

**БОРИС
ФИЛИППОВ
СТАТЬИ
О
ЛИТЕРАТУРЕ**

**ОРИ
1981**

*Учителям моим
с чувством вечной благодарности
Сергею Александровичу Цветкову,
Федору Яковлевичу Семину
и Сергею Андреевичу Козину.*

Борис Ртунг

**BORIS
FILIPOFF**

**LITERARY
ESSAYS**

**OVERSEAS
PUBLICATIONS
INTERCHANGE LTD**

**London
1981**

**БОРИС
ФИЛИППОВ
СТАТЬИ
О
ЛИТЕРАТУРЕ**

**OVERSEAS
PUBLICATIONS
INTERCHANGE LTD**

**London
1981**

Boris Filipoff: STAT'I O LITERATURE
Published in 1981
by Overseas Publications Interchange Ltd
40, Elsham Road, London W14 8HB, England

© Boris A. Filipoff, 1981

All rights reserved

ISBN 0 903868 28 8

Printed in Great Britain
by A. Wheaton and Company Limited
Hennock Road, Exeter

НЕ МИР, НО МЕЧ

Заметки о Достоевском

Предметом искусства объявлялся не скрытый и изменчивый мир явлений, доступный органам чувств, а Суть и Идея мира, вечная и неизменная, открывающаяся лишь умственному взору. Художественный образ, являясь подобием Идеи, воспринимался более реальным, нежели видимая реальность.

А. Каждан. Византийская культура. 1968

Трудно, очень трудно писать о Достоевском. Слишком большой он художник, слишком гениален его неповторимый язык — захлебывающаяся скоробормотка человека, торопящегося поведать миру, растолкать спящих, предупредить, хотя, может статься, и уже слишком поздно. Да он и сам это прекрасно сознавал. Говорить о Достоевском, это то же самое, что, скажем, попробовать описать воздух, нас окружающий. Легче отворить окно — и впустить этот воздух в комнату, отворить свои страницы для вереницы цитат из Достоевского. А, впрочем, по словам Пастернака :

**А в наши дни и воздух пахнет смертью :
Открыть окно, что жилы отворить.**

« Извольте смеяться; я все насмешки приму и всё-таки не скажу, что я сыт, когда я есть хочу, всё-таки знаю, что не успокоюсь на компромиссе, на непрерывном периодическом нуле потому только, что он существует по законам природы и существует действительно. Я не приму за венец желаний моих капитальный дом с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет... Уничтожьте мои желания, сотрите мои идеалы, покажите мне что-либо лучшее, и я за вами пойду... А покамест я еще живу и желаю, — да отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу ». Так писал Достоевский в « Записках из подполья ». С одной стороны — свобода личности, инициатива, творческая свобода. С другой — « хрустальное здание » всеобщей сытости и материального благополучия,

пользы, « навеки нерушимое », но сытое и благополучное в перспективах на будущее — коммунизм, которому нельзя будет « ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать ». Ибо разве можно показать кукиш бесспорному, тому, что является *всеобщей*, а следовательно, по арифметической логике, и *моей* пользой? И вот благодетели рода человеческого, вооружившись статистическими таблицами, предлагают, а в значительной части мира уже и организовали всемирный муравейник коллективного хозяйствования и единогообразного культурного строительства :

— Смотрите, как хорошо устроен муравейник. Какая предусмотрительность, забота об общем благе, отсутствие эгоизма и собственности! Какая целеустремленность муравьиного строя!

А вот человеку, оказывается, мало « капитальных домов по контракту на тысячу лет », мало научно благоустроенного муравейника. Подавай ему лучше загаженный курятник, но свой собственный, только ему принадлежащий, в котором он сам, по своему глупому, но своему желанию может всем распорядиться и всё по-своему устроить. Неблагодарное животное человек! Ему как дважды два четыре доказывают все выгоды согласования своей личной пользы с общей, подчинение своей своекорыстной воли воле общественной, а он возражает, вопит, что формула $2 \times 2 = 4$ « есть уже не жизнь, а начало смерти ». Ибо если мне докажут математически мою пользу, то мне и *хотеть* такой пользы не захочется : ибо кто ж захочет *хотеть* по таблице логарифмов? Человек же, может стать, только и живет для того, чтобы доказать, что он — личность, а не статистическая точка, не колесико общественного механизма. Однако материалисты, утилитаристы, научные социалисты (это, впрочем, одно и то же) утверждают, что и хотенья, собственно, нет никакого : свобода, мол, воли есть лишь « осознанная необходимость », мираж, а человек желает себе всегда только полезного. Докажи ему математически — где его польза, — и весь мир перестроится уже на научных « разумных » началах. Всё бы ничего, да вот есть у человека такая тяжкая болезнь : сознание. « Слишком сознавать — это болезнь, настоящая полная болезнь... ..Я крепко убежден, что не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь ». И никак это вот сознание не примиряется внутренне с кодексом поведения, мышления, оценок, научно составленным и преподнесенным ему, скажем, в виде словарика ситуаций и положений — в алфавитном порядке и с четкими указаниями. « Отчего это так бывает, что рассуждает человек здраво, чувствует прекрасно и высоко, и именно в это самое

время вдруг выкинет совсем нелепое коленце, пакость какую-либо, — заведомо себе во вред... А потом замечали вы, господа, что именно сознательные, много размышляющие люди часто бездеятельны? А уж, казалось бы, сознают, понимают и свою, и общую пользу». Да, «сознающий свою пользу» человек прежде всего задает себе вопрос: ну, хорошо: я буду самозабвенно работать на пользу своих детей, вообще, следующего поколения; послужу ему мостиком в счастливое будущее; а сам умру: и на могиле моей лопух вырастет. Но и следующее поколение явится лишь мостом для своих детей, и само не вкусит радости жизни, и само помрет, и на его могиле вырастет лопух... И так — в бесконечность. И до бесконечности. Так ведь такая «польза» — полнейшая бессмыслица для материалиста и атеиста. Ибо коли нет Бога и бессмертия, то не только мораль, но и всякая деятельность бессмысленна. Ведь тогда за всеми моими хлопотами, заботами, творческими порывами, лишениями стоит полное ничто, неизбежная смерть. Сплошной периодический нуль...

« — ...Я вас всех вызываю теперь, всех атеистов: чем вы спасете мир и нормальную дорогу ему в чем отыскивали, — вы, люди науки, промышленности, ассоциаций, платы заработной и прочего? Чем? Кредитом? Что такое кредит?

— Да хоть ко всеобщей солидарности и равновесию интересов приведет...

— И только, только! Не принимая никакого нравственного основания, кроме удовлетворения личного эгоизма и материальной необходимости? Всеобщий мир, всеобщее счастье — из необходимости! Так ли-с... понимаю я вас, милостивый государь?

— Да ведь всеобщая необходимость жить, пить и есть, и полнейшее научное, наконец, убеждение в том, что вы не удовлетворите этой необходимости без всеобщей ассоциации и солидарности интересов, есть, кажется, достаточно крепкая мысль, чтобы послужить опорной точкой и "источником жизни" для будущих веков человечества, — заметил уже сержезно разгорячившийся Ганя.

— Необходимость... пить и есть, т. е. одно только чувство самосохранения...

— Да разве мало одного чувства самосохранения? — Ведь чувство самосохранения — нормальный закон человечества...

— Кто это вам сказал? — крикнул вдруг Евгений Павлович, — закон — это правда, но столько же нормальный, сколько и закон разрушения, а, пожалуй, и саморазрушения. Разве в самосохранении этом весь нормальный закон человечества?

— ...Да-с. Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково владычествует человечеством до предела времен еще нам неизвестного... ..Но не в нем теперь дело... Вопрос у нас о том, не ослабели ли у нас "источники жизни"... » (« Идиот »).

Дело в том, что устройство общества и морали без высшей санкции Верховного Добра и Красоты, без Бога и бессмертия — бессмысленно: во имя чего мне, смертному, отказываться не только от хотения, но и от малейшего каприза своего, хотя бы и преступного? Для атеиста и материалиста ведь всё решается « пользой », а сознание — это только функция центральной нервной системы, пляска атомов ли, электронов ли... А уж раз сказано « материя », « естествознание », « наука », — то это каменная стена, дальше идти некуда. А ведь прут же люди и против этого рожна, не признают и эту стену! Во имя того, чтоб « по своей собственной глупой воле пожить »!

В человеке искони заложены два противоположных, но одинаково страстных устремления: любовь и справедливость. Любовь — начало свободы, жизни, творчества, размножения, обогащения, цветения культуры. Она психологически исключает всякую справедливость: она неизбежно избирает, выделяет, предпочитает, часто в ущерб другим. Не может муж, любовник, отец одинаково любить свою жену, возлюбленную, своих детей — и всех остальных. Любящий всех одинаково, не любит никого. Любовь и ревность неразделимы. Любовь и сила, любовь и власть, любовь и свобода — ибо свободно выбираю я любимую, любимое; любовь и творчество. Но каждый душевно-чуткий человек живет и муками стремления к справедливости. В нем живет и гложет его демон совести. Он не слеп, чуткий человек, — он видит море окружающей его смерти, незаслуженных страданий, неизбывной безлюбивости. И страдает человек, и кричит уязвленная душа его: неужели тысячи смертей, тысячи глубочайших нравственных падений, да не тысячи — миллионы миллионов, — не искупит « заслуженная » смерть немногих благодушествующих счастливых — капиталистов, ростовщиков, помещиков? Заслуженная, ибо в лучшем случае проходили они мимо страдающих братьев своих, а то и подавляли их свободу, отнимали у них последнее.

А что интереснее всего, что и « правые » и « левые », и глуповатые нигилисты-материалисты Лебезятниковы, и капиталисты-дельцы, грязные спекулянты и « столпы общества » Лужины — все они сходятся одинаково в убеждениях, что « в наш век » « преуспеяния и прогресса », « хотя бы во имя

науки и экономической правды», нужно выбросить за борт обветшалые идеи Бога, любви, отечества, бессмертия; выбросить призыв «возлюби». «Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует... Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел..., тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело!» («Преступление и наказание»).

«— А Россия — свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию», — разглагольствует не меньший делец, Федор Павлович Карамазов. Религия для него — дурман для народа: «Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить, чтоб окончательно всех дураков обрезонить. А серебра-то, золота, сколько бы на монетный двор поступило!

— Да зачем упразднять?

— А чтобы истина скорей воссияла, вот зачем.

— Да ведь, коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят». И Федор Павлович милостиво и мудро соглашается не разрушать «у народа» веру, являющуюся опорой его, Карамазова, благосостояния...

«Спешат, гремят, стучат и торопятся для счастья, говорят, человечества! "Слишком шумно и промышленно становится в человечестве, мало спокойствия духовного", жалуется один удалившийся мыслитель. "Пусть, но стук телег, подвозящих хлеб голодному человечеству, может быть, лучше спокойствия духовного", отвечает тому победительно другой, разъезжающий повсеместно мыслитель, и уходит от него с тщеславием. Не верю я... телегам, подвозящим хлеб человечеству! Ибо телеги, подвозящие хлеб всему человечеству, без нравственного основания поступку, могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества, что уже и было... Что уже и было — уже был Мальтус, друг человечества. Но друг человечества с шатостью нравственных оснований есть людоед человечества, не говоря уже о тщеславии: ибо оскорбите тщеславие которогонибудь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения, впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я... ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам прочь убегу»... («Идиот»).

До последних, до таких выводов, как Лебедев или Иван Карамазов («уничтожьте идею Бога — и вы логически дойдете

до антропофагии »), однако, ни научный социализм, ни капиталистический утилитаризм (что, по справедливости, одно и то же: ведь социализм и есть лишь самая крайняя форма монополистического капитализма-этатизма) не доходят: « Но, однако, нравственность? И, так сказать, правила »... Эта нравственность без Бога, эти « правила », не освященные бессмертием, — им нужны как регуляторы поведения, как бичи для низших классов. И Лужины волнуются, когда Раскольников бросает им по поводу их проповеди материализма и себялюбия, как единственно реальных основ жизни, огненные слова: « — А дойдите до последствий, что вы давеча проповедывали, и выйдет, что людей можно резать »...

И вот люди — с острым чувством справедливости и сострадания, но утратившие живую веру в Бога Живаго, начинают рассуждать « арифметически ». С одной стороны, например, « глупая, бессмысленная, никому не нужная, а напротив всем вредная » ростовщица-процентщица; с другой стороны — молодые, свежие силы, пропадающие даром, без поддержки, и это тысячами, и это всюду! — Сто, тысячу добрых дел и начинаний можно устроить и направить на старухины деньги, убив ее и взяв ее деньги с тем, чтоб с их помощью посвятить потом себя на служение общему делу: « как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступление тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения... Да ведь тут арифметика! » « Да и не больше вши жизнь этой злой и вредной старухи »... Менее резко, но ведь очень психологически похоже мыслит и муж в изумительном рассказе « Кроткая ».

И вот над этой жгучей проблемой арифметической справедливости задумывается Раскольников. Он пишет даже статью, в которой утверждает, что все люди « по закону природы разделяются, вообще, на два разряда: на низший (обыкновенных), т. е. так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно людей, т. е. имеющих дар сказать в среде своей новое слово ». Необыкновенные же люди, т. е. герои, гении, имеют право « разрешить своей совести перешагнуть через иные препятствия... единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того требует ». Если бы, например, открытия Кеплера или Ньютона требовали « устранения из жизни десяти, ста человек, — Кеплер или Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан ...устранить эти десять или сто человек »... « Все... ну, например, хоть законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами,

Наполеонами и так далее, все до единого были преступниками уже тем одним, что давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом... и уже, конечно, не останавливались перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь! » И Раскольников выводит, что все не только великие, но и чуть-чуть выходящие из колеи люди, способные сказать сколь-либо новое слово, должны быть по природе преступниками. И решается он убить старуху-процентщицу не столько из гуманитарных соображений (с чего начался его замысел), а лишь для того, чтобы доказать самому себе, что он-то — не стадо, не материал, а человек, способный сказать свое слово, не « тварь дрожащая », а « право имеет ».

Власть дается тому, кто посмеет наклониться и взять ее : « стоять только посметь ». Человеческий материал, низший разряд, не имеющий права на свободу выбора и — тем самым — на свободу преступления или подвига, не имеющий права и на высокие страдания, — равноценен вшам. Они не мучаются свободой выбора между добром и злом, их не задевают вопросы несправедливости и чужого, незаслуженного страдания. И нескорю, но понимает наконец Раскольников, что он не старуху убил, а себя убил, идею своей жизни убил, ибо нельзя рассматривать человека как предмет, только лишь как средство, а нужно в нем видеть — каков бы он ни был — самоцель и абсолютную ценность. И что не вошь человек, и что не дано человеку права суда нравственного над другой личностью. Но он не видит исхода. Не может примириться с несправедливым страданием невинных, он бунтует против Бога, в Которого подспудно верует, как сам признается Порфирию. И самое страшное в его преступлении, в его убеждениях — это то, что убийство он разрешил *по совести*. А ведь в душе и он согласен с Иваном и Алешей Карамазовыми, что не нужна проклятая мировая гармония, купленная ценой хотя бы одной незаслуженной слезинки младенческой. Не хочет купить этой ценой мировую гармонию ни Иван, ни Алеша, ни — в глубинах духа своего — Раскольников. Если бы он, подобно тупицам-материалистам, говорил о « заедающей среде », — всё это было бы пустяками : ведь материалисты и научные социалисты живую жизнь просмотрели и думают, что если, например, человеку доказать логически, что неразумно плакать, то он и плакать перестанет, даже от боли. А преступление, мол, — лишь протест против ненормального социального устройства. И начисто забывают они, что « чтобы умно поступить — одного ума мало ». Для этих людей, лишенных всякой оригинальности и самостоятельности, всё так

просто и ясно. Забывают они про коварство рассудка : « разум-ло страсти служит », — и подсунет человеку любое решение.

Но герои Достоевского не так наивны. И сам Достоевский не психолог даже — как часто называют его : он — пневматолог, его интересуют не психические переживания, что как бы составляют эпидерму духа нашего, а сам дух, сама Идея. Недаром только идиоты-художники могут братья за « иллюстрацию » романов Достоевского : зрительно его герои непредставимы, но они живут более реальной — и более убедительной для нас жизнью, чем сама реальность. Ибо его Идеи — это не « идеология », а больше, чем Идеи в смысле платоновском. Скорее, это великое преемство от великой византийско-русской христианской культуры, насквозь антропоцентрической, но никак не психологизирующей. Отсюда же и тот величайшего напряжения юмор Достоевского, который сопresentствует даже на таких высотах духовного постижения, где, казалось бы, всякий юмор кощунственен. Вспомните разговор Ивана с чортом, насмешки этого альтер-эго Ивана над предвечной и грядущей Аллилуйей и Осанной, при которой должна воцариться непролазная скучища, ибо без духа отрицания и зла не будет места даже отделу происшествий в газетах, не будет движения, а один хвалебный гимн свету без тени, святости без греха, пафосу без иронии. Наследница — в значительной мере — Достоевского в нашем веке, Анна Ахматова, которую часто принято гримировать в воспоминаниях и статьях под некую мироточащую схимницу — былую грешницу, уже на склоне лет писала, вторя Ивану Карамазову :

Этот рай, в котором мы не согрешили,
Тошен нам.

Этот запах смертоносных лилий

И еще не стыдный срам.

Снится улыбающейся Еве,

Что ее сквозь грозные века

С будущим убийцею во чреве

Поведет любимая рука.

Юмор этот, как великолепно показал М. Бахтин, от маскарадно-глумливых, шутовских средневековых шествий, которые сопровождали церковные празднества — и были как бы изнанкой этих христианских торжеств. Но подобные « выворотные », наизнаночные — глумливо-шутовские — праздничные шествия знала и Византия : « Раскованными были и карнавальные шествия ражених во время праздника... Брумалий,

с которым тщетно пыталась бороться церковь еще в XII веке, и корпоративные торжества, вроде шествия школяров, описанного Христофором Митиленским. И как характерно для средневекового человека то обнажение двойственности праздника, какое обнаруживается у Христофора: он рассказывает, что видел на следующий день, как был подвергнут порке тот, кто во время торжественной процессии шествовал в короне, наподобие царской» (А. Каждан. Византийская культура /X-XII вв./ М., 1968, стр. 144-145). И вот у Достоевского потрясающая по возвышеннейшему лиризму и духовной напряженности «Кана Галилейская» в «Карамазовых» прямо соседствует с искусительными разговорами о том, что усопший старец Зосима «провонял». И вот единственный удавшийся во всей русской литературе образ праведника (да и во всей мировой литературе их, пожалуй, лишь три — кроме русского князя еще Дон-Кихот и мистер Пикквик) — князь Мышкин — дан сквозь призму юмора, для иных он — юродивый, для иных — просто «идиот». Более чуткие к святости женщины (недаром о Воскресении Христовом первыми поведали жены-мироносицы) невольно тянутся к Мышкину, обожают его (обожание ведь словесно так близко и к обожению), и... отталкиваются он него так же произвольно. Ибо чувствуют, что святость, праведность Мышкина неизбежно сопряжена с его импотентностью: он — уже серафичен, всё сексуальное сублимировалось в нем. Ну, кто еще в литературе русской отваживался на такой юмор! Но юмор Достоевского (и сатира его) — это особый вопрос. Но этот юмор — тоже «выворотен» — он «к ангельским голосам фундаментальный бас», он — начало светотени, но ни поверхностным психологизмом, ни поверхностным фрейдизмом здесь и не пахнет. Вслед за Тютчевым и Гоголем, но с удесятеренной силой, прорывается наш величайший гений в первозданный хаос духа человеческого, в самые высокие — и в самые поддонные тайники его. «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен, ибо направление мое вытекает из христианского духа народного, хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему. Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (из записной книжки 1880 г.).

