих жрать, пить, дебоширить и играть на сцене, — это место не умерло, оно не перестало быть школой жизни, пока жизнь вокруг стараются убить...

Когда *жизнь* возьмет верх, тогда только перестанет влечь это жирное, злое, веселое и не очень здоровое гнездо, имя которому — старый театр».

Итак, всякий, даже дурной быт — «школа жизни», когда *жизнь* вокруг стараются убить».

Почему у Блока появилось вдруг тяготение ко всему *старому*? А вот почему:

«...под игом насилия человеческая совесть умолкает, тогда человек замыкается в старом; чем наглей насилие, тем прочнее замыкается человек в старом. Так произошло с Европой под игом войны, с Россией — ныне».

Это — дневник от 24 декабря 1920 года. Тут, как говорится, комментарии излишни.

Второй признак, указывающий на крушение романтической идеологии в сознании Блока, — это развенчание прежних романтических кумиров.

Мало перед кем Блок склонялся так низко, как перед Генриком Ибсеном.

«Ибсен — великий художник, и его творения — великие творения», — писал Блок в статье «Генрих Ибсен» (1908 год). В той же статье говорилось:

«Вера и воля Ибсена... покоятся в лоне “вечно-женственно-го”...»

...вера и крепость даны ему вечно юной Сольвейг...

...может быть, за Гильдой, Геддой, Эллидой можно назвать еще одно имя... Норвегия — родина, мать, сестра и супруга...»

Свой миф Блок переносит на Ибсена, объявляя, таким образом, себя его духовным детищем.

В 1918 году, в «Катилине», Блок называет Ибсена «одним из величайших писателей XIX века».

Рядом с именем Генрика Ибсена Блок многократно ставил имя Рихарда Вагнера. «Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызвателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы» («Крушение гуманизма»).

Третий — Стриндберг. Вагнер, Ибсен и Стриндберг накопили в своем творчестве «страшный взрывчатый материал»; от этих трех да еще от Ницше всего более исходили в XIX веке «одинокие музыкальные призывы», которые в XX веке были подхвачены хором «варварских масс», — такова концепция Блока периода «Катилины» и «Крушения гуманизма».

В статье «Искусство и революция» (1918 год), посвященной Вагнеру, Блок писал:

«Вагнер носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью...»

Этот яд («Яд ненавистнической любви»), по Блоку, еще терпим обывателями, «если это простирается на «отвлеченное», вроде Христа», «но если такой способ отношений станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К «родине», к «родителям», к «женам» и прочее? Это будет нестерпимо, потому что беспокойно» («Искусство и революция»).

Вот эту тираду Блока и сравним с тем, что записал он в дневнике 5 марта 1921 года:

«Ибсен когда-то был нужен нашим первым символистам; этим тараном били они по каким-то твердыням врагов: вообще все скандинавские туманы казались благоприятной погодой для каких-то стратегических обходов. Теперь же мы знаем, что нет ни одной хоть сколько-нибудь ценной идейки, которую мы бы не могли, даже в то время, получить, минуя Скандинавию. Но, главное, мы можем подсчитать, какой ущерб мы потерпели среди туманов: чей меч не заржавел? А все, чего не видно было во мгле!

На Ибсене — неизгладимая печать провинциализма. Под видом мировых задач он разрешал лишь домашние свары норвежских обывателей, идейные и классовые счеты далеких захолустьев. И что нам, русским... от того, что у него бывали перепевы великих идей? Да и то ли у него — великие идеи, что он не любил людей, не почитал семьи и брака, не уважал традиций, обличал деревенских пасторов, не понимал общественного мне-

ния и солидарности людской, был «индивидуалистом», выскочкой в делах культуры и не хотел знать ее истории? Но вот с чем приходится считаться: вожди нашего недавнего блестящего возрождения... все еще не могут отказаться от прежнего заблуждения. Им дороги воспоминания! Нужны новые люди, чтобы низвергнуть старых мнимых богов. Мы, люди нового призыва, — мы просто не чувствуем больше этого былого обаяния; для нас слава Ибсена — слово, случайно выпавшее из непонятных уже для нас речей».

Эти слова принадлежат не Блоку, а Валериану Чудовскому.¹ Но интерес Блока к этому тексту, пространная выписка и блоковский комментарий к ней: «В. Чудовский высказывает оригинальное мнение об Ибсене» (ни звука в защиту вчерашнего бога!) — все это само по себе достаточно красноречиво.² Эта выписка — из заметок о старых журналах, предназначенных на продажу; выписывал или пересказывал Блок то, что было ему жалко терять; например:

«При Временном правительстве, начиная с мая 1917 года и окончившись только после октябрьского переворота (последний, 24-й, номер я видел в феврале 1918-го...), выходил журнал Родзянко «Народоправство». Редактировал Чулков Г. И., писали Бердяев, Вышеславцев, Алексеев и другие московские профессора...

Бердяев после октября (№ 15) пишет многословно и талантливо, что революции никакой не было, всё — галлюцинация, движения в хаосе и анархии не бывает... пришло смутное время...» (дневник, 7 февраля 1921 г.).

В «Катилине» Блок восторженно цитирует письмо Ибсена к Брандесу (1871 г.):

«Единственное, что я ценю в свободе, это — борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует».

К лету 1919 года Блок понял: единственное, что ценно в свободе, — это сама свобода.

¹ «Аполлон», 1914, № 5.

² Возможно, что в полном отрицании Ибсена так же нет объективности, как в его непомерном превознесении; но дело в другом: Ибсен олицетворял для Блока «героическое» начало в литературе, и самое это начало оказалось низложенным, а вместе с ним — Ибсен.

III. К ПОСЛЕДНЕЙ СВОБОДЕ

...На город с юга шла метель.
Замолкли ангел и свирель.
Снег запорошивал купель.
Потом звезда затмилась.
Д. Самойлов («Блок. 1917»)

1.

Умирание, смерть и бессмертие Блока — всё разом — нашло себе выражение в несравненных строках Марины Цветаевой:

...Огромную впалость
Висков твоих — вижу опять.
Такую усталость —
Ее и трубой не поднять.

Державная пажить,
Надежная ржавая тишь.
Мне сторож покажет —
В какой колыбели лежишь.

(«Без зова, без слова...», 25 ноября 1921 г.)

Собственно умирание, предсмертное состояние Блока — форму его умерщвления — тоже ни один из современников не определил с такой силой и с таким лаконизмом, как Цветаева:

...заживо ходил —
Как удушенный.

(«Как полосынька твоя...» —
из цикла «Ахматовой»)

Но о самом факте удушья, удушения свидетельствуют и другие очевидцы. Е. И. Замятин:

«...его слова: «Дышать нечем... Душно. Болен, может быть».

Замятин вспоминает слова Блока, сказанные летом 1920 г., почти *за год* до болезни. «Быть может, и в смерти Блока была своя мудрость, — пишет Замятин, — Блок слишком много себя

отдал последней своей Прекрасной Даме — огненной и вольной стихии, и слишком больно ему было, когда от огня остался только один дым. В дыму он не мог жить. И вот почему в его смерти какая-то логика» («Записки мечтателей», № 4, II., 1921).

Ю. Анненков:

«В последний год его жизни разочарования Блока достигли крайних пределов. В разговорах со мной он не боялся своей искренности. «Я задыхаюсь! — повторял он. — И не я один: вы тоже. Мы задыхаемся, мы задохнемся все! Мировая революция превратилась в мировую грудную жабу!»

(«Дневник моих встреч», т. I).

Факт удушения Блока настолько сам собою разумелся для современников, что Владислав Ходасевич в статье «Кровавая пища» — мартирологе русской литературы,¹ рассказывая, кто из писателей каким способом изничтожался, просто говорит «задушенный Блок», не считая нужным разъяснять, как, почему, кем или чем Блок был задушен; значит, для автора и его читателей это было дело самоочевидное.

18 июня 1921 года Блок записал в дневнике:

«Мне трудно дышать, сердце заняло полгруды».

Это была сердечная болезнь, и дни его жизни к этому времени были сочны, но ни болезнь, ни истощение, ни служебная,

¹ Кстати, в «Кровавой пище» главная мысль автора состоит в том, что русский писатель во все времена — человек обреченный, что всех писателей так или иначе убивает либо государство российское, либо общество, либо то и другое одновременно. Ходасевич считает, что от этой участи не уйти никому: нет спасения и тем писателям, которые проявляют полную лояльность (и даже более того) к существующим порядкам. (Но речь, понятно, идет о *настоящих* писателях, для которых подобострастие все-таки не ремесло, а ремесло — литература.) Ходасевич пишет: «Лесков в одном из своих рассказов вспоминает об инженерном корпусе, где он учился и где еще живо было предание о Рылееве. Посему в корпусе было правило: за сочинение чего бы то ни было — даже к прославлению начальства и власти клонящегося — порка: 16 розог, буде сочинено в прозе, и 25 — за стихи».

Эту российскую традицию Ходасевич считает неизменной. Однако традиция совершенствовалась. Одно дело, когда весь жизненный уклад общества приближает писателя к могиле, другое дело, когда писателя казнят прямо и непосредственно за его писательство. (Рылеев — не тот случай: его казнили не как писателя, а как участника и одного из руководителей восстания.) Во время же оно — «вот какой огромный почет был оказан слову: за него убивали» (Л. К. Чуковская). А то, подумаешь, — порка: не велика честь!

учрежденческая каторга¹ — сами по себе еще не объясняют смерти Блока; эта дневниковая запись не должна рассматриваться с одной только терапевтической точки зрения.

Э. Ф. Голлербах вспоминает про Блока:

«Все яснее в нем обозначалась воля к смерти, все слабее становилась воля к жизни. Он избегал говорить о своих настроениях, но иногда они прорывались наружу помимо его воли.

Так было однажды в разговоре с Г. И. Чулковым, который рассказывал Блоку о своих литературных планах и начинаниях. Блок слушал внимательно, но без интереса, и вдруг прервал рассказчика вопросом: «Георгий Иванович, вы хотели бы умереть?» Чулков ответил не то «нет», не то «не знаю», Блок сказал: «А я очень хочу». Это «хочу» было в нем так сильно, что люди близко наблюдавшие поэта в последние месяцы его жизни, утверждают, что Блок умер оттого, что хотел умереть»

(«Образ Блока». — Альманах «Возрождение». М., 1923 г.).

Среди людей, «близко наблюдавших поэта в последние месяцы его жизни», был Корней Иванович Чуковский, который пишет про Блока: «Заболел он в марте 21 года, но начал умирать гораздо раньше, еще в 1918 году, сейчас же после написания «Двенадцати» и «Скифов».

¹ «Из великого поэта, воплотившего чаяния и страсти эпохи, он превратился в рядового годешика: то составлял вместе с нами каталоги для издательства Гржебина, то с головой уходил в редактирование переводов из Гейне, то по заказу редакционной коллегии деятелей художественного слова писал рецензии о мельчайших поэтах, которых не увидишь ни в какой микроскоп...» (К. Чуковский).

«...он очень тяготился заседаниями... Началось это с весны 1920 г., когда он редактировал сочинения Лермонтова. Он... написал такое предисловие, какое мог написать только Блок: о вещих снах у Лермонтова, о Лермонтове-боговидце, ...он был очень доволен, что пришлось поработать над любимым поэтом, и вдруг ему сказали на одном заседании, что его предисловие не годится, что в Лермонтове важно не то, что он видел какие-то сны, а то, что он был «деятель прогресса», «большая культурная сила», и предложили написать по-другому... Блок не сказал ничего... Чем больше Блоку доказывали, что надо писать иначе, тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось его лицо» (К. Чуковский). «... у нас в Союзе (Блок был председателем Петроградского отделения Союза поэтов, — А. Я.) служил матрос. Матрос был очень мил и работящ, но однажды — с кем беды не бывает! — украл у хозяина квартиры, где помещался Союз, соусник... и хозяин в 9 часов утра звонит Блоку, требуя расследования» (Надежда Павлович. Из воспоминаний о Блоке. «Рупор», 1923, № 3).

«Службы» стали почти невыносимы» (Блок. Дневник, май 1921 г.).

Насчет 18-го года сказано абсолютно точно — порукой тому слова самого Блока:

«...заметна стала убыль... той музыки, которая звучала в конце 1917 года и в первой половине 1918 года...»

Со второй половины 18-го года и чем дальше, тем больше, Блок ощущал время и пространство — как безмузыкальное, беззвучное.

После «Двенадцати» и «Скифов» Блок, можно считать, уже не писал стихов. «Почему не пишете»? — спрашивал его Чуковский. И Блок отвечал:

«Все звуки прекратились... Разве вы не слышите, что никаких звуков нет».

«Новых звуков давно не слышно, — приводит Чуковский слова Блока, — все они притушены для меня, как, вероятно, для всех нас... Было бы кощунственно и лживо припоминать рассудком звуки в беззвучном пространстве».

«Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его... Все для него вдруг стало беззвучно, как в могиле... Самую, казалось бы, шумную, крикливую и громкую эпоху он вдруг ощутил, как беззвучие».

...Мы проходили с ним по Дворцовой площади и слушали, как громяют орудия.

«Для меня и это — тишина, — сказал он. — Меня клонит в сон под этот грохот... Вообще в последние годы мне дремлется» (К. Чуковский).

И все-таки Блок до конца не расставался с мечтой писать стихи:

«Следующий сборник стихов, если будет: 'Черный день'» (дневник, 6 февраля 1921 г.). Черно-белая гамма «Двенадцати» в спектре Блока сменилась сплошной чернотой:

«Всю ночь — черные сны, а также очень грозные полусны, полуявь», — читаем в дневнике.

«Черные сны» для Блока — это даже не сны, а продолжение, продление дневных призраков («полусны, полуявь»).

«Всю жизнь видел отличные сны, а теперь нет снов, — жаловался Блок Чуковскому, — либо не снится ничего, либо снится служба: телефоны, протоколы, заседания...»

В 18-ом году еще светила одинокая звезда... В последний день этого года, 31 декабря, Блок занес в записную книжку:

«Почти полный мрак. Какой-то старик кричит, умирая от голода. Светит одна ясная и большая звезда».

«Зиму 1918-19 г. он переживал как «Страшные дни» (так надписал он одну подаренную свою книгу в декабре 1918 г.)... «Страшные дни» обступили его» (Иванов-Разумник. Памяти Блока).

Беззвучное пространство было для Блока пространством безвоздушным, удушающим.

Существенно то обстоятельство, что музыка начала убывать сразу после «Двенадцати» и «Скифов»; значит, «Катилина» и тем более «Крушение гуманизма» появились на исходе музыкальных сил Блока, т.е., точнее говоря, на исходе определенного (не последнего, как увидим) музыкального цикла. (В обоих манифестах романтической идеологии слово «музыка» повторялось без конца, но это было со стороны Блока подсознательное стремление убедить себя, что музыка есть, тогда как была лишь имитация музыки, был спад большой музыкальной волны, принесший «Двенадцать», «Интеллигенцию и революцию», «Скифов».)

Здесь неоднократно цитировалась записка Блока о «Двенадцати» (апрель 1920 года); там говорится и следующее:

«Во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, от крушения старого мира)».

Имеется свидетельство, что в 20-ом году Блок «не отрицал, что революция явление огромное, но он уже не считал ее явлением *безусловно* положительным и склонен был признавать ошибкой ту свою веру в нее, какая веяла на страницах «Двенадцати» и «Книги об интеллигенции»¹ (А. Тиняков. Памяти А. А. Блока. «Последние новости», 1923, № 33, Пг.).

Важнее другое свидетельство; в 20-ом году А. А. Блок писал Г. П. Блоку:

«Двенадцать» — *какие бы они ни были* — это лучшее, что я написал, потому что тогда я жил современностью».

Все в той же блоковской записке 20-го года о «Двенадцати» говорится:

«Оттого и не отрекся от написанного тогда, что оно было написано в согласии со стихией».

Вот в чем дело. Блок и хотел бы отречься от своей поэмы — из общих соображений, ввиду переоценки ценностей — да не мог отречься: «Двенадцать» были правдой, были поэзией.

¹ Имеется в виду прежде всего статья «Интеллигенция и революция», главная в названном сборнике статей Блока.

«И все-таки золотник правды — очень настоящей — во всем этом есть», — сказал о революции Блок летом 1920 года (Е. Замятин. Воспоминания о Блоке. «Русский современник», 1924, № 3).

2.

После «Двенадцати» Блок не ощущал больше музыки *вовне* (нигде — будь то очередное заседание во «Всемирной литературе» на Моховой¹ или каталажка ЧК на Гороховой² — все равно), а потому и внутренней музыки не хватало на стихи.

¹ «...едва ли ему было полезно ходить почти ежедневно пешком такую страшную даль — с самого конца Офицерской на Моховую...

...У него еще хватало силы таскать на спине из дальних кооперативов капусту, дежурить по ночам у ворот, рубить облещенные дрова, но даже походка его стала похоронная, как будто он шел за своим собственным гробом. Нельзя было смотреть без тоски на эту страшную неторопливую походку, такую величавую и такую печальную» (К. Чуковский).

«Последним словом, которое я услышал от Блока... у подъезда «Всемирной литературы...» было слово: «Устал». Впрочем, здесь не было жалобы: Блок никогда не жаловался...» (Ю. Анненков. Смерть Блока. «Жизнь Искусства», 1921, № 804).

² «Участие в лево-эсеровской прессе («Двенадцать» появились впервые в газете «Знамя труда», «Скифы» — в журнале «Наш путь»; и то, и другое — лево-эсеровские издания. — А. Я.) не прошло бесследно. Когда в феврале 1919 г. был арестован в Москве Центральный комитет партии, произошли аресты и в Петрограде. Вечером 15 февраля Александр Александрович был тоже арестован и просидел на Гороховой до утра 17 февраля» (В. Н. Княжнин. Александр Александрович Блок. Пг., 1922).

«Александра Александровича предупреждали об аресте, и он имел полную возможность от него уклониться, но не пожелал этого сделать и по обыкновению своему пошел вечером гулять. В его отсутствие явился комиссар... Как только Александр Александрович вернулся с прогулки, он был арестован» (М. А. Бекетова. А. Блок. Пг. — Берлин, 1922).

«...Проснулись мы довольно поздно. В камере жизнь уже шла своим обычным порядком, уже начали готовиться к очередной отправке на Шпалерную, когда снова появился особый агент и, подойдя к Блоку, сказал: «Вы — товарищ Блок? Собирайте вещи... На освобождение!»

...Он ушел» (А. З. Штейнберг. Сб. «Памяти Блока», «Вольфила», II, Пг., 1922).

Но звуки все же роились в его душе (хотя он не считал их звуками, раз они не выливаются стихами). В 21-ом (смертном) году реакцией Блока на окружающую немоту был могучий музыкальный всплеск, породивший пушкинскую тему, увенчавшуюся потрясающей речью «О назначении поэта». За этим всплеском поднялась последняя мелодия и дала дивную прозу — «Ни сны, ни явь». Вот отрывок из этой прозы:

«Усталая душа присела у порога могилы. Опять весна, опять на крутизнах цветет миндаль. Мимо проходят Магдалина с сосудом, Петр с ключами; Саломея несет голову на блюде; ее лиловое с золотом платье такое широкое и тяжелое, что ей приходится откидывать его ногой.

— Душа моя, где же твое тело?

— Тело мое все еще бродит по земле, стараясь не потерять душу, но давно уже ее потеряв.

Окончательно разозлившийся чорт придумал самую жестокую муку и посылает бедную душу в Россию. Душа смиренно соглашается на это. Остальные черти рукоплещут старшему за его чудовищную изобретательность.

Душа мытарствует по России в двадцатом столетии...»

В этом отрывке — весь Блок последних лет. Это было тихое прощание с жизнью. А прощанием громогласным и предсмертным подвигом Блока была речь «О назначении поэта».¹

3.

Деромантизация сознания Блока уничтожила в нем мертвое начало — романтическую идеологию, но она же убила в Блоке начало живое — романтическую поэзию. Блок был поэт романтический — таково устройство его души — и ничем иным он быть не мог.

¹ Б. Соловьев: «Статью о Пушкине написал... смертельно больной... надломленный человек». О письме Блока Чуковскому от 26 мая 1921 года («слопала-таки поганая, гугнивая, родимая матушка Россия, как чушка, своего поросенка») Б. Соловьев пишет: «Эти слова мог сказать только смертельно — телесно и душевно — больной человек». Б. Соловьев не был бы Б. Соловьевым, если бы он писал иначе. Критик Б. Соловьев и психиатр Д. Лунц должны обменяться рукопожатиями («Угодливые психиатры, клятвопреступники...» А. Солженицын. «Вот как мы живем», 15 июня 1970 года).