И в поддонье, в подполье духа человеческого настойчивым лейтмотивом звучит всё тот же мучительный вопрос первозданной свободы человеческой. И почти каждый герой Достоевского задает вопрос себе: а свобода выбора, свобода воли — не непосильное ли это бремя для слабых плеч челове-

ских? Не по карману она человеку, не могут снести ее люди, ибо слабосильны и бунтовщики по природе своей. Загоним же их палками в хрустальное здание коммунистической всеобщей пользы, в бездушный и безлюбый рай всеобщего материального благополучия и равенства! И, отняв у них свободу духа во имя свободы социальной, создадим для них счастье готовых решений и водительствоваемой жизни. Так говорят и герои «Бесов», и молодые утописты «Подростка», и нигилисты-социалисты «Идиота». В это же — в христианско-детерминистической редакции — верит и гениальный мученик идеи справедливости — Великий Инквизитор. Идея христианства — аристократична: «много званых, но мало избранных». А что же будет с миллиардами отвергнувших полноту Божественной Красоты и отвергнутых Ею? Инквизитор говорит заключенному им в темницу Христу: «Реши же Сам, кто был прав: Ты или тот, который тогда вопрошал Тебя? Вспомни первый вопрос; хоть и не буквально, но смысл его тот: "Ты хочешь идти в мир и идешь с голыми руками, с каким-то обетом свободы, которого они в простоте своей и в прирожденном бесчинстве своем не могут и осмыслить, которого боятся и страшатся, ибо ничего и никогда не было для человеческого общества невыносимее свободы! А видишь ли сии камни в этой нагой и раскаленной пустыне? Обрати их в хлебы, и за Тобой побежит человечество, как стадо благодарное и послушное, хотя и вечно трепещущее, что Ты отнимешь руку Свою и прекратятся им хлебы Твои". Но Ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода, рассудил Ты, если послушание куплено хлебами? Ты возразил, что человек жив не единым хлебом, но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на Тебя дух земли, и сразится с Тобой и победит Тебя, и все пойдут за ним... знаешь ли Ты, что пройдут века, и человечество возгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть, нет и греха, а есть... только голодные. "Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!" — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушится Храм Твой. На месте Храма Твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня... Хотя и эта не достроится, как прежняя... Приняв "хлебы", Ты бы ответил на всеобщую и вековечную тоску человеческую, как одиночного существа, так и целого человечества вместе: — это: "Перед кем преклониться?" Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как оставшись свободным, сыскать поскорее того, перед кем преклониться. Но ищет человек преклониться

перед тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение... и чтобы непременно все вместе. Вот эта потребность общности преклонения и есть главнейшее мучение каждого человека единолично и как целого человечества с начала веков *)).

Да, чудо, тайна и авторитет — вот чего ищет страждущее и жаждающее справедливости человечество! А свобода и творчество — всегда деспотичны и исключают справедливость и равенство. Полное равенство может существовать лишь при всеобщем рабстве. И длинноухий Шигалев («Бесы») глубоко по-своему прав: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однако ж, что кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого». Он предлагает, в виде «конечного разрешения вопроса», — разделить человечество на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничные права над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться «вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной наивности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать». Ибо для массы человеческой нет ничего нестерпимее и непосильнее свободы,

*) Своеобразной вариацией на тему «Великого Инквизитора» и построения новой Вавилонской башни является талантливейшая повесть Андрея Платонова (1899-1951) «Котлован», неопубликованная до сих пор в СССР (опубликована в журн. «Грани», № 70 за 1969 г.). По проекту тоскующего инженера-интеллекта Прушевского воздвигается «единственный общепролетарский дом, вместо старого города, где и посейчас живут люди дворовым огороженным способом; через год весь местный пролетариат выйдет из мелко-имущественного города и займет для жизни монументальный новый дом. Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли». Во имя построения этой новой Вавилонской башни проводится сплошная кровавая коллективизация деревни, убивают миллионы «кулаков» и подкулачников, озверевшие, обреченные на смерть выселяемые полуголыми и без припасов в приполярье мужики убивают рабочих-активистов, проводящих коллективизацию. Один из «единоличников», не желающих идти в колхоз, совершенно резонно возражает агитаторам, характеризую будущую мировую коммуны, как капиталиста-монополиста, жестокого и бездушного: «Ну что ж, вы сделаете изо всей республики колхоз, а вся республика-то будет единоличным хозяйством!» Характерен основной герой «Котлована» Воцев, уволенный с работы «вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда». Профсоюз отказывается защищать его так как он — думал «о плане жизни»: «Завод работает по готовому плану треста. ...Счастье произойдет от материализма... а не от смысла...». Платонов, след за Достоевским, прямо заявляет, что не стоит всё это строительство новой Вавилонской башни единой смерти умершей от истощения девочки Насти, страданий невинных. Таков же, в общем, и смысл его интересной — не перепечатаваемой сейчас — повести «Впрок».

свободной воли, свободной веры, свободной мысли, свободы выбора. Завистливое и жадное, слабое и злорадное, кровожадное и бесконечно-несчастное человечество, по мысли Шигалева (и научных социалистов, и Раскольников, и Великого Инквизитора, и многих других), лишь стадо баранов, стадо рабов, жаждущих плети — и указующего перста — господина.

Поэтому надо, — по словам и героев «Бесов», и Ткачева, и марксистов, — во имя интернационала; во имя мнимого или действительного будущего материального благосостояния человечества, «стука телег», подвозящих хлеб этому пресловутому человечеству; во имя грядущей коммуны, — сомкнуться в партийные ячейки-пятерки, «завести кучки с единственной целью всеобщего разрушения под тем предлогом, что как мир ни лечи, всё не вылечишь, а срезав радикально сто миллионов голов и тем облегчив себя, можно вернее перескочить через канавку» (то же, что и Марксов «прыжок из царства необходимости в царство свободы»). И прежде всего, разрушение Церкви, веры в Бога, брака, наследства, собственности. И, главное, разрушение религиозно-национальной идеи; ибо «кто теряет связи с родной землей, тот теряет и богов своих, т. е. свои цели», и из этого человека можно лепить любого «гражданина вселенной», любого полного и обезличенного раба тоталитарного строя. А когда, в силу систематического потрясения всех основ, общество, раскисшее и болезненное, «перепревшее», вступит в царство мировой коммуны, — наступит вожделенный рай справедливости и всеобщего равенства, т. к. все движения и оттенки материалистического и революционного социализма свято верят, что человечеству ничего больше и не надо. Причем вовсе нет никакой необходимости поднимать низшие классы до уровня высших. Нет, и проще, и естественнее свергнуть высшие группы до уровня низших: зависть, злорадство, кровавая борьба, а не соревнование и не стремление ввысь. Стремление уравнивать всех равенством нищеты и бескультурия.

Главное же — повиновение бесспорному и всеобщему авторитету — вождю, выбранному свыше по признаку «способности к преступлению чрезвычайной». Отсюда — культ вождей с аналогиями для их произведений и кютами — красными и ленинскими уголками, набитыми портретами-иконами, иногда и мощи политических вещателей. И это понятно и неизбежно: ведь «вся эта ...сволочь со своими пятерками — плохая опора; тут нужна одна великолепная, кумирная воля, опирающаяся на нечто неслучайное и вне стоящее». Нужна религиозная санкция, и тогда международная политическая организация пятерок, склеенная кровью, преступно ими про-

литой, спаянная общностью преступлений и боязнью доноса и ответственности, боязнью взаимного шпионажа и предательства, — окажется мощным орудием разрушения мира (убийство Шатова — как кровавый прыск для сцементирования пятерки). А чудо, авторитет и тайна — вещь великая и всегда окутывает вождя *). Человеку же, может быть, больше, чем хлеб, нужен общеобязательный кумир, которому все должны отдавать божеские почести, и если отняты у человека идеи Бога Живаго, Богочеловека, бессмертия, нации, родины, — то остается творимый им самим человекобог, остается лишь идолопоклонство. « О карикатура, помилуй, кричу я ему, да неужто ты себя, такого как есть, людям взамен Христа предложить желаешь? » (« Бесы »).

И наступает царство коллективизма, « где каждый член общества смотрит за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное, равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, — не надо высших способностей! Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали более, чем приносили пользы; их изгоняют или казнят. Цицерону отрезают язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями... Рабы должны быть равны: без деспотизма не бывало ни свободы, ни равенства,

*) Ср. у А. Синявского-Терца : « Смерть Сталина нанесла непоправимый урон нашей религиозно-эстетической системе, и возрожденным ныне культом Ленина трудно его восполнить. Ленин слишком человекоподобен, слишком реалистичен по самой своей природе, маленького роста, штатский. Сталин же был специально создан для гиперболы, его поджидавшей. Загадочный, всевидящий, всемогущий, он был живым монументом нашей эпохи и ему недоставало только одного свойства, чтобы стать богом, — бессмертия. Ах, если бы мы были умнее и окружили его смерть чудесами! Сообщили бы по радио, что он не умер, а вознесся на небо и смотрит на нас оттуда, помалкивая в мистические усы. От его нетленных мощей исцелялись бы паралитики и бесноватые... Но мы не вняли голосу совести и вместо благочестивой молитвы занялись развенчанием "культа личности", нами ранее созданного. Мы сами взорвали фундамент того классицистического шедевра, который мог бы (ждать оставалось так немного!) войти наравне с пирамидой Хеопса и Аполлоном Бельведерским в сокровищницу мирового искусства. Любая телеологическая система сильна своим постоянством, стройностью, порядком... После смерти Сталина мы вступили в полосу разрушений и переоценок... Сегодняшние дети вряд ли сумеют создать нового бога, способного вдохновить человечество на следующий исторический цикл... » (Что такое социалистический реализм. В кн. « Фантастический мир Абрама Терца », МЛС, 1967, стр. 444-445).

но в стаде должно быть равенство... Горы сравнять — хорошая мысль... Не надо образования, довольно науки! И без науки хватит материала на тысячу лет, но надо устроиться послушанию... Жажда образования есть уже жажда аристократическая. Чуть-чуть семейство или любовь, — вот уже и жажда собственности. Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю — полное равенство. Мы научились ремеслу и мы честные люди, нам не надо ничего другого... Необходимо лишь необходимое, вот девиз земного шара отселе. Но нужна и судорога; об этом позаботимся мы, правители. Полное послушание, полная безличность». Но раз в тридцать лет Шигалев пускает и «судорогу», и «все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страсть для нас, а для рабов — шигалевщина». Да, так мыслили и мыслят все Раскольниковы, Шигалевы, Великие Инквизиторы. Они освобождают человечество от свободы, непосильной для слабых, и, обезличивая его, «счастливят» каждый на свой лад, но в одном направлении. Кто они? «Революцию задумывают идеалисты, проводят палачи, а пользуются ею проходимцы», — гласит изречение одной из жертв революции. И Шигалев, и Инквизитор, и Раскольников — мученики идеи, идеалисты, фанатики одной мысли: мысли о справедливости, о счастье человеческом: «Я предлагаю рай, земной рай, и другого на земле быть не может», — говорит Шигалев. «Господин Шигалев отчасти фанатик человеколюбия», — говорит о нем один из персонажей «Бесов».

И вот итоги: 1. Ненависть и презрение к людям, ибо, как замечает Достоевский, чем больше любит человек человечество вообще, тем больше презирает и ненавидит отдельных конкретных людей: любовь же к ближнему вообще почти невозможна, она — «надрыв», по выражению Ивана Карамазова: любить можно только *дальнего* (сравни буддийское: «отдаление от близких — мучительно; близость далеких еще более мучительна»). Так всегда — в любви *вне* Бога и без Бога.

2. Ненависть к истории и традициям, к природе, как таковой: «Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! У них не человечество, развившись историческим *живым* путем до конца, само собой обратится, наконец, в нормальное общество, а напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и

устроит всё человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути! Оттого-то они инстинктивно и не любят историю: "безобразия одни только в ней, да глупости" ...Оттого так и не любят живого процесса жизни: не надо живой души! Живая душа жизни требует..., а тут хоть мертвечинкой попахивает,... зато без воли, зато рабская, не взбунтуется. И выходит, что коммуна-то готова, да душа-то к коммуне не готова. Жизни хочет, жизненного процесса еще не завершила, рано на кладбище! С одной логикой нельзя натуру перескочить! Логика предугадала три случая, а их миллионы. Отрезать весь миллион и всё на один вопрос о комфорте свести! Самое простое решение задачи! Соблазнительно ясно, и думать не надо! Вся жизненная тайна на двух печатных листах умещается! » (« Преступление и наказание »). Конечно, не только социализм-материализм повинны в такой предельной элементаризации и схематизации человеческой личности, души человеческой: всё это — наследие наиболее интеллигентского века, века XVIII, века буржуазного « Просвещения ». И оттуда же те буржуазные либеральные ценности, над которыми так зло и неопровержимо издевается Достоевский. Ибо если социализм — тоталитаризм, исходящий из беспредельной свободы и равенства и приходящий к беспредельному деспотизму, нарастающему не по дням, а по часам неравенству и рабству, то и демократия — отнюдь не рай земной. « В самом деле: провозгласили ...Liberté, égalité, fraternité. Очень хорошо-с. Что такое liberté? Свобода. Какая свобода? — Одинаковая свобода всем делать всё что угодно в пределах закона. Когда можно делать всё что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает всё что угодно, а тот, с которым делают всё что угодно. ... Кроме свободы есть еще равенство, и именно равенство перед законом. Про это равенство перед законом можно только сказать, что в том виде, в каком оно теперь прилагается, каждый ...может и должен принять его за личную для себя обиду. Что же остается от формулы? братство. ...Западный человек толкует о братстве, как о великой движущей силе человечества, и не догадывается, что негде взять братства, коли его нет в действительности » (« Зимние заметки о летних впечатлениях »). Не проникнутая высшими религиозно-моральными началами демократия — по Достоевскому — скорее шаг к безблагодатному социализму...

3. Уничтожение самой идеи единой истины, ибо « настоящая правда всегда неправдоподобна... Чтобы сделать правду

правдоподобной, нужно непременно подмешать к ней лжи » (« Бесы »).

4. Ненависть к национальной чести : « вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести » (« Бесы »).

5. Уничтожение семьи, школы, национальной идеи, Бога, — ибо « атеист не может быть русским ». Ибо нация, « народ — это тело Божие », а не механическое сообщество людей-зверей. Ибо « родная земля — Богородица », « упование рода человеческого », « а у кого нет народа, у того нет и Бога », те становятся или атеистами, или « равнодушной развратной дрянью и больше ничем » (« Бесы », « Идиот » и др).

6. Уничтожение самой идеи красоты, ибо красота и есть Бог, красота более всеобъемлющий принцип, чем даже мораль (эта мысль будет основной в историософии Константина Леонтьева). Отсюда и гимны « тому подлому рабу, тому вонючему и развратному лакею, который первый взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала, во имя равенства, зависти и... пищеварения »... (« Бесы »)*).

7. Отсюда — стремление к кумирной власти, к тоталитаризму, вождизм.

И всё это — от стремления к устройению рая Божьего на земле без самого Бога, от бунта самости человеческой, стремящейся к справедливости — без Единственного Источника ее — к справедливости механическо-статистической.

Но бунтуют против Бога и хотящие верить в Него, и верующие в Него. Слишком смрадно от грехов и крови на земле, слишком пострадались невинные и виновные. За что, о Господи? Доколе, Господи? — вопрошает дух человеческий, если он не погряз в плотской жизни. Во имя светотени, гармонии? — « Это я сам говорю, а не ты! » — иступленно кричит Иван чорту, но почти не верит сам своим словам. Да, тот другой — тень Ивана Карамазова. Но ведь и пудель, неотступной тенью следовавший за чернокнижником Фаустом, — был не только тенью Фауста!

« — Satana sum et nihil humanum a me alienum puto... Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен "отрицать", между тем я ис-

*) Чрезвычайно характерно, напр., сравнить с этим отношение Ленина к искусству. Вот что вспоминает Ю. П. Анненков : Ленин говорил ему : « — Я, знаете, в искусстве не силен, ...искусство для меня это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его — дзык, дзык! вырежем. За ненужностью » (« Дневник моих встреч », т. 2, 1966).

кренне добр и к отрицанию совсем не способен. "Нет, ступай отрицать — без отрицания-де не будет критики". Без критики будет одна "осанна". Но для жизни мало одной "осанны", надо, чтобы "осанна"-то эта проходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде... Ну, и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделение критики, и получилась жизнь». «Всё к лучшему в этом лучшем из миров»; для гармонии мало света, нужна и тень! мало плюса — нужен и минус; мало добра и красоты — нужны для контраста и зло, и безобразие... Ведь без этого не было бы движения, пестроты бытия, изменения, жизни, ибо — «что не действует, то не существует». Без чорта не было бы культуры.

— Но не хочу я этой чортовой гармонии, если она такой ценой куплена. Не хочу и свободы своей воли, которой, мол, не может ущемить Сам Бог, сотворивший мою волю свободной в выборе добра и зла и не могущий поэтому нарушить ее, эту проклятую свободу, Своим вмешательством! Не по карману мне ни гармония, ни свобода выбора, отказаться от них не могу, «но билет свой на вход в царствие небесное почтительнейше возвращаю». — Это бунт, — шепчет Алеша. — Бунтом жить нельзя... — тихо отвечает ему Иван.

И не верить в Бога нельзя. По глубочайшему определению Кириллова (может статься, это — величайшая фигура, из созданных в русской литературе) — «Бог есть боль страха смерти». И, поскольку Он есть великая боль страха смерти, с Ним должно бороться, преодолевая страх смерти. Как же? Бороться со страхом смерти и ею самой — смертью же, смертью добровольной и бесстрастной, незаинтересованной и не вызванной никаким аффектом, — самоубийством. «Смертию смерть поправить» — но отнюдь не по-христиански. И «смертию смерть поправший» человек становится человекобогом... Любопытно, к слову сказать, даже на таких небывало-высочайших ступенях духовности, как у Кириллова, схимолчальника своей идеи, — наличие элементов карикатуры (опять дерзновенный смех Достоевского!), обезьяничанья. Дьявол — подражатель, кривое зеркало Творца, — по народным воззрениям, — и здесь тоже «наизнанку», трагифарсовое пародирование Богочеловечества...

И, забыв человека, перестав верить в Божественную природу его, забыли и разуверились сердцем в Богочеловеке, — люди тщетно насилием и уговором пытаются механически объединиться, согласиться, — люди проклинают Бога, всецелую жизнь и красоту (что одно и то же), проклиная тем самым и бессмертие свое, проклиная и братьев своих. Свидригайловское бессмертие — не беспредельные просторы света и

Осанны, а грязный запаутиненный паучий угол, только и достойный перепрелых обездуховленных душ наших...

« Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язвы, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но существа эти были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшестввовали. ... Не знали кого и как судить, не могли согласиться что считать злом, что добром. ... Люди убивали друг друга в бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга... Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась все дальше и дальше. Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса ». Так бредил Родион Раскольников. И это — не раз повторяющееся у Достоевского провидение. Несколько в другом аспекте дана картина растления мира (инопланетного в данном случае) в « Сне смешного человека » : не есть ли сокрушение о грехе и муки совести лишь результат страха быть осмеянным, социальная обеспокоенность — быть узанным? Нет, грех есть растление красы мира и распад духа согрешившего, хотя бы и согрешившего в иных мирах. И картина мира, в который занесен грех, — страшна и безотрадна.

Гордыня человеческого духа — без признания абсолютных сверхличных ценностей — Бога-Света, Богочеловека-Слова (« Иисуса Сладчайшего в лепоту облекшегося »), духа, стремящегося к утверждению свободы своей, бессмертия нашего, — приводит ко всеобщему рабству попираемых и попирающих, водимых и водительствоющих; приводит к распаду и смерти нашего духа. « Сама наука не простоят минуты без красоты... Обратится в хамство, — гвоздя не выдумаете! » (« Бесы »).

В чем же выход? Не в гуманистической (в историческом

понимании этого понятия) идее «абсолютной ценности человеческой личности» без санкции Бога и бессмертия, а в соборной христианской личности. А для этого нужен «подвиг деятельной любви», как говорит старец Зосима. А для этого нужно не признание христианства без Христа, а вера в Него и жизнь в Нем, ибо Он есть дух и плоть, Дух навеки Воплощенный, и крестною смертью Своей искупивший грехи мира. Оправдавший свободу его. Не было, говорит *неверующий* Кириллов, более грандиозно-величественного момента в жизни всего космоса, чем тот, когда на кресте распятое кончалось, умирало Слово, навеки воплотившееся во Христе. В Нем — оправдание существования зла в мире, ибо Он своей крестной смертью искупил его. В Нем — и источник веры в человека, веры в людей, веры в бессмертие наше, ибо если воскрес Он, то это первый залог преодоления смерти вообще. В Нем — единственный источник любви к миру, к жизни, к людям.

Но как поверить в Него, как жить в Нем? Через любовь к родной земле и родному народу, ибо «народ есть тело Божие», а «Бог есть синтетическое единство всего народа от его начала и до конца». Конечно, это даже не природа Бога, а лишь путь к жизни в Нем, но путь самый верный и наиболее простой. «Неужели же и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя?» — вопрошает Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Да, нельзя. Ибо земля — это прах отцов и братьев наших, это наша «мать-сыра земля», это породившая нас живая родина, обетование нашего личного бессмертия и воссоединения вечного с отшедшими предками и близкими нашими. — Я верю в Россию, я верю в народ русский, тело Божие, — я буду верить в Бога! — иступленно кричит Шатов. А русский народ, русская вера — воистину вселенская, в силу необыкновенной национальной особенности народа русского — его сверхнациональной (а не интернациональной) объемлемости. Об этом говорит знаменитая пушкинская речь Достоевского, об этом «несть эллин ни иудей» часто и много говорит он. «У нас созданся веками какой-то еще нигде не бывший высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский, но так как он взят в высшем культурном слое народа русского, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. Он хранит в себе будущее России. Нас может быть всего только тысяча человек, но вся Россия жила пока лишь для того, чтобы произвести эту тысячу». Так говорит Версолов в «Подростке».

Мессианиззм России — не в подавлении и завоевании мира :

« Третий Рим » — не Рим Первый, не « Третья Империя » и даже не освоение шестой части мира. Идея всемирного спасения и деятельной любви; идея всеобщего воскрешения в русском (и всемирном) Боге-Спасе, « в лепоту облекшемся »; идея соборной христианской личности. Ох, как еще недавно было трудно верить в Россию и эту предызбранную « тысячу человек » носителей добра и истины! Но теперь, когда один за другим поднимаются борцы за русскую идею и мученики ее — верующие и явно не верующие, легче повторить с Достоевским слова старца Зосимы :

« Я же мыслю, что мы с Христом великое дело решим... И воссияет миру народ наш и скажут все люди : "камень, который отвергли зиждущие, стал главою угла" ». Будет ли так? Будем надеяться — и молить Бога об этом.

ЕЕ НЕ БУДЕТ БОЛЬШЕ НИКОГДА...

Ее не будет больше никогда, России Чехова. Может быть, Россия будет лучше и счастливее, может быть, она будет даже более могучей и самобытной, но той бесконечно трогательной, лиричной и уветливой России, России во-истину интеллигентной, какой она была и до конца не состоялась, а только стремилась состояться, окончательно отвоплотиться, — России Чехова уже больше не будет.

На диване в соседней комнате сидят наши дети. Они, родившиеся уже в эмиграции, читают, захлебываясь от восторга, Чехова. Их пленяет юмор ситуаций, юмор речевой, но Чехов закрыт для них: он — книга за семью печатями. Помню «Вишневый сад» и «Трех сестер» в Художественном Театре, театре всё еще Чехова, а не «имени Максима Горького», как он уже назывался тогда, в тридцатых годах. Знаменитые чеховские темпы театром ускорены, сокращена до минимума трепетная мелодия пауз. Но в публике, многострадальной советской публике, недоумение: ну, к чему они, эти сестры, эти Раневские, эти Гаевы, эти Ани стремились? Жизнь спокойная, поэтическая, жизнь полная всяческого содержания... И какая неудовлетворенность ею!

Но чуть-чуть уже смешной и старомодный Гаев стоит перед старомодно-натуралистическими декорациями Симова, такими всамделишными, что даже невыгоревшие от солнца пятна на обоях стен обнаруживаются, когда снимают и упаковывают картины. Стоит Гаев и декламирует, обращаясь к столетнему книжному шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет

было направлено к светлым идеалам добра и справедливости».

— Дядечка, довольно, — постоянно обрывают Гаева то Аня, то Варя, — обрывают Чехова, который хочет занестись в каком-то лирическом восторге, а потом сам, улыбнувшись застенчиво, машет рукой: — «От шара направо в угол! Режу в среднюю!»

Застенчивый русский лиризм. Совсем, как русская природа — некрикливая, нежная, чуть-чуть грустная, лирическая и подлинно-интеллигентная: ничего подчеркнутого, слишком яркого, бьющего в глаза. Недаром один россиянин-эмигрант, судьбою и обстоятельствами закинутый в Лугано, ответил на мой вопрос: «как ему там понравилось?» — «Хорошо, да только небо там хамское: синее такое, как на олеографии... У нас, вот, в Орле...» Махнул рукой и отвернулся: в глаз, видимо, что-то попало...

И вот на эти-то лирические отступления Чехова чутко реагировала и новая советская публика. Сидевшая рядом со мной молодая студентка, вчерашняя деревенская комсомолка, стерла рукавом непрошенную слезу, а затем, оправдываясь, сказала мне, совсем ей незнакомому: «у нас в избе такая старая укладка стояла, резная, а годов ей... Еще у прабабки стояла... И до самого тридцатого года простояла», — и сердито отгрызулась на зашипевшую публику: — «Что ж это, — и слова сказать не дадут...»

Мы любим всё невозвратное. Нет человека, который не откликнулся бы в какой-то мере на патетику сентиментальнейшего руссейшего Чайковского, на пейзажную слезу Левитана, на Чехова и чеховское.

— «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно»...

И пусть много безвкусица у Чайковского — недаром его не признают и не любят мэтры вкуса — французы, — пусть нет силы в Левитане: нам-то, русским, они дороги чеховской стихией интеллигентного, о, нет, не «интеллигентского» — лиризма. Но Чехов — его-то вкус безупречен. Его улыбка застенчива и скромна: а

как хочется ему, устами Сони, поговорить о звездах: «Мы увидим всё небо в алмазах», — но он, Чехов, не смеет: смеет француз Додэ, великолепный рассказ которого «Звезды» никого не шокирует. Но можем ли мы представить длительную лиропатетику в «Дяде Ване»?!

— Не надо, дядечка . . .

Для меня Чехов прежде всего — Чехов «Архиерея» и «Счастья». В степи стерегут ленивые южные пастухи ленивые отары овец. И лениво и бездумно плывут великолепные облака. И тянутся медлительные рассказы о таинственном, о кладках, о счастье. И ночью, при костре, они принимают причудливые плохо передаваемые словом очертания. И рассказ расплывается в какую-то звенящую гармонию, совершенно беспредметную и волнующую.

А высокий симфонизм финала «Архиерея»: умирает викарный архиерей. Умирает примиренно, великим постом, а незадолго перед этим к нему приехала из темной, дикой провинции его старуха-мать, дьяконица-вдова. А на другой день — после смерти архиерея — была Пасха. И все сорок две церкви и шесть монастырей города всеми своими колоколами пели о Воскресении. Пели птицы, смеялось солнце. Люди христосовались, радовались, катались на рысаках. И об архиерее никто не вспомнул ни одним словом.

«Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о пресвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона, в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят . . . И ей в самом деле не все верили».

Какой чеховский заключительный аккорд! Ну, хорошо: забыли. Ну, хорошо: исчез нацело из памяти и привязанности людей. Но больше того: не верят, что и было это.

Что был вот такой врач Ионыч, что не состоялась

его горячая, поэтическая любовь. Что осталась непричем и первоначально отказавшая ему Екатерина Ивановна. Что отяжелел Ионыч, одышкой страдает, огрубел, и уже рад, что не вышло тогда ничего с браком. А ведь была минута, когда всё существо этого, казалось бы, пошлого преферанщика и завсегдатая провинциального клуба, когда весь он был захвачен поэтическим чувством любви, на кладбище ночью ходил — свидание ему назначили в шутку, — и обманули.

Вот так, среди потной и сонной жары степного странствия, мелькнет видение красавицы — армянки ли, дочери богатого торговца, случайной ли встречной на станционном перроне: и долго-долго душа находится под властью мимолетного соприкосновения с красотой, властной и заставляющей даже восьмидесятилетнего деда крикнуть: «А славная девка» . . .

Вот эта самая чудесная и чарующая обыденная жизнь. Вот эти альбомы с карточками родных, игра милых барышень на плохо настроенных фортепьянах, учителя гимназии с Аннами и без Анн на шеях, старые усадьбы и вишневые сады и вечные студенты Трофимовы, декламирующие на тему: «вся Россия — цветущий вишневый сад», — и начисто забывающие, что дорог вот именно этот, не вымечтанный, не отвлеченный, а сад детских воспоминаний . . .

Мы все пережили много, бесконечно много: революцию и войну, НКВД и изгнание. Мы знаем жизнь больше, чем лохматый студент-социалист Трофимов или мечтатель Тузенбах. Мы готовы даже усмехнуться: — какого черта они тосковали, чего, какого рожна ждали, о чем мечтали? Но каждый рахитический силлогизм наш встречает со стороны Чехова добрую, понимающую улыбку бесконечно умного человека. И чувствовавший революцию, как никто, поэт Клюев, как мужик, не любивший, казалось, вишневый сад усадьбы и дома с мезонином, — восклицал:

Лучше пунш, чиновничья гитара,

Под луной уездная тоска, —

и запевал гитарную песнь красе уездного, чеховского, чуть-чуть грустного и поэтического.

И комсомолка плакала над чеховскими страницами, и озленный эмигрант мягко улыбался, оборвав рассказ о галиполийском сидении и родине за чертополохом.

Многое переосмыслилось: не смешны теперь ни телеграфист Ять, ставший Ягодой или Ежовым, ни фельдшерница Змеюкина, породившая активисток и сексотов. Но из дома с мезонином еле слышны звуки фортепиано — это Лида или Мисюсь играет «Осеннюю песню» Чайковского или подбирает мотив дуэта Лизы и Полины. Лунный свет крестами ложится на расщелившийся паркет заброшенной усадьбы. Ушла эта жизнь. Ушла вместе со студенческими сходками, с мало грамотными, но идеалистическими душевными демонстрациями, вместе с Туном и Богучарским и шелестящими брошюрками почти легальной нелегальщины...

— Мисюсь, отзовись — где ты?

Не та, казалось бы, и степь теперь. Почему же «Степь» Чехова так волнует и посеясчас? Почему хочется крикнуть на всю даль ее: вернись-воротись! Привольная, широкая — только Гоголь так же хорошо живописал ее. Но какая разница! Как много патетики, как много орнамента в гоголевском письме! И какая лирическая простота у Чехова. У Гоголя — романтическая картина маслом. Мазок широкий, контрасты рельефны, нет вовсе полутонов. Чеховская акварель даже не акварель: чуть поддвеченный немногими тонами рисунок. Но степь живет, дышит. «Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что не вымерли еще богатырские кони» — так широка и бесконечна спокойная, былевая, хорошо выезженная степная дорога. Туманится даль, — и нет ей конца, и не должно быть: благодатная широта и полнота жизни.

Подлинный поэт интеллигенции... Много насчитываем мы — и даже со сладострастием — исторических грехов, числящихся в книге живота на русской интеллигенции. А все-таки она — явление неповторимое, уже отошедшее, но какое нам близкое и родное! Константин Леонтьев говорил, что культура — это своеобразие. В этом смысле русская интеллигенция — явление высоко

и глубоко культурное, самобытно-русское. Нигде больше интеллигенции в русском значении этого слова нет и не было. Нет ее сейчас и в России. Истреблена, вымерла, а жизнь ныне — иная, и группы интеллектуалов стали иными. Может быть, так и надо. Может быть, было какое-то социально-историческое уродство в самом факте зарождения этого слоя. Может быть, он приложил руку и к глубокой трагедии нынешнего времени. Но вопрос о происхождении не предопределяет оценки.

Нельзя всецело строить оценку явления и по плодам его. И если хотя одного Чехова создал этот слой — русская интеллигенция, — то уже всецело оправдано ее существование. И мы окликаем в нашей памяти нашу родину, как кличем, вызываем из памяти возлюбленных нашей юности. Мы любовно и бережно поминаем и нашу интеллигенцию, вечно куда-то зовущую, пусть «не конструктивную», пусть мечтательную и говорливую, но такую внутренне-чистую, как юная любовь:

— Мисюсь, где ты?

А из грустно-улыбчивых страничек чеховских дневников и записных книжек тоненьким плачем отвечает на наш зов безнадежный детский голосок:

— Нет ни няньков, ни горшков . . .

ЧУДОДЕЙ ПЕСНИ

I.

Солнце! оно то нежно, то страстно лобзает русскую — оцепенелую от вьюг и морозов — землю, вызывая в душе ее весенние творческие силы. И льются песни, то заунывные, то загульные, то разухабистые, и лукавые берендеи и ленивые берендейки — стройные девки и крепко сколоченные парни, завистливые старухи и мудрые поседелые старцы — славят животворящее и плодоносящее солнце, растопившее своими лучами весеннюю нежность и юную, девственную душевность — милую сказку — Снегурочку...

А сгустятся синие-синие сумерки, заструится дымок костров и очагов, — и прольется на землю бархатная мгла, и зашепчут пожухлые от времени обеззубевшие уста мудрости затейные и чудесные сказки, и оживет весь мир, и заговорит душа с душами и духами стихий и вещей — дома, воды, земли, леса... Загугукают лешие, засмеются лешачихи, заплачут о стубленной солнечной страсти ночные щекотухи-русалки, захихикают сторожа омутов — шишиги, заскрипит половицами домовой, — оживут лес, вода, глубокое ночное небо...

Солнце — реалистично. Дневная яркая страсть медью валторн и тромбонов, песнью кларнетов и флейт оглушает и ошеломляет душу, и разбегаются ночная задушевная нежить, и разбегаются глаза на многообразную, цветистую, сверкающую поверхность мира. Красота, открыто, при всех, обнимающая и лобзающая любимого. Как Купаве в «Снегурочке», как Любаве в «Садке», как Любаше в «Царской невесте», как Ганне в

«Майской ночи», как Вере Шелоге, как многим, очень многим пригожим и страстным девушкам и женщинам — ей, красоте, явной и признанной, ясной и прямой, — нечего таиться от солнца разума — разума дневного и повседневногo.

Но постижение духовной сущности всего сущего, постижение души мира и соприкосновение с мирами иными дается обычно ночью и — еще больше — той гранью, на которой день прощается с солнцем, и ночь еще не надвигается на землю. Душа наша тогда легче общается с душами иными, дневная суета сменяется глубоким раздумьем, и нежность проливается в душу, и нежными пальцами сумерек-сутёмок мы переносимся в самую душу бытия и в миры иные. Поэтичность и есть способность прикоснуться к заповедной музыке стихий, к гармонии сфер, к затаенной духовной сущности бытия. Поэтому она обычно сопутствует сумеречности, увяданию, самой смерти, умудряющей и примиряющей. Сказка, творчество, искусство и открывают подлинное внутреннее лицо сущности. И поэтому нежности, поэтичности присущ элемент обреченности. Таковы излюбленные героини Римского-Корсакова: Олинька «Псковитянки», Марфа «Царской невесты», Панночка «Майской ночи», Млада, Снегурочка, Волхова «Садка», Кащеевна «Кащей Бессмертного», Феврония «Китежа», Сервилия.

А вся истина, вся сущность бытия — в гармоническом сплетении красоты и поэтичности, солнца и ночи, света и тьмы, дневной ясности и ночной мудрости, материальности и душевности. Она — духовна. Она — музыка. И Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане» поет, что «для святых чудес она сошла с небес», и Сирин и Алконост вещают в преображенном райском Граде Китеже: «Время кончилось — вечный миг настал» . . . Ибо время — начало смерти и небытия (прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее — неуловимый миг, граница прошлого и будущего), разъединяющего и мучительного. А без разъединяющих нас времени и пространства нет и не было бы и нечаянной радости встреч-узнаваний; без страдания нет и подлинной радости.

Древние мудрецы-пифагорейцы учили: «О природе

и гармонии следует мыслить так: сущность вещей, будучи самою их вечною природою, подлежит не человеческому, но божественному ведению. Ибо ясно, что мы не могли бы познавать ничего из того, что есть и познается нами, если бы она (эта природа-гармония) не была внутренне-присуща вещам, из которых составлен мир, — предельным и беспредельным. А так как самые начала различны и разнородны, то невозможно, чтобы космический порядок был установлен ими без посредства гармонии, откуда бы она не явилась. Ибо подобные и однородные элементы не нуждались бы в согласовании; различные же, разнородные по своей природе и отправлениям должны быть по необходимости связаны такой гармонией, чтобы войти в космический порядок». (По Стобею и Никомаху).

Как перекликаются с этим фрагментом Тютчев и Лосский, Пушкин и Римский-Корсаков! И для двух последних один из идеалов постижения мира, его творческого претворения — в Моцарте. И коллизия Сальери—Моцарт — не грубая драма зависти человеческой, а трагедия рассудка, побежденного высшим разумом. Ум-аналитик, рассудочный Сальери

... Звуки умертвив,

Музыку (он) разъял, как труп. Поверил

(Он) алгеброй гармонию... —

и утратил озарение подлинного ведения подлинной гармонии — гармонии мира. Но и обладатель этой солнечной мудрости — постижения полноты бытия — сам Моцарт сознает и «дневную», «насущную» необходимость рассудка, практического и труженнического:

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал

Заботиться о нуждах низкой жизни;

Все предались бы вольному искусству...

Нас мало избранных счастливых праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов.

Но бывают часы и дни, когда в душу проскальзывает сомнение: а вдруг и сказка ложь? Вдруг и музыка,

и поэзия, и любовь — лишь обман, фатаморгана, легкий, блестящий покров, брошенный на небытие и смерть — волею вечно издевающихся над нами злобных сил? И создается самая злая, пожалуй, во всей мировой музыке партитура — «небылица в лицах» — «Золотой Петушок», в которой горячее старческое вождение к царице миража — Шамаханской Царице — так же бесплодно, как и разум, творчески бессмысленный и неплодный, разум скопца-мудреца, Сарацынского звездочета. Сказка — такая же злая насмешка над человеком, как и мираж материальности. Сказка — лишь старческое бегство от слепящей Полноты Всецелого...