Л. Долгополов не побоялся назвать вещь своим именем: пушкинскую речь Блока — гениальной.

Некоторым критикам только бы процитировать письмо Блока к А. Чеботаревской от 27 декабря 1915 г.: «Я ведь никогда не любил мечты; когда мне удастся более или менее сказать свое, настоящее, — я даже ненавижу мечту, предпочитаю ей самую серую действительность».

Так и должен был рассуждать настоящий поэт-романтик. Он обязан сурово обращаться со своей мечтой, перемешивая ее с землей и тем самым плодотворя, иначе романтика обернется бесплотностью, а значит — бесплодностью, иначе дар мечтания превратится в мечтательность, — и конец искусству. Блок снижал, заземлял, пародировал свою мечту, так же, как другой великий романтик — Генрих Гейне. Выходит у критиков, что Блоку не дорога была его мечта. Как же, как же...

Да, Блок поносил свою мечту; но зато потом он втрое поносил себя самого за это поношение:

«Балаганчик» — произведение, вышедшее из недр департамента полиции моей собственной души (дневник, август 1917 г.).

«Балаганчиком» Блок спародировал тему Прекрасной Дамы. Потом проклял «Балаганчик».

В записной книжке за 1916 год находим:

«Лучшими остаются «Стихи о Прекрасной Даме». Время не должно тронуть их, как бы ни был я слаб как художник».

Незадолго до смерти Блок сказал: «Я написал *один* первый том» (С. М. Соловьев. Воспоминания об Александре Блоке. — «Письма Александра Блока», Л., 1925).

Всё правильно. Всё на своем месте. Лицо писателя Блока определяется и «Стихами о Прекрасной Даме», и «Балаганчиком», а всего верней — *сочетанием* того и другого. Но поэту-мифотворцу всего дороже его миф. Сказать Блоку «свое, настоящее» (из письма к А. Чеботаревской) объективно значило: дать миру миф. Мифы искусства, как уже говорилось, — это не искажение мира, а его открытие. Это тоже «образ мира в слове явленный» (Пастернак), но образ не пастернаковского рода, а такой, в котором *воображение преобладает* над реальностью (при том, что до конца воображение от реальности никогда не отрывается — иначе искусства нет, нет и мифа).

При всем громадном различии, например, между поэтикой Пушкина и поэтикой Пастернака — их образы¹ сближает то, что они (образы) идут больше от непосредственного созерцания мира, чем от созерцания опосредствованного (воображения).

¹ Под «образом» понимается поэтическое слово как таковое, а вовсе не обязательно метафора.

Этому нисколько не противоречит сгушенная метафоричность Пастернака (до 1940-ых годов) и всегдашняя новизна, неожиданность его метафор.

У Блока отдельных метафор сравнительно немного, но главные темы его поэзии — по существу метафоры.

«Поэтика Блока есть поэтика тайны» (К. Чуковский). Этого не скажешь, например, про поэтику Пастернака, хотя поэзия его есть тайна и есть чудо (как всякое великое искусство).

Преобладание мечты над реальностью — основание романтической поэзии вообще, и у всех романтических поэтов есть элементы мифотворчества. Но далеко не все романтические поэты — мифотворцы в полном смысле этого слова, как Лермонтов, Блок, Маяковский,¹ у которых находим завершённый миф, пронизывающий всю лирику.²

4.

Разрушение идеологического мифа в сознании Блока («мировой пожар» превратился для него в «мировую заварушку»)³ привело и к разрушению мифа поэтического. Рухнула, собственно, только *вершина* блоковского поэтического мифа (Россия и революция, воплощающие мировую музыкальную стихию), и тем отчаяннее утверждал Блок *основание* своего мифа (Прекрасная Дама). Но миф — как всякий художественный образ, тема, мотив — не может держаться одним своим основанием: пока жив автор-мифотворец, миф тоже должен жить, обновляться, набирать высоту. Так и было у Блока — до «Двенадцати» включительно. Когда последняя мечта Блока была убита, у него не осталось больше творческих (конкретно — мифотворческих) сил. Был сокрушен миф Блока — был сокрушен и он сам.

¹ В лирике Маяковского — от первых стихов и «Облака в штанах» до «Про это» и «Во весь голос» — переплетаются и сливаются в одну следующие темы: самоубийственная любовь к женщине, любовь к людям, столь же убийственная в своей непомерности; искупительная жертва поэта во имя рода человеческого; обратимость времени; воскрешение. Всё это вместе взятое — миф Маяковского, миф *Любви*.

² Принято считать, что природа мифа — эпическая, но это — в коллективном (народном) творчестве и в непосредственно идущих от него произведениях (Гомер).

³ Из черновиков «Ни сны, ни явь».

Сравним три высказывания Блока, обращая внимание на их хронологическую последовательность.

«Все будет хорошо. Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться» (записные книжки, апрель 1917 г.).

«Настоящим дышать почти невозможно, можно дышать только... будущим» (из выступления на заседании Союза поэтов в августе 1920 г.).

«...все теперь будет меняться только в *дурную* сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы» (дневник, апрель 1921 г.).

У Блока отняли мечту — и тем убили в нем поэта-романтика. Но поэт-романтик — это был *весь* Блок, *вся* его душа. Убили Блока.

Борение между мечтой и действительностью, романтикой и реализмом, иронией и патетикой непрерывно происходило в поэзии Блока. Этим борением была жива и его поэзия, и он сам. Он погиб, когда это борение прекратилось.

Следует обратить внимание на то, в чем — при их борьбе — выражалось единство этих противоположностей. Сознание романтика таково, что только мечта скрашивает для него действительность, делает ее — в конечном итоге — выносимой. Мечта Блока отталкивалась от действительности не только в смысле ее (действительности) отрицания, но отталкивалась также в буквальном (физическом) смысле этого слова: действительность, как ни плоха была, служила почвой, способной дать мечте толчок, необходимый для взлета. Другими словами: жизнь не убивала мечты поэта, а значит — порождала ее. События 1917-18 годов дали толчок последней мечте Блока. Эта мечта была освящена живой верой в Россию, она была *непосредственно* связана с реальностью (в сознании Блока) и была ориентирована на реальное воплощение. Очарование было так велико, что Блок не вынес разочарования.

Пока отношение Блока к революции было двойственным, мечта была жива: «Впереди Иисус Христос». Отношение Блока к народу тоже было двойственным: для Блока это был народ и была чернь — одновременно.¹ «Народ» (в идеальном смысле, свободном от всех оттенков «черни») для Блока — представитель стихии, носитель музыки («музыка души народной»).

¹ Понятие «народ» и «чернь» никогда не были для Блока тождественными. Но народ для него не был равен самому себе: он был и народом, и чернью.

«Чернь» для Блока — носительница *хамства*.¹ Блок верил, что «в огне революции — *чернь* преобразится в *народ*» (К. Чуковский), что на земле не останется хамства.

Революция кончилась для Блока к середине 18-го года. Стихии улеглись. К установившемуся в результате бушевания и усмирения стихий *порядку* отношение Блока было *однозначно*. Надежде и вере пришел конец. Жертвенный порыв был исчерпан. Восторженно-трагическое предчувствие собственной гибели в происходящем сменилось угрюмо-безысходным сознанием гибельности происшедшего.

Чернь осталась чернью. Хамство — хамством. Поэт погиб.

«...последнее действие драмы заключается в борьбе поэта с чернью... Оно заканчивается всегда гибелью поэта.

...фазисы приобщения поэта к стихийному ритму, борьбу за ритм с чернью и гибель поэта я назвал не трагедией, а только драмой; действительно, в этом процессе нет ничего «очищающего», никакого катарсиса...»

Это записал Блок в дневнике 7 февраля 1921 года. Это относилось к Пушкину, но — как увидим дальше — пушкинская тема была в то время *единственной* его, Блока, *личной* темой.

Для Блока (субъективно) кончилась его трагедия: двойственное отношение к жизни («ненависть-любовь») сменилось безразличием к ней. Стоящая на пороге смерть представлялась Блоку не трагедией, а всего лишь драмой.²

¹ Понятие «хамство» было для Блока прямой противоположностью понятию «музыка».

«Молодежь самодовольна, «аполитична», с хамством и вульгарностью» (записные книжки, ноябрь 1915 г.).

«Я не боюсь шрапнелей, но запах войны и сопряженного с ней — есть *хамство*...

...война, как всякое хамство, безначальна и бесконечна, без-образна» (записные книжки, июнь 1916 г.).

«Слаб человек, и все можно простить ему, кроме хамства» («Катилина»).

² В дальнейшем автор постарается показать, что не только жизнь, но и смерть Блока была трагедией (если исходить из того представления о трагедии, которое досталось нам от древних греков и которое было у самого Блока).

В литературе о Блоке числится статья Е. Зозули «Трагедия Блока» (Встречи, «Огонек», М., 1927).

Е. Зозуля пишет о Блоке: «Развенчанный старым обществом, он не видел признания и со стороны нового. Эта обычная, в конце концов, трагедия художника в переходное время оказалась для Блока роковой».

Дескать, от ворон отстал и к павам не пристал. У Зозули свое представление о трагедии вообще и о трагедии Блока — в частности.

С марта 1921 года до 7 августа, до смерти, Блок терзала болезнь. Но перед болезнью и смертью Блок успел пережить *очищение*. Ровно через шесть дней после того, как он записал в дневнике: «никакого катарсиса» — Блок испытал высочайшее блаженство. Испытал сам и заставил испытать многих.

Речь «О назначении поэта»

«была прочитана Блоком 13 февраля 1921 года на вечере в Доме литераторов, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина... В редакционном предисловии к сборнику «Пушкин. Достоевский» (1921 г.), где была вторично¹ напечатана речь Блока, говорится:

«Блок долго колебался, выступать ли ему с речью о Пушкине. Решившись, он в течение нескольких дней — не готовился, не работал, — а именно творил, как бы отойдя от всего, что происходило вокруг, в трепетном возбуждении собирая мысли и чувства. Он свою речь написал (и читал ее по тетради). Когда написал, ощутил большую радость и дня за два до выступления сказал друзьям, что готов, и для всех знавших его это было тоже большой радостью...

...На торжественном собрании в память Пушкина присутствовал весь литературный Петербург... Разно было всегда, и особенно в последние годы, отношение к Блоку, но то, что он сказал о Пушкине, и то, как он это сказал — с какой-то убежденной твердостью, — захватило всех, отразилось в слушателях не сразу осознанным волнением, вызвало долгие рукоплескания и возбудило долгие разговоры» (Примечание Г. Шабельской к речи «О назначении поэта». А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах; т. 6, стр. 515).

От мрака, что накапливался в душе, и от окружающего мрака Блок обращался к большим источникам света.

В 1908 году — после «Снежной маски» и перед «Страшным миром», «Плясками смерти» и «Черной кровью» — Блок потянулся к солнцу Толстого.

От нестерпимой, кромешной, предгробовой мглы Блок устремился к солнцу Пушкина. В смертельной тоске Блок рванулся к тому, кто воскликнул когда-то: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» Блок припал к Ангелу-Хранителю России. И Пушкин утолил смертельную тоску Блока. Пушкин даровал ему катарсис.

¹ Впервые — «Вестник литературы», 1921 г., № 3 (27).

5.

Корней Чуковский показал, что такое *ветер* в поэзии Блока, разбором его стихов.

Борис Пастернак показал это по-своему:

Он ветрен, как ветер. Как ветер,
Шумевший в имени в дни,
Как там еще Филька-фалетер¹
Скакал в голове шестерни.

И жил еще дед-якобинец,
Кристалльной души радикал,
От коего ни на мизинец
И ветреник внук не отстал.

Тот ветер, проникший под ребра
И в душу, в течение лет
Недоброю славой и доброй
Помянут в стихах и воспет.

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти — везде.

(«Ветер» — Четыре отрывка о Блоке. Отрывок второй).

Стихия Блока — ветер.

Ветры бывают различных свойств, разных направлений и назначений. Последний ветер, который вырвался из груди у Блока, был ветер *свободы* (на сплошном этого рода безветрии).

Стихия Блока — огонь.

Умнейший Евгений Замятин сказал, что последней Прекрасной Дамой Блока была «огненная и вольная стихия». Перед смертью Блока эта стихия очистилась от романтической идеологии. Душа поэта, отряхнув наваждения и затрепетав чистейшим огнем свободы, испытала катарсис. Свобода истинная (а не та, обманувшая, о которой говорит Замятин) — вот кто была последняя Прекрасная Дама Блока.

В первую свою Прекрасную Даму Блок верил как в высшую (мистическую) реальность, не сомневался в ее объективном су-

¹ Форейтор в старом народном произношении (*примечание Б. Л. Пастернака*).

ществовании. Последняя Прекрасная Дама Блока, свобода — действительно высшая реальность; она была, есть и будет всегда Прекрасной Дамой человечества. Но Блок ощущал эту — последнюю — Прекрасную Даму только в себе, внутри себя, он не видел ее вовне, и так как духовные силы его были подорваны, он не мог жить упованиями на то, что Она воссияет когда-нибудь над всем миром. Поэтому непродолжителен был связанный с катарсисом душевный подъем. Был «нестерпим окружающий мрак»,¹ и сердце Блока не выдержало. Огонь свободы погас в нем вместе с огнем жизни. Он погас в сердце Блока, чтобы стать вечным огнем, вечным светом, чтобы никогда не угасать в его поэзии.

Последней прижизненной вспышкой этого огня — ярчайшей — была пушкинская речь Блока, речь «О назначении поэта».

Дневник с 17 января по 7 февраля 1921 года говорит о том, что Блок был тогда целиком захвачен пушкинской темой. Блок перебирает даты пушкинских стихов, нащупывает в этих стихах их лейтмотив: *мотив свободы*:

17 января.

«...О Пушкине: в наше газетное время. «Толпа вошла, толпа вломилась... и ты *неволью устыдилась и тайн и жертв, доступных ей*». ² Пушкин этого избежал. Его хрустальный звук различит только кто умеет. Подражать ему нельзя; можно только «сбросить с корабля современности»³ («сверхбиржевка» футуристов, они же — «мировая революция»). Всё вздор перед Пушкиным...»

21 января.

«...Пушкин...

...1836. Из VI Пиндемонте (чтобы не узнали). Вот — свобода! Потехня: «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 лошаадьми"...»

Между 2 и 5 февраля.

«Пушкину в молодости...

¹ «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», 1916 г.

² Тютчев. «Чему молилась ты с любовью...»

³ Из «Пощечины общественному вкусу» — манифеста футуристов (1912 год).

Любовь и *тайная* свобода
Внушали сердцу гимн простой...

Прошло 17 лет. Пушкин «истомлен неравной борьбой»... Он опять говорит о какой-то «иной» свободе и определяет ее:

Никому
Отчета не давать...

Эта свобода и есть «счастье». «Вот счастье, вот права!»¹

6 февраля Блок приводит в дневнике «ряд изречений здравого смысла, которые теперь совершенно забыты», и пишет в связи с этими изречениями:

«Пушкин их хорошо понимал, потому что был культурен».

Года за три до этой записи Блок поморщился бы от одного только сочетания слов: «здравый смысл». Среди «изречений здравого смысла» первое — такое: «Для того, чтобы уничтожить что-нибудь, на том месте, которое должно быть заполненным, следует иметь наготове то, чем заполнить». Это по духу — нечто противоположное идее «Крушения гуманизма» и всей романтической идеологии Блока. Блоку осточертели все катаклизмы.

Еще в мае 1920 года Блок сказал («Речь к актерам при закрытии сезона»):

«...всегда будет время обезуметь и броситься вниз с вершины... В сладострастии «исканий» нельзя не устать. Горный воздух, напротив, сберегает силы».

7 февраля Блок делает в дневнике первоначальный набросок речи «О назначении поэта».

6.

Итак, 13-го февраля 1921 года Блок произнес свою пушкинскую речь (записана 10-го февраля).

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин.

¹ Пушкин, «Из Пиндемонти».

(Пушкин пишет: Пиндемонти, Блок пишет: Пиндемонте. — А. Я.)

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая; Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и, однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине; праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему, ибо дело его — внутреннее — культура, — это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога...

...Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устаревает.

Люди могут отворачиваться от поэта и его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.

Сегодня мы чтим память величайшего русского поэта. Мне кажется уместным сказать по этому поводу о *назначении поэта* и подкрепить свои слова мыслями Пушкина.

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? 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...

...из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород...

...Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше большей частью бездеятельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород.

Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. 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.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела». Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлака...

...Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с ней 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. Это имя дается безошибочно.

Так, например, никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляют из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать. Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять... — те клеймятся позорной кличкой: *чернь*; от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным — за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества... катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир...

...Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира».

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все

силы и приобщиться к «родимому хаосу»,¹ к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона 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»; «вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»;² поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух.

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.

Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуместь простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело — если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня...

...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»³ и пр.

1 Тютчев, «О чем ты воешь, ветр ночной?..»

2 Пушкин, заметка «О вдохновении и восторге».

3 Пушкин, «Чернь» («Поэт и толпа»).

Со своей точки зрения, чернь в своих требованиях права... 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.

Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства один только орган — цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они 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. А может быть, такие средства уже изыскиваются?..

...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 средне-человеческое, из груды человеческого шлака. Этой цели, конечно, рано или поздно достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии.

Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной от свободы, которую мы называем политической. Мы знаем, что он требовал «иной», «тайной» свободы. По-нашему, она «личная»; но для поэта это не только личная свобода:

...Никому

Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По *прихоти* своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Безмолвно утопать в восторгах умиленья —
Вот счастье! Вот права!..

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и тайная свобода
Внушили сердцу гимн простой.

Эта тайная свобода, эта прихоть... 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.

Между тем жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его пути. Слабел Пушкин — слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы. Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это — не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще ведь —

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку...

...Пушкин умер. Но «для мальчиков не умирают Позы»,¹ сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.²

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий... И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни.

¹ Шиллер, «Дон-Карлос».

² Пушкин, «Пора, мой друг, пора!..»

Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пушкai же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслуам, 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 единосущно и нераздельно...

...В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина».

Такова (с небольшими сокращениями) речь «О назначении поэта».

Это — лебединая песнь Блока. Поэт заявил черни, что он отказывается жить с ней на земле. Не было жертвенности и связанного с ней энтузиазма, была горькая неизбежность: Блок готов бы жертвовать собой во имя России и своего народа, но не ради тех, кого ставил ниже людей. Это было сказано четко и ясно, было брошено прямо в лицо черни — с безграничным презрением. С тем и ушел Блок.¹

Речь была духовным завещанием Блока. Он обратился к своим наследникам, завещая им жить и беречь как зеницу ока последнюю человеческую свободу: свободу творческого духа, основание которой — *свободная совесть*. Эта свобода — последняя; она — высшая из всех свобод, потому что соприродна душе человека; и еще потому она последняя и высшая, что человек, даже потеряв все остальные свободы, не может расстаться с ней (расстаться с совестью), оставаясь человеком.

Еще Блок завещал своим наследникам хранить культуру и разум. Блок не знал имени хуже, чем имя *чернь*, но предсказал

¹ И все-таки, повторяю, не только вся жизнь, но и смерть Блока была трагедией. Трагедия жизни завершилась жертвенным приятием революции (завершилась «Двенадцатью»). Потом было погружение во мрак романтической идеологии («Катилина», «Крушение гуманизма»), затем последовало субъективно-трагическое очищение, катарсис — выход к свободе, к Пушкину. Автор глубоко убежден, что чувство *очищения* с наибольшей *полнотой* Блок испытал именно во время *произнесения* своей пушкинской речи, записанной тремя днями раньше.

Мы, зрители трагедии, которая именуется жизнью и смертью Александра Блока, испытываем чувство катарсиса от *всей* трагедии с начала до конца.

Автор дал название книге («Конец трагедии») в соответствии с блоковским пониманием *природы трагического*.

своим наследникам, что им придется иметь дело с теми, кому он, Блок, даже имени подобрать не может, с теми, кто догадается «изыскать средства для замутнения самих источников гармонии».