Но это — только спад в оптимистическом творчестве гения. Последняя опера, формально одна из высочайших в его наследии, невольная дань скептицизму и унынию. А все другие его оперы, симфонические и камерные произведения, романсы — жизнеутверждающие, солнечные, творящие радость и помогающие соприкосновению с подлинной гармонией всего истинно-сущего.

Верь, не та спасенная слеза,
Что с тоски-кручинушки течет,
Только та спасенная слеза,
Что от Божьей радости росится...

II.

Сказка и история — эта воплощенная сказка, творимая легенда, — и песня — всё это одушевлено, более того, одухотворено высочайшим в русской музыке лиризмом. Лиризм Корсакова — явление тонкое, глубокое и сложное, с трудом постигаемое во всей глубине своей. Это не автобиографический лиризм Чайковского. Последний доступнее, доходчивее, эмоциональнее, популярнее. Лиризм Чайковского — чаще всего, куски души, творчески едва-едва тронутые. Лиризм Римского — совершенно преодоленный автором автобиографизм. Это и не трагический путь другого великана — «Мусоргина», как называли друзья Мусоргского. У Мусоргского всё в порыве, в стремлении отвоплотить этот порыв духа, зовущего «к новым берегам», в стрем-

лени материализовать, оторвать от поддоных глубин духа, дать возможность вложить персты в язвы гвоздные. У Корсакова дан не только путь к Китежу земному, не только Малый Китеж бывания, но и Великий Китеж Небесный, Град Вечного Бытия, осиянный не только светом просветления-постижения, но и светом Фаворским вечной радости. И не только в гениальном «Сказании о Невидимом Граде Китеже» дано это соприкосновение с мирами иными, — элементы этого предельного творческого бесстрастия пронизывают весь корсаковский полифонический лиризм. Лиризм Чайковского — духовнолинеен, гомофонен, погружен в самость. Трагизм Мусоргского — полифония мятущегося в поисках выхода сознания. Почвенная великая сила богатырицы земли Русской, почувствованная в почти моцартовском «Руслане» Глинки и отвоплотившаяся в великолепных партитурах Бородина («Князь Игорь», симфонии, особенно вторая), — уже порушена предвестьем грядущих катаклизмов. Мусоргский апокалипсичен. Хилиазм духовно сроднился с русским сознанием уже давно. Фрески Феофана Грека 1378 г. в Новгородском Спасе на Ильине, Страшный и благой Пантократор Дионисия в Ферапонтовом монастыре, «Поморские ответы» братьев Денисовых и огненный протопоп Аввакум, Тютчев, Достоевский. И гениальный юрод Мусоргский с его самосожженческой великой лепотой «Хованщины», стрелецкими казнями, страждущим царем Борисом, голодным и несчастным мятежным народом, и грозящим и молящим о милостном суде юродивым Миколкой:

Лейтесь, лейтесь
Слезы горькие,
Плачь, плачь душа
Православная!
Скоро враг придет,
И настанет тьма,
Темень темная,
Непроглядная . . .
Плачь, плачь, русский люд,
Голодный люд . . .

У Корсакова — всё это уже несколько позади. Как

Бах — мы говорим не о величине, а о качестве озарения, — смотрит он на всё почти надстрастными глазами. Не бесстрастными, а именно сверхстрастными. Для него уже реален Град Невидимый преображенной духовно жизни, где «несть печали, ни въздыхания, а радость вечная». В непостижимых высотах просветления поют птицы райские:

Обещал Господь людям ищущим,
Людям страждущим, людям плачущим:
«Будет, детушки, вам всё новое:
Небо новое дам хрустальное,
Землю новую дам нетленную».
Се сбывается Слово Божие,
Царство светлое нарождается,
Град Невидимый созидается,
Несказанный свет возжигается.
Люди радуйтесь, здесь обряцете
Всех земных скорбей утешение,
Новых радостей откровение.
Двери райские вам открылися,
Время кончилось, вечный миг настал.

Взгляд *sub specie aeternitatis* всегда труден. Поэтому Бетховен популярнее Баха, Чайковский — Корсакова. Но вот, например, Шаляпин понимал иначе, понимал подлинную высоту Корсакова. В своей «Маске и душе» он писал:

«В Римском-Корсакове, как композиторе, поражает, прежде всего, художественный аристократизм. Богатейший лирик, он благородно сдержан в выражении чувства, и это качество придает прелесть его творениям. Мою мысль я лучше всего смогу выразить примером. Замечательный русский композитор, всем нам дорогой П. И. Чайковский, когда говорил в музыке грустно, всегда высказывал какую-то персональную жалобу, будет ли это в романсе или в симфонической поэме. Вот, друзья мои, жизнь тяжела, любовь умерла, листья поблекли, болезни, старость пришла. Конечно, печаль законная, человеческая. Но все же музыку это мельчит. Ведь и у Бетховена бывает грустно, но грусть его в таких пространствах, где всё как будто

есть, но ничего предметного не видно; уцепиться не за что, а все-таки есть.

«Иная грусть у Римского-Корсакова, — она ложится на душу радостным чувством. В этой печали не чувствуется ничего личного, высоко, в лазурных высотах грустит Римский-Корсаков. Его знаменитый романс на слова Пушкина «На холмах Грузии» имеет для композитора смысл почти эпиграфа ко всем его творениям:

Мне грустно и легко: печаль моя светла . . .

. . . Унынья моего ничто не мучит, не тревожит . . .

«Кто слышал «Град Китеж», не мог не почувствовать изумительную поэтическую силу и прозрачность композитора. Когда я слушал Китеж в первый раз, мне представлялась картина, наполнившая радостью мое сердце. Мне представилось человечество, всё человечество, мертвое и живое, стоящее на какой-то таинственной планете. В темноте с богатырями, с рыцарями, с королями, с царями, с первосвященниками и с несметной своей людской громадой . . . И из этой тьмы взоры их устремлены на линию горизонта, — торжественные, спокойные, уверенные, они ждут восхода светила. И в стройной гармонии мертвые и живые поют еще до сих пор никому неведомую, но нужную молитву . . .

«Эта молитва — в душе Римского-Корсакова».

Да, искусство Корсакова — великое откровение, которое еще не скоро будет исчерпывающе осознано миром. Это искусство высочайшего напряжения, глубоко спиритуалистическое. Как будто лирика идей Платона, созерцаемых из вещей глубинных пещер творческого постижения мира. Отсюда — эти затаившиеся за не-всамделишными материальными мирами горя, страдания и грязи — истинно-сущие царства, приоткрываемые в песнях-сказках:

Для святых чудес
Я сошла с небес,
И живу украдкой
В близких мне сердцах, —

поет воплощенная сказка — Царевна-Лебедь («Царь Салтан»).

Так, за безграничными пустынями моря-окияна притаился светлый островок с безмятежным градом князя Гвидона («Салтан»). Так, за колючими осенними ветрами и зимними вьюгами Кащеева царства — злого царства оцепенения, страдания, смерти — неизбежно следует царство Солнца и свободы, весенний разлив радости, завоеванной мечом народа — Ивана Царевича и купленный горячей слезой — любовью Кащеевны («Кащей Бессмертный»).

Проводил народ с улюлюканьем и гиком, пьяными всплесками и веселыми плясками широкую маслену: «Масленица-мокрохвостка, поезжай скорей со двора»... «Весна-Красна, наша матушка пришла», — и уходит Дел Мороз, бросив на землю в венце метелей плод своей любви с Весной — нежную девушку-Снегурочку.

Горячая, пылкая, страстная любовь — лишь внешне-драматический элемент в произведениях Корсакова, Кипящая солнечная красота — скорее затемняет, чем просветляет. Пусть нежность и поэтичность в земной жизни сопутствуют обреченности. Ведь недаром они — символы миров иных, и нередко являются привилегией увядания, старости или смерти. Снегурочка — плод старческой любви Зимы, и сама она любовь познает вместе со смертью: «Люблю — и таю от сладких чувств любви»... Обречены и Млада (умершая еще до начала одноименной оперы), и Панночка «Майской ночи», и Олинька «Псковитянки», и Марфа «Царской невесты», и Сервилия, и Кащеевна, и Панночка «Папа-Воеводы». Но сама смерть их — радостна: она — прорыв к стенам Града Невидимого, в мир навеки воплощенных идей, в райское лоно преображенной за непомерные страдания свои земли, где «время кончилось, вечный миг настал», и пазори (северное сияние) столбами поднимаются от горячих молитв того Града за всю землю, особенно же за многостраждущую многогрешную Русь. А откроется Град тот снова для всех Святою Русью в последние дни, сейчас же только чистые сердцем слышат перезвоны колоколов китежских из глубин святого озера Светлояра...

Бегство от жизни? Мистицизм? Визионерство? Нет,

для композитора всё это — художественно воплощенная реальность. Утонченность, изощренность последних дней культуры? Ведь недаром сходит с ума Марфа в «Царской невесте», недаром обречены героини Корсакова и гибнет солнценосный Моцарт. Может быть. Но как пререкликается здесь провидец-композитор с провидцем Достоевским в оценке этой грани, этого мига духооткровенного и миротворящего! «Что же в том, что это болезнь? — решил он, наконец, — какое до этого дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и встревоженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» («Идиот»).

Но Корсаков отнюдь не болезненный, не визионерствующий, даже не святоюродствующий творец. Нет также в нем ни теургического теософского надрыва Скрябина, ни пантеистического полифонизма Сергея Танеева («По прочтении псалма», финал «Орестей»).

Сравнить Корсакова — коренного, исконного новгородца, — можно только с глубоко-духовными и строго-конструктивными церквями и иконами Господина Великого Новгорода XII—XIV вв.: строгими стройными белыми кубами его собора св. Георгия Юрьева монастыря, что выстроил мастер Петр в 1119 г., церкви Спаса-Нередицы, 1198, белым ангелом стоящей над водами Волхова, Волховца и речушки Спасской. Строгие неулыбчивые лики, скупая, но выразительная полифония, прозрачная оркестровка иконы, нечеловеческая, надмирная сущность человека и мира... И подход к потайному Святая Святых тихими стопами, легкими, но смелыми касаниями чистых рук, обеленных страданиями и подвигом духовного возрастания.

«Как совершенная и окрыленная — душа парит в воздухе и управляет всем миром. Потеряв крылья, она начинает носиться, пока не натолкнется на что-нибудь твердое. Вселившись в него, она принимает земное тело». Так свидетельствует Платон («Федр»).

Так творил и наш великий музыкальный гений Римский-Корсаков.

III.

Он мне представляется всегда мудрым всеведом, старым звездочетом, седобородым художником ветхой и вечно юной волхвующей русской сказки. Борода, как у деда-водяного. И пронизывающий вас насквозь взгляд из-за толстых стекол вечных очков. Сам сухонький, подбористый, чистый Никола Угодник древних новгородских писем.

И род-то его чисто-новгородский, да еще в писанной в XVII веке «генеалогии», производящийся непосредственно от бога солнца — «мужа добра и хоробра» — «Корса» — Хорса, «сына джюа и богатого римского мужа Юпитера». И родился-то он в тихом древнем городе-монастыре Тихвине, овейном былевыми сказами и сказочными пошептами земли Господина Великого Новгорода, старой Московии Иоаннов и кудесной земли первонасельников берендеев. На всю жизнь врезались ему в сознание и вечевые города Новгород и младший брат Псков, и умиленная простота пейзажа Волхова—Шелони—Ильмена, и белые кубики окаменелых молитв — древние новгородско-псковские храмы с московскими луковицами на скупо-декорированных обронным делом трибунах. И разливающаяся во всю ширь необъятных русских равнин песня, то разгульная, то покаянная, то окаянная, то ласковая, задушевная.

Песня, сказка, древний обряд заполняли всё детство композитора. В городке, да еще сто лет тому назад, жизнь была безвылазно-провинциальной, патриархальной, кондовой.

В деревянном среднего достатка домике на берегу задумчивой Тихвинки, в древней родовитой семье Римских-Корсаковых, связанной кровно с героической историей русского флота, жизнь была также истовой и устоявшейся. Здесь и родился 6(18) марта 1844 года Николай Андреевич Римский-Корсаков.

«Первые признаки музыкальных способностей сказались очень рано во мне. Еще мне не было двух лет,

как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать», — вспоминал композитор в «Летописи моей музыкальной жизни». Но мысли сделаться профессиональным музыкантом у ребенка и юноши отнюдь не возникало. Его мечтой была военно-морская карьера, кругосветное плавание; его влекло море и далекие гавани и шумные иноземные города. Это было в традициях семьи. И с 1856 по 1862 год Корсаков проводит в стенах Морского Корпуса в Петербурге. Затем — выпуск гардемарин во флот, плаванье, морская служба.

Любовь к музыке зародилась в корпусе. Первые впечатления от итальянской и русской оперы, серьезные занятия у талантливого пианиста Канилле: «с каким восхищением я от него узнал, что «Руслан» действительно лучшая опера в мире, что Глинка — великий гений. Я до тех пор это предчувствовал, теперь я это услышал от настоящего музыканта», — писал впоследствии Римский-Корсаков. Первые опыты композиции — еще на школьной скамье, в корпусе. Канилле одобрил некоторые из них, и познакомил юного музыканта с Милием Алексеевичем Балакиревым, который с первой же встречи произвел на Корсакова громадное впечатление: «превосходный пианист... смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перд которым я уже благоговел».

Балакирев в это время уже группировал вокруг себя кружок молодых композиторов, увлеченных идеей создания национальной школы в русской музыке. Корсаков знакомится у Балакирева с Кюи и Мусоргским, затем с Бородиным.

С осени 1862 по май 1865 года — плавание. Возвращается Корсаков, полный впечатлений, и уже с почти готовой первой симфонией. В Петербурге он кончает и инструментует симфонию, и 19 декабря 1865 года ее исполняют под управлением Балакирева в концерте Русской Музыкальной Школы. Эта симфония, по-существу, — первая по времени русская симфония.

Шестидесятые-семидесятые годы — эпоха становления русской национальной школы в музыке. Носителями новых идей в музыке выступили Балакирев и группа его молодых друзей — Мусоргский, Кюи, Бородин и

Римский-Корсаков. Глашатаями группы в печати выступили Кюи и замечательный деятель русского искусства — критик и искусствовед В. В. Стасов. Представители академической рутины — Рубинштейны, Ростислав и другие — встретили кружок Балакирева в штыки. Кружку было дано насмешливое прозвище «кучки». Стасов подхватил эту кличку, как некогда нидерландские бунтари кличку нищих-«гёзов», — и с тех пор кружок, стремившийся «к новым берегам» в искусстве (лозунг Мусоргского) получает имя «могучей кучки». Но враждебно встречен балакиревский кружок не только консерваторскими консерваторами, а и таким, например, талантливым деятелем, как А. Н. Серов, — даровитый композитор и музыкальный критик, первый русский вагнерист. Зато кружок сближается с Даргомыжским и с сестрой М. И. Глинки — Л. И. Шестаковой. Корсаков и Балакирев редактируют партитуру «Руслана», Даргомыжский, вдохновленный на скате своих дней своими молодыми друзьями, создает, буквально на смертном одре, свою лучшую вещь — оперу «Каменный гость», законченную после смерти автора Цезарем Кюи и наоркестрованную Римским-Корсаковым.

За симфонией следует целый ряд романсов, «Увертюра на русские темы», «Сербская увертюра» и интересная симфоническая картина «Садко» — прообраз и зерно позднейшей оперы-быльины. Успех композиций Корсакова столь значителен, что даже такой форпост музыкальной реакции, как Петербургская консерватория, основанная А. Г. Рубинштейном, принуждена была пригласить Корсакова профессором инструментовки и свободного сочинения (профессором консерватории Корсаков и состоял с 1871 по 1905 год).

И вот, в эту цитадель музыкальной рутины впущен русский моряк и юный новатор-музыкант. Это было громадной победой новой русской школы («могучей кучки»), однако, многие из кучкистов (особенно Мусоргский) восприняли это, как измену Корсакова «новым берегам» искусства. А Корсаков, уже автор симфонии, множества романсов, немалого количества симфонических поэм и увертюр, автор почти законченной оперы «Псковитянка» (премьера на сцене Мариинского театра

1 января 1873 г.), — засел, как ученик, за сочинение канонов, фуг и студийного, технического характера токкат. Преподавание в консерватории потребовало от композитора множества недостававших ему чисто технических знаний и навыков, и Корсаков упорной работой над собой добился такого совершенства, что лучшие его партитуры и сейчас являются непревзойденными образцами голосоведения и оркестровки.

До 1873 г. Корсаков совмещал еще морскую службу с профессорством в консерватории, но с этого года он отдается только музыке. Морского мундира, впрочем, он еще долго не снимает, получив назначение инспектором военных оркестров флота. Для концертных выступлений этих оркестров им сочинено много произведений, большей частью утраченных впоследствии (сохранился интересный концертный этюд для гобоя в сопрождении духового оркестра).

«Псковитянка» — первая опера композитора — пишется им в своеобразной обстановке. Корсаков живет в это время в одной комнате со своим другом — Модестом Петровичем Мусоргским. Фортепиано в их комнате одно, а оба много пишут: Мусоргский — своего «Бориса», а Корсаков — «Псковитянку». Приходилось пользоваться фортепиано в разные часы: утром — Корсакову, вечером — Мусоргскому.

Канва последующих лет жизни композитора незамысловата. До 1880 года директорство в Бесплатной Русской Музыкальной Школе; в 1883—1893 гг. — работа в Придворной Певческой капелле в качестве помощника управляющего; многолетнее профессорство в консерватории и огромное и многообразное творчество. В личной жизни — брак на прекрасной музыкантше Н. Н. Пургольд и заботы о воспитании детей. Наконец, смерть в ночь на 21(8) июня 1908 года.

Творческое наследие Корсакова громадно. Это, прежде всего, 15 опер, из которых добрая половина составляет золотой фонд русской и мировой театральной музыки.

«Псковитянка» — музыкальная историческая драма по Л. А. Мею (1873) — колоритное широкое полотно с замечательно написанными портретами грозного ца-

ря Ивана Васильевича, псковского вечаевого митингёра и вождя вольницы Михайлы Тучи, бояр, посадников и охочих людей. И в центре всей оперы — лирический образ обреченной девушки — излюбленный мотив в творчестве композитора. В 1898 г. написан и музыкально-драматический пролог к «Псковитянке» — замечательная «Боярыня Вера Шелога», с исключительной по силе музыкальной характеристикой этой большой русской женщины XVI века. Сам замысел пролога очень смел. В основу его положен немного сокращенный текст первого акта «Псковитянки» Мея. Сценического внешнего действия почти нет. Оперу заполняет, по- существу, монолог-рассказ Веры Шелоги. И какая сила творческого языка Корсакова! Опера производит ошеломляющее впечатление, и внутренний драматизм ее настолько убедителен, что не требует даже сценического внешне-игрового движения. А как тонко обрисован псковский пейзаж! Всякий, кто бывал в Пскове, кто дышал воздухом его древних теремов и палат, башен и храмов, кто любовался панорамой города со стен Кремля, — не может не поразиться художественной меткости глаза и тонкости душевного постижения у композитора.

Второй оперой Римского-Корсакова, поставленной на Мариинской сцене в 1880 году, была «Майская ночь». Светлая, радостная, она и написана композитором (на сюжет Гоголя) в качестве свадебного подарка невесте — Н. Н. Пургольд. Но и тут, как и в других операх композитора, действие раздваивается: элегическая лирико-фантастическая линия обреченной нежности — Панночка-русалка, — и более реалистическая, то драматическая, то лирико-комическая музыкальная стихия: Ганна, Голова, Кум, Писарь, Винокур.

Свою третью оперу — «весеннюю сказку» — «Снегурочку» (по Островскому, Мариинский театр, 1882), — сам композитор называл «своей девятой симфонией». Это была его любимая опера. И если мы предпочитаем ей сейчас его крупнейшие творения — «Царя Салтана», «Золотого Петушка» и, в особенности, «Китеж», — то впечатление необычайной свежести, юности и глубоко-национальной песенности эта весенняя сказка оставля-

ет навсегда. Эта опера может быть признана одной из вершинных в русском оперном репертуаре. И опять любовь земная (Купава, Лель) и любовь — властительница миров иных (Снегурочка), опять двуплановость всей музыкальной структуры оперы, где фантастика и быт, юмор и лирика сливаются воедино, и густой обрядовый наряд переплетается с затейливыми узорами русской сказки . . . И мудрый царь Берендей, и Мизгирь, и Снегурочка, и Лель, и Купава, и бирючи, и сказочные дива — все они залиты весенним солнцем великолепного оркестра, то прозрачного как апрельский воздух, то густого, как кровь любви и ревности, всегда нарядного, но лишенного даже намека на банальную красоту.

Сказочную линию продолжают оперы «Млада (опера-балет; на сцене Мариинского театра впервые в 1892 году), с замечательной симфонической разработкой «Ночи на горе Триглаве», — и «Ночь перед Рождеством» (по Гоголю, Мариинский театр, 1895). «Млада» не принадлежит к лучшим творениям композитора, но и забыта она незаслуженно. «Ночь перед Рождеством» неизмеримо сильнее и красочнее худосочных «Черевичков» Чайковского. Но и замысел у нее другой. Это опера не лирико-комическая, как у Чайковского, а фантастико-аллегорическая поэма о борьбе солнца и тьмы, оратория зимнего солнцеворота. И сильнейшими местами оперы, поэтому, являются полет Вакулы, шествие «Овсень-Коляды» и прочие места языческого порядка.

Особняком стоит интереснейшая опера Корсакова на неизменный пушкинский текст — «Моцарт и Сальери» (1893). Эта опера, сплошь речитативная, потрясает своим глубоким трагизмом. Никаких мелодраматических вычур, никаких гармонических изысков. Только глубочайший драматизм, пленивший первого и лучшего исполнителя партии Сальери — Ф. И. Шаляпина, считавшего эту роль одною из своих лучших и любимейших. Поставлена опера впервые в 1898 г. в оперном театре Мамонтова.

В 1897 г. окончена одна из популярнейших опер композитора — опера-былина «Садко». При составлении либретто этой оперы автору впервые помогал В. И.

Бельский, даровитый поэт, роль которого в русском искусстве еще не достаточно хорошо освещена. А вместе с тем, либретто опер, написанные или составленные Бельским, — шедевры и в чисто литературном отношении. И «Царь Салтан», и «Золотой Петушок», и, в особенности, гениальный «Китеж» делают Бельского заметной величиной в русской театральной поэзии. Он далеко не «русский Кино или Метастазιο» — те ему в подметки не годятся. Сама опера-былина «Садко» достаточно популярна. В ней уже много элементов, близких «Салтану» и «Китежу». Стихия моря, которая так влекла моряка-композитора (симфоническая поэма «Садко», «Салтан», ариозо Мизгирия в «Снегурочке», кантата «Из Гомера» и т. д.); лейтмотивы преображенного Града (чудесно преображенный Волховою-Волховом Новгород в «Садке», преображенный-расколдованный Град-Леденец в «Салтане», расколдованный град «Кашея», преображенный Китеж); стихия народного гульбища-торжища и образы иноземных гостей («Садко», «Шехеразада», «Салтан» и т. д.) — всё это сплетено в такую мощную и красочную симфонию, что словесное описание совершенно беспомощно и бесполезно. Заметим только и здесь ту же двуплановость действия, характеров, музыки: реальная, даже плотская Любава в борьбе с любовью «миров иных» — пленительной сказкой-былью Волховой. В «Салтане» оба образа сольются в Царевне Лебеди, — вернее, сказка поглотит жизнь. А в зловещем «Золотом Петушке» сказка — Шемаханская Царица — окажется злым обманом... Но это только один из этапов в творчестве великого русского сказителя, и при этом старчески изверившегося. А как претворились в музыку сыздетства впитанные впечатления новгородской старины и новгородского пейзажа! Опера «Садко» впервые поставлена в опере Мамонтова, в декорациях Врубеля (Варяжский Гость — Шаляпин), в 1897 г., затем обошла все русские оперные сцены, шла и за рубежами нашей страны.

В 1899 г. написана «Сказка о царе Салтане», одна из лучших опер композитора. И гениальная пушкинская сказка нашла такое воплощение в музыке, что просто диву даешься, как может слиться воедино слово и звук.

Вся ариозная, почти лишенная законченных номеров, сказка Римского искрится и поет, и горит русская душа в ней таким цветением, так узорчато и глубинно, что вся она становится гимном творимой легенде — национальной Руси.

Многие музыкальные критики того и позднейшего времени что-то квакали об «этнографизме» Корсакова, о несамостоятельности его мелодического рисунка, заимствованного, мол, из народного мелоса, и т. д. Вся эта пустяковина преподносилась с глубокомысленным видом, причем забывалось, что творец никогда не творит из ничего, и что народная и бытовая песенка, танец или пустая частушка чаще всего являлись тем материалом, разработка которого лежала в основе фуг, токкат и кантат Баха, симфоний и концертов, квартетов и дивертисментов Моцарта и Бетховена, ораториальной и инструментальной музыки Гайдна. А Римский-Корсаков использовал в качестве материала всё многообразие русской песни и пляски, мелодику Востока и Запада («Испанское Каприччио», польские мотивы в опере и оркестровой музыке и т. д.), все технические приемы западной музыки, — и остался своеобразной и глубоко-индивидуальной творческой личностью.

Отметим еще одну черту в творческом облике композитора. По многочисленным свидетельствам, тональности окрашивались в его сознании в определенные цвета, так что мы можем смело говорить о творческой палитре композитора.

Опера «Царская невеста» (1899) является, при всех ее достоинствах, значительным шагом назад, творческим отступлением, передышкой композитора. Написанная на сюжет Л. А. Мея (как многие другие произведения композитора), она интересна, главным образом, замечательным по драматизму обликом Любаши. Двуплановость сохраняется: Любаша — Марфа. В остальном — это необычная для композитора типическая опера с законченными номерами — ариями, ариозо и хорами, написанными по музыкальной старинке.

Не прибавляют Корсакову славы и оперы «Пан-Воевода» (из польской жизни) и «Сервилия» (по драме Мея).

В последней Римский-Корсаков тщетно пытается воссоздать облик Древнего Рима. Несмотря на свою римскую фамилию и генеалогию, слишком русский, — он омоскаливает своих сенаторов и трибунов.

Зато подлинным чудом является небольшая одноактная «осенняя сказочка» — «Кашей Бессмертный», поставленная впервые в революционные дни 1905 года. Колочая, словно северные морозные ветры, злая и трагическая, эта сказка отражает ту эпоху, когда Россию уже пожирала страсть к самоубийству, когда чувствовали русские люди, «что над ними повисла косматая грудь коренника, и готовы опуститься тяжелые копыта» (Блок). При всем этом — светлая вера в то, что солнце еще озарит мир и русский народ, и жизнь вздохнет полной грудью, сбросив оцепенение, когда народ — Иван царевич — сбросит мертвящее иго Кашея. Эта вера утратится совершенно в последней гениальной, но мрачной «небылице в лицах» — «Золотом Петушке» (1905—1907). Сгущенные демонические токи старчества — личного, общественного, национального. Любовь выродилась в старческую бессильную, но мертвящую, погибельную страсть. Сказка — не волхвующая владычица жизни, а начало смерти и обмана. И начинается и заканчивает умную злую сказку мудрец-звездочет — рассудок тонкий, но творчески-бессильный — скопец...

Нам остается сказать еще о предпоследней (первое представление на Мариинской сцене в 1907 г.) величайшей опере-мистерии Корсакова — «Сказании о Невидимом Граде Китеже и деве Февронии». Может быть, во всей оперной музыке мира нет более глубокого и значительного произведения. Этот сокрытый от татарского погрома, очищенный молитвой и «умным деланием» — духовным подвигом — и страданием святой град, преобразивший само время, Град, в коем «время кончилось, вечный миг настал», эти образы райски-преображенной, взыскающей Бога Руси, образы Руси мятущейся и одержимой бесом (Гришка Кутерьма), и образы татар, играющих скорее символическую, нежели реально- или легендарно-историческую роль... И легенда, творимая и чаемая, преобразенная «Святая Русь» — Невидимый

Град Китеж, сохраняющий до дня Страшного Суда не-
тленную красоту русского духа . . .

Симфоническое наследие Корсакова не идет ни в какое сравнение с оперным. Кроме двух симфоний — 1-й и 3-й им написаны еще: симфонietta на русские темы; симфоническая сюита «Антар», первоначально названная «2-й симфонией» (по арабской сказке Сенковского), симфоническая сюита «Шехеразада» — красочное, блестяще написанное полотно по 1001 ночи; виртуозное, пышное, но поверхностное Каприччио на испанские темы; русская и сербская увертюры; «Садко»; концерт для фортепиано с оркестром, фантазия и мажурка для скрипки с оркестром и ряд других оркестровых произведений. Из них хочется отметить замечательную «Сказку», написанную на тему заключительных строк пролога к пушкинскому «Руслану», — с ее извилистой, затейливой и необычайно-своеобразной крадущейся мелодией, — и увертюру на пасхальные обиходные темы «Светлый Праздник» — с русланистым загулом кулачных боев, заливчатской, цынящей радостью пасхального трезвона и веселым взывом «Христос Воскресе!» Интересны кантаты композитора для солистов, хора и оркестра: «Из Гомера», «Свитезянка» (Мей), «Песнь о Вещем Олеге», «Подблюдная» («Слава»), «Дубинушка» (чаще исполняемая, однако, без хора, одним оркестром) и, особенно, «Песнь об Алексии — Человеке Божьем». Но интереснее кантат некоторые из хоров Корсакова а capella, в особенности «Татарский полон» и «Из лесов дремучих северных».

Романсы — не лучшее в творчестве Корсакова. Но некоторые из них вошли в золотой фонд русской песни и, в особенности, это — «Ненастный день потух», «На холмах Грузии», «Октава», «Цветок засохший», «Нимфа». Многие из романсов и вокальных ансамблей Корсакова переложены им самим для голоса или ансамбля в сопровождении оркестра. Камерные произведения Римского-Корсакова (струнный квартет, септет, камерные ансамбли для духовных) — никакого интереса не представляют.

Необычайную самоотверженность и горячую бескорыстную любовь проявил Корсаков в деле борьбы за

русскую национальную оперу. Им приведено в порядок многое из наследия Глинки, оркестрован «Каменный гость» Даргомыжского, оркестрован в двух вариантах «Борис Годунов», приведены в порядок и оркестрованы «Женитьба», «Ночь на Лысой горе» (в нескольких редакциях) и другие произведения Мусоргского. Его же «Хованщина» закончена и оркестрована Корсаковым и трудно сейчас точно разграничить — что в этой гениальной народной драме от Мусоргского, а что — принадлежит Корсакову. Львиная доля работы по окончанию и редактированию «Князя Игоря» Бородина принадлежит также Корсакову. И вся эта грандиозная работа делалась безвозмездно весьма ограниченным в средствах композитором, да вдобавок он еще слышал попреки в «искажении» подлинного лица Мусоргского.

Корсаков написал также до сих пор непревзойденный «Практический учебник гармонии» (1886), собрал и проредактировал сборник «Сто русских народных песен», написал интересную книгу воспоминаний «Летопись моей музыкальной жизни». Работоспособность исключительная!

И какое количество учеников дала его многолетняя педагогическая деятельность! А. К. Глазунов, С. М. Ляпунов, А. К. Лядов, А. С. Аренский, М. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, И. И. Витоль, А. Л. Сакетти, итальянец Респиги, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев...

IV.

... Седые волны древнего Ильмена подмывают топкие берега. На пригорке ветхий белокаменный храм с опрокинутой чашкой купола. Седой сухонький хозяин Липны — Никола Угодник — утихомирит, подчас, разбушевавшиеся воды, но и нежити на этих берегах угнездилось немало. Русалки и ручейки-русалята, шишиги и водяницы, а в болотцах и земных чертяк, в лесу леших и лешачих повстречаешь.

Но всех чарует то заунывная, то разгульная, то бесстрастно-упойтельная русская песня. Несется она по-над озером, и растекается слезами безнадежной нежности дочь Морского Царя Волховá, и мутные волны

могучего Вѳлхова опрокидывают в темную глубину свою звоны церковей и ядерные громы башен новгородских. А песня Садка, гуслира и охочего повольника, уносит в вещице задушевные дали, и волхвуют дивные партитуры былин и сказаний великого чудодея русской песни Римского-Корсакова.

А русская песня спасает не только народ наш, но и мир. Ибо песня — душа. Ибо «про черный день мы песню бережем», свидетельствует «поэт задушевного чувства» — Полонский.

«Она — вся порыв; она вдруг, одним разом отрывает человека от земли, оглушает его громом могучих звуков и разом погружает его в свой мир... Невидимая, сладкогласная, она проникает весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов... Она — наша. Она — принадлежность нового мира. Она осталась нам, когда оставили нас и скульптура, и живопись, и зодчество... Никогда не жаждали так порывов, воздвигающих дух, как в наше время»...

Так писал о музыке Гоголь. А Корсаков указал путь русской музыке, русской песне — путь к сверх- и надстрастным высотам духовно-преображенного Града, у стен коего упокоются мятущиеся и неумолчно звонят звоны великой радости и Полноты.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

У всех нас, по крайней мере, у тех, для кого поэзия и мысль, искусство и любознательность — не только развлечение, не только эстетские побрякушки, каждый автор входит в нашу жизнь крепко связанным с теми моментами нашего земного пути, когда произошли наши наиболее яркие с ним встречи. Не личные — они ведь даны очень немногим! — но встречи читательские. И обстановка, и время этих встреч во многом определяет и наше не надуманное, а непосредственное отношение к автору, и преимущественную любовь к тем его произведениям, которые пришли к нам в наиболее важные для нас моменты нашей жизни.

Сонный степной городок, весь насквозь пропыленный жгучим южным солнцем, весь во фруктовых садах. Сады несколько умеряют голод лета 1921 года. Гражданская война, разруха, холод и голод разрешили столицы, и в глухотоманных до того городах, городках и городишках закипела жизнь, невиданная дотоле — и совершенно невозможная после, когда режим окреп окончательно и пропитал все поры советского прозябания. У нас в городке появились философы и поэты, социологи и артисты из столиц. Возник кружок молодежи — студентов и старшеклассников, собиравшийся в громадном, едва-едва освещенном двумя коп-

К выходу первого тома Собрания сочинений под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт, с введением и примечаниями О. Дешарт. Брюссель, 1971. — Б. Ф.

тящими ночниками зале — бывшем магазине готового платья и мануфактуры. Голод даже обостряет наш интерес к запретной немарксистской философии, к полупрепятиной — во всяком случае, не рекомендуемой никак, — литературе: Достоевскому, символистам. И вот тогда-то попадаетеся нам тот номер «Художественного Слова», в котором были опубликованы — в 1920 году — «Зимние Сонеты» Вячеслава Иванова:

Не сиротеет вера без вестей;
Немолчным дух обетованьем светел,
И в час ночной, чу, возглашает петел
Весну, всех весен краше и светлей¹.

Стихи о зимней стуже, едва одолеваемой печуркой-временкой, и о холоде тех роковых, судьбоносных дней — стихи не только большого художественного накала, не только меднозвучные, с тяжко-звонкой поступью, но и стихи любомудра. Стихи неким старославянским оттенком своего вещания так соответствовали и соответствуют нашему времени, — эти стихи потрясли нас:

Обманчива явлений череда:
Где морок, где существенность, о Боже?
И явь и грёза — не одно ль и то же?
Ты — бытие; но нет к Тебе следа².

Дотол я только фыркал, когда шла речь о стихах. Меня влекла карьера философа, и я, через силу преодолевая охоту читать (и даже самому — писать) стихи, аскетически ограничил свое чтение, отгородившись от поэзии толстенными — и скучноватыми порою — увражами немецких мудрецов. И вдруг — стихи воистину мудреца. Парящие, невзирая на меднообутую поступь сонета.

А вскоре наш любимец, философ С. А. Ц., не только глубокий мыслитель, но и блестящий лектор, прочитал нам лекцию о Вячеславе Иванове, и мы погрузились в с немалым трудом достанные «Переписку из двух Углов» и «Кормчие Звезды».

¹ Вяч. Иванов. Свет Вечерний. Под ред. Димитрия Иванова. Оксфорд, 1962, стр. 98.

² Там же, стр. 101.

Прошли годы, затолканные до отказа ученьем и мученьем, работой и арестами, страхами и стихами, и вот я — зэк Ухто-Печорского лагеря НКВД. Мне повезло: во-первых, у меня — «детский срок» — всего-навсего пять лет; во-вторых, сразу попал в лагерные «придурки» — не на общие физические работы (выжить на них дело маловероятное), а в планово-производственную часть одного из отделений лагеря, обширного, как Франция вместе с Голландией и Бельгией... На одной из командировок лагеря томился тогда бывший археолог, он же и геолог, осужденный по делу Академии Наук — Платонова, Тарле и прочих. Работал там низенький коренастый, с вечной трубкой в зубах и иронически наморщенным обветренным лицом, — бывший помощник Литвинова, бывший старый большевик, бывший редактор «Правды», Адольф Григорьевич Гай (Меньшой) — человек большой культуры и стихолоб с угнетающе обширной памятью. Из лагерей он не выходил с конца двадцатых годов: кончался первый срок — и лагерная коллегия *привешивала* ему срок новый... Работал он статистиком, как и типичнейший скандинавский медведь, добродушнейший и чуть неуклюжий, — бывший офицер царского флота, затем — оперный и опереточный певец, В. Я. А-д. И вот в самый разгар ежовщины, свирепствовавшей и в лагере, среди уже осужденных, сидя на плохо оструганных досках двухъярусных нар в проклопленном бараке, после чуть ли не двенадцатичасового рабочего дня, мы дружно воскрешали в памяти стихи любимых поэтов и даже записывали их на тщательно скрывааемых во время шмонов-обысков листочках. И так удалось восстановить — почти без ошибок — весь венок сонетов Вячеслава Иванова «Два Града»:

Век прористал свой стадий до границы,
И вспять рекой, вскипающей до дна,
К своим верховьям хлынут времена,
О чем кричат пророческие птицы?³

Археолог — мой тёзка — вышел из лагеря раньше меня. Гай-Меньшой умер от цинги, помнится, уже в начале тридцать восьмого года, так и не досидев добав-

³ Вяч. Иванов. Человек. Изд. «Дом Книги», Париж, 1939, стр. 64.

ленного срока. Мне удалось сохранить записанные на тонких листках стихи — и даже вывезти их из лагеря.