Для того, чтобы его наследники не растеряли друг друга, чтобы они не были заедены чернью и теми, кто хуже черни, кому нет имени, Блок завещал своим духовным наследникам лучший пароль — *веселое имя: Пушкин*.

Выступивший вслед за Блоком Ходасевич тут же подхватил призыв, сказав:

«...мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».

Последнее свое стихотворение Блок написал за шесть дней до своей бессмертной речи. Стихотворение называется «Пушкинскому дому». Блок прощается с Пушкиным, прощается с жизнью.

Вот зачем в часы заката,
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

Восстанавливается — в последний раз — блоковская цветовая гамма: к черному — белое.

Читая это стихотворение, надо помнить, что Блок писал его в пору, когда небо уже не дарило ему стихов.

Однако приведенная строфа — безупречна.

И еще:

Это — звоны ледохода
На торжественной реке,
Переключка парохода
С пароходом вдалеке.

А одно из четверостиший этого стихотворения хочется все повторять и повторять про себя:

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

ПРИЛОЖЕНИЯ

I

К кастрату раз пришел скрипач...
Пушкин

Б. Соловьев:

«То, что Ванька отправился с «девочкой чужой гулять», не имеет большого значения ни для кого из «двенадцати», кроме Петьки; когда он увидел свою неверную возлюбленную с Ванькой, его охватило не высокое революционное чувство, а совсем иное, сугубо личное» (см. ч I, т. 3).

Возможно, сам Б. Соловьев, оказавшись в Петькином положении, был бы на высоте пролетарской сознательности: если бы он «видел свою неверную возлюбленную с Ванькой», его охватило бы именно «высокое революционное чувство», а не «иное, сугубо личное».

Есть основания отзываться так высоко о нравственных качествах Б. Соловьева, ибо вот как способен комментировать Блока этот критик:

«В стихотворении «Поэты» ...тема дружбы возникает в одном ряду с подробностями быта — самого омерзительного и изображенного в сугубо натуралистическом духе, вообще-то говоря, мало свойственном Блоку:

Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно...»

«И мы представляем себе, — продолжает Б. Соловьев, — чего, на взгляд поэта, стоят эти клятвы и заверения в дружбе».

Выходит у Б. Соловьева, что в изображении Блока поэты — самые никудышные люди.

Напрасно, почтенный литературовед, Вы прервали стихотворение. Дочитали бы до конца — услышали бы ответ Блока на Ваши сентенции:

...Так жили поэты. Читатель и друг!
Ты думаешь, может быть, — хуже
Твоих ежедневных, бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?

Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности, есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все 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!

II

Вот — свершилось. Весь мир одичал, и окрест
Ни один не мерцает маяк.

Блок.

И шум, и пенье певчих,
И надпись на кресте.
От этого не легче
В загробной пустоте.

Умершего растопчет,
Раздавит, раздробя,
Последний мрак всеобщий.
Когда-нибудь, усопший,
Увидим ли тебя?

Николай Стефанович (из стихов о Блоке).

Как было показано в 1-ой части (гл. 8 и 9), хор критиков, где корифеем В. Орлов, согласно утверждает, что из *двенадцати* один Петруха причастен к погромной стихии, изображенной в «Двенадцати».

На все ухищрения идет В. Орлов для того, чтобы отделить Петруху от его товарищей и таким образом соблюсти чистоту последних и всего, что может быть связано с их именем, с их действиями. Единственная (видимо, неизбежная) уступка критика тексту поэмы состоит в том, что В. Орлов замечает о *двенадцати*: «...сами они не составляют авангарда революции». Ничего не поделаешь: нельзя объявить *двенадцать* джентльменами без упрека, приходится отметить, что их «недостатки» вообще не типичны для тех, чью малую часть они составляют (о самих же «недостатках» говорить незачем...).

Собственные высказывания В. Орлова не дают никаких оснований считать *двенадцать* арьергардом революции: ведь все сколько-нибудь предосудительное (с точки зрения В. Орлова) сваливается критиком на одного Петруху, а в его товарищах не выявляется ни единого изъяна. Будучи всего лишь арьергардом революционной армии (непонятно только, почему) *двенадцать* (за исключением Петьки, который — последний в арьергарде, хвост хвоста) проявляют, по В. Орлову, высочайшую сознательность буквально во всем. Например, что касается выпивки: боже упаси, ни капли. 7-ая глава кончается стихами:

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Поскольку конец 7-ой главки (как и вся 8-ая) связан, по В. Орлову, с одним Петькой, ясно, что Петька — пьет. А как же его товарищи? Вот что пишет на этот счет В. Орлов:

«Где-то отмыкают погреба и грабят помаленьку...

...Еще в ноябре 1917 года начались в Петрограде массовые разгромы винных складов. К январю 1918 года они стали явлением повседневным...

...Специальные команды матросов, по приказу Смольного, умиряли мародеров и уничтожали запасы спиртного. Очевидно, поэтому *двенадцать* красногвардейцев в поэме Блока провозглашают: «Гуляй ребята, без вина!» (слово «без» В. Орлов дает курсивом как в высшей степени многозначительное).¹

Эти слова: «Гуляй, ребята, без вина» — из 9-ой, пародийной, главки. Выходит у В. Орлова, что рабочие, красногвардейцы

¹ На тот же манер комментирует В. Орлов и другие места из «*Двенадцати*», например: «Город переживал тяжелую хозяйственную разруху — потому и «черный вечер» (мало горит фонарей, а на иных улицах они и вовсе не горят)».

Странно, что обошлась без комментариев такая строка:
Кругом — огни, огни, огни...

пародируют старинный романс «Не слышно шума городского»; даже не пародируют, а, наоборот, всерьез морализируют, используя музыку этого романса для квакерской проповеди. «Гуляй, ребята, без вина» — по В. Орлову — пункт из «морального кодекса» *двенадцати*.

Наверное, логичнее рассудить, что романс первой половины XIX века пародируется самим автором поэмы, и, поскольку пародия — область иронии, Блок *иронически* восклицает: «Гуляй ребята, без вина», восклицает в разгар эпидемии пьянства. Еще разумнее вообще не связывать эту строку ни с каким реальным «вином».

Кажется, достаточно ясно: В. Орлов и критики его школы из кожи лезут вон, чтобы убедить читателя, что Петруха — одно, а его товарищи — совсем другое.

И вдруг такое заявление В. Орлова:

«В недавнее время в разросшейся литературе о «Двенадцати» предпринимались попытки отделить «преступного» Петруху от его сознательных товарищей. Получается, что в поэме действуют не 12 человек, а 11 + 1. Такой подход не состоятелен: в начале поэмы ясно сказано: «Идут двенадцать человек», а в конце столь же ясно сказано: «И идут без имени святого все двенадцать вдаль!» *Все двенадцать!*» — патетически заканчивает В. Орлов.

Что это? Лицемерие? Непонимание смысла собственных писаний?

Неужели есть критики, чьи упражнения на тему о «Двенадцати» даже В. Орлову представляются вульгарными?¹ Да, есть.

Это — доморощенные *китайцы* от литературоведения. Их творчество кажется не совсем пристойным даже В. Орлову. Этим китайцев разрешается слегка пожурить за перегибы, отдавая при этом должное их рвению и способностям, что и было проделано однажды маститым Л. Тимофеевым. В статье «Поэма Блока «Двенадцать» и ее толкователи» («Вопросы литературы», 1960 г., № 7) Л. Тимофеев рассматривает несколько работ о «Двенадцати» и в общем мягко, но местами не без колкостей, распекает их авторов. Он одергивает тех, кто, зарвавшись, компрометирует систему апробированных взглядов на поэму Блока «Двенадцать», ибо недаром сказано, что услужливый *некто* — опаснее врага.

¹ Даже З. Минц пишет: «...последовали периоды одностороннего восприятия поэмы... вульгаризаторского наклеивания на «Двенадцать» разных «ярлыков» ...впоследствии же — юбилейного восхваления...».

Одно выражение Л. Тимофеева (употребленное при сопоставлении статьи С. Штут со статьей Р. Смирнова), а именно такое выражение: «своеобразное увеличительное зеркало» — отличная характеристика всей китайской линии в нашем литературоведении.

На этих-то самых китайцев намекает и В. Орлов в своей монографии о «Двенадцати», говоря о тех, кто 12 превращает в $11 + 1$ (вернее было бы сказать — в $12 - 1$).

Выступая на блоковской конференции в Тарту в 1962 году («Некоторые итоги и задачи советского блоковедения», Блоковский сборник, Тарту, 1964 г.), В. Орлов вслед за Л. Тимофеевым прямо называет излишне «выпрямляющие» поэму «Двенадцать» критические опусы: «Это касается, в первую очередь, статей С. Штут, Р. Смирнова и В. Будрина...»¹ «Должен оговориться, — добавляет В. Орлов, — что в этих статьях есть отдельные интересные наблюдения и замечания, но в целом эти работы подменяют объективное и конкретно-историческое изучение поэмы Блока откровенной и наивной ее модернизацией».

В. Орлов, Б. Соловьев, З. Минц — это генеральная линия критики «Двенадцати», которая усматривает в поэме некие «сложности», «противоречия»,² а вышеупомянутые «выпрямители», или — еще лучше — *реабилитаторы* «Двенадцати» (выражение Л. Тимофеева) — это отклонение от генеральной линии, левацкий загиб, хунвейбинский наскок на Блока.

Но отличие питекантропской генеральной линии от ее синантропской разновидности — чутошное, а суть этой генеральной линии — в литературно-критической проповеди *бесчеловечности*.

Почитаем З. Минц. Она цитирует Блока:

Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка! —

¹ С. Штут, «Двенадцать» А. Блока, «Новый мир», 1959 г., № 1; Р. Смирнов «Некоторые вопросы идейно-художественной специфики поэмы А. А. Блока «Двенадцать», Ученые записки Иркутского государственного университета, вып. XV, 1959; В. Будрин, «Первая поэма об Октябре», альманах «Прикамье», 1958 г., № 24.

² Это декларируется ими, но какие именно «сложности» и «противоречия» находит в «Двенадцати», например, З. Минц, понять невозможно. Она — в отличие от В. Орлова и Б. Соловьева — даже не стремится к полной перелицовке «Двенадцати» (что *сложно* ввиду сопротивления материала), у нее это само собой получается, она как думает — так и пишет. З. Минц — человек несказанной душевной простоты.

и комментирует это так: “Сентиментальное «бедняжка» — это, конечно, насмешка над самим принципом «жалости»”.

Далее З. Минц пишет:

«Отношение к отдельным представителям старого мира обобщается в призывах главы 2-ой («Пальнем-ка пулей в святую Русь...»). Далее эта же тема о ненужности «жалости» раскрывается в главах 7, 8 и 9. Петька жалеет убитую Катьку — товарищи сурово отчитывают его, говоря о ненужности, даже безнравственности жалости; это чувство отнимает силы, необходимые для борьбы с «толстозадой» Русью... Исторически оправданное возмездие нравственнее, чем «жалость»... Глава 9 полностью снимает мотив тоски, рисуя ликование раскованной народной стихии: «Больше нет городского, гуляй, ребята, без вина!» И здесь же наиболее полно, в обобщенно-символической форме, подчеркивается, что это — *радость по поводу гибели врага*».

А вот как разбирает З. Минц тему «треугольника» (Петька — Катька — Ванька):

«...трагуется убийство Катьки. Оно носит характер одновременно и социальный — высокое возмездие изменникам революции («Был Ванька наш, а стал солдат») и интимный — месть за обиду и за измену».

Пока у З. Минц получается, что Катьку надлежит убить, дабы отомстить Ваньке. Но, как увидим дальше, Катька и сама по себе достойна гибели, так же, впрочем, как и *все* персонажи 1-ой главки — барыня, писатель, поп, старушка и «всякий ходок» — о которых З. Минц пишет: «...они ничего, кроме гибели, не достойны».

«Человек в революции имеет право на личные чувства, — признает критик, — поэтому в главе 5 («У тебя на шее, Катя...») звучат та «реабилитация плоти», та мысль о праве на земную радость, то оправдание жажды счастья и борьбы за него, которые будут столь важны для советской литературы 1920-х гг.».

Дальше — оживленная этим эротическим пассажем — продолжается прямая проповедь человеконенавистничества: «...именно это лирическое, личностное начало ведет Петруху к вредным для революции мыслям. Перед лицом революции Ванька и Катька равны как отступники (а если не равны, то и это не меняет дела, ибо личное, случайное несущественно для революции и отдельная ошибка не снижает высоких идеалов борьбы). Для Петьки же они не равны, он жалеет Катьку. ...Петруха начинает противопоставляться остальным красногвардейцам... в гл. 7 отличается от остальных своими «бабьими» и — одновременно — «буржуй-

скими» настроениями горечи, рефлексии вообще, лирическими интонациями. Товарищи сразу же указывают Петьке на его ошибки. Рефлексия и жалость вредны для общего дела; они — наруку врагу. Ср. в черновике:

Верно, душу наизнанку
Хочешь вывернуть, буржуй?
Поскули еще, холуй!

Его (Петьки. — А. Я.) настроения теперь неожиданно напоминают настроения «барыни в каракуле» («уж мы плакали, плакали...»). Революции все это враждебно. Ей нужны не рефлексии, а *действия*, не личное, а общее. Петруха сознает это, подавляет «личное» и полностью сливается с революционной массой».

Теперь откроем книгу В. Орлова.

В. Орлов сочувствует Катьке:

«Жизнь с ревнивым и буйным Петрухой была полна превратностей», — пишет он. Но вот жизнь Катьки обрывается последней «превратностью» — трагической смертью. Сердобольный В. Орлов подводит итог: «...вся эта драматическая история любовных столкновений и измен — только каркас поэмы, а не ее плоть. За первым планом бытового эпизода раскрывается широчайший “общий план”».

Убийство — «бытовой эпизод». Человек — не плоть. Плоть — это «общий план». Таков подлинный смысл всей концепции. И такое умонастроение упорно навязывается Блоку.

Мысль о ничтожности человеческой жизни и человеческих чувств В. Орлов варьирует без конца:

«Петруха остается один со своей малой человеческой трагедией».

«Он настолько пал духом, что товарищи, которым вовсе не до его маленькой трагедии, стараются его подбодрить».

«Так побеждена, отброшена, перечеркнута — жизнью, историей, всемирной вьюгой — малая человеческая трагедия Петрухи».

Насчет «каркаса» и «плоти» поэмы, а также относительно «малой человеческой трагедии» Петрухи — А. Турков в своей книге о Блоке в позе свободомыслия полемизирует с В. Орловым (дипломатично не называя последнего по имени):

«Что из того, что «частная» трагедия канула в «море» революции — разве не сообщила она ему еще какой-то «капли» гнева, не влилась в «девятый вал», накатывающийся на старый мир?»

Отсюда один вывод: чем больше таких «частных трагедий», тем выше «девятый вал» революции, тем хуже для старого и, значит, лучше для нового мира.

Каков либеральный критик А. Турков!

В. Орлова, вместо того, чтобы с ним полемизировать, надо просто спросить:

Вы, В. Орлов, зная наперед, что во время очередной исторической вьюги Вам уже уготована пуля, тоже восприняли бы этот «бытовой эпизод» как «малую человеческую трагедию»?

Н. С. Гумилев написал когда-то провидческие стихи, где ошибается в одном: думая, что пулю для него отольет не русский рабочий:

.....
Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою: она пришла за мной!

Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ручьем захлещет на сухую
Пыльную и мятую траву...

Д. С. Самойлов пишет сейчас:

Та война, что когда-нибудь грянет,
Не нужна мне — отвоевал —
И меня уже пуля не ранит,
А настигнув, убьет наповал...

Рассуждать о «Двенадцати» принято так, будто не было записанных кровью уроков истории, добытых кровью откровений поэзии.

Убийство — «бытовой эпизод», «не имеющая значения мелочь».

Э. Шубин пишет:

«Крест, т.е. вера в бога — это тоже препятствие к желанной свободе. Революция разбивает это препятствие. Именно в этом заложена суть той кровавой драмы, которая разыгрывается на фоне черного, ночного города. Революция воспринята героями поэмы как «полная свобода», когда «все дозволено», нет никаких сдерживающих рамок морали, есть лишь одно — ясная и четкая цель, к которой нужно идти, все остальное — это не имеющие значения мелочи...

...красногвардейцы, которые совершенно спокойно отнеслись к убийству Катьки, непримиримо относятся ко всякому проявлению религиозности в их рядах:

Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?»

Э. Шубин прав. Красногвардейцы в поэме Блока именно так относятся ко всему, как это написано у Э. Шубина. Но дело в том, что двенадцать героев поэмы и ее автор Александр Блок — совсем не одно и то же.¹ Э. Шубин, формулируя красногвардейскую точку зрения, выражает не столько авторское отношение к происходящему в поэме, сколько отношение некоторых критиков: «все дозволено», «нет никаких сдерживающих рамок морали». Не будьте, товарищ Э. Шубин, «своеобразным увеличительным зеркалом». Не всё выговаривайте вслух, что приходит на ум. Учитесь у старших: «“Двенадцать” — ярчайший памятник прославления революционной этики...» (З. Минц); «революция раскрепостила личность, освободив ее от оков буржуазного быта и буржуазной морали» (Л. Долгополов); поэма «Двенадцать» «насыщена духом боевого гуманизма» (Л. Тимофеев); «Двенадцать» — поэма о «новом гуманизме», о «новой нравственности»² (В. Орлов).

Блок еще не предвидел своей посмертной участи, когда писал:

Печальная доля: так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достоянием доцента,
И критиков новых плодить.

Поэт едва ли мог представить себе *тенденцию* новых критиков.

Что значит цитированная уже дневниковая запись Блока: «Марксисты — самые умные критики, и большевики правы, опасаясь “Двенадцати”» (март 1918 г.)?

Фраза «марксисты — самые умные критики» вовсе не означает, что марксистскую критику «Двенадцати» Блок признавал

¹ Л. Долгополов написал, что Блок «живет в поэме той же жизнью, что и его герои».

Эк, его, Долгополова, озарило! Выходит, что Андрюха с Петрухой, что Блок — всё едино...

² «Когда патетически говорят о нравственности, она в большой опасности» (А. Блок; дневник, декабрь 1920 г.).

компетентной; просто ругатели поэмы из другого — антибольшевистского — лагеря представлялись ему еще более глупыми.¹ Вообще ни «критики», ни «марксисты» («честные социал-демократы с шишковатыми лбами»), как известно, не вызывали у Блока почтения.² Русская революция первоначально пленила поэта как народная *стихия*, т.е. не благодаря, а вопреки ее марксистскому знамени.³ С. М. Алянский вспоминает, с каким брезгливым безразличием Блок отнесся к нотациям Л. Б. Каменева (в то время исполнявшего обязанности председателя Совнаркома), осудившего «Двенадцать» за неуместный в революционной поэме образ Христа. И все-таки поэт мог относиться к марксистской критике своего времени с известным уважением, потому что критика эта не была субъективно-лживой и не была казарменно-унифицированной: одни большевики хвалили поэму, великодушно прощая Блоку образ Христа и ряд других сомнительных моментов (или не придавая этим моментам особого значения), а другие большевики ругали «Двенадцать» за эти самые моменты. И те, и другие мало что смыслили в поэзии,⁴ но, по крайней мере, сознательно не стремились извратить дух «Двенадцати». Кому этот дух не нравился, открыто заявляли: поэма вредна — потому то и потому-то.⁵ Вот этих последних критиков Блок и считал «самыми умными», поскольку именно они почуяли, что большевикам следует опасаться «Двенадцати»; уразумели то, чего не могли понять критики противоположной политической ориента-

¹ Например, Н. Абрамович писал:

«Поэт большевизма Ал. Блок вздумал воспеть кровь и грязь революции. В своей поэме «12» он не удалился от правды, но кощунственно приплел к «керенкам», проституции, убийствам и чепухе жаргону — Христа» («Об одном проклятом слове». «Свобода». 1918 г., № 45).

² Вот характерная для Блока запись:

«...получил... номера журнала «Рабочий мир» ...Журнал по большей части — марксистский... тем не менее там попадаются культурные статьи...» (дневник, март 1921 г.).

³ «...ветер для... бури сеяла, как и ныне, в числе других, русская мятежная душа в лице Бакунина; этот ненавистный для «реальных политиков» (в том числе для Маркса) русский анархист с пламенной верой в мировой пожар...» («Искусство и революция»).