И как же обрадовался, когда — после освобождения из лагеря — опять повстречался с «Двумя Градами» Вячеслава Великолепного! Было это в Новгороде, зимой 1941 года, в то время — города бывших эков и ссыльных. Сестры Татьяна и Ольга Николаевны Гиппиус, художница («тетя Тата») и скульптор («тетя Ната»), психиатр и литературовед И. М. А., наконец, старый знакомец, статный седокудрый красавец — Сергей Алексеевич Алексеев-Аскольдов, талантливый философ, как и все петербуржане выбравший Новгород как «место постоянного жительства» после тюрьмы и лагеря. У тети Таты нашлись и «Переписка из двух Углов», и «Cor Ardens», а у Сергея Алексеевича — аккуратно им переписанные в клеёнчатую тетрадь «Младенчество» и «Два Града»:

Растления не довершил Содом:
Торопит Зверь пришествие Блудницы.
Восшедшие вослед Отроковицы
На рамена подъемлют Божий Дом.
Ревнуют строить две любви два града:
Воздвигла ярость любящих себя
До ненависти к Богу крепость Ада;
Селенье мира зиждут Божьи чада,
Самозабвенно Агнца возлюбя.
Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада⁴.

Да ведь это — лирико-эпическая парафраза Достоевского: «Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским. Еще страшнее кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил»⁵.

...А Аскольдов еще и тогда говорил нам о Вячеславе Иванове, когда — еще до лагеря своего и ссылки — руководил нашим тайным студенческим философским кружком на берегах Невы. Примерно в 1925 году. Не

⁴ Вяч. Иванов. Человек. Изд. «Дом Книги», Париж, 1939, стр. 67.

⁵ Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. Т. I, стр. 143. YMCA-PRESS, Париж, 1954.

только горел он тогда религиозно-философским любомудрием (гносеологией и обзором философских систем считал, что заниматься несвоевременно: времена если не апокалипсические, то в преддверии их), но и лирико-философскими стихами. И уже тогда твердил ивановские строки:

Молчите... Пятна ль видите распада?
И хаос муть очей моих смежил?
И кто в меня святое «Есмь» вложил, —
Ушел из чешуи иссохшей гада?⁶

Друг Вячеслава Иванова, автор «Мысли и действительности», один из основателей Религиозно-философского общества, Сергей Алексеевич страстно любил стихи и почти наизусть знал «Младенчество»:

Я три весны в раю, и Змия
Не повстречал; а между тем
Завесы падают глухие
На первозданный мой Эдем.
Простите, звери! Заповедан
Мне край чудес, хоть не отведан
Еще познания горький плод:
Скитанье дальнее зовет⁷.

Война. Немецкая оккупация. Голодная и холодная зима 1941—42 года. Город разбит, сожжён, разрушен дотла. Немногие погорельцы скучились и прижились на территории уцелевшей чудом пригородной Колмовской психиатрической больницы, поселились в полуподвальных этажах больничных корпусов, в докторских флигельках. Тут поселились и Аскольдов, и крупный эллинист, известный переводчик Платона и поэт-футурист А. Н. Николев (псевдоним), и его младший брат — поэт и прозаик Александр Котлин (псевдоним), и сёстры Гиппиус, и я, и еще несколько уцелевших... И в тесной комнатке психиатра и литературоведа И. М. А. — при ночнике, у железной печурки — под канонаду и разрывы бомб (ведь линия фронта была по ту сторону Волхова, ну, километрах в пяти-шести, не больше) — философские споры, чтение своих стихов и особенно своевременного венка сонетов. Опять «Два Града»:

⁶ Вяч. Иванов. Человек. Стр. 76.

⁷ Вячеслав Иванов. Собрание сочинений, т. I. Под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт, с введением и примечаниями О. Дешарт. Изд-во «Foyer Oriental Chrétien», Брюссель, 1971. Стр. 244.

Селенье мира зиждут Божьи чада,
А им самим не нужен прочный кров...
... Их Град — становье: он ни там, ни тут...
... Гонимых Мать в пещере кроет встречной...⁸

Гадания о будущем раздираемой войной и террором — и советским, и немецким — России. Только что выпривавшиеся из испепеленной души стихи: не только Котлина и Николева, не только мои, но и стихи Аскольдова, — и опять «Два Града»:

О, тайный сев божественной пшеницы
Меж диких трав! Святой маслины ствол!
Лазурный кряж, чей снеговой престол —
Мария! Род Ее — ключи Криницы! (там же).

Еле-еле брызжет свет ночника. То и дело дом, ветхое деревянное строенье, буквально пошатывается от взрывов. Кровля пробита осколками снарядов. Иной раз доносится явственно исступленный вой смертельно напуганных сумасшедших. И тем глубже западают в душу строфы «Зимних Сонетов»:

Худую кровлю треплет ветер, и гулок
Железа ляг и стон из полутьмы.
Пустырь окрест под пеленой зимы,
И кладбище сугробов — переулоч...
Бездомных, Боже приюти! Нора
Потребна земнородным, и берлога
Глубокая...⁹

Да, встречался Вячеслав Иванов не раз на моем — и моих друзей и близких — жизненном пути. Но есть «закруты памяти» — личной и исторической, такие моменты, когда он, Иванов, был особенно близок и необходим. Поэт-мыслитель. Очень национальный — и более чем сверхнациональный: поэт, обременённый тяжкой ношей всемирной культуры мысли и слова, мыслеобраза и пифагорейской музыки сфер. Поэт, сызмалу, как и Достоевский, понявший великую святость и великое искушение красоты:

⁸ Вяч. Иванов. Человек. См. примечание 3, стр. 74.

⁹ Вяч. Иванов. Свет Вечерний. Оксфорд, 1962. Стр. 99-100.

Тут — *ангел* медный, гость небес;

Там — *аггел* мрака, медный бес...

.
Приемлю от двоих печать¹⁰.

И, пробегая мысленно наш тяжкий, но уж никак не бессодержательный, скорее трагический жизненный путь, мы, читатели Вячеслава Иванова, говорили с ним вместе:

Вот жизни длинная минея,

Воспоминаний палимпсест,

Ее единая идея —

Аминь всех жизней — в розах крест¹¹.

И последняя радостная встреча: и с близкими покойного поэта, и с первым томом собрания его сочинений, задуманным с наивозможнейшей полнотой — и оригинально, не по обычному (всегда нарушающему волю поэта) шаблону построенным.

Может быть, потому я и начал с этого очень личного, очень далекого от модного наукобесия (формалистического ли, структурального ли) вступления, так как никогда еще не было так трудно написать о новой книге, новой встрече, как сейчас, когда хочется до конца продумать — чем же был в русской культуре Вячеслав Иванов и чем же он является теперь, для сегодняшнего русского читателя. А так как и я, и мои друзья — тоже читатели, пусть «вчерашнего дня», то и хотелось немного проверить на себе, на непосредственном читательском опыте (а кого же знаешь лучше, чем самого себя — и своих близких!), чтобы с большею или меньшею приближенностью умозаключить и о «читателях сегодня». Помогает в этом и некая моя осведомленность (приобретенная благодаря редакторско-издательской работе) о вкусах и устремлениях современного — особенно молодого — читателя. Но всё равно — трудно. Ибо слишком насыщена книга идеями, слишком сгущена ее образность — отзывами на мифотворчество всех времен и народов. Выход первого тома Собрания сочинений Вячеслава Иванова, под редакцией его сына Димитрия Вячеславовича, и О. Дешарт — явление ог-

¹⁰ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I, см. примечание 7, «Младенчество». Стр. 254.

¹¹ Там же, стр. 230.

ромного значения. Это воистину воскрешение для нас, в самую нужную минуту, одного из самых необходимых нашим дням больших поэтов-любомудров.

И как хорошо, что редакторы нарушили канонизированные почему-то обычные приемы составления собраний сочинений (расположение произведений автора по жанрам и в строго хронологическом порядке — в пределах каждого жанра). Ведь в особенности по отношению к символистам, а еще в бóльшей степени к Вячеславу Иванову такое разделение на жанры явно неприменимо. Философская и литературно-философская проза поэта-мыслителя пронизана подлинным лиризмом. «По отношению к стихам, — как пишет в Послесловии О. Дешарт, — такие идеологические статьи... представляют собою как бы их интерпретации; таким интерпретациям естественно следовать за соответственными художественными произведениями»¹². Да и как разделить — уже даже исходя из природы художественного языка Вячеслава Иванова — его ритмизованную прозу («Повесть о Светомире царевиче»), его лирическую философию и литературно-философскую эссеистику — и его стихи. И не ритмизованы ли, например, такие строки из его «Ницше и Диониса»:

Как падение «вод многих»,
прошумело в устах его
Дионисово имя¹³.

И как строить Собрание сочинений строго хронологически, когда «В. И. — лирический поэт. А лирический поэт сам себе задан как миф»¹⁴, а в мифе-личности поэта — память не только память прошлого, а и память будущего, память пред- и послесуществования, и закруты времен и памяти тесно сплетены и перемещены. В мифе-личности поэта — поиски единого в раздробленности и распыленности явлений, поиски единой державы в цветущем многообразии мира.

Показать личность поэта в его целостности и пути становления этого единства — вот явная цель первого

¹² Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I, стр. 843.

¹³ Там же, стр. 716.

¹⁴ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I. Введение, стр. 32.

тома сочинений Вячеслава Великолепного, как звали его когда-то в русских литературных и философских кругах. Поэтому в первом томе, после талантливо-го не исследования даже, а больше — художественного повествования о жизни и творчестве Вячеслава Иванова, названного излишне неприятно «Введением» его автором — О. Дешарт, даны — вне всякой хронологической последовательности — органически спаянные с описанием жизненного пути и внутреннего мира поэта его более поздние произведения: автобиографическая поэма «Младенчество» (1913—1918) и впервые публикуемая в этом томе «Повесть о Светомире царевиче» (1928—1949). А уже за ними следуют его первые книги лирики — «Кормчие Звезды» (1903), «Прозрачность» (1904) и дополняющие эти книги в качестве лирических философем его литературные и философские статьи. Это и правильно: давно пора понять, что именно *последнее* освещает и позволяет правильно понять предыдущее, раннее, а никак не наоборот.

И как органично следует за Введением именно «Младенчество», озаряющее младенческие истоки мироприятия и творческой души поэта, — и «Повесть о Светомире», *закрывающая* и синтезирующая его творческую жизнь! Не говоря уже о том, что в «Светомире» отразились и некоторые моменты жизненной драмы Вячеслава Иванова: хотя бы в истории любви Владаря-Ласаря и Гориславы и брака Владаря и дочери Гориславы — Отрады, дочери от *нелюбимого*.

«Открыта в песнях жизнь моя», признается В. И. Но «открывать жизнь в песнях» вовсе не значит писать автобиографию в стихах. В. И. — лирический поэт; лирический поэт сам себе не дан, а задан как миф. А подлинный миф всегда знаменует *realia in rebus*. Лирика, будто бы случайная, совершенно интимная, всегда есть объективное свидетельство о Res. Лирический поэт как будто капризно утверждает единственность каждого своего поступка и чувства, и в то же время тайною своей поэзии «в едином и через единственное открывает всеобщее и вселенское». Он воспевая, выявляя, обращает в миф свою личность и тем самым постигает и знаменует метафизическое бытие. В песни исповедь есть исповеданье»¹⁵.

Настоящий творец прежде всего драгоценен как

¹⁵ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I. Введение, стр. 116.

личность. Вы ясно чувствуете, что он сам много больше того, что он сотворил. Что он никак не укладывается целиком в рамки им сотворенного. Это только мастера художественных форм до конца исчерпывают себя в своих творениях, и за пределами их произведений — вы сразу это постигаете — ничего больше не осталось. Даже меньше того, что признает за марксистами советский анекдот, всё же оговаривающий, что марксисты знают решительно всё, да еще на пять копеек в виде прибавочной стоимости. Когда автор *больше* своих созданий, — он подлинный творец, а не только *мастер*. Когда вы чувствуете, что автор сам не удовлетворен результатами своего творчества, тогда вы знаете: это — большое, нужное, высокое дарование. И нужно показать его именно так, как показали Вячеслава Иванова его редакторы: как цельную творческую личность, а не дробя его наследие на жанры и не следуя мелочно хронологии его произведений.

Поразительно по глубине, художественности и насыщенности данными Введение О. Дешарт. Вспоминая Платоновы слова о познании — воспоминании, она характеризует творческую направленность Вячеслава Иванова как прапамять русского народа и всего человечества, но в пределах далеко не исчерпанной до конца русской языковой культуры. Личность поэта-мыслителя, его биография — такая же творимая легенда, как и его произведения. О. Дешарт откровенно до предела — и вместе с тем целомудренно — освещает все сложнейшие пути и перепутья жизненной драмы Вячеслава Иванова. И его стремление отъединиться, замкнуться во всепоглощающей любви к Избраннице, и его попытки расширить свою любовь, вобрать в нее других, по крайней мере, другого или другую, чтобы как-то преодолеть всегда свойственный любви эгоцентризм, как-то выйти за пределы двоицы. Умея вовремя и к месту поставить точку, О. Дешарт остается на редкость и любящей, и мудрой, и объективной, умно предваряя свое блестящее по форме и глубокое Введение цитатой из ивановского «Младенчества»:

Солгать и в малом не хочу;
Мудрей иное умолчу.

«Память — наше орудие против времени, но и его собственное тайное орудие против самого себя»¹⁶. И, как

¹⁶ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I. Введение, стр. 132.

пишет сам Вячеслав Иванов, поэт, «будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. Как истинный стих предугапан стихией языка, так истинный поэтический образ предопределен психеей народа»¹⁷.

Поэт должен и отъединяться, преодолевать в себе и в своем творчестве психологию затолканного случайностями повседневья, преодолевать психологию масс, толпы, всяческие коллективистические, механистические устремления к всемирному обезличенному муравейнику, — и никак не впадать в гипертрофированный романтический индивидуализм, эгоцентризм. «Быть значит быть вместе. Вот лейтмотив жизни и творчества В. И.», — пишет О. Дешарт¹⁸. И открывается это через ТЫ ЕСИ, а прежде всего — через любовь, когда ТЫ становится нераздельно-неслиянной частью Я. Но никогда и никаким образом этот индивидуализм, эгоизм, психология сверхчеловека не могут быть преодолены механически, коллективистически, революционным путем (не говоря уже о совершенно идиотском «учении» Чернышевского и Ленина о «разумном эгоизме», якобы совпадающем с «общественной пользой»).

«...Соборность — 'соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной, творческой свободы, которая делает каждую изглаголаннм, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все — одно свободное согласие, ибо все — одно Слово'» («Легион и Соборность»)¹⁹. А возможно это только через Христа и во Христе. «Все-ленский анамнезис во Христе — вот цель гуманистической христианской культуры» («Docta Pietas», 1934)²⁰. Но можно ли ставить такую соборность в качестве, скажем, социально-политического лозунга, или тезиса в социально-этической программе? Нет, ибо: «'Соборность

¹⁷ Вяч. И в а н о в. Собрание сочинений, т. I, стр. 713.

¹⁸ Там же, Введение, стр. 156.

¹⁹ Там же, стр. 159.

²⁰ Там же, стр. 176.

— задание, а не данность, и ее так же нельзя найти здесь или там, как Бога. Но, как Дух, она дышит, где хочет, и всё в добрых человеческих отношениях ежедневно животворит'» («Легион и Соборность»)²¹ «Если человек, отдавая свою душу, сумеет всем сердцем своим и всем помышлением своим сказать Богу «Ты Еси и потому есмь аз», если он сумеет сказать Христу в лице своего ближнего: «ты еси; вот я; я есмь, потому что ты еси», тогда он вновь обретет свою душу, начнет жить воистину.

Так открывается путь к достижению высшей духовности, теофории, которая делает человеческое существо в высшей степени личным, и в высшей мере вселенским. Так предуготовляется торжество Царствия Божия²²...».

Память — начало воскресения. Поэтому она — и орудие времени, и орудие против времени, разъединяющего и умерщвляющего. Отсюда значение всенародной и прачеловеческой памяти — высокой поэзии.

Здесь некая переключка Вячеслава Иванова с «Философией Общего Дела» Н. Ф. Федорова. «Что такое история?» — задает вопрос наш великий мыслитель и отвечает: «Чтобы не внести произвола в определение истории, чтобы не принадлежать ни к какой партии... и, главное, чтобы не присвоить себе права полагать границы труду человеческому, нужно сказать, что история есть всегда *воскрешение*, а не *суд*, так как предмет истории *не живущие, а умершие*, и чтобы судить, нужно прежде воскресить, — хотя бы и не в прямом смысле, — нужно воскресить их, умерших, т. е. понесших уже высшую степень наказания, смертную казнь. Но для мыслящих — история есть лишь словесное воскрешение, воскрешение в смысле метафоры; для одаренных воображением история есть воскрешение художественное, для тех же, которые сильнее чувствуют, чем мыслят, история будет поминовением, плачем, или представлением, принимаемым за действительность, т. е. самообольщением... история, как воскрешение, обнимает и ученых, и «подлый народ»... Объединение, или соединение живущих для воскрешения умерших, есть общество не по типу организма, а по образу

²¹ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I, Введение, стр. 159.

²² Там же.

и подобию Пресвятой Троицы; *воскрешение же есть полное торжество нравственного закона над физической необходимостью*»²³.

Высокая поэзия — прапамять народа — не пустая эстетская побрякушка, а начало воскресения. Здесь перекликаются заветные мысли поэта-спиритуалиста Вячеслава Иванова и замысел религиозного материалиста Николая Федорова. И, конечно, не только Н. Ф. Федоров считал, что Бог, во всепоглощающей мудрости своей нас воскрешающий в день Страшного суда, ждет от нас, Его творений, ответного движения: стремления *самим*, своими усилиями, сыновними и братскими, воскресить, призвать к жизни всех наших усопших предков. Этого дерзновения ждет от людей и Бог по мысли Вячеслава Иванова:

Есть лишь Бог — и ты: вас двое.
Создан ты один Творцом.
Всё небесное, земное —
Ты пред Божиим лицом.
Ведай в сердце благодарном:
Бог не хочет, чтоб навек
Пребывал в смиренье тварном
Богозданный человек²⁴.

«...И не помнящие родства — беглые рабы или вольноотпущенники, а не свободно-рожденные. Культура — культ предков, и, конечно, — она смутно сознает это даже теперь, — воскрешение отцов. Путь человечества — всё более ясное самосознание человека как 'забытого и себя забывшего бога'»²⁵.

Ранние символисты и — с ними — Вячеслав Иванов должны были объявить войну не на живот, а на смерть, прежде всего, окончательно выхолостившемуся, обесцвеченному к концу XIX века русскому стихотворному языку. Если язык русской прозы (Достоевский, Лесков, Чехов) был гибким и многообразным, не монологическим, а разноречивым — в своих органических «неслиянно-нераздельных» творческих единствах (у каж-

²³ Н. Ф. Федоров. «Философия Общего Дела», т. I, 1906, стр. 129—131.

²⁴ Вяч. Иванов. Человек. См. примечание 3.

²⁵ Вяч. Иванов и М. О. Гершензон. «Переписка из двух Углов». Петербург, 1921, Письмо XI.