⁴ Исключение составлял Л. Троцкий. Троцкий писал: «Конечно, Блок не наш. Но он рванулся к нам. Рванувшись, надорвался. Но плодом его порыва явилось самое значительное произведение эпохи. Поэма «Двенадцать» останется навсегда» («Литература и революция»).

⁵ «При чем тут этот Христос? А вы замените: впереди сам Маркс идет!» — говорит чекист Могилевский актрисе Юреновой, исполнявшей «Двенадцать» (В. Юренева, *Записки актрисы*, М.-Л., 1946 г.).

ции, поносившие поэму за «большевизм». Тем более Блок уважал бы этих честных критиков-марксистов, если бы мог представить себе, что их наследники-межеумки не побрезгают ничем, чтобы, перекроив «Двенадцать» на свой лад, таким образом обезопасить, кастрировать поэму.¹

Никакие хулы на «Двенадцать» (даже со стороны близких друзей, а не то что марксистов) не вызвали у Блока личной обиды. Но можно вообразить, каким чувством был бы охвачен поэт, услышав сегодняшние хвалы по адресу «Двенадцати».

Блок задохнулся, не выдержав и сравнительно более здоровой атмосферы, чем та, которая порождает его нынешних критиков; так что нечего и говорить, какова была бы отповедь поэта на орловско-соловьевские рулады.

Трудно спорить с этими критиками — за отсутствием общего языка — и человеку, занимающемуся литературой как таковой, ибо материал поэзии нужен им лишь затем, чтобы в результате соответствующей его обработки наклеить на автора определенную политическую этикетку.

Критики, находящиеся, выражаясь газетным слогом, по другую сторону баррикады, но страдающие той же болезнью — вульгарно-социологическим отношением к искусству — или ослепленные злобой, тоже не могут быть серьезными оппонентами литературных китайцев и околотайцев.

Но легко представить себе, какой ответ могли бы услышать наши критики от мыслящего современника, даже не слишком искусственного в поэзии. Серьезный, социально (но не вульгарно) мыслящий оппонент-современник может взять за исходный момент разговора один — вполне объективный — тезис из книги В. Орлова о «Двенадцати»: «Главное, что можно и должно сказать о поэме, это то, что она гениально передает атмосферу Октябрьской революции» (или, что все равно, мысль высказанную П. Б. Струве в эмигрантской «Русской мысли» за январь-февраль 1921 г.: «Двенадцать» Блока — самое сильное до сих пор отражение революции в литературе).

Приняв это утверждение и оставаясь на социологической почве, современник скажет:

«Да, Блок действительно показал ту люмпен-пролетарскую тенденцию в русской революции которая, взаимодействуя с одни-

¹ «...способ, которым издавна пользуется обыватель — принять, пожрать, переварить («кусвоить», «приспособить») художника, когда не удастся уморить его голодом» (Блок. «Искусство и революция»).

Иногда удается и то и другое: уморить голодом, а потом переварить.

ми и подавляя другие тенденции, проложила дорогу к власти люмпен-генералиссимусу, подготовила почву для люмпен-империи — с люмпен-мещанством в основании и люмпен-бюрократией во главе».

Так рассудит современник, заключая об истоках процесса по его объективным результатам; и он будет прав с точки зрения ретроспективно-исторической.

Но взгляд Блока на революцию, непосредственный взгляд художника, был сложнее. Блок *невольно* увидел и показал в революции то, что, отстоявшись, закрепилось в будущем; но он также увидел в ней то, что не дано ощутить нынешним поколениям: *короткий, отчаянный порыв к свободе.*

III

...Когда над рябью рек свинцовой
В сырой и серой высоте
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте, —

Тогда — просторно и далёко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слёз
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывёт в челне Христос.

В глазах — такие же надежды,
И то же рубище на нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем...

Блок.

В. Орлов заявил: «Блок... как это ни прискорбно, ввел в свою революционную поэму образ Христа» («Некоторые итоги и задачи блоковедения». Блоковский сборник, Тарту, 1964 г.). Непостижимо, как мог литературовед (независимо от его мировоззрения) произнести такие слова.

Л. Долгополов пишет:

«Никаких противоречий между заключительной строфой поэмы и ее содержанием нет. Это единый комплекс, который должен рассматриваться синтетически, в соответствии с характером мышления самого поэта».

Но одновременно Л. Долгополов пишет: «В общей поэтической структуре «Двенадцати» удачей этот образ (образ Христа).

— А. Я.) признать никак нельзя... в силу его отвлеченности, неконкретности и нереальности, которые неминуемо вступили в противоречие с яркими и конкретными картинами поэмы».

Итак, по Долгополову, «содержанию» поэмы образ Христа не противоречит, а с «яркими и конкретными картинами поэмы» он находится в противоречии. Или эти самые «яркие картины» не есть содержание поэмы? Не противоречат ли друг другу высказывания самого Л. Долгополова?¹

Л. Долгополов пишет: «Двенадцать, как эпопея, как произведение о судьбе народа в один из ответственных моментов его истории, не имеет конца, т.е. не содержит фактически завершения и разрешения основной своей идеи...

...Христос в поэме Блока воплощение добра и справедливости... Но финал поэмы нельзя назвать ее концом. Поэма с такого рода заключительной строфой должна была писаться в спокойное время, неторопливо и созерцательно. Для поэмы, написанной в бурное время... эта строфа (завершающая. — А. Я.) слишком условна и литературна. Блоковский Христос воскрешал уже умершую к этому времени традицию.

...Этот образ шел не от жизни, а от книги, от неживой традиции. Он не только не помогал решению поставленных в поэме проблем, но еще больше усложнял их».

Итак, поэма «Двенадцать», по Долгополову, «не имеет конца». Нет, поэма закончена *идеально* — с точки зрения ее композиции, с точки зрения ее завершенности, цельности. Но поэма, действительно, «не имеет конца» в том смысле, что проецируется в *бесконечность*, открывает за собой огромное свободное пространство, которое мы до сих пор не можем освоить, заполнить своими мыслями, чувствами, ассоциациями, заполнить не произвольно, а подчиняясь Блоку, т.е. настраивая свой звук по камертону его поэмы; но такова, товарищ Долгополов, судьба всех великих произведений поэзии; в этом смысле они все «не имеют конца».

Видно, Долгополову лучше знать, чем автору «Двенадцати», как «должна была писаться» поэма в беспокойное время, а как — в спокойное. Только вот «спокойные» времена с тех пор почему-то всё не наступают, а поэма почему-то звучит — от начала до конца — чем дальше от момента ее создания, тем сильнее. Наверное, не заключительный образ поэмы, а его долгополовская

¹ Верхний этаж сознания, которым воспринимает поэзию Л. Долгополов, не справляется со своим прямым (и единственным) делом — с формально-логическими операциями.

критика идет не от жизни, не от живого восприятия поэзии, а от книги (от плохих книг), поистине — «от неживой традиции».

«Блоковский Христос воскрешает уже умершую к этому времени традицию», — пишет Долгополов. Как будто традиционность или новизна художественного образа определяется его знаком, символом! Как будто дело в одном только *имени* Христа! Выходит, достаточно связать с этим именем любой образ — музыкальный, пластический, поэтический — и готово дело: уже налицо традиция, которая «условна и литературна». Нет. Символ (знак), имя может быть традиционным, общим, но каждый конкретный образ, выступающий под этим общим знаком, может и должен быть подлинным художественным *открытием*, если он создается большим художником. Тысячи тысяч образов Христа были созданы мировым искусством, но блоковский образ — образ Христа из «Двенадцати» не похож ни на один из них, ибо *мелодия*, создавшая этот образ, неповторима.

Образ Христа, видите ли, «не помогал решению поставленных в поэме проблем, но еще больше усложнял их». Можно подумать, что речь идет не о поэме Блока, а о производственном совещании или об очередном пленуме либо съезде...

Между прочим, в книге Долгополова в числе других умных мыслей высказана и такая — очень умная:

«Центральная ее (поэмы — А. Я.) проблема — человек в истории». Эту проблему решить окончательно нельзя, она решается непрерывно всей жизнью и всем искусством, и она будет решаться, пока жив род людской. Усложнить эту проблему тоже нельзя — она и так бесконечно сложна. Блок-художник — один из «решателей» этой проблемы.

Л. Долгополов, будучи литературным критиком, а не мародером (не чета некоторым его коллегам), видит *трагическую* природу «Двенадцати» и не пытается скрыть ее. Но беда критика (столь склонного отождествлять поэзию Блока с его «концепцией»)¹ состоит в том, что сам он (критик) становится жертвой предвзятой концепции, сам он — весь «от книги», от той самой книги, за переплет которой не дано выйти ни ему, ни его коллегам. Поэтому трагическую природу поэмы Долгополов объясняет следующим образом: «Не пройдет ли бесследно «буйство», не иссякнет ли стихия в «бессмысленности» и «беспощадности» бунта? Хватит ли в ней потенциальной энергии? На первых порах

¹ «В его (Блока) концепции... не было места Христу. Образ этот возник в какой-то мере неожиданно для самого поэта», — пишет Л. Долгополов.

вопрос стоял о том, чтобы принять революцию, признать за стихией права на насилие. И Блок сделал этот шаг, проявив необыкновенное мужество и чувство гражданского долга. Но тут же в сознании возникла мысль о Христе. Он (Христос, надо полагать. — А. Я.) и отделил Блока от стихии (сиречь от революции. — А. Я.). «Двенадцать» стали поэмой трагической. Таково было объективно художественное решение проблемы, «удивившее» самого поэта. Христос объясняет многое в отношении Блока к революции, но он же держит поэта в стороне от нее; над нею, поверх событий¹ (святые слова! — А. Я.). Это была трагедия, типичная для того времени, для эпохи революции и гражданской войны, трагедия личности, искренне ищущей, но не находящей полного слияния со стихией, признающей ее права и свою обреченность (именно так! — А. Я.), но продолжающей искать свою правду...

Уже, казалось бы, найдя, Блок все продолжает искать. Отсюда и возникает, по законам поэтической (и исторической) логики, необходимость в «белом венчике из роз». Принимая всё, и признавая права стихии, права исторического возмездия, Блок не постиг до конца истинные цели революции. Если бы он это сделал, необходимость в заключительной строфе, в увеличивающем поэму образе (это уже нечто минцевское, орловское. — А. Я.) отпала бы сама собой. Но этот образ существует, и не считаться с ним нельзя (так точно. — А. Я.). Стихия требовала от Блока безоговорочного подчинения, ибо, какой бы она ни была, ее руками творилась история. Блок подчинился ей. Это было подчинение исторической необходимости, самой истории. Но он продолжал искать разум революции и, не находя (вот-вот. — А. Я.), «привносил» его от себя, понимая его очень отвлеченно, в духе «всеобщего обновления» и абстрактной любви к «ближнему». Так говорит поэма.

Кому что говорит поэма... По-моему, она говорит не о подчинении Блока «исторической необходимости», а лишь о жертвенном *стремлении* к такому подчинению.² Это стремление — весьма недолгое — лишь *отчасти* («скука скучная, смертная!») реализовалось в поэме, но реализовалась также и *правда* жизни, обесмертившая «Двенадцать». Эта правда означает то, что Блок

¹ Одно из по-настоящему тонких наблюдений Л. Долгополова над текстом «Двенадцати» связано со строкой: «Снежной поступью надвьюжной...» «Именно «надвьюжной», — замечает критик, — потому что Христос выступает над событиями, поверх их».

² Вскоре вслед за «Двенадцатью» наступила для Блока полоса *героического неприятия* «исторической необходимости».

пророчески *почувствовал* характер революции. Почувствовать — это не значит, конечно, «постичь до конца истинные ее цели» (выражение Л. Долгополова). «Если бы он это сделал (постиг. — А. Я.), — утверждает критик, — необходимость в заключительной строфе... отпала бы сама собой». Согласен: отпала бы; но должен добавить, что тогда отпала бы необходимость и в самой поэме. Тогда нечего было бы «привносить» от себя. Блок — поэт-мифотворец — «привнес» в поэму Христа, и таким образом нашла свое метафорическое выражение *реальная* (бывшая на самом деле) живая вера — и вера не одного Блока, а целых поколений — в Россию и в русскую революцию. Вера в Россию, быть может, у кого-то не исчерпана и до сих пор. И не исключено даже, что она оправдывается когда-нибудь (еще и в этом смысле поэму «Двенадцать» можно считать «неоконченной»). Трагедия же Блока состояла в том, что он, на первых порах не слишком хорошо разобравшись в революции, очень хорошо ее сразу почувствовал. В этом и было раздвоение...

А мысль о неуместности в «Двенадцати» образа Христа, о том, что образ этот якобы нанес ущерб поэме, обнаружив «идейную слабость» автора, — эта мысль, высказанная Долгополовым, очень не нова. Вот какими виршами откликнулся в свое время на «Двенадцать» благодушнейший из кураторов нашей отечественной культуры — А. В. Луначарский:

Так идут державным шагом,
А поодаль ты, поэт,
За кроваво-красным стягом,
Подпевая их куплет.
Их жестокого романа
Подкупил тебя трагизм.
На победу мало шанса,
Чужд тебе социализм, —
Но объят ты ихней дрожью,
Их тревогой заражён
И идешь по бездорожью,
Тронут, слаб, заморожён.

И дальше:

Только знай, поэт мой чуткий, —
Сзади к армии пристал:
Не теряя ни минутки,
Ты вперед бы поспешал.
Красной гвардии колонны
Догони-ка авангард..

В. Орлов так комментирует это сочинение (написанное по его, Орлова, мнению «отчасти в манере блоковской поэмы»): «Но при всем том вдохновенный отклик поэта (Блок имеется в виду. — А. Я.) на Октябрьскую революцию заслуживает признательности народа. Стихотворение (Луначарского на сей раз. — А. Я.) первоначально заканчивалось на этой ноте:

И за то тебе спасибо
От рабочих и крестьян».

Анатолий Васильевич — отдадим ему должное — умел и в прозе высказываться на эту тему так же лихо, как в стихах. В десятую годовщину смерти Блока Луначарский заявил: «Последний поэт-барич мог петь славу даже деревенскому красному петуху, хотя бы горела его собственная усадьба... но революция *пролетарская*... ее железная революционная законность... все это никак не могло войти в мозг и сердце последнего поэта-барича...»

Луначарский сочувствует Блоку: «Революция погрузила его — о чем нельзя не пожалеть горько — на долгие месяцы в настоящую нужду». Да, «поэт-барич» в одном из писем вспоминает, как о чуде, о недавно съеденном куске *настоящего* ржаного хлеба, а пролетарский нарком просвещения, не имевший случая изменить своим здоровым гастрономическим наклонностям, преподносит ему «спасибо от рабочих и крестьян» и называет «баричем». (Блок написал как-то: «Слаб человек, и все можно простить ему, кроме хамства».)

Так говаривал о Блоке Луначарский. Долгополов, признаться, говорит о Блоке все же относительно пристойнее. Но как же все-таки много у них общего!

Коснусь еще одного критического высказывания Л. Долгополова — относительно «абстрактной любви к ближнему».

Абстрактная, значит, любовь — вот в чем дело...

Любовь Блока к людям (к загубленной Катьке, в частности), любовь, вылившаяся в образ Христа — в образ неотразимой поэтической силы — эта любовь именуется абстрактной. Есть, стало быть, другая любовь — к партиям, классам, правительствам, вождям, программам, уставам, и это — любовь конкретная, любовь — что надо... Здесь уже начинается — как бы это выразиться поприличнее — некая *диалектика*: без нее не уразуметь, что конкретно, а что абстрактно, что условно, а что безусловно, что относительно, а что безотносительно, абсолютно.

А коли дело дошло до диалектики — тут уж ничего не по-

пишешь.¹ С помощью этой самой диалектики было доказано, что *правда, совесть, добро* — вещи сугубо относительные. Была выявлена условность *любви* — и тем самым утверждена безусловность *ненависти*. И само собой вышло, что *насилие* — повивальная бабка истории, оно еще (по совместительству) ее, истории, локомотив. Насилие было возведено в абсолют, а рядом воздвигнуты прочие абсолюты: абсолютные законы исторического развития, абсолютные представления о классах и об их борьбе, абсолютное преклонение перед государством известного типа, абсолютное презрение к человеческой личности, к ее *свободе*. О свободе, собственно, и говорить не приходится — после того, как она стала *осознанной необходимостью*.

И жизнь наступила такая: живи — не хочу! А ты изволь нехотя жить — «через не хочу», а то и «через не могу», потому как деваться некуда: Закономерность, Необходимость. И точка. И живешь с этой Закономерностью душа в душу: ты ее лице зришь всечасно на белом коне, а она тебя видит регулярно в белых тапочках. Короче говоря — *абсолютное* подчинение «исторической необходимости, самой истории» (Л. Долгополов). «Благоговейте перед Закономерностью, обмирайте перед Необходимостью!» — проповедуют доморожденные «гегельянцы» (по Герцену — марксиды). А вяленая вобла тянет им в лад свое, испытанное: «Не растут уши выше лба! Не растут!»

А с воблой что случилось?

Вспомним Салтыкова-Щедрина:

«Воблу поймали, вычистили внутренности (только молоки для приплода оставили) и вывесили на веревочке на солнце: пускай проявится. Повисела вобла денек-другой, а на третий у нее и кожа на брюхе сморщилась, и голова подсохла, и мозг, какой в голове был, выветрился, дряблый сделался. И стала вобла жить да поживать. «Как это хорошо, — говорила вяленая вобла, — что со мной эту процедуру проделали! Теперь у меня ни лишних чувств, ни лишней совести — ничего такого не будет!..»

...Не рвется, не мечется, не протестует... А всё больше о том, что уши выше лба не растут...

— Ах, воблушка! Как ты скучно на бобах разводишь! Точно тебе тошнит! — воскликнет собеседник, ежели он из свеженьких.

— И всем скучно сначала, — стыдливо ответит воблушка. —

¹ Откровенно говоря, автор не против диалектики. Он за неё. Но при одном условии: когда она — диалектика свободная, а не подсобная, когда она не служит утверждению идиологов.

Сначала — скучно, а потом — хорошо. Вот как поживешь на свете, да пошарят *около* тебя вдоволь — тогда и об воблушке вспомнишь, скажешь: спасибо, что уму-разуму научила!

Да нельзя и не сказать спасибо, потому что, ежели по правде рассудить, только одна воблушка в настоящую центру попала. Бывают такие обстановочки, когда подлинного ума-разума и слыхом не слыхать, а есть только воблушкин ум-разум. Люди ходят, как сонные, ни к чему приступить не умеют, ничему не радуются, ничем не печалются...

«Уши выше лба не растут!» — ведь это то самое, о чем древние римляне говорили: *respice finem!*¹ Только более нам ко двору...

...И стали излюбленные люди хвалить воблушку и дивиться ее уму-разуму:

— Откуда у тебя такая ума палата взялась? — обступили ее со всех сторон. — Ведь кабы не ты, мы, наверное бы, с Макаром, телят не гоняющим, познакомились!

А воблушка скромно радовалась своему подвигу и объясняла:

— Оттого я так умна, что своевременно меня проявили. С тех пор меня точно свет осиял: ни лишних чувств, ни лишних мыслей, ни лишней совести — ничего во мне нет...»

Вот что поведал нам Михаил Евграфович, кормилец наш. Поведать-то поведал, напитать напитал, а пустой утробе впрок не пошло...

Воблушке — той хоть молоки для приплоду оставили. Ее потомкам тоже, кажется, что-то оставили. Но судя по их *ощущениям* (по их ощущению жизни, истории, поэзии), они — отродясь бесполое...

Господи, как будто не известно, что это такое — гегельянщина, переваренная *пошехонскими* желудками! Белинский, наглотавшись смолоду этой похлебки, потом всю жизнь не знал, как отплеваться! А мы все жуем, жуем да похваливаем...

И все невдомек нам, что хотя в добре да в правде и есть нечто относительное, условное, но то *безотносительное, безусловное*, что в них есть, — бесконечно важней, существеннее.

И все-то мы в толк не возьмем, что единственная *абсолютная* ценность — это человек, его жизнь, его душа, его свобода, а с другими (прускими) абсолютами — по расхожему выражению коренных жителей небезызвестной земли — на одном поле при-
сесть зазорно.

¹ Смотри конец!

И еще никак мы не втемяшим себе в темя, что в одном маленьком рассказике ужжжасно не модного нынче писателя Ивана Сергеевича Тургенева — в рассказе «Воробей» — больше премудрости, чем во всей этой жвачке абсолютно-диалектической (сухо-мокрой); а кончается этот рассказ Тургенева так:

«...только ею, только любовью, держится и движется жизнь». (Прощудите «Воробья», товарищ Долгополов, а уж там, благословясь, и за Блока принимайтесь и за образ Христа.)

И последнее, что никак не войдет нам в голову, это то, что только при *безусловной* любви к свободе можно — в известных *условиях* — научиться по-настоящему ненавидеть рабство, т.е. не быть рабом.

IV

...А вы, ребята подлецы, —
Вперед! Всю вашу сволочь буду
Я мучить казнию стыда!
Но если же кого забуду,
Прошу напомнить, господа!

Пушкин.

Тайная свобода — это личная свобода, свобода духа; для мыслителя и художника — это свобода *творческого* духа; это свобода *внутренняя*, недоступная (казалось бы) посягательствам извне, и потому скрытая (тайная) свобода.

Как защищал, как отстаивал Блок эту свободу — для себя и для других — видно хотя бы из одного выступления Блока.

29 сентября 1920 г. Блок, тогда председатель Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов,¹ выступил с юбилейным приветствием М. Кузмину.

«Дорогой Михаил Алексеевич,

сегодня я должен приветствовать Вас от учреждения, которое носит такое унылое название — «Профессиональный союз поэтов». Позвольте Вам сказать, что этот союз, в котором мы с Вами оба, по условиям военного времени, состоим, имеет одно оправдание перед Вами: он, как все подобные ему учреждения, устроен для того, чтобы найти средства уберечь Вас, поэта Кузмина, и таких, как Вы, от разных случайностей, которыми наполнена жизнь и которые могли бы Вам сделать больно.

¹ Образован в марте 1920 г.

Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все те, от лица которых я говорю, радостно и с ясной душой приветствуют Вас как поэта, но ясность эта омрачена горькой заботой о том, как бы Вас уберечь. Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно...

В Вашем лице мы хотим охранять не цивилизацию, которой в России, в сущности, еще и не было и когда еще будет, а нечто от русской культуры, которая была, есть и будет...¹

...многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут, ибо они текучи, они, как само время, неизменны в своей текучести. Вот почему Вас, носителя этих ритмов, поэта, мастера, которому они послушны, сложный музыкальный инструмент, мы хотели бы и будем стараться уберечь от всего, нарушающего ритм, от всего, заграждающего путь музыкальной волне.

Мы знаем все, как искусство трудно, знаем, как прихотлива и капризна душа художника. И мы от всего сердца желаем, чтобы создалась наконец среда, где мог бы художник быть капризным и прихотливым, как ему это нужно, где мог бы он оставаться самим собой, не будучи... чиновником...

Мы знаем, что ему это необходимо для того, чтобы оставить наследие не менее ценное, чем хлеб, тем же людям, которые сегодня назойливо требуют от «мрамора» «пользы» и царапают на мраморе свои сегодняшние слова, а завтра поймут, что «мрамор сей — ведь бог»...»

Не проходит после этого полтора десятка лет, как на первом съезде писателей СССР поэт А. Сурков поднимается и держит речь:

«Гуманизм класса, в свирепой борьбе добывающего людям право на подлинное человеческое существование, есть гуманизм *мужественный*.

Замечательную образную формулу этого гуманизма дал покойный Багрицкий в стихотворении «ТВС»:

...век поджидает на мостовой.
Сосредоточен, как часовой.
Иди — и не бойся с ним рядом встать.
Твое одиночество веку подстать.

¹ Сквозит сожаление, что в России цивилизации *ещё* не было, и некоторая надежда на то, что она когда-нибудь будет. Культуру Блок по-прежнему ставит выше цивилизации (и совершенно справедливо), но уже не противопоставляет цивилизацию культуре.

Оглянешься — а кругом враги;
Руки протянешь — и нет друзей;
Но если он скажет: «Солги», — солги.
Но если он скажет: «Убей», — убей.

.....

...Но некоторые молодые (да и не молодые иногда) поэты как-то сторонкой обходят... сторону гуманизма... выраженную в суровом и прекрасном понятии *ненависть*».

Продолжительные аплодисменты.

Вслед за поэтом А. Сурковым берет слово поэт А. Безыменский и произносит вслух:

«Я думаю, что надо говорить не только о советских поэтах (в прямом и точном смысле этого слова), но и о тех поэтах, которые являются рупором классового врага, а также о чуждых влияниях в творчестве поэтов, близких нам.

Я думаю, что не надо распространенно доказывать, что в своей борьбе с нами классовый враг до сих пор использует империалистическую романтику Гумилева и кулацко-богемную часть стихов Есенина. У врага есть и еще способы отравлять наше сознание через поэтические произведения, хотя мы уже почти не имеем в печати открытых выпадов против нас, подобных стихам Чернова, печатавшимся на Украине еще в 1932 г.:

Любимая

И трижды прбклятая страна моя!
Здесь на площади гудят толпы, реют плакаты,
А на полях воет ветер.
Воют собаки бездомные.
Страшно ночью осенней
Думать о черных степях.¹

В стихах Клюева и Клычкова, имеющих некоторых последователей, мы видим сплошное противопоставление «единой» деревни городу, воспевание косности и рутины при охаивании всего городского — большевистского, словом — апологию «идиотизма деревенской жизни».

Гораздо более опасна маска юродства, которую надевает враг. Этот тип творчества представляет поэзия Заболоцкого, недооцененного как враг в докладе товарища Тихонова.

...под видом «инфантилизма» и нарочитого юродства Забо-

¹ Голод начала 30-х гг., унесший на Украине и в России миллионы крестьянских жизней. — А. Я.

лоцкий издевается над нами, и жанр вполне соответствует содержанию его стихов, их мыслям, в то время как именно «царство эмоций» замаскировано».

Засим — после прямого доноса на П. Васильева и Я. Смелякова — Безыменский переходит к Пастернаку и Маяковскому:

«...мы заинтересованы в том, чтобы Пастернак приучил свой взор к большим пространствам...

...нужно показать... сложные перипетии его (Маяковского) пути, его трудной борьбы с чуждыми влияниями, которые родили «Про это» и которые заставили его героически вставать на горло собственной песне, когда она оказывалась чужой. Не наступая на горло собственной песне, Маяковский не смог бы дать... новую, нашу песню».

Такова картинка нравов (в частности — нравов литературных) того времени, когда на тайную свободу (о явной давно нет и разговора) охотятся, как на тайного врага, когда контроль распространяется на всё¹ — вплоть до «царства эмоций» включительно.

С Гумилевым, Есениным, Маяковским к тому времени было уже всё в порядке. Дальнейшая судьба остальных поэтов, названных Безыменским, достаточно известна. Долгое время исключением (из террора) был Пастернак. Но всему, как говорится, свое время...

Из стенограммы общемосковского собрания писателей 31 октября 1958 г. (под председательством С. С. Смирнова).

Сергей Смирнов: «Нет поэта более далекого от народа, чем Б. Пастернак.

...основной принцип нашей жизни — коллективизм — назван презрительным словом — стадность.

Этот Пастернак... который был всегда внутренним эмигрантом, окончательно разоблачил себя как врага своего народа и литературы.

...конечно, он считает нас с вами стадом...»

Лев Ошанин: «...мы помним его реакцию на венгерские события...

...Пастернак является ярчайшим примером космополита в нашей среде...

...за каждой строчкой... стоит настоящий иезуит...

¹ «Ничто не может находиться вне поля партийного зрения: ни человек, ни вещи, ни время, ни пространство» (Авторханов, «Технология власти»).

...этот человек держит все время нож, который все-таки всадил нам в спину...»

Корнелий Зелинский:

«Роман наполнен пошлыми, мещанскими... анекдотами, вроде того, что марксизм — самая далекая от жизни наука...»

...не хочу перечислять всю эту мерзость, дурно пахнущую...

...предательский комплекс во всем...

...Имя Пастернака сейчас на Западе... это синоним войны...

Пастернак — это война, знамя холодной войны...

Это человек, который держит нож за пазухой...

...расскажу о том, что окружение Пастернака прибегало к такой мере, чтоб терроризировать тех, кто пошел по пути критики Пастернака...

...Когда появилась моя статья «Поэзия и чувство современности», в Президиуме Академии Наук меня встретил заместитель редактора журнала «Вопросы языкознания» Вяч. Вс. Иванов. Он демонстративно не подал мне руки за то, что я покритиковал стихотворения Пастернака. Это была политическая демонстрация с его стороны. И я хочу, чтобы он нашел в себе мужество выступить в печати и высказать свое отношение к Пастернаку.

Валерия Герасимова:

«...я выходила с одного из собраний... люди стоят и читают «Литературную газету». Я не могу сказать... кто были эти люди... рабочие или интеллигенты... у нас сливается облик одной категории людей с людьми других профессий... Один... товарищ говорит:

«...он еще сомневается, что нужна была Октябрьская революция...» А следующий говорит: «Да это не доктор Живаго, а давным-давно Мертваго...»

Ведь эта масса... ее величие понял даже Блок в своих «Двенадцати», когда он пишет, в завуалированной форме, о своем восхищении этими матросами...¹

¹ Мадам делает вид, что она понимает что-то в «Двенадцати», — в результате там появляются «эти матросы». Между тем откровенности надо учиться у вождя мирового пролетариата. В. Шульгин (старый большевик) вспоминает о Ленине: «Он спросил меня... «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос» — вы понимаете? Объясните... Не понимаю...» (Воспоминания о В. И. Ленине», «Молодая гвардия», 1957). И еще — из воспоминаний А. П. Кизас о Ленине (в передаче Шульгина): «Как-то он спросил меня: «А вы Блока читали?» — «Да» — «Понимаете?» — «Люблю» — «А я не понимаю...». Разговор шел о «Двенадцати».

Виктор Перцов:

«...представление о роли Б. Пастернака в советской поэзии, как мастера, было, конечно, преувеличено...

...его стихи... в целом распадаются. У него нет такой идеи, нет чувства, которое давало бы основания для выработки цельной художественной формы...

Это поэзия, которую можно было бы охарактеризовать как 80 000 верст вокруг собственного пупа...

Это не только вымышленная в художественном отношении фигура, но это и подлая фигура...

...За то, что Живаго говорит, за это отвечает автор...

...Я являюсь его соседом, живут люди в писательском поселке, и я не могу себе представить, что у меня останется такое соседство... Пусть он... уезжает... и надо просить... чтобы он не попал в проводимую перепись населения».

Александр Безыменский:

«Мне не понадобится много времени, чтобы сформулировать свое мнение по вопросу, стоящему сегодня в повестке дня.

...Пастернак своим поганым романом и своим поведением поставил себя вне советской литературы и вне советского общества...

Я весь этот месяц непрерывно выступал на собраниях комсомольцев, посвященных 40 летию комсомола... И, товарищи, когда говорил т. Семичастный о Пастернаке и когда была бурная овация, это был голос многомиллионного сегодняшнего и всего комсомола. Что же сказал Семичастный? «Пастернак это внутренний эмигрант... его уход от нашей среды освежил бы воздух».

В этом духе, я считаю, нужно принять и резолюцию... Русский народ правильно говорит: “Дурную траву вон с поля!”»

Анатолий Софронов:

«...в небольшом чилийском городе... писатель Дальмаг был очень подробно информирован о некоторых событиях нашей литературы. Так он сказал мне: «Странно вы себя ведете с Пастернаком, он ваш враг»... И мы убедились в этом не один раз — и в Сант-Яго и в Буэнос-Айресе, где задавали нам соответствующие вопросы на пресс-конференции и т.д.

...я вспомнил — откуда появилось мое понимание Пастернака. Я знал Безыменского, Жарова... когда я попал на курсы молодых поэтов в 1934 г. (писал свои стихи, но не читал Пастернака), нам привезли Пастернака в сопровождении секретаря партийной организации, видно, как нам объяснили, на случай того,

что если он не так скажет, секретарь партийной организации поправит его. (Смех в зале)

...легенда о Пастернаке пришла к логическому завершению... Ко мне пришли два юноши — одному 20, другому 23 г. ...и они дали стихи... Среди них по одному стихотворению о целине, а остальные — пастернаковский сплав... Мне потом сказали, что они ревизионисты... Я тоже сидел в спортзале в Лужниках и слушал речь Семичастного о Пастернаке. У нас двух мнений по поводу Пастернака быть не может».

Сергей Антонов:

«...Нашли фигуру — Пастернака! Те 40 или 50 тыс. долларов, которые получил Пастернак, — это не премия, а плата за соучастие в преступлении против мира и покоя на планете, против социализма! против коммунизма. Вот что такое!.. Человек поставил пушку и собрался стрелять по своим, когда написал этот роман... переставил эту пушку за границу и стал оттуда палить!»

Борис Слуцкий:

«...Лауреат Нобелевской премии этого года почти официально именуется лауреатом небелевской премии против коммунизма. Стойно носить такое звание человеку, выросшему на нашей земле».

Галина Николаева:

«История Пастернака — это история предательства. ...Роман о докторе Живаго... это... плевок в наш народ... этот человек ни разу не пришел ни на одно наше собрание, на которых мы взволнованно говорили о нем.

Все это заставляет нас... не только исключить его из Союза, но просить правительство... чтобы этот человек не носил высокого звания советского гражданина. Некоторые товарищи говорят, что опасно пустить его, как щуку в воду. Но мы не боимся его... он нам противен».

Владимир Солоухин:

«...Б. Пастернак совсем не так наивен, как многие о нем думают...

...Доктор Живаго... по существу... является оружием холодной войны против коммунизма.

...Когда наша партия критиковала ревизионистскую политику Югославии, то были разговоры — а вдруг она окончательно

шатнется и уйдет в тот лагерь. И мудрый Мао Цзе-дун в устном выступлении сказал, что американцам нужно, чтобы она была в нашем лагере. И вот Пастернак, когда станет настоящим эмигрантом, он там не будет нужен. И нам он не нужен, и о нем скоро забудут. Когда какая-нибудь американская миллионерша попадет в автомобильную катастрофу, то о ней будут шуметь, а Пастернака совершенно забудут... Через месяц его выбросят, как съеденное яйцо, выжатый лимон. И тогда это будет настоящая казнь...»

Сергей Баруздин:

«...Народ... не знал Пастернака как писателя. И нет ничего более страшного для писателя, чем быть узанным своим народом на 41-ом году советской власти... как предатель... Есть хорошая русская поговорка: «Собачьего нрава не изменить»... Самое правильное — убраться Пастернаку из нашей страны поскорее».

Леонид Мартынов:

«...как правильно заметил Солоухин, интерес к этой сегодняшней, вернее, уже вчерашней сенсации вытеснится иной сенсацией... Так пусть Пастернак останется со злопыхателями... а передовое человечество есть и будет с нами».

Борис Полевой:

«Горячая война, которая отшумела, знала своих предателей. Был такой генерал Власов, который... воевал против нас и предательски закончил свою отвратительную жизнь.

...Пастернак, по существу... это литературный Власов... Генерала Власова советский народ расстрелял (голос с места: «Повесил!...»).

Вон из нашей страны, господин Пастернак. Мы не хотим дышать с вами одним воздухом!»

.....

Николай Лесючевский

зачитывает проект резолюции:

«...Давно оторвавшийся от жизни и народа, самовлюбленный эстет и декадент...»

Вера Инбер (с места):

«Эстет и декадент — это чисто литературные определения. Это не включает в себе будущего предателя. Это слабо сказано».

Смирнов:

«...Кто за принятие этой резолюции в целом, прошу поднять руку. Прошу опустить. Кто против? Нет. Воздержавшихся? Нет. Резолюция принята единогласно».

Аплодисменты.

Аплодисменты эти имели продолжение на следующий день в «Литературной газете».

«Литературная газета» от 1-го ноября 1958 г.

«Как смеет эта озлобленная шавка лаять на святое святых советского народа? Он — даже не господин Пастернак, а просто так... пустота и мрак.

В. Симонов, пенсионер. Ленинград».

.....
«Допустим, что лягушка недовольная и она квакает. А мне, строителю, слушать ее некогда. Мы делом заняты. Нет, я не читал Пастернака. Но я знаю: в литературе без лягушек лучше.

Филипп Васильцов, старший
машинист экскаватора. Сталинград».

«Только один наш колхоз продал государству в этом году 1.250 тыс. пудов хлеба и 200 тыс. пудов маслосемян. Лишь за 9 месяцев от каждой коровы мы надоили по 2.070 литров молока...

Мы любим нашу литературу, любим своих писателей, гордимся их успехами. И поэтому мы с радостью встретили сообщение о том, что Пастернак лишен высокого звания советского литератора и исключен из числа членов Союза писателей СССР.

Г. Стало, председатель колхоза им. Ленина,
село Гуляй-Борисовка, Мечетинского района,
Ростовской области».

«...Новые времена несут с собой и новые песни», — написал Блок в «Крушении гуманизма».

Л. Долгополов уточняет:

«Кризисный характер рубежа XIX и XX веков для Блока как раз и состоит в том, что происходит смена «человеческой породы», одна «порода» вытесняется другой» («Тютчев и Блок»).

В порядке уточнения к уточнению напомним, что Блок галлю-

цинировал недолго. Он воочию убедился, что ожидаемый им «человек-артист» оказался существом, которому имени не подобрать. Существом без имени. Безыменским. Такова была новая порода.

Люди старой породы тоже не всегда ласкали друг друга. Иногда они враждовали между собой. Литераторы — тоже.

Друг другу мы тайно враждебны,
Завистливы, глухи, чужды,
А как бы и жить и работать,
Не зная извечной вражды! —

— сокрушался Блок в стихотворении «Друзьям» (1908 г.).

Была, например, своеобразная вражда между Блоком и Гумилевым. В 20 году в Петрограде поэты выбрали председателем своего Союза Блока, а в 21 году — Гумилева. Есть мнение, что переизбрание это было не вполне корректным, что не было кворума, а была «интрига».

На эту тему Блок с подавленной горечью высказывается в дневнике: «В феврале меня выгнали из Союза поэтов и выбрали Гумилева». (Само собой, никто его не выгонял.) Август 1921 года разрешил это противоречие: он унес и старого председателя, и нового. Блок не любил стихов Гумилева; написал статью «Без божества, без вдохновенья», где обошелся с Гумилевым круто. Гумилев считал Блока лучшим поэтом в России и лучшим человеком в мире, но человеком, ничего — решительно ничего — не понимающим в стихах (также и в собственных). О том, как держал себя с Блоком Гумилев сохранилось любопытное свидетельство. В. А. Рождественский вспоминает: «Однажды после долгого и бесплодного спора (с Блоком) Гумилев отошел в сторону, явно чем-то раздраженный. — Вот смотрите, — сказал он мне — этот человек упрям необыкновенно. Он не хочет понять самых очевидных истин. В этом разговоре он чуть не вывел меня из равновесия... — Да, но вы беседовали с ним необычайно почтительно и ничего не могли ему возразить. —

— Гумилев быстро и удивленно взглянул на меня. — А что бы я мог сделать? Вообразите, что вы разговариваете с живым Лермонтовым. Что бы вы могли ему сказать, о чем спорить?» («Звезда», 1945, № 3).

Такова была старая порода...

Один из бывших акмеистов, С. Городецкий, среди старой породы оказался представителем новой породы, жизнеспособным ростком будущего. Шли годы, десятилетия, но он не забывал

своих братьев и сестер по «Цеху поэтов». Он перещеголял самого Безыменского. В Ташкенте, в эвакуации, Городецкий травил тяжело больную Ахматову, донося на нее. Зато в стихах Городецкий Безыменского не перещеголял. Он стал писать хуже Безыменского (такое бывает). Литература глумилась над ним, плюя на жизнеспособность мертвечины.

Старый «Союз поэтов» оказался нежизнеспособным. Когда один из москвичей (новая порода) безнаказанно оскорбил в печати память умершего Блока, все члены петроградского отделения — в полном составе — по инициативе В. Ходасевича (старая порода) вышли из Союза. Довольно скоро нежизнеспособный Союз «ликвидировал свои дела, породив жизнеспособное кафе» (В. Зоргенфрей), а в свое время сменился еще более жизнеспособным Союзом писателей. «Тут уж поприще широко, знай работай да не трусь!» — смекнули безыменско-городецкие.