дого из подлинных прозаиков их язык — единство при разноречии их персонажей), то язык поэтический стал выцветшим, интеллигентски обезличенным, предельно обедненным. Да еще механически вколачивался в исчерпавшие себя (а часто и не вполне сродные русскому языковому и эстетическому сознанию) единые для всех европейских народов мелодико-ритмические формы. Вячеслав Иванов в первых своих книгах стремится образовать особый, отличный от просторечья и от книжно-литературного, лирический язык (потом по этому пути — по-разному — пойдут Николай Клюев и Хлебников, отчасти Осип Мандельштам), обращается к непривычным, редким в русской поэзии формам музыкально-ритмического построения стиха:

Виноградник свой обходит, свой первоизбранный,
Дионис;
Две жены в одеждах темных — два виноградаря —
вслед за ним.
Говорит двум скорбным стражам — двум виноградарям
— Дионис:
«Вы берите, Скорбь и Мука, ваш, виноградарь, острый
нож;
Вы пожните, Скорбь и Мука, мой первоизбранный
виноград!
Кровь сберите гроздий рдяных, слезы кистей моих
золотых —
Жертву нег в точило скорби, пурпур страданий в точило
нег;
Напоите влагой рьяной алых восторгов мой ярый
Граль!»²⁶

Или:

О, Фантазия! ты скупцу подобна,
Что, лепты скопив, их растит лихвою,
Малый меди вес обращая мудро
В золота груды²⁷.

Затем, уже применяя чаще всего обычные в русской поэзии музыкально-ритмические формы, Вяче-

²⁶ Вячеслав Иванов. Собрание сочинений, т. I, см. примечание 7, «Виноградник Диониса», стр. 539.

²⁷ Там же, «К Фантазии», стр. 580.

слав Иванов идет не по пути создания *особого* лирического языка, а путем предельной языковой прозаизации поэзии. Он вводит в нее и сознательную стилизацию:

«Из-под бела камня из-под алатыря
Выдыбэл млад змееныш ярится;
Из-под люта камня горячего
Выползала змея свадьбу правити,
Завивалася в кольца при месяце,
Зазывала на игры любовные»²⁸.

Вводит он и переложение чужих стихов, применявшееся ранее лишь в «низкой» литературе пародистов, причем переложение несет у Вячеслава Иванова большую лирическую и смысловую нагрузку:

Как зыбью синей Океана,
Лишь звезды вспыхнут в небесах.
Корабль безлюдный из тумана
На всех несетя парусах...²⁹

Иной раз в том же, например, «Младенчестве» вносятся и сочетание куплетно-сатирических словоформ юмористических журнальчиков шестидесятников с церковнославянщиной «критически мыслящих» разночинцев-семинаристов: скажем, в характеристике отца поэта:

Но — века сын! Шестидесятых
Годов земли российской тип;
«Интеллигент», сиречь «проклятых
Вопросов» жертва — иль Эдип...³⁰

Язык подлинной прозы — всегда единый в своем разноречии, в своей разномастности: авторская речь, сказ; разнохарактерный язык персонажей (ведь каждый персонаж несет на себе печать своей социальной и семейной среды, своего воспитания, своего возраста, своего племени, своей местности, своей профессии, своего образования, наконец, своего характера и даже настроения изображаемого автором момента); язык авторских ремарок — пояснительная, соединительная

²⁸ Там же, «Повесть о Светомире царевиче», стр. 264.

²⁹ Вяч. И в а н о в. Собрание сочинений, т. I, Младенчество, стр. 246.

³⁰ Там же, стр. 244.

ткань повествования. Единый в многообразии, в разноречье — и сколько в хорошей прозе *единств!* Что ни автор — то новое единство в многообразии. Мы никогда не смешаем гениальную лихорадочно-подергивающуюся, захлебывающуюся скоробормотку Достоевского с полемически-русоистской мнимой «простотой» речи Льва Толстого, ярчайшую, характернейшую цветастость разнообразного лесковского сказа с лиричностью и часто притушенностью красок чеховского языка.

И вот Вячеслав Иванов, после первоначального устремления к созданию особого лирического языка, насыщенного праславянизмами и прарусизмами, стремится теперь к сближению языка поэзии с языком прозы, к насыщению поэтического языка многообразными красками многоплеменного русского просторечья и староречья, социально-групповым и профессиональным разноречьем, чтобы каждый персонаж характеризовался присущей ему лексикой. Это ведь блестяще делал еще Пушкин (вспомним хотя бы: «Сват Иван, как пить мы станем»), но после него русская поэзия пошла чаще всего по выглаженной дорожке «общелитературного» языка. Язык В. Иванова — сочетание медноторжественной поступи — не лишенной и просторечья — Державина с разноречьем Пушкина. Одический — и прозаически богатый. Перечтите хотя бы «Младенчество»: вот — о матери:

Ей сельский иерей был дедом;
Отец же в Кремль ходил, в Сенат.
Мне на Москве был в детстве ведом
Один, другой священник — брат
Ее двоюродный. По женской
Я линии — Преображенский;
И благолепие люблю,
И православную кутью...³¹

Тут и отзвук как бы записи в церковно-приходских книгах («ей сельский иерей был дедом»), и «канцелярит» сенатского чиновника из семинаристов (словечки «ведом», «по женской линии», сама *поступь* этих стихов).

Уже в языке Вячеслава Иванова — и путь к единодержавию (язык произведений должен быть внутрен-

³¹ Вяч. И в а н о в. Собрание сочинений, т. I, стр. 233.

не-единым в его многообразии), — и путь к множественности и индивидуализации языков персонажей и ситуаций. И в образах, и в идеоформах — тоже. Посмотрите, как в эллинское звучание приведенных выше дионисийских стихов ворвался кельтско-норманский Грааль (Граль)! Казалось бы, нарушена гармония образов-звучаний? Нет, и до конца своих дней Вячеслав Иванов останется верным русской всеобъемлемости, всемирной отзывчивости, о которых так горячо говорил в своей пушкинской речи Достоевский.

Ну, а державинская меднообутая поступь всё больше и больше звучит в стихах Вячеслава Иванова, чтобы в «Зимних Сонетах» и венке сонетов «Два Града» стать редчайшей в российской поэзии XX века симфонией для духовых инструментов:

Век прористал свой стадий до границы,
И вспять рекой, вскипающей со дна,
К своим верховьям хлынут времена,
О чем кричат пророческие птицы?

(«Два Града», II)³²

Преполовилась темная зима.
Солнцеворот, что женщины раденьем
На высотах встречали, долгим бденьем
Я праздную. Бежит очей дрема.

(«Зимние Сонеты», IV)³³

Какая инструментовка! Корнет-а-пистоны «ра» и «ро», валторны чуть приглушенных «р» в таких словах, как «верховья», «встречали», «дрема», кое-где воркованье кларнетов и хрипотца фагота...

В «Повести о Светомире царевиче» (чрезвычайно корректно и талантливо законченной после смерти поэта редактором издания — О. Дешарт) и житийные византийские и русские мотивы, и духовные стихи калик перехожих, и былинные образы, и образы старорусской и западной иконописи, и фрагменты из прологов и маргаритов русского староверья — предания о Белой Индии Пресвитера Иоанна, и Эдип-Царь, и Филоктет, и Александр Македонский, и рыцари св. Грааля — Галаад и Парсифаль (Парсиваль), и Симон-Маг, и Иосиф Аримафейский, и св. Христофор... Эклектизм? О, никак этого не скажешь: ведь исстари русский народ излю-

³² Вяч. Иванов. Человек; см. примечание 3.

³³ Вяч. Иванов. Свет Вечерний, см. примечание 1, стр. 97.

бил и природил себе и «Александрии» — романы о Македонском царе-богатыре, и житие римского святого Алексия Человека Божия, и рыцарские романы о Бовах и Гвидонах, и даже индийское сказанье о Царевиче Иосафе (Бодисатве!). Нет, просто в повести Вячеслава Иванова — «родное и вселенское», как поэт и назвал одну из книг своей прозы. И недаром руссешее «сказание старца-инока» о Светомире писалось в Италии, заканчивалось в Риме — намоленном тысячелетьями центре вселенской христианской культуры. Да ведь и Гоголь многое лучшее писал в Вечном Городе. А в творчестве Вячеслава Иванова Рим играет огромную духовно-центрирующую роль. Начиная со сравнительно ранних стихов «В Колизее», где «Вкруг помрачался, вкруг зиял Недвижный хаос Колизея»³⁴, и кончая «Римским Дневником» 1944 года и «Римскими Сонетами»:

Вновь арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним «Ave Roma»
Приветствую, как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим³⁵.

Путь к человеческому через родное-национальное. Путь к вселенской культуре. И увлечение культом Диониса — и исследования о нем — оттуда же и туда же ведут. И когда атеисты, скажем, указывают на то, что в египетских мифах, в верованиях Индии или в культе Диониса уже имеется немало элементов христианства, на это можно сразу же резонно возразить: да, были обетования и пророчества не только в Ветхом Завете. До воплощения Сына Божия были и другие «залог от небес»: Сивиллы, например.

Есть в Вечном городе, друзья, чертог один,
Где вечные звучат с поблекших фресок споры:
Там ищут Истины мыслители Афин;
Там молят Истины святых Отцов соборы³⁶.

И особенно ярко отразилось это — эта преемственность, невзирая на Боговоплощение, Ветхого и Ново-

³⁴ Вячеслав Иванов, Собрание сочинений т. I, стр. 521.

³⁵ „Свет Вечерний“, стр. 173.

³⁶ Вячеслав Иванов. Собрание сочинений, т. I, «La stanza della disputa», стр. 621.

го Заветов, — во второй половине «Повести о Светомире царевиче».

Итак, путь к преодолению механистического коллективизма, стадного всерабства, идущий отчасти и через сверхиндивидуализм («человек из подполья» Достоевского, Ницше) или анархо-индивидуализм; — и путь к соборности, вселенской Идее — через Христа. Отсюда и большая русская идея Вячеслава Иванова, его вера, что придет спасти Русь и мир блаженный и святой, мудрый простец Светомир царевич. В нем больше элементов всецело обрусевшего в стихах калик перехожих римлянина Алексия Человека Божия, нежели западного святого простеца — рыцаря Парсифаля. Отсюда и стремление русского поэта-мыслителя к единству Церкви; единству культуры; и вызванный этим переход в католичество. Центробежные и центростремительные силы: и в истории человечества, и в духовной, творческой истории самого Вячеслава Иванова. Единство в многообразии. Путь к соборности и Вселенскому Единству — при многообразии свободных индивидуальностей и наций. Путь не через погашение личного, даже специфически поддонно-личного, не через погашение национального, а через дружеское, более того, братское участие в хоре Всечеловечества. Отсюда недопонятые и иными вульгаризировавшиеся некогда хоровые действия на Башне, отсюда и уже ранние высказывания Вячеслава Иванова о соборности: «Мы же стоим под знаком соборности, и недаром поминаем ныне Сервантеса и Шиллера. Мы были бы нецельны, как Макбет, и бессильны, как Лир, если бы еще мнили, что возможно для нас личное самоутверждение, вне его соподчинения вселенской правде, или иная свобода, кроме той, которая составляет служение Духу. Итак, будем утверждать вселенское изволение нашего я тем глубоким несогласием и бестрепетным вызовом дурной и обманной действительности, с какими противостал ей Дон-Кихот»³⁷.

Любопытны и некоторые детали «Повести о Светомире царевиче». Так, Гад-Дракон не до конца изничтожен Георгием Победоносцем. Он пощажен и приведен в полон девои-царевной. И от него-то, от Змея Горыныча, и пошли князья Горыньские — и из их же рода и цвет веры и праведности — Светомир. А ведь на многих русских иконах и нередко в религиозной живописи Запа-

³⁷ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I, стр. 840.

да (например, у того же Паоло Учелло) спасенная св. Георгием царевна ведет на поводу поверженного и усмиренного Змия. Господь Бог не желает смерти и гибели грешника, даже Змия-гада щадит и прощает по великой милости своей. В русской душе (Достоевский, о. Павел Флоренский, Вячеслав Иванов) живет — сознательно или бессознательно — это учение Оригена: о прощении и спасении — уже на самом Страшном суде — даже самого дьявола — Денницы... Ортодоксально это? Едва ли. Но уж очень по-русски. Да, Вячеслав Иванов не был в этом вопросе окончательным оригенистом. В письме к пишущему эти строки редактора Собрания сочинений О. Дешарт рассказывается: «Как-то раз я спросила его (Вячеслава Иванова) — дозволено ли, следует ли молиться за дьявола. Он ответил: "Нет, нам нельзя. Но, думается мне, что на Страшном суде или раньше — и дьявол, быть может, раскается, станет способным расслышать — 'метаноете!'; и тогда Господь его тотчас же простит и примет как Блудного сына. Бог готов простить и принять павшего ангела в любой миг, когда дьявол-Денница того захочет. Но насильно Он никогда, никого к Себе не ведет..."».

И Русь-то у Вячеслава Иванова — и от Змея Горыныча, и от слез Матери Божией. И грешна она, Русь, — одновременно — она и та

Хижина безвестная —
Царицы Небесная,
Девы невестные
Владычицы Дёбренской³⁸.

Поэт и философ, ученый и мифограф, драматург и критик — Вячеслав Иванов воскрешен сейчас талантом и трудами О. Дешарт и сына поэта — Дмитрия Вячеславовича. И как раз тогда, когда молодая поросль русской мысли и русской литературы и за железным занавесом, и по эту его сторону, в лучшей своей части, тянется именно к многодумной, идейно-насыщенной, историкофилософски-глубокой и широкой литературе. Ждем с нетерпением следующие тома творений Вячеслава Великолепного.

А что есть свидетельства, что и сейчас молодая поросль русской интеллигенции тянется к Вячеславу

³⁸ Вяч. Иванов. Собрание сочинений, т. I, стр. 494.

Иванову, что и сейчас его творчество питает живую, ищущую мысль, — этому доказательством служат не только редко просачивающиеся в советскую печать, но всё же проникающие в нее статьи о поэте. Нет, пожалуй, лучшим свидетельством является такая, к примеру, выписка из приговора Ташкентского городского суда, вынесенного 17 июля 1970 года священнику о. Павлу Адельгейму: «Адельгейм, будучи священником Каганской церкви, хранил и распространял как в письменной, так и в устной форме рукописные тексты религиозно-философской литературы, машинописные тексты со статьями зарубежных религиозных деятелей, реакционного, идеологически вредного и клеветнического содержания. А также сам писал письма и стихи такого же содержания. При обыске на квартире Адельгейма было изъято: ...8. Док. № 33 "Человек" (Вяч. Иванов)...»³⁹.

И это — лишь одно из далеко не малого количества «документальных» свидетельств. Что ж из того, что Вячеслава Иванова почти невозможно получить в библиотеках, что его с великим трудом купишь на черном рынке. Может статься, прав Максимилиан Волошин, говоривший:

Мои ж уста давно замкнуты. Пусть!
Почетней быть твердым наизусть
И списываться тайно и украдкой,
При жизни быть не книгой, а тетрадкой.

Но — толцйте, и отверзится вам, — теперь, когда выходит собрание творений поэта-любомудра, будет всё же легче достать его и там *тем*, кто этого очень, очень горячо хочет...

1971

³⁹ «Вестник РСХД», № 106, 1972, стр. 321—322.

АННА АХМАТОВА

Она не могла родиться в Москве: Москва — она все-таки Москва, Московия в прошлом — столица оппозиционного русского барства и купеческого патрицианства, а не та строгая северная Русь, что не любит украшательства, а просто и с хитринкой строит свою жизнь и свое жилище: не на гвоздях, а в лапу или в голландский зуб, а попробуй, сквырни! Москва-Московия — и не южная Русь, не Украина, откуда приходили в Заиконоспасский премудрые не х а и , с их более, чем в Московии, польско-германской и средиземноморской душой — через Волынь и Карпаты — на Запад, через Понт Евксинский — в греческие земли и турещину. Вот и появились в Москве разные Феофаны Прокоповичи, Стефаны Яворские, Симеоны Полоцкие — Европа сквозь Польшу, польско-украинский кунтуш под московитским охабнем.

А Ахматова — она и Горенко, но и татарская кровь в ней, и греческая, да из Новороссии прямо в Царское Село, где, навеки поразил ее и приковал не только как поэта, но и как пушкиноведа, он, смуглый отрок:

*Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышимый шелест шагов . . .*

И средиземноморское в ней — вернее, черноморское —

*Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне . . .*

И все-таки не южное возобладало в поэтической речи, в самой необычайной, неповторимой ахматовской просторечивой красе, а скорее северное, ильменское, новгородское. Когда бродишь по заросшим травой улочкам Господина Великого Новгорода, плывешь в углой лодчонке к Нередицкому Спасу, рассматриваешь строгие и скупыми штрихами растенные фрески Спаса-Преображения, — как-то невольно поминаешь многое ахматовское. Вот так же просто, крепко, на совесть сработано — и уветливо. Бог этих простых кубов с апсидами — белых-белых новгородских церквей — Бог, как говаривал Лесков, «запазушный», тут же, неотрывно с тобой — легко молиться Такому совсем уроднившемуся Богу. И так же непосредственно, с полной простотою, прибегает к Богу Ахматова, не как к чему-то далекому, чуть холодному — как в одах и поучениях. Для Ахматовой — Бог — Милостивец, Богородица — воистину Скоропослушница, и к ним так легко обращаться со всеми своими горестями и обидами:

*... Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь.*

*Протертый коврик под иконой...
И в косах спутанных таится
Чуть слышный запах табака...*

*Снова мне в прохладной горнице
Богородицу молить...
Трудно, трудно быть затворницей...*

И потом, безо всяких высокоумных и рыбкокровных кривляний, когда забрали сына, когда уводили его чекисты — обращение к Богу — и к Сталину одновременно: мать не может, если она мать, рассуждать по прописям из катехизиса: нельзя молиться Богу и маммоне. Мать запросто обращается к Богу — и молит и даже кривит душой (на то и мать!), умоляет палачей:

*Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.*

Да в Новгороде Великом даже такая церковь есть: во имя

Уверения Неверного Фомы: и молитва — и северная мужицкая хитринка: все-таки персты в язвы гвоздные вкладывать: и вера есть — и так оно вернее.. И чисто по-человечески: «если ты со мной побудешь», ну, в таком случае, — «я у Бога вымолю прощенье и тебе...» И только тупой Жданов мог издеваться над протертым предыконным ковриком — и запахом табака в спутанных косах: ведь так и следует: чтобы Бог не уходил в синодальные дали, в прописи и катехизисы, а был вот тут, в самой нашей жизни с ее звериным (и таким человечьим!) теплом. Ахматова и сама-то чувствует эту свою связанность с исконно-русской стороною:

*... Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.
Спокойной и уверенной любви
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пеннистом вине.*

И вот удивительно: в русской музыке — и в русской великой прозе, а отчасти и в поэзии не Москва была носительницей национально-русского начала, а невяская столица, тот самый

*... старый город Питер, —
Что народу бока повытер,
(Как тогда народ говорил).
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл...
... И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город...*

Да, не Москва породила если не самих творцов, то творчество Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева; Пушкина, Гоголя, Достоевского, Гончарова, Тютчева, Лескова, Блока, Клюева, Заболоцкого: породил их творчество «царицей Авдотьей заклятый, Достоевский и бесноватый город»... В их ряду и Ахматова. Сколько бы ни говорили о «космополитизме» и «отвлеченности» Питера, а вот именно он и стал душой русского национального, а Москва — кроме, может статься, великого русака Толстого и российского интеллигентского гения Чехова, — пошла как раз по пути более космополитическому: это и русской ее

барской стати не перечит: еще издавна, еще в грибоедовские времена там в особенности было:

*Кто хочет к нам пожаловать, — изволь;
Дверь отперта для званых и незваных,
Особенно из иностранных . . .*

Вот эту генеалогию Ахматовой подчеркивает в своей неопубликованной статье Осип Манделъштам: он подчеркивает при этом, что поэтическая родословная Ахматовой — в основном идет не от русской стиховой традиции, а от великой русской прозы: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа 19-го века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с Анной Карениной, Тургенева с Дворянским Гнездом, в се го Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу». Типичный петербуржанин — Достоевский (пусть и родившийся, но только родившийся — не больше — в Москве), — частый гость в стихах Ахматовой, особенно за последнюю четверть века:

*Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольней . . .*

Да и сам Питер — по определению Ахматовой — «Достоевский», вернее, «достоевский».