Да, очень разные люди были Блок и Гумилев. И поэты очень разные. Но есть у Блока строка, которую вполне мог бы написать Гумилев (она по интонации даже более гумилевская, чем блоковская): «Я только рыцарь и поэт». Действительно — только и всего. При всех различиях оба они принадлежали к старой породе. Оба были жителями идущего ко дну града Китежа («Кругом тонула Россия Блока». Маяковский). Дружбы между Блоком и Гумилевым не было. Но, и «вражду», оставались они верны дружбе *высокой* и *рыцарской чести*:¹ принципу дружбы, принципу чести. И не то главное, что они были поэты разные. А то главное — что они были поэты. И, стало быть, пророки.

Гумилев:

...В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

Блок:

Когда в листе сырой и ржавой
Рябины заалет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь...

¹ А. Г. Зими́на написала стихи и песню о тех людях *всех поколений*,
Что сердце отдали не злобе и мести,
А дружбе *высокой* и *рыцарской чести*.

V

Одичание — вот слово...

Блок (записные книжки).

В основе блоковского мифа России — реальная, земная и трагическая любовь поэта к родине.

«И страсть и ненависть к отчизне» («Возмездие») — вот что такое любовь Блока к России. Этому учил Чаадаев, учила вся русская культура. Любить свою родину — значит ненавидеть всю скверну, прижившуюся на ней, а особенно — *вжившуюся* в нее скверну. Не инородная, а народная грязь, ставшая частью тела и души народа, — вот первый предмет ненависти для того, кто любит свою страну.

Это хорошо знали когда-то и западники, и славянофилы. Но этого не дано понять «молодой гвардии» нынешних почвенников.

Сейчас много разновидностей национально-мыслящих. Некоторые из них лелеют в душе своей образ секретаря-упыря, ждут новоявленного Верховного Главновампирствующего; иные видят во сне батюшку-царя (не в пример благороднее). Одни хотят царя вкупе с «Союзом Михаила Архангела», другие — без оного. Далеко не все кровожадны. Иные съедят гуся в день тезоименитства либо убийства государя императора — и утешены: чем не фронда! Таких и жена уважает (идейные), и начальство не обижает (безобидные). Это — «Союз Меча и Орала». Это — опереточная разновидность исконно-посконных.

У всех почвенников есть нечто общее. Никто из них не происходит от русской культуры. Заплечных дел мастера — порождение российско-монгольской дикости. А мастера дел опереточных — продукт российской исторической несостоятельности; они — жертвы аборта, испытанного Россией (извлечение настоящей интеллигенции). Они — жертвы и потому вызывают жалость; но их шутовство, их безвкусице, бездарность — граничат с хамством.

Блок в своей любви к родине был человек русской культуры. Блок *любил* родину, когда в 1909 году писал матери:

«Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или изолироваться от *унижения...*»

Он *любил* родину, когда, в том же году, писал матери:

«Люблю я только искусство, *детей* и смерть. Россия для меня та же лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет».

Лирическая величина — величина производная от величины сущей. Велика, значит, была в тот час, когда писались эти слова, мера отчаяния, мера тоски; велика была жажда ощутить живую плоть и живое дыхание народа среди

Бессильных жалоб и проклятий,
Бескровных душ и слабых тел!
(«Возмездие»).

Любовь Блока к России — это саднящая, пронзающая любовь. Любить родину для Блока значило «болеть ее болезнями, страдать ее страданиями» (из открытого письма Д. С. Мережковскому, 1910 г.).

«Россию он чувствовал всем телом, как боль», — сказал о Блоке Чуковский.

Этой любовью жива его поэзия — от первых стихов о России до «Коршуна» и до «Двенадцати».

Этой любовью и сегодня сжимается всякий раз горло, когда нахлынет она в незабываемых строках:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Кто измерит высоту этой любви? Только его стихи:

И горит звезда Вифлеема
Так светло, как любовь моя...

Сходя в могилу, Блок в последний раз помянул свою «родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну» («Без божества, без вдохновенья», апрель 1921 г.).

VI

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Пушкин.

...Но не за вами суд последний,
Не вам закрыть мои уста!
Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит; я до обедни
Пройду росистую межу,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

Блок.

«Культуру убить нельзя», — сказал Блок по пути в могилу.
Культура есть непрерывная цепь завещаний и их исполнений.

Блок, например, считал, что «завещание уходящего столетия новому — «Воскресение Толстого» (записные книжки, сентябрь 1908 г.). «Воскресение» написано в 1899 году, а «Настоящий Двадцатый Век» (Ахматова) наступил не через два года после этого, а позже. Блок сам узнал, что такое XX век, и оставил собственное завещание; он завещал не расставаться с внутренней свободой, завещал хранить культуру. Это — одно и то же. Это — одно завещание.

Культура есть живая преемственность, неразрывность человеческих связей; она обладает такой же организацией, такой же структурой, как жизнь — «существованья ткань сквозная» (Пастернак), а потому — неистребима.

В жизни человеку дорога самая ее данность, ее непреложность, безусловность. То же самое дорого в культуре. Культура, как и жизнь, есть достоверность, есть правда. Правда трудна, как жизнь, но лишь в ней — залог бессмертия культуры, бессмертия души.

Ты думаешь, правда проста?
Попробуй, скажи.
И вдруг немеют уста,
Тоскуя о лжи.

.

Доколе живешь ты, дотоль
Мятешься в борьбе,
И только вседневная боль
Наградой тебе.

Бескрайна душа и страшна,
Как эхо в горах.
Чуть ближе подступит она,
Ты чувствуешь страх.

Когда же настанет черед
Ей выйти на свет, —
Не выдержит сердце: умрет,
Тебя уже нет.

Но заживо слышал ты весть
Из тайной глуши,
И, значит, воистину есть
Бессмертье души.

М. Петровых («Ты думаешь правда проста?»)¹

Бессмертие культуры (души) осуществляется только через полную ее *свободу*: всякая несвобода убийственна для культуры (души). В какое бы рабство ни повергал человека его век (история часто бывает враждебна жизни), человек, если ему дорога душа, не должен расставаться с ее свободой — до самого гроба; и тогда душа (культура) переступит гроб. Великие творцы культуры неотразимо свидетельствуют об этом. Например, Борис Пастернак:

.
В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

Был всеми ошутим физически
Спокойный голос чей-то рядом,
То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом:

¹ Мария Петровых. Дальнее дерево, «Айастан», Ереван, 1968.

«Прощай, лазурь преображенная
И золото второго Спаса.
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.

Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызыв женщина!
Я — поле твоего сраженья.

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство».

Эти стихи, состояние, в котором они были написаны, есть *неоглядная* свобода,¹ есть высшее проявление культуры: образ смерти здесь — образ самой жизни.

Культура есть жизнь, и для нее страшнее всего оторваться от жизни (от себя), потерять свой облик; поэтому культура есть *память*; непреклонная, беспощадная память; память неустрашная, знающая только один страх: страх *забыть*.

Жизнь полна страданий, и кажется, что забыть — благо, что забыть — значит избыть зло, хотя бы вчерашнее. Но забывая вчерашнее зло, душа оказывает неоценимую услугу сегодняшнему и завтрашнему злу, тем самым невольно *подчиняясь* злу и теряя свое право на свободу, на бессмертие.

Когда говорят: «не знающий зла», имеют в виду, что человек не желает зла и не творит его; но человек обязан чувствовать, понимать и — в этом смысле — *знать* зло.

Когда говорят: «не помнящий зла» («незлопамятный»), имеют в виду, что человек легко забывает, прощает личные обиды; но забыть о самом существовании зла, простить ему страдания

1

.
Не затем ли мы жаждем грозы,
Что гроза повторяет азы
Неоглядной свободы, и гром
Бескорыстным гремит серебром...

(М. С. Петровых; «Не за то ли, что только гроза...», — «Дальнее дерево»).

людей — значит надругаться над собственной душой, предать культуру.

Культура — это жизненная сила, которая внушает людям страх перед возможностью забыть о силах смерти. Своим избранникам культура внушает этот страх с такой интенсивностью, что он становится превыше страха смерти. А избраннице среди избранных культуры, Анне Ахматовой, в дни, когда смерть была ей не страшна, а желанна, этот — великий — страх продиктовал:

...Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыханье черных *марушь*,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь...

Поэт волен стремиться к физической смерти (если он устал смертельно, как Блок), но не волен желать себе смерти духовной, ибо его душа, его память принадлежат не ему одному, но другим, всем — принадлежат культуре.

Поэт обречен культуре, обречен свободе, обречен бессмертию.

Цветаева писала Ахматовой:

Не отстать тебе. Я — острожник.
Ты — конвойный. Судьба одна.
И одна в пустоте порожней
Подорожная нам дана.

Уж и нрав у меня спокойный!
Уж и очи мои ясны!
Отпусти-ка меня, конвойный,
Прогуляться до той сосны.

Кажется, нет более различных поэтов, чем Цветаева и Ахматова. А они так и ходят вместе... И будут ходить — во веки веков.

Вся поэзия Ахматовой есть преодоление смерти, и это всего очевиднее там, где тема ее стихов — смерть.

«Реквием» начинается темой смерти:

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река...
.
Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад...

Тема нарастает:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных *марушь*.

Тема достигает кульминации в нестерпимом звучании:

И выла старуха, как раненый зверь...

И вдруг — без всякого метрического разрыва — ошеломляющий интонационно-мелодический перепад — рождение новой темы:

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Это — конец *реквиема*, итог всему.

Жизнь есть и будет, несмотря ни на что. Жизнь — с ее незыблемым строем, мерным дыханием, кровным ритмом. И эту гармонию не в силах разрушить никто и ничто, как бы вседержавно это *ничто* ни царило на земле. Есть нечто высшее и вечное, неподвластное могилодержавию. И весть об этом доносит поэзия — в царскосельском отроке зарожденной и ею, Анной Ахматовой, унаследованной властью.

Культура сопротивляется смерти. Она не может не сопротивляться ей — таково назначение культуры, ибо смерть — конец ритма, а «культура есть ритм» (Блок).

Осип Мандельштам, когда-то написавший: «За радость тихую дышать и жить кого, скажите, мне благодарить?» — был застрелен и убит.

Трагическая тема Мандельштама: век убивает человека. И тема эта подавляется собственным порождением — встречной темой: человек *не приемлет* смерти от века. «Ощущение жизни как живого равновесия»¹ — вот щит поэта в час, когда «на плечи кидается век-волкодав».

Что сделаешь с тем, кто пять ночей под конвоем

...плыл по реке с занавеской в окне,
С занавеской в окне, с головою в огне...

¹ О. Мандельштам. «Утро акмеизма».

— и, не видя, видел, как

В паутину рядясь, борода к бороде
Жгучий ельник бежит, молодея в воде.

Что трое конвойных? Что пять бессонных ночей? Что весь сонм палачей? Что вся нежить тому, кто умеет заговаривать смерть такими словами:

Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.

Он знает снадобья от нее, пустоглазой:

Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,
Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток...

Он владеет лучшим оружием в своей войне с пеньковой, гробовой стихией:

Как «Слово о полку» струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружие —
Сухая влажность черноземных га.

И с этим оружием он не расстанется никогда:

Я к губам подношу эту зелень,
Эту клейкую клятву листов,
Эту клятвопреступную землю —
Мать подснежников, кленов, дубков...

Уже названия его стихов (первые строки) — ответ гармонического духа духу тлетворному, прямое отрицание смерти: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма», «Еще не умер ты, еще ты не один», «И не ограблен я, и не надломлен», «Еще мы жизнью полны в высшей мере» (образ многозначен: высшая мера — расстрел; здесь жизнь сходится со смертью — теснее нельзя — и торжествует над ней, как и в строке: «Душно и все-таки дб смерти хочется жить»).

И если из дегтя дней уже не выбрать солнечного желтка («И, задыхаясь, мертвый воздух ем»), а изо рта вырывается крик боли и отчаянья, то и этим криком он повелевает молчать самой могиле:

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом,
чтобы губы
Растрескались,¹ как розовая глина.

Так, не умолкая, звучит мотив неподвластности человека силам небытия, непринадлежности поэта к веку-убийце:

...не волк я по крови своей.

Человек по крови сродни миру, непроницаемому «в своей первобытной красе», — миру,

Где сосна до звезды достает

(сравнимо только: «И звезда с звездой говорит»).

Лишь этому миру человек подвластен:

...меня только равный убьет.

Это значит: убьет не век-волкодав, а сама природа, которая, убивая, не совершает насилия над жизнью, а растворяет ее в себе, приобщая своей — вечной — жизни.

Он, человек, — бессмертен, и бессмертны будут его потомки:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей...

Это — апофеоз культуры.

Мандельштам считал, что поэзия Цветаевой — антитеза его поэзии («Я — антицветаевец»). С определенной точки зрения это так и есть. Но сильнее, чем все противоположности, истинные и надуманные, разделяющие их, — то, что слышится в перекличке строк.

Мандельштам:

Чего добились вы?
Блестящего расчета —
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Цветаева:

Я и в предсмертной икоте останусь поэтом.

«Культуру убить нельзя» (Блок).

Москва; июнь-июль 1969 г.
и август-сентябрь 1970 г.

¹ По другому тексту — «потрескались». — Прим. ред.

О РОМАНТИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ

«Кристалльная личность: на красном фоне —
красная, на черном — черная».

Л. Лагин. («Наука и жизнь»,
1968, № 2.)

«Есть прекрасный русский стих, который я не
устану твердить в московские синие ночи,
от которого, как наваждение, рассыпается ро-
гатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих —
он полозьями пишет по снегу, он ключом ве-
рещит в замке, он морозом стреляет в ком-
нату:

...не расстреливал несчастных по темницам...».

О. Мандельштам. Четвертая проза.

Хочу проследить одну тенденцию в советской поэзии 20-х годов и показать не столько литературное, сколько историческое значение этой тенденции.

Рассматриваю не всю нашу поэзию названного периода, а лишь поэзию *революционно-романтическую*.

Октябрьский переворот и Гражданская война породили плеяду молодых поэтов, бойцов революции, которые воспели героинку тех лет.

Образчиком революционной романтики является, например, стихотворение Джека Алтаузена «Баллада о четырех братьях». Приведу несколько строф оттуда:

Второй мне брат был в детстве мил.
Не плачь, сестра! Утешься, мать!
Когда-то я его учил
Из сабли искры высекать.
Он был пастух, он пас коров,
Потом пастуший рог разбил,
Стал юнкером. Из юнкеров
Я Лермонтова лишь любил.

За Чертороем и Десной
Я трижды падал с крутизны,
Чтоб брат качался под сосной
С лицом старинной желтизны.

Нас годы сделали грубей,
Он захрипел, я сел в седло,
И ожерелье голубей
Над ним в лазури протекло.

Что тема братоубийства стала одной из главных в литературе того времени — в стихах и прозе — это понятно. Что в жизни, то и в литературе. Классовая, политическая вражда сшибала людей насмерть, разрывая между ними все исконные связи, в том числе и кровные. Но обратим внимание на то, в каком освещении здесь преподносится самый акт братоубийства: он окружен орео-

лом романтической красоты; в этот момент герой стихотворения всего острее чувствует себя героем.

То же самое находим в балладе М. Голодного «Судья ревтрибунала». Вот отрывок из этой баллады:

Стол накрыт сукном судейским
Под углом.
Сам Горба сидит во френче
За столом.
«Сорок бочек арестантов!
Виноват...
Если я не ошибаюсь,
Вы — мой брат?
Вместе спали, вместе ели,
Вышли — врозь.
Перед смертью, значит,
Свидетелья пришлось.
Воля партии — закон,
А я — солдат.
В штаб к Духонину!¹ Прямей
Держитесь, брат!»
Суд идет революционный,
Правый Суд.
Конвоиры песню «Яблочко»
Поют.

Мотив и слова этой песни хорошо известны:

Эх, яблочко,
Куда ты кóтишься,
В губчека попадешь —
Не воротишься.

Горба судит сам, единолично. Однако он вершит не свою волю, а некий священный закон — волю партии. В этом самоотречении поэт-романтик видит высочайший нравственный подвиг. На такой подвиг способен не всякий человек, а лишь человек стальной, кристальный, сильная личность, истинно революционный тип. Простые, мелкие людишки, обыватели, должны трепетать перед такой сильной личностью, а она призвана вселять в них ужас.

У того же Голодного Верка-вольная, героиня одноименной поэмы, рассказывает о себе:

¹ Один из эвфемизмов тех лет для глагола «расстрелять». — Прим. ред.

Год семнадцатый грянул железом
По сердцам, по головам.
Мне Октябрь волос подрезал,
Папироску поднес к губам.
Куртка желтая бараньей кожи,
Парабеллум за кушаком,
В подворотню бросался прохожий,
Увидавши меня за углом...

...Театр на Таганке. «Десять дней, которые потрясли мир». Обыватели, ползающие в ногах у исполинской фигуры красногвардейца. Впрочем, Джон Рид здесь ни при чем...

Но продолжим разговор о Верке-вольной. Ее боевые похождения переплетаются с любовными:

«Верка-вольная, коммунальная женка!» —
Говорил командир полка.
Я в ответ хохотала звонко,
Упираясь руками в бока.

.

Я любила не уставая,
Все неистовой день ото дня,
Член Компартии из Уругвая
Плакал: «Верка, люби меня!»
Я запомнила его улыбку,
Лягушачьи объятья во сне.
Неуютный, болезненный, липкий,
Он от слабости дрыхнул на мне.

.

Шел, как баба, он к автомобилю,
По рукам было видно — не наш!
Через год мы его пристрелили
За предательство и шпионаж.

И дальше:

.

Я узнала товарища Луца,
Ваську Луца, большевика.

Васька Луц, где о нем не слышали!
Был он ясен и чист, как стекло.
Мои губы его отыскали,
Мое сердце на нем отошло...

Гоцай, мама! Его подкосили,
Под Орлом его пуля взяла...
Встань из гроба, Луц Василий, —
Твоя Верка до ручки дошла!

Итак, отрицательный персонаж (особенно — классово враждебный) не только гнусен по своей внутренней сущности, но и внешне, и физически омерзителен.

Член компартии из Уругвая. «По рукам было видно — не наш!» Такого и пристрелить не жалко: потому и дрыхнул, что *не наш*. То ли дело *наш* Васька! Настоящий герой — он и с виду орел, и орел во всех отношениях.

Этот убедительный прием применялся в нашей литературе и во все последующие годы.

Между тем, Верка не такая уж дистиллированно-положительная героиня, как это может показаться на первый взгляд. Ей не хватает стойкости, выдержки революционной.

Кончилась война, настало мирное время, НЭП, и вот — без кожаной куртки и револьвера — Верка оказалась не у дел, «до ручки дошла». Она обращается к мертвому Луцу:

Твои братья вышли в наркомы,
Твои сестры правят страной.
Твои дети в Советах — как дома...
Я одна прохожу стороной.

Это, с ортодоксальной точки зрения, — не что иное, как мелкобуржуазный, анархический бунт опустившегося индивида против новой политики партии.

Когда умиравшая от голода и сыпного тифа страна стала отъедаться, очищаться от вшей, когда люди вновь обрели возможность не истреблять, а продолжать свой род, романтический герой весь устремлен в прошлое — в Гражданскую войну, в стихию военного коммунизма, а настоящее — обыденное, сытое и тусклое — ему нестерпимо претит.

В стихотворении М. Светлова «Перед боем» это выглядит следующим образом:

Но крепче и крепче
Упрямая рота
Стучала, стучала,
Стучала в ворота.

Я рад, что, как рота,
Не спал в эту ночь,
Я рад, что хоть песней
Могу ей помочь.

Крепчает обида,
Молчит — и внезапно
Походные трубы
Затрубят на запад.

Крепчает обида.
Товарищ, пора бы,
Чтоб песня взлетела
От штаба до штаба.

Советские пули
Дождутся полета!
Товарищ начальник,
Откройте ворота!

Туда, где бригада
Поставит пикеты, —
Пустите поэта
И песню поэта!

И вот в чем усматривает автор стихотворения главную коллизию времени:

И, радуясь мирной
Такой обстановке,
На теплых постелях
Проснулись торговки.

Но крепче и крепче
Упрямая рота
Стучала, стучала,
Стучала в ворота.

Мирная обстановка хороша для мещан. Для бойца, романтика, поэта такая обстановка невыносима. Романтический герой обуян жадной подвига. И он бунтует: тоскливо, обреченно, в одиночку, как Верка-вольная у Голодного, или напористо, лихо и всем коллективом, как у Светлова.

Любопытно сопоставить этот бунт с другим конфликтом, который лишь на поверхностный взгляд аналогичен первому.

Лирический герой поэмы Маяковского «Про это» (и в данном случае можно смело сказать: сам автор) тоже воюет с НЭПом, с мещанской стихией; громит «обыденщины жуть»; силится — один — свершить новую революцию. Но это — революция духа. Это бунт — не во имя вражды, а во имя братства людей, вселенской любви. И поэт, добровольно распятый на мосту истории, приносящий себя в искупительную жертву людям, верит в торжество своей идеи, верит, что все люди придут когда-нибудь к любви, придут к Маяковскому.¹

Жду,
 чтоб землей обезлюбленной вместе,
Чтоб всей
 мировой человечьей гущей.
Семь лет стою,
 буду и двести
Стоять пригвожденный,
 этого ждущий.
У лет на мосту,
 на презренье,
 на смех,
Земной любви испкупителем значась,
Должен стоять,
 стою за всех,
За всех расплачусь,
За всех расплачусь.

Но вернемся к нашим романтическим героям. Верка-вольная Голодного и девятая рота Светлова все-таки поняли бы друг друга. Хотя бунтуют они неодинаково по форме, но по существу это один бунт. К тому же их сближают какая-то общая неприкаянность, недисциплинированность. В самом деле, разве можно на рассвете стучать в какие-то ворота, будить мирных советских граждан? Пользуясь образами того же светловского стихотворения, можно сказать, что этого безобразия не допустят «усталые милиционеры», храня покой и порядок «государственных будней».

**

Но есть другая разновидность романтического героя. Такому не нужны никакие милиционеры. Он сам себе милиционер. Он

¹ Дух лирики Маяковского не соответствует характеру его агитационности. Но именно лирика была глубоким самовыражением поэта.

невозмутим, непоколебим, обладает стальной выдержкой, негибаемой волей. И в военное, и в мирное время он одинаково твердо стоит на ногах, и почва никогда не колеблется под ними.

Это — сверхчеловек нового типа, супермен революции, поистине сильная личность.

Таков герой многих стихов Н. Тихонова. Вот одно из этих стихотворений:

Над зеленою гимнастеркой
Черных пуговиц литые львы,
Трубка, выжженная махоркой,
И глаза стальной синевы.

Он расскажет своей невесте
О забавной, живой игре,
Как громил он дома предместий
С бронепоездных батарей.

Как пленительные полячки
Присылали письма ему,
Как вагоны и водокачки
Умирили в красном дыму.

Как прожектор играл штыками,
На разбитых рельсах звеня, —
Как бежал он три дня полями
И лесами — четыре дня.

Лишь глазами девушка скажет,
Кто ей ближе, чем друг и брат,
Даже радость и гордость даже
Нынче громко не говорят.

Внешний облик супермена: глаза стальной синевы — по твердости подстать его литым пуговицам. Неограниченные физические возможности: он может семь дней подряд бежать независимо от ландшафта (лес, поле) и, видимо, в любом направлении. Неотразимость: женщины завоеванной страны самозабвенно отдаются ему, победителю, о чем он не упустит случая рассказать своей невесте. Но главное — геройская устремленность духа... Кончилась война, но и в мирное время он не станет тосковать, бунтовать, суесться. Никакого надрыва, никакой истеричности! Он и здесь займет подходящее ему устойчивое положение

ние. Женится, между прочим, отдавая дань быту (Верку-вольную, скажем, трудно представить себе замужем). Но мысль его неизменно обращена к боевому прошлому, к тому «как грошил он дома предместий с бронепоездных батарей», к этой «забавной, живой игре», которой он и впредь с удовольствием займется при случае. Заметим, кстати, что в предместьях живут отнюдь не богачи, а все те же мелкие людишки, обыватели...

Тихонов испытал влияние Редьярда Киплинга.

**
*

На чем, в сочетании с огромным поэтическим дарованием, основана власть Киплинга над сердцами людей?

Дело в том, что мужество и сила обаятельны сами по себе, как бы независимо от направления силы. И это естественно, в этом ничего худого нет. Но Киплинг воспевает не просто мужество и силу, которые могут проявляться, допустим, в борьбе человека с природой, как это часто бывает у Дж. Лондона. Нет, Киплинг воспевает властную силу, которая направлена на подчинение человека человеку. Два начала — рабское и повелительное — вместе создают *комплекс власти*. И этот комплекс не чужд человеческой природе, он глубоко коренится в психике людей. Культ силы — как культ вождизма — обладает для многих достоинством объективной истины. В нем усматривается некая правда, которая легко поддается эстетизации, и при этом упускается из виду, что культ власти и культ рабства — всего лишь две стороны одной медали. В зависимости от индивидуального склада личности и от обстоятельств времени, от характера эпохи этот инстинкт может овладеть сознанием человека безраздельно, а может, наоборот, спрятаться в недрах подсознания — но с тем, чтобы при благоприятных условиях вырваться наружу. Людей, лишенных этого инстинкта от природы или начисто избывших его в себе, — не много. Мы сами часто не отдаем себе отчета в скрытых свойствах нашей личности. Нам присуще органическое — часто неосознанное — стремление подчинять и подчиняться. Говоря «подчинять и подчиняться», я имею в виду не только социально-политические проявления этого механизма, но и другие — бесконечно разнообразные — стороны жизни. Вспомним слова А. П. Чехова о том, с каким трудом он — каплю за каплей — выдавливал из себя рабскую кровь: здесь, очевидно, речь идет о бытовых проявлениях того же порядка. Повторяю: людей, абсолютно свободных от инстинкта субординации, мало на свете.

Вот на чем — в сочетании с огромным талантом — основано могущество Киплинга.

Киплинг исповедовал и проповедовал культ силы с позиций откровенного империализма и расизма:

Несите бремя белых,
То бремя королей,
Невольника колодок
То бремя тяжелых.

А революционные романтики 20-х г.г., из которых ни один не может сравниться по масштабам дарования с британским поэтом (я говорю не о великих русских поэтах того времени, а только о революционных романтиках), проповедовали культ силы с позиций пролетарского интернационализма и во имя освобождения человечества. При этом они полагали, что для достижения этой великой и благородной цели все средства хороши: такая цель оправдывает любые средства.

Н. Тихонов писал:

Огонь, веревка, пуля и топор
Как слуги кланялись и шли за нами.
И в каждой капле спал потоп,
Сквозь малый камень прорастали горы,
И в прутике, раздавленном ногою,
Шумели чернорукие леса.
Неправда с нами ела и пила,
Колокола гудели по привычке,
Монеты вес утратили и звон,
И дети не пугались мертвецов.
Тогда впервые научились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким.

Тихонов был даровит, был в 20-е годы отменным мастером стиха. Но самым крупным из поэтов-романтиков был Эдуард Багрицкий.

**
*

Умиравший от чахотки герой стихотворения Багрицкого «ТВС» поддается минутной слабости: он чувствует, что не в силах больше бороться с вековым укладом жизни, что его засасывает «матерый, желудочный быт земли», который «до отвращения мил». На помощь герою приходит покойник Дзержинский; его образ нисходит с портрета в простенке, вызван-

ный горячечным воображением героя-автора. Дзержинский открывает автору смысл и программу жизни, заражает своим примером. В результате иступленного напряжения воли, ценой нечеловеческого усилия апатия преодолена: полуживой человек отправляется выполнять свой долг — «в клуб, где нынче доклад и кино, собранье рабкоровского кружка».

Культ чекиста, культ чекизма вошел в плоть и кровь героической поэзии. Романтические чекисты стихов и поэм! Они порой изображаются аскетами, а порой пьют не пьянея, как полагается суперменам. Отголосок этой темы звучит в стихах В. Луговского, написанных в середине века:

У статуи Родена
Мы пили спирт-сырец —
Художник, два чекиста
И я, полумертвец.
.....
Чекисты пили истоиво,
Кожанками шурша...

и т.д.

А вот отрывок из стихотворения Светлова 20-х годов «Пирушка»:

Пей, товарищ Орлов,
Председатель Чека.
Пусть нахмурилось небо,
Тревогу тая, —
Эти звезды разбиты
Ударом штыка,
Эта ночь беспощадна,
Как подпись твоя.

Последние строчки слишком явно перекликаются с одним из образов «ТВС» у Багрицкого:

И подпись на приговоре вилась
Струей из простреленной головы.

Какое жизненное кредо, какое откровение внушил железный Феликс мятущемуся в чахоточном бреду герою «ТВС»? Безраздельно, безраздумно подчинить себя своему времени, Веку:

...если он скажет: «Солги!», — солги.
...если он скажет: «Убей!», — убей.

Это называется отчуждением личности — когда человек отрешается от собственного «я» и действует, заражаясь, заряжаясь чьей-то волей; передоверяя свою совесть и свой разум какой-то высшей силе, какому-то верховному закону, как его ни назови.

Я говорю «передоверяет», потому что индивидуальная совесть, индивидуальный разум доверены каждому из нас самой природой.

Багрицкий не знал тогда, к чему ведет это откровение. Когда он сочинял такую красивую метафору: «И подпись на приговоре вилась струей из простреленной головы», — он думал, что в жизни это реализуется только по отношению к врагам, о которых в той же строфе сказано:

Их нежные кости сосала грязь.
Над ними захлопывались рвы.

Багрицкий не мог представить себе, как струя крови и мозга брызнет из простреленной головы его друга Бабеля. Он не мог представить себе собственную жену за колючей проволокой сталинских концлагерей. Он не мог себе представить, что вот-вот пробьет час, когда будут замучены миллионы, когда сам народ окажется врагом народа, а другом народа — Великий Вождь, говорящий и действующий от имени Истории. Вождь — как персональное воплощение боготворимого Века:

...если он скажет: «Солги!», — солги,
...если он скажет: «Убей!», — убей.

**

В эту пору (30-е годы) жестокие мотивы в литературе нашли логическое завершение, свелись к законченному каннибализму.

Несколько отвлеченная в поэзии 20-х годов, обращенная к прошлому, романтически-условная тенденция в 30-е годы наполняется реальнейшим житейским содержанием, обретает строго определенную злободневную направленность. Теперь мастера литературы стремятся к состязанию с мастерами заплочных дел — к состязанию на поприще последних — и претендуют на первенство в этом соревновании.

Стихотворение П. Г. Антокольского, опубликованное в его сборнике 1937-го года, называется «*Ненависть*».

Помещая это стихотворение в цикл «Пушкинский год» (1937), автор тем самым ссылается на благороднейшие традиции

русской поэзии. «Стихи из дневника» — авторское указание на вящую интимность, достоверность переживаний, вылившихся в стихотворение «Ненависть».

Будь, ненависть, опорой верной,
Точней и злей найди слова,
Чтобы, склонясь над этой скверной,
Не закружилась голова.

Чтобы прошел художник школу
Суда и следствия и вник
В простую правду протокола,
В прямую речь прямых улик.

Чтоб о любой повадке волчьей
Художник мог сказать стране,
И если враг проходит молча
Иль жметя где-нибудь к стене,

Или с достоинством приличным
Усердно голосует «за»,
Еще не пойманный с поличным,
Еще не названный в глаза, —

Чтоб от стихов, как от облавы,
Он побежал, не чуя ног,
И рухнул на землю без славы,
И скрыть отчаянья не мог.

Итак, функции художника — это: сыск (уловление тех, кто ходит по земле, «еще не пойманный с поличным, еще не названный в глаза»); донос («сказать стране»); расправа («чтоб от стихов, как от облавы...»).

Что же после этого остается на долю карательных органов? Сущий пустяк: добить растерзанного уже человека.

Есть основания полагать, что не только ненависть продиктовала Антокольскому его бесподобное произведение. Стихотворение продиктовано, быть может, не столько ненавистью, сколько *страхом*. Перестраховаться, вопя, заклиная разящую без разбора, слепую силу: «Я не из тех, кого убивают! Я из тех, кто убивает! Сколько угодно, кого угодно — только не меня!»

В 20-е годы поэты работали не за страх, а за совесть. Точнее сказать, отчуждение совести благополучно совмещалось с

искренностью убеждений. Это была искренняя, а потому настоящая литература, и тем заразительней она была.

**
*

Да не будет мне приписана абсурдная мысль о том, что причиной кровавой оргии 30-х годов и следующих десятилетий явилась романтическая поэзия 20-х годов. Причины были другие. Стихи не делают историю. Палачи не читают стихов. Им неведома поэзия крови, романтика расстрела: для них это будничная работа. Для них культ силы заключен не в художественных образах, не в философских идеях, а непосредственно в кулаке. Вообще они, как правило, не размышляют и не чувствуют, а только выполняют распоряжения начальства. Палачи — это, по большей части, исполнительные чиновники — и всё. Так учит опыт XX века.

Но для террора необходима была — в числе прочих — определенная психологическая предпосылка. Говорят, командарм Якир перед расстрелом успел крикнуть: «Да здравствует товарищ Сталин!» Для террора необходимо было общественное сознание, воспитанное в духе отчуждения, преклонения, в духе обожания кумиров-идей и кумиров-людей. Наука обожания одновременно была и наукой ненависти. Казенная, монополярная идеология по всем каналам устремлялась к сознанию масс, внедряя дух идолопоклонства. Одним из таких каналов была художественная литература. В этом направлении плодотворно работала, в частности, романтическая поэзия 20-х годов, неотразимо привлекательная для молодых поколений.

Отрицать влияние литературы на общественное сознание — во всяком случае на сознание интеллигенции — не приходится. Сама жизнь питала литературу жестокими идеями, а та, в свою очередь, оказывала обратное влияние, формируя потребный данному укладу жизни тип человека. Все это кажется элементарным, если исходить из представлений о «базисе», о «надстройке» и об их взаимодействии, и всё это кажется непостижимым, если исходить из традиций русской литературы. «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал...»

Объективное зло, заключенное в романтической поэзии 20-х годов, ничем не может быть оправдано. Но субъективная вина писателей смягчается благодаря обстоятельствам, о которых речь пойдет впереди. А пока рассмотрим более общий вопрос.

**
*

Существует отчуждение личности, и существует также отчуждение идей.

Идеи — философские, религиозные, социальные, нравственные, художественные — носят на себе в момент рождения сильнейший отпечаток личности творца, человека, породившего данную идею. Но в процессе исторического развития, заимствования, наследования идеи утрачивают характер первоисточника, приобретая черты своих новых обладателей. Идеи трансформируются, видоизменяются. Или — скорее — наоборот: вид идеи, ее, так сказать, внешняя форма часто остается неизменной, а сущность качественно меняется. Идеи, отчуждаясь, сплошь и рядом превращаются в собственную противоположность. Они работают в направлении, прямо противоположном замыслу их создателей. Идеи в чужих руках, в чужих мозгах ополчаются против своих первоносителей. Есть мрачная прибаутка: «за что боролись, на то и напоролись». Избитый пример — сопоставление христианской идеи в ее первоначальном варианте (идея любви, братства, всепрощения) с тем, во что превратилась эта идея в практике средневековой церкви, в руках инквизиции (она стала орудием беспощадной жестокости, нетерпимости и насилия).

Интересно, что бы сказал Маркс, познакомившись с выступающим под знаменем марксизма хунвейбинским обществом и его нравами?

Горький был гуманистом; и, быть может, не столько в литературе, как это принято считать, сколько в жизни (во всяком случае, до определенного момента своей жизни).

Существует лозунг: «Кто не с нами — тот против нас». Этот принцип принимался и принимается у нас как нечто само собой разумеющееся, как постулат, не нуждающийся в доказательствах. А почему, собственно говоря? Подлинно ли это аксиома? Почему человек, мыслящий не так, как я, мыслящий иначе, — непременно мой враг? Между тем гуманист Горький не только подхватывает этот лозунг, но развивает его своей известной формулой: «Если враг не сдается — его уничтожают».

Это было сказано, когда под врагом имелся в виду не противник на поле боя, а все тот же инакомыслящий. Горький чуть-чуть не дожид до процессов 37-38 года. Как бы он отнесся к ним? Судя по его реакции на аналогичные явления конца 20-х — начала 30-х годов — вернее, судя по отсутствию публичной реакции — Горький и к предстоящему людоедству мог бы отнестись спокойно. Между прочим, тоже романтик был смолоду. Толстовское, короленковское: «Не могу молчать!» — к нему,

Горькому, уже не относится. Он научился молчать и даже петь в унисон, когда этого требовала Историческая Необходимость, Высшая Целесообразность — как великий пролетарский писатель стал её понимать. При этом Горький до конца продолжал, вероятно, считать себя глашатаем гуманизма. Так, бывает, идея отчуждается, не переходя по наследству, а в сознании одного человека. Отчуждение идеи совпадает с отчуждением личности...

Возникает вопрос: всякая ли идея поддается отчуждению — и не частично, а до такой степени, что она становится собственной противоположностью?

Один уважаемый мной мыслитель полагает, что — да, любую, даже самую возвышенную идею можно при желании испохабить, перепеть на хамский лад, на хунвейбинский, смердяковский манер.

Я думаю, что это не совсем так. Во всех отчуждаемых идеях всегда есть какие-то объективные задатки самоотчуждения; есть какая-то червоточина, за которую и хватается очередной смердяков.

В таком гигантском резервуаре идей, как Священное писание, каждый мог выловить то, что ему угодно.

Но возьмем монолитный, очищенный *толстовский* вариант христианства. Можно ли использовать нравственно-религиозное учение Л. Н. Толстого во зло людям?

В определенном направлении толстовская идея отчуждалась еще при жизни Льва Николаевича, о чем он прекрасно знал. Среди присяжных толстовцев было немало позеров и святош. Но среди них не было ни одного палача, ни одного убийцы. И не могло быть! Толстовское учение нельзя обратить в сторону насилия, как его ни крути. В этом направлении идея неотчуждаема, никакой хунвейбин не в состоянии превратить её в инструмент своей политики.

До сих пор было два типа мыслителей, радеющих о спасении людского рода.

Одни говорили: перестройте систему социальных отношений, исправьте общественный организм, — и человек, клеточка этого организма, возродится духовно.

Другие говорили: совершенствуйте себя нравственно как личность, — и общество, состоящее из отдельных личностей, будет преображено.

Быть может, человечеству следует искать нечто третье: сплав первого и второго, синтез нравственной и социальной концепции.

Но в любом случае это должна быть идеология, не оставляю-

шая лазеек для кровожадной нечисти, не дающая власти нё-людям над людьми. Идеология, которой не смог бы воспользоваться ни один Джугашвили, ни один Гитлер, ни один Мао.

Разумеется, никакое мировоззрение само по себе не вывезет нас, как печка Иванушку-дурачка. У людей — свободная воля, за человеком остается выбор. Здесь же речь идет о том, что должно быть исключено из выбора.

**
*

Теперь обратимся вновь к революционным романтикам 20-х годов. Что можно сказать в их защиту после непреложно произнесенного обвинения?

Во-первых, не одними жестокими идеями наполнена их поэзия, как и революция, вызвавшая эту поэзию к жизни. Жесткие идеи — это тенденция, которую я выбрал предметом своего разговора. Брехт писал: «Что же это за время, когда разговор о деревьях кажется преступлением, ибо в нем заключено молчание о зверствах!» Да, нет ничего важнее этой темы, об этом следует говорить в первую очередь. Но было и другое. Были превосходные романтические стихи, безупречные с любой точки зрения. Например, светловская «Гренада», которая недаром вызвала восторг у Цветаевой. Или чудесное создание Иосифа Уткина «Поэма о рыжем Мотеле» (впрочем, эта вещь, хоть и написана по-этом-романтиком, но совсем не в романтической манере).

Во-вторых, жестокие идеи, заключенные в образах романтической поэзии, уже в момент рождения были в какой-то мере отчужденными по отношению к личности самих поэтов.

Супермен революции, романтический герой и творец этого героя, автор — совсем не одно и то же.

Образ железного человека — это некая максима, некий идеал, которого, быть может, и хотел бы достигнуть автор, но — к счастью — не мог. Автор не был железным человеком. Он был обыкновенным живым человеком — со всеми слабостями, присутствующими этой породе теплокровных. В число таких слабостей, недоступных кристальной личности, входят всякого рода сомнения, колебания, раздумья; сюда же относится простая жалость к людям, которая вовсе не унижает человека, как заявляет один из романтических героев Горького.

Эти слабости не могли не претвориться в творчестве поэтов — независимо от воли самих поэтов; они не могли не снизить концентрацию жестоких идей, порождая противоположную тенденцию человечности.

Иногда поэты 20-х годов открыто признавались в своих слабостях — правда, с некоторым стеснением и не без оговорок. Например, Светлов:

Товарищ! Певец наступлений и пушек,
Ваятель красных человеческих статуй,
Простите меня, — я жалею старушек,
Но это — единственный мой недостаток.

Это он к себе обращается — «товарищ». Он сам — «певец наступлений и пушек, ваятель красных человеческих статуй».

Автор иронизирует над собой, над своим романтическим идеалом. Доброта и юмор Светлова известны.

Прекрасным человеком был в жизни Багрицкий. Но тем страшнее многое из написанного, т.е. содеянного ими.¹

Стихотворение Светлова называется «Старушка».

Старушка — тот самый маленький человек, обыватель, которого так жалела великая русская литература, начиная от Пушкина и кончая Бабелем, Зощенкой и Платоновым.

А всякие супермены или подражающие им — вроде Раскольникова — убивали старушек, исходя из общих соображений, во имя Конечной Цели.

Кроме того, для поэта 20-х годов образ старушки имеет некое символическое значение; старушка — это осколок старого мира. Так вот, поэты-романтики, проклиная уничтожаемый старый мир, сознавали, чувствовали, что в гибнущей цивилизации, кроме дурного, есть такие духовные ценности, которые не дай бог утратить новому поколению людей.

Послушаем Алтаузена (из «Стихов о Ветлуге»):

Вчера был бой.
От сабель было серо.
Кривой комбриг
Махал нам рукавом.
Я зарубил
В канаве офицера,

¹ Литература 20-х годов — куда лучший материал для рассмотрения поставленного мной вопроса, чем литература более позднего времени. Во-первых, потому, что явление прослеживается от его истоков и развенчивается современным романтический миф, призванный идеализировать некую «легендарную» эпоху. А главное, потому, что перед нами — литература подлинная, где суть дела выступает органичнее и объективнее, чем в последующих суррогатах, где прежде всего обнаруживается лакейская физиономия автора.

И у него
В кармане боковом
Нашел я книжку
В желтом переплете,
Её писал
Какой-то Карамзин.

Две ласточки
Сидят на пулемете,
И на кустах
Лежит мой карабин.

Журбенко! Брось
Напрасно ложкой звякать,
Цветет крыжовник,
Зреет бузина.

Давай читать,
Давай читать и плакать
Над этой книжкой
Карамзина.

Друзья мои,
Мы завтра в бой поскачем,
Отточен штык,
В нагане цел заряд.

А вот сейчас
Над девушкой мы плачем,
Обманутой
Сто лет тому назад.

Да, действительно было что оплакивать. В человеке утрачивались человеческие черты, и это сознавали даже самые рьяные из когорты романтиков. Тихонов, написавший «Балладу о синем пакете» — неистовую, непревзойденную апологию отчуждения личности, одно из своих стихотворений начинает так:

Мы разучились нищим подавать,
Дышать над морем высотой соленой,
Встречать зарю и в лавках покупать
За медный мусор золото лимонов.

А вот конец этого стихотворения:

Но всем торжественно пренебрежем.
Нож сломанный в работе не годится,
Но этим черным сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.

Человек, в котором выхолощено человеческое, уподобляется сломанному ножу. Характерная для Тихонова деталь: люди — гвозди, люди — ножи.

А мысль все та же: достигнута великая цель («разрезаны бессмертные страницы») и, следовательно, оправданы все потери («всем торжественно пренебрежем»), оправдана даже духовная смерть человека.

В том же стихотворении есть поразительные строчки:

Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанут в перекличке.

Они-то, духовные мертвецы, и кричали: «Да здравствует товарищ Сталин!» — когда он их уничтожал физически.

**
*

Поэты 20-х годов всё старались преодолеть свои слабости, быть поближе к своему романтическому герою, во что бы то ни стало идти в ногу с временем, не отставать от века.

Багрицкий в «ТВС» закликает себя: «Иди — и не бойся с ним рядом встать!» Не бойся встать рядом с веком. Значит, все-таки боязно было? Страшно? И, как видим, не зря. Однако — преодолел...

А между тем художнику, мыслителю полезно бывает не идти в ногу со всеми, не маршировать в едином строю, а посмотреть на это шествие откуда-нибудь сверху или хотя бы со стороны: со стороны-то иногда видней.

Со стороны в то же самое время — начиная с 17-го года — раздавались голоса, которые плохо доходили до слуха современников, шагающих стройными колоннами по столбовой дороге прогресса.

Правда, то, что казалось лежащим далеко в стороне от главной исторической и литературной магистрали, оказалось станом хребтом русской совести и русской поэзии.

Голоса оказались пророческими.

Анна Ахматова:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах.

Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.

На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на этот свет.

И уж совсем не доходил до общественного слуха другой
голос. Вопиющий к небесам голос Марины Цветаевой:

Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь! —
То, шатаясь, причитает в поле Русь:
Помогите — на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда!

И справа, и слева
Кровавые зевы,
И каждая рана:
— Мама!

И только и это
И внятно мне, пьяной, —
Из чрева — и в чрево:
— Мама!

Все рядком лежат —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат —
Где свой, где чужой!

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:
Смерть побелила.

Кто ты? Белый? Не пойму — привстань!
Аль у красных пропал?
Р-я-з-а-н-ь!

И справа, и слева,
И сзади, и прямо,
И красный, и белый:
— Мама!

Без воли, без гнева —
Протяжно, упрямо —
До самого неба:
— Мама!

Поэзия 20-х годов при всех её достоинствах — страстность, энергия, свежесть — это все-таки только поэзия 20-х годов.

Поэзия Цветаевой — никаких не годов.

«Двадцатого столетья — он,
А я — до всякого столетья».

Добавлю: и — до, и — после.

Современников обоих лагерей должна была оттолкнуть надпартийность стихотворения «Ох, грибок ты мой, грибочек...», написанного в 1920 году.

Это было то, что сейчас принято у нас уничижительно называть «абстрактным гуманизмом», хотя это как раз самый конкретный гуманизм, направленный непосредственно на человека.

Когда-то самое слово «гуманизм» — без всяких эпитетов — было ругательством. В 1929 г. в журнале «На литературном посту» была опубликована статья Л. Авербаха, содержащая доклад на рассказ Платонова «Усомнившийся Макар». Статья называлась «О целостных масштабах и частных Макарах». Автор статьи писал: «К нам приходят с пропагандой гуманизма, как будто есть на свете что-либо более истинно-человечное, чем классовая ненависть пролетариата».

Сейчас, после того, как красные убили больше красных, чем белых, и больше, чем белые убили красных, это стихотворение Цветаевой читается другими глазами.

Сейчас видно, с какой высоты взглянул поэт на события своих дней.

Можем ли мы подняться на такую высоту? Если и не можем, то как важно для нас, что она, Цветаева, смогла!

А вот аналогия. Мы не умеем всё прощать. Более того: есть вещи, которые мы не имеем права прощать.

Но величайшее счастье для нас, что когда-то в этой стране жил Лев Толстой, который, сам борясь против зла с мощью библейского Иакова, одновременно проповедовал человечеству идею всепрощения.

В мире, где жестокость не знает пределов, где зло не имеет границ, должен же быть — хотя бы для равновесия — максимализм добра, вершина человечности.

Если мы еще не одичали вконец, то это потому, что духовная атмосфера, нравственный климат нашей эпохи созданы не только фюрерами всякого рода, но — в ббльшей мере — Львом Николаевичем Толстым.

Когда явился Солженицын и спас честь русской литературы, его явление было как чудо. Оно было более изумительно, чем явление таких гениев, как Мандельштам и Пастернак, потому что эти двое сформировались на почве, из которой росли большие деревья, и сами вымахали до небес. Не диво!

Солженицын вырос на мертвой, выжженной земле, где и трава-то, казалось, не растет.

А дело в том, что глубоко в земле притаились до поры живые семена, брошенные когда-то мужиковствующим графом.

Из такого семячка и вырос Солженицын.

Солженицын, который не прощает палачей.

ЦАРСТВЕННОЕ СЛОВО

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Ахматова

І. ПОДВИГ

Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

Она была настолько свободна, что позволяла себе писать стихами дивной красоты о заведомо красивом; и не впадала в красивость.

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тени 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.

И шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

От красивости она была застрахована, кроме всего прочего, еще и собранностью, насторожённостью, всегдашней необходимостью вслушиваться в шаги врагов: ни капли прекраснотушения, ни тени умиленности.

Как никто, различала она своих и чужих. Своих определила раз и навсегда:

И в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

(Эти строки, написанные в 1922 году, взяла эпиграфом к стихотворению 1961 года «Родная земля».) Знала, кому посвящается

Души высокая свобода,
Что дружбою наречена.

В этой непреложной, неизменной обращенности к своим, в этой обнаженности духовного родства сказалась ее особое свойство благородная нетерпимость, ее непреклонность, гордыня.

Поэзия Ахматовой — поэзия силы, ее господствующая интонация — интонация волевая. *Хотеть* быть со своими — свойственно всякому, но между *хотеть* и *быть* пролегалла бездна. А ей было не привыкать:

Над сколькими безднами пела...

Она была прирожденная повелительница, и ее *хочу* в действительности означало: *могу, воплощу*.

Я к розам хочу, в тот единственный сад — значит: уже есть — и сад, и розы.

Как мне хочется, чтобы
Показаться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали...

Это значит, что она властна оживить Петербург, увековечив целую эпоху.

Петербург 13 года

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве, иль против течения —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Оттого, что по всем дорогам,
 Оттого, что ко всем порогам
 Приближалась медленно тень,
 Ветер рвал со стены афиши,
 Дым плясал вприсядку на крыше
 И кладбищем пахла сирень.
 И, царицей Авдотьей заклятый,
 Достоевский и бесноватый,
 Город в свой уходил туман,
 И выглядывал вновь из мрака,
 Старый питерщик и гуляка;
 Как пред казнью бил барабан...
 И всегда в духоте морозной,
 Предвоенной, блудной и грозной,
 Жил какой-то будущий гул.
 Но тогда он был слышен глуше,
 Он почти не тревожил души
 И в сугробах невских тонул.
 Словно в зеркале страшной ночи,
 И беснуется и не хочет
 Узнавать себя человек,
 А по набережной легендарной
 Приближался не календарный —
 Настоящий Двадцатый Век.

Время было для нее обратимо, и в его претворении участвовала не только стихийная мощь ее воображения, но также осознанная, целенаправленная воля; ее заклинания были не мольбами, но распоряжениями:

И время прочь, и пространство прочь,
 Я все разглядела сквозь белую ночь...

Но время ее тайло вещи, разглядывать которые не приведи господь.

Всё в порядке: лежит поэма
 И, как свойственно ей, молчит.
 Ну, а вдруг как вырвется тема,
 Кулаком в окно застучит, —
 И откликнется издалёка
 На призыв этот страшный звук —
 Клокотание, стон и клёкот —
 И виденье скрещенных рук.

Она пыталась бороться с памятью:

В прошлое пути давно закрыты,
И на что мне прошлое теперь?
Что там? — окровавленные плиты,
Или замурованная дверь,
Или эхо, что еще не может
Замолчать, хотя я так прошу...

Иногда еще решительнее:

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить,
А не то...

Но она отдавала себе отчет и в том, что это такое — убитая память.

И вот когда горчайшее приходит:
Мы сознаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни,

И нам оно почти что так же чуждо,
Как нашему соседу по квартире,
Что тех, кто умер, мы бы не узнали,
А те, с кем нам разлуку бог послал,
Прекрасно обошлись без нас — и даже
Всё к лучшему...

Избавление от памяти было бы избавлением от мук, но было бы духовной гибелью. Порой муки становились невыносимы, и тогда физическая смерть казалась желанной:

Ты все равно придешь. Зачем же не теперь?
Я жду тебя, мне очень трудно.
Я погасила свет и открыла дверь
Тебе, такой простой и чудной...

Но мысль о смерти духовной всегда наполняла ее ужасом, и ужас этот прорывался наружу:

Буду я городской сумасшедшей
По предсмертным бродить площадям...

Мандельштам не зря назвал ее Кассандрой, но *это* ее пророчество, слава богу, не сбылось.

Есть у нее стихотворение «Подвал памяти». Она спускается в подвал памяти, как бы влекомая чуждой силой.

Чадит фонарь, вернуться не могу,
А знаю, что иду туда, к врагу,
И я прошу, как милости...

А кончается стихотворение так:

Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и глени
Сверкнули два зеленых изумруда.
И кот мякнул. Ну, пойдем домой!
Но где мой дом и где рассудок мой?

Вот, оказывается, в чем главный ужас: не в самом подвале, а в невозможности выйти из него. Был только подвал, а дома над ним не было, дом был химерой. Прошлое без настоящего. Как ни терзало бывшее, оно представлялось реальностью, а сегодняшнее — бредом. Пытка памятью была единственным спасением. Бегством от безумия.

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину.
И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду...
И не позволит ничего
Оно мне унести с собою,
Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою:
Ни сына страшные глаза —
Окаменелое страданье,
Ни день, когда пришла гроза,
Ни час тюремного свиданья,
Ни милую прохладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук —
Слова последних утешений.

Безумие не позволит сохраниться достойно памяти. Одержат победу над памятью — значит уступить победу безумию. Этого не случилось. В единоборстве своем с памятью она оказалась побежденной; единственный раз в жизни. И в этом была ее окончательная победа. Это совершилось не вопреки ее воле, напротив: достало сил бороться до конца. В безнадежности этого борения и в обреченности ему — пафос ее поэзии:

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...

Она и в конечном выборе осталась верна себе, предпочла жесточайшего из друзей вкрадчивейшему из врагов: память — забвению. Ее борьба с памятью выражала одно: нестерпимость боли непрерывной. Она заговаривала боль на какой-то срок, чтобы затем снова погрузиться в нее:

И, в памяти черной пошарив, найдешь...

Но и самые заговбры эти входили в оброк, собираемый памятью. Еще и другая владычица взымала с нее подать — та, что не велит забывать.

И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани...

Память и совесть. В служении им — подвиг ее судьбы.

II. ВОЗДАЯНИЕ

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

В награду за верность память временами отпускала ее за свой смертный круг, за все девять кругов, — и ее выносило на немислимые просторы:

Я не была здесь лет семьсот,
Но ничего не изменилось...
Все так же льется божья милость
С непререкаемых высот,
Все те же хоры звезд и вод,
Все так же своды неба черны,
Все так же ветер носит зерна,
И ту же песню мать поет...

Это из азийского цикла — «Луна в зените». Тогда она обнаружила в себе нечто... Нет, чувствовала это всегда, но вдруг — оно хлынуло с пугающей силой:

Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выразнили 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.

Ежи Лец, сочинитель афоризмов, заметил, что неизменным условием бессмертия является смерть.

Анна Ахматова ощутила бессмертие заживо.

Не просто уверовала в него, но именно ощутила. Отвлеченная идея бессмертия представлялась ей то банальностью:

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,

то откровением:

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.

Но в любом случае о том, что нет смерти *вообще*, она возвещала с невозмутимым спокойствием, с эпической отстраненностью. Иное дело, когда вечность окликала ее по имени... Услышав этот зов, она отвечала стихами величайшей лирической напряженности:

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...
Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой.
И гнались за мною
Сто тысяч берез,
Стеклою стеною
Струился мороз.
У давних пожарищ
Обугленный склад.
«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад».

Название — «Путем вся земли». Стихи — о путешествии назад, к рождению, к истоку. Туда, где сходится конец всех концов с началом всех начал.

Она знала наверняка, что есть у нее пропуск туда. И знала, кому еще из современников полагается этот — вневременной — пропуск. Ближайшему из китежан.

О, как прятно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там, —
Там, где кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам;
Там, где наши проносятся тени,
Над Невой, над Невой, над Невой;
Там, где плещет Нева о ступени, —
Это пропуск в бессмертие твоей.

И тому, с Москвы-реки.

За то, что дым сравнил с Лаокооном,
Кладбищенский воспел чертополох,
За то, что мир наполнил новым звоном
В пространстве новом отраженных строк.

И еще были.

Один —

Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом.

Другой —

Полосатой наряжен верстой,
Размалеван просто и грубо.

Это — призраки «Поэмы без героя».

Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались.

Она осталась на земле после них, после всех. И все перекликалась
со своими, переписывалась...

.....
.....

Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов переключка.

Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная свежая кисть бузины...
Это — письмо от Марины.

«Старости нет и мудрости нет» — это вообще, на свете.
У нее было все.

Могучая евангельская старость
И тот горчайший гефсиманский вздох.

А мудрость была такая:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

Вот последние строки «Путем вся земля»:

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схижу
Ее приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход...
Теперь с китежанкой
Никто не пойдет,
Ни брат, ни соседка,
Ни первый жених —
Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...
В последнем жилище
Меня упокой.

Последнего жилища прождала после этих стихов еще четверть века. Сказала:

И устремлюсь к желанному притину.

Но из этого не следует, что она была отрешена от земного бытия.

И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага —

— Не следует понимать слишком буквально.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить — это только привычка...

Привычка эта была у нее чрезвычайно сильна.

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни водой,
Ни колокольным звоном
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

Это написано в том же году, что и «Путем всяя земли». Тем мучительнее была ее привязанность к земной черте, что она сумела заглянуть за эту черту, что душа ее витала на грани «как бы двойного бытия» (Тютчев). Это ведь *земное* блаженство — подступать

К какому-то крайнему краю...

Цикл «Смерть» начинается такими стихами:

I.

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье...

II.

А я еще стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах — и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

Страшная минута... Прощанье с *родной страной* — с землею — не было для нее легким делом. Известно, что происходило в ней, когда *души милых* отлетали к *высоким звездам*.

Почти не может быть; ведь ты была всегда:
В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.
О, как менялось все но ты была всегда;
И мнится, что души отъяли половину,

Ту, что была тобой, — в ней знала я причину
Чего-то главного. И все забыла вдруг...
Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
И просит не грустить и смерти ждать, как чуда.
Ну, что ж! Попробую.

(«Памяти В. С. Срезневской»)

Это было написано в 1964 году. Быть может, чем ближе к *край-
нему краю*, тем — в сознании — труднее было переступить его.
Сколько тяжести в этом — *попробую*... Много раньше писала:

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой.
Справлена чистая тризна,
И больше нечего делать.
Что же я медлю, словно
Скоро свершится чудо?
Так тяжелую лодку долго
У пристани слабой рукою
Удерживать можно, прощаясь
С тем, кто остался на суше.

Трудно, но не так, как потом... А смолоду прощалась еще легче:

Как невеста получаю
Каждый вечер по письму,
Поздно ночью отвечаю
Другу моему.
«Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму.
Зла, мой ласковый, не делай
В мире никому».

И стоит звезда большая
Между двух стволов,
Так спокойно обещающая
Исполненье снов.

Гощу у смерти белой — это не метафора, это была жестокая чахотка, от которой исцелилась чудом. Когда прощалась, не верила в исцеленье. Эти стихи — прикосновение к вечности, в них, казалось бы, и вовсе преодолено земное тяготенье. Но как

предметен здесь самый образ вечности! Многим ли поэтам удалось решить этот образ пластически, передать *безмерное* в столь четких земных *измерениях*:

И стоит звезда большая
Между двух стволов...

(Позднее Мандельштам написал:

Где сосна до звезды достает...)

В ней гармонически соединилось здешнее с нездешним.

Здесь все меня переживет,
Все, 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 все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

Когда переполнена грудь —

— И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет —

когда на *пределе* земного дыхания, тогда:

И голос вечности зовет —

— свободный выход в *запредельное*. Это — по-ахматовски.

Одна оставалась у нее неутоленность, одна печаль:

Многое еще, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим...

Многое хотело... Да, не часто раздавались на земле такие голоса.

Чистейшего звука
Высокая власть...

Стоит пожалеть не воспетое этим голосом. Но зато сколько
вместило в себя ее

Победившее смерть слово, —

и пусть не страшится забвения все причастное к нему:

Набок съехавший куполок,
Грай вороний, и вопль паровоза,
И как будто отбывшая срок,
Ковыляющая в поле береза...

1970 год.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

КОНЕЦ ТРАГЕДИИ

Часть 1. Завершение мифа 9

Часть 2. Отчуждение мифа 71

Часть 3. К последней свободе 135

Приложения 157

О РОМАНТИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ 197

ЦАРСТВЕННОЕ СЛОВО 221