А свою родословную — от великой прозы — Ахматова тоже подчеркивает, и очень ярко:

*Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей . . .
. . . Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене . . .
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.*

Как тут не вспомнить ее любимого Пушкина, которому посвящены не только некоторые стихи, но и очень деловые и деловитые даже, очень ученые статьи Ахматовой:

*Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор . . .
Тьфу! Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!*

И не только «от прозы жизни», а именно от русской художественной прозы, от прозы петербургской — и главным образом от Достоевского — идет ахматовская лирика. Скороговорка Достоевского, открывающая именно современную эру художественной речи, с ее нервной выразительностью и предельной обнаженностью, с ее стремительным темпом развития и максимальным соответствием трагедийности развертывающегося сюжета — она очень выпукло видна в творчестве Ахматовой. Не те темы? О, иногда и те. Но ведь и речь-то идет о традиции, а не ученичестве. А соответствий и других много. Не говоря уже о гениальной «Поэме без героя» и о «Шаге времени», и ранняя даже Ахматова, даже в лирике своей, часто не монологична, а, по крайней мере, диалогична. Даже по самой форме: столкновение женского и мужского, не только в словесном своем обличьи, но и психологически дано всегда ярко и подчеркнуто-резко. И вот уж слово «подчеркнуто» ни к чему: в том-то и дело, что диалог Ахматовой так жизнен и естествен, что никакого курсива в нем не чувствуется; просто она умеет, как никто, оставаясь при этом в едином лирическом и речевом потоке, так переключиться на собеседника, что не только глядит его глазами, говорит его языком, но и внутренне переживает не за него, а как он сам. Таков ее ставший хрестоматийным (и не утративший своего очарования) «Сероглазый король», «Три раза пытать приходила», «Песня последней встречи» и — чтобы не надоедать перечислением — замечательное: «Сжала руки под темной вуалью»:

*Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искавился мучительно рот . . .
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».*

Иногда лирическая речь Ахматовой принимает форму псевдомонолога: не монолога по-существу, а ответа на очень ясно подразумеваемую речь другого: «Неправда, у

тебя соперниц нет», «Что ты бродишь неприкаянный», «А, ты думал — я тоже такая», «Тебе покорной? Ты сошел с ума!» — и так далее. А уже в поздней Ахматовой появляются и другие голоса, чтобы завершиться в многоголосной оратории «Поэмы без героя».

Интересна и тоже сходна с Достоевским и предельная откровенность Ахматовой: она и очень выстрадаана и глубоко пережита — она и далека от чистого автобиографизма: слишком личное преодолено без его исчезновения, и никто не скажет: «а мне какое дело до ее переживаний», но никто и не скажет: «это — обобщение: это — общее место». Личное, индивидуальное затрагивает каждого, как общечеловеческое. И притом — в обличи своего времени, в костюмах и обстановке своей эпохи, но без назойливости «местного колорита» и бутафории времени. Чувство высочайшей меры: это тоже роднит Ахматову с Пушкиным. Народность, не переходящая в простонародность, никогда не стилизация. Она не в таких стихах, как замечательное в своем роде «Причитание» («Господеву поклонитесь»), «А Смоленская нынче именинница», а в гениальном двестишии:

*От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.*

Почти народное присловье! А, вместе с тем, какое чисто-ахматовское! А сколько таких навеки запоминающихся двестишии рассыпано в лирике Ахматовой: «Лишь сердце мое никогда не забудет отдавшую жизнь за единственный взгляд»; «И вся земля была его наследством, а он ее со всеми разделил»; «Но я предупреждаю вас, что я живу в последний раз»... Да сколько еще!

Как-то не верится, что могли разделять творчество Ахматовой на раннее, «дамское» по темам, хотя, мол, и превосходное по форме, и более позднее, когда Ахматова стала подлинным поэтом: «Широкая публика, делавшая когда-то славу Ахматовой, славу в необычном для настоящего поэта порядке, шумную, молниеносную — Ахматовой обманута. Все курсистки России, выдавшие ей 'мандат' быть властительницей их душ — обмануты. Ахматова оказалась поэтом, с каждым годом головой перерастающим самое себя...» — так пишет об этом некоем водоразделе в творчестве Ахматовой Георгий Иванов. Но так ли это? Так ли неправы были эти «курсистки», создав шумную славу «Четкам»? — Ведь в этих своих ранних стихах Ахматова в

полный голос заговорила — и как заговорила! — уже о том, что всех и всегда не может не интересовать — о всечеловеческом. И вернее поставить акцент на перерастание, на рост, а не на «временное и случайное», сквозь которое уже прозревался «настоящий поэт»: настоящий поэт уже был, был сильный и верный голос, и голос этот глубоко и веско говорил о том, что поэта в то время задевало. Но ведь это н и к о г д а и не может не задевать. Это остается тоже навеки. Ну, а затем, совершенно естественно, безо всякой ломки, безо всякого «переступания порога» — идет духовное и душевное мужание, возрастание: в том-то и дело, что Ахматова вполне и всегда Ахматова, но Ахматова разного возраста — и для разного возраста. Но каждый возраст посвоему глубок, и всемерной ложью и неправдой является некоторая высокомерная поза по отношению к «Четкам», даже к лучшим стихам «Вечера». Зачем сравнивать их с «Анно Домини», «Подорожником», «Ивой», «Реквиемом», «Поэмой без героя»? Ахматова живет полной жизнью и в юности, и в молодости, и в зрелые годы, и в годы умудренности, и никак нельзя забывать, что юношеская свежесть чувств, да еще так замечательно омузыкаленная, имеет те же права на наше признание, что и зрелая увесистость и углубленность переживаний. Мы живем, растем и стареем вместе с поэтом. И сейчас, как и раньше, разные возрасты читателей предпочитают Ахматову разных возрастов ее творчества. Вот свидетельство Вл. Луговского о московских десятиклассниках и десятиклассниках, пригласивших в 1951 году его и Суркова на собрание «молодежного актива»: «Это были дети Москвы. Их было сто человек. Причем в большинстве это были именно рабочие ребята, но они достают томик Гумилева, переписывают стихи Гумилева, переписывают Ахматову, раннюю ее лирику, и т. д.». Вот и сейчас — Ахматову вынуждена печатать даже «Юность». Вот и сейчас Ахматовой, ранней Ахматовой, зачитывается молодежь. Где тут говорить о «дамской» лирике! В Ахматовой столько исконно-бабьего, вечно-женского, извечно-человеческого! И комсомолка на новостройке читает именно «Четки», отбрасывая стихи о производственном энтузиазме и верности заветам Ильича:

— *«Ты с кем на заре целовалась,
Клялась, что погибнешь в разлуке...»*

Это, ей-Богу, задевает юных больше, чем «Хирург завоевал авторитет... Пока коллеги за ухом чесали...». Да

зачем такое! Даже самые прекрасные строки поздней Ахматовой не могут так задевать юных, как задевают они нас, как задевают их строки Ахматовой ранней. Коемуждо каждое. Нужно самим пережить, чтобы не только понять, но и глубоко пережить, скажем, такое:

*Есть три эпохи у воспоминаний.
И первая — как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным
И тело в их блаженствует тени . . .*

Или:

*Не недели, не месяцы — годы
Расставались. И вот наконец
Холодок настоящей свободы
И седой над висками венец.
Больше нет ни измен, ни предательств . . .*

Ну, конечно, и юные поймут это, но так ли до конца, всей кожей своей поймут, как написанное юной и для юных? Ведь читают литературу не для «изучения» и «проработки», — так читают только в школе, и часто навек потом забывают и никогда не раскрывают читанное на школьной скамье, — читают для восполнения переживаемого лично. И каждый выбирает то, что в этот момент ему нужно. И молодой комсомолке гораздо интереснее даже «Перо задело о верх экипажа», «Он снова тронул мои колени почти не дрогнувшей рукой», чем ахматовское же:

*Уже безумие крылом
Души закрыло половину,
И поит огненным вином
И манит в черную долину . . .*

Зато какая же мать не содрогнется всею душой, читая вопль матери, у которой арестовали, увели и осудили сына:

*У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела . . .*

*Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачей,*

*Под Крестами будемь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать . . .*

И наконец, весь жизненный путь, прожитый не вдали, а вместе с народом, со всей страной — и, тем самым, со всем миром, — весь он конденсируется сначала в зловещей балладе 1924 года, а затем в развернувшейся из нее огромного значения полифонической оратории — «Поэме без героя». Говорить о поэте — и не цитировать его: это значит: объяснять слепому цвет молока: — о поэте говорить — это только указывать перстом на то, что особенно задевает. А так как баллада эта не перепечатывалась (разве в статьях пишущего эти строки), то приведу ее полностью:

*И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.
Это муж мой и я, и друзья мои
Встречаем новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино как отрава жжет?
Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»
А друг, поглядевши в лицо мое,
И вспомнив Бог весть о чем,
Воскликнул: «а я за песни ее,
В которых мы все живем!»
Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет».*

Это еще — баллада. И в ней больше личного. Но много лет из нее развертывается поэма: это не только «Поэма без героя», вернее, «Поэма без героя» — это не только одноименная поэма: ей предшествует другая — «Шаг времени», последняя часть которой — с ничтожными изменениями — входит затем составной частью в «Поэму без героя». И начинается «Шаг времени», конечно, с Достоевского:

*Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольней.*

*Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады . . .
. . . Но, впрочем, город мало изменился, —*

как бы возражает Ахматова тем, которые хотят объявить «Шаг времени» чем-то вроде поэтической иллюстрации к «Развитию капитализма в России», да еще семидесятих годов прошлого века . . . Нет, просто Россия Достоевского — она и сегодняшняя Россия, ибо —

*Страну знобит, а старый каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над перевозданным беспорядком,
Как некий дух взнесется. Полночь бьет,
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.*

Да, идет великое перемещение времен, подобие Страшного Суда истории, великой казни и великих казней: «Семеновским припахивают плацем» многие и многие страницы истории, страшным гофманианским маскарадом проносимой перед творческим взором поэта: «все равно подходит расплата» . . . —

*До смешного близка развязка: . . .
. . . Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-белый стяг . . .
Все уже на местах, — кто надо,
Пятым актом из Летнего Сада
Пахнет . . .*

Ахматова не отказывается от тем и персонажей своей молодости: все они, так или иначе, но проходят своей чередой в дьявольском фантазмагорическом маскарадном шествии истории. А история-то, история Петербурга и история России, приобретает подлинный смысл именно теперь, после Октября, после великого крушения «России Достоевского»: это несомненно, ибо только теперь как-то открылись все движущие нити исторического театра марионеток, ибо великая трагедия современного мира только и стала явной после русского Октября. Да и новый век только тогда начался — ибо началась особая, новая жизнь — хорошая или плохая, но новая:

*Как пред казнью бил барабан . . .
И всегда в духоте морозной,*

*Предвоенной, блудной и грозной
Непонятный таился гул...
Но тогда он был слышен глухо,
Он почти не касался слуха
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек —
А по набережной легендарной
Приближается не календарный —
Настоящий Двадцатый век.*

Искушение. Всемирно-исторический суд. Страшный Суд истории и совести. Затем — страшная война и «нашествие иноплеменных» — гитлеровских полчищ. Великий погром советских армий, великое отступление почти до Урала: правда, уже грезилась и отмстка:

*От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Преодо мною шла на восток.*

Петербург-Ленинград вымирал долго и люто: в зимы осады, голодный и холодный, он как-то выстоял, но смерть унесла не менее двух миллионов: в дни и месяцы осады не было сил и средств, не было времени и возможности даже хоронить трупы, и многие дома города представляли собою чудовищные морги: в первую очередь вымирали, конечно, «осколки разбитой вдребезги» старой петербургской культуры, но смерть косила всех без разбора. И все-таки Ленинград выстоял: Ахматова писала в те дни:

*А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.
Над вашей памятью не стыть плакучей ивовой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!
Да что там имена!*

*Захлопываю святыцы,
И на колени все!*

*Багряный хлынул свет.
Рядами стройными выходят ленинградцы —
Живые с мертвыми: для **Бога**. мертвых нет.*

Да, в страшных апокалипсических явлениях Страшного Суда истории открывается ее, истории, смысл. И все таки опять-таки не Москва видится Ахматовой смыслом и символом этой истории, а Петербург:

*А не ставший моей могилой,
Ты, гранитный, крошечный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил,
И на старом Волковом Поле,
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвьем братских могил.
Все, что сказано в первой части
О любви, измене и страсти,
Превратилось сегодня в прах.
И стоит мой город зашитый,
И лежат надгробные плиты
На бессонных твоих очах . . .
. . . А веселое слово — д о м а —
Никому теперь незнакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький,
Как отравленное вино . . .*

Но Ахматова отнюдь не вопленица над мертвыми, — она оплакивает их, но захлопывает святцы с их именами, чтобы заговорить о вечно живом, о вечной жизни и тех, что отошли. Она знает, что —

*Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит.
Крапиве, чертополоху
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет! . .*

А дело — это великое дело. Дело любви и порождения новой жизни, не только личной, но и сверхличной, не только порождения, но и воскрешения, дело бессмертия. К этой

русской идее здесь, земного — почти материалистически понимаемого, но глубоко-духовного в то же время — бессмертия Ахматова возвращается не раз: эта идея ей близка:

*Разве ты мне не скажешь снова
Победившее
смерть
Слово*

И разгадку жизни моей?

Не поэзии сказать это великое Слово. Она может только прикоснуться чуть-чуть, только легко намекнуть на него:

*Наше священное ремесло
Существует тысячи лет . . .
С ним и без света миру светло.
Но еще ни один не сказал поэт,
Что мудрости нет, и старости нет.
А может, и смерти нет.*

Ахматова вплотную подошла к этому Слову. В этом — путь ее духовного возрастания. В этом — ее великая жизненная сила и правда. В этом — секрет ее вечной молодости. В этом — секрет органического единства всего ее творчества, всегда беззаветно и в хорошем смысле просто воспевавшего жизнь.

1965

ЗАМЕТКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ

Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
Закопная синева.

Великопостные, голые, чуть набухающие ветки. В широкие окна струится прозрачная — как бы призрачная — мартовская синева. И здесь, вдали от невосской столицы, вдалеке от России, может быть еще сильнее звучит в душе такой глубоко русский, такой до боли близкий мотив:

Не последние ль близки сроки? . .
. . . Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный призрак мертвой листвы.

Русская поэзия, как и русская философская мысль, всегда устремлялась к эсхатологии. Даже в самых низах народного сознания жил подспудно шепот пушкинского бродяги чернеца Валаама: «. . . знать пришли наши последние времена» . . . И у Ахматовой то же. Она видит уже явственно, что, по крайней мере для нашего культурно-исторического зона, «пришли наши последние времена». И рубежом двух уже не чисто-русских, а *мировых* эпох справедливо называет признанную первоначала за провинциальную — Октябрьскую революцию. Приемля или не приемля ее, все равно следует признать, что она вдребезги разбила весь старый мир во всем мире, и новый — двадцатый — век начался именно с нее, век, пришедший в огненном венце войн и революций — —

А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий двадцатый век .

И это лучше поняла «взбесившаяся барынька, мучающаяся между будуаром и моленной», как обозвал Ахматову А. А. Жданов в своей черносотенной погромной речи, — чем понял это сам Жданов, сам Сталин, еще раньше — Ленин и иже со всеми ними. Ибо они, большие и малые делатели «нового мира», были только слепыми орудиями истории, в сознании своем не поднявшимися выше уровня плоскодонных французских материалистов-просветителей XVIII века и безнадежного тупицы Чернышевского... Историю, как *искупление* первородного греха человечества понимали Достоевский и Блок, а за ними — Анна Ахматова. И революцию, и голод и холод послеоктябрьских лет и десятилетий — поняла как искупительную жертву:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло? — —

спрашивала Ахматова еще в 1921 году. И отвечала так, как надлежит отвечать поэту и христианке: потому что нищета, потеря близких, голод и холод, внешняя несвобода, даже рабство — для сильных духом лишь обостряют внутреннюю свободу, духовное освобождение от погрузившегося в дрязг обыденности нормально обеспеченного материального бытия. О, нет! — Это не оправдание насилия и рабства, террора и угнетения. Это — признание их за ниспосланное нам Промыслом *испытание* — —

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам,
Никому, никому неизвестное...

Это — не вульгарное «принятие Октября», приводящее к новому религиозному сознанию — наукообразному и антинаучному коммунистическому хилиазму: все мировое развитие заканчивается неподвижной и не подлежащей дальнейшему развитию вечностью: райским состоянием достигнутого наконец-таки коммунизма. Дальше — стоп, дальше запрещено всяческое движение, всяческое качественное изменение, всяческое развитие: куда теперь изменяться? — ведь цель всего исторического развития человечества достигнута и стала всемирной явью; *чему* развиваться: развитие

— изменение, «переход (диалектический) в свою противоположность», а, следовательно, уход от коммунизма. Но для Ахматовой все в мире — внешнем и внутреннем — — в движении, в «беге времени» — для нее, как для всякого живого человека, а, тем более, творца — неподвижность — смерть.

Набухают и зеленеют почки. Сквозь мертвую листву прошлого пробивается юная весенняя трава. И теперь, как за сто двадцать лет перед тем, при молодом Достоевском — —

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет,
Перо скрипит, и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

Бьет полночь. Бьют барабаны немудрых побед и казней. Семеновский плац оборачивается уже не казнью Достоевского и петрашевцев, а расстрелом всего периода культуры европейского гуманизма. Оборачивается кризисом религиозного сознания, смертельной болезнью европейской государственности, тифозной горячкой европейской (а, следовательно, и *мировой* — Гана и Конго не замена Европе) культуры. Огромным распятием стоит на зловещем перекрестке Истории Октябрь, и длинная тень его отбрасывается и на прошлое и на будущее: ведь это правда, что «конец — делу венец», и сейчас, по плодам, легче и вернее познать и оценить и всю предыдущую историю; ведь это правда, что «настоящий двадцатый век» начался в Октябре 1917-го — век конца целого всемирно-исторического зона. И этот-то конец только и позволяет всем существом нашим, а не только умопостигаемо, понять «как в прошедшем грядущее зреет, как в грядущем прошлое тлеет». Ахматова принимает Историю, принимает и Октябрь — как Суд Божий.

Этот рай, в котором мы не согрешили,
Тошен нам.

Этот запах смертоносных лилий

И еще не стыдный срам.
Снится улыбающейся Еве,
Что ее сквозь грозные века
С будущим убийцею во чреве
Поведет любимая рука.

История человечества, история человеческой культуры началась с грехопадения. И Ева уже чревата начинателем истории и культуры — братоубийцей Каином. Но ведь есть и другая сторона, другой полюс всего этого процесса: ведь история нашей всемирно-исторической эры своим сердцем, своим духовным средоточием не может не считать Боговоплощения и Богоискупления. Даже если вы материалист и атеист, но остае-тесь «мыслящим тростником», вы не можете не при-знать, что это был величайший момент во всей нашей культуре, основополагающий момент по крайней мере для всей средиземноморской культуры и истории. Два основоположных момента: грехопадение — в результа-те вкушения плода от древа познания добра и зла, — и искупление через Боговоплощение и искупительную Богожертву. И в центре ахматовского «Реквиема» — «Распятие»:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
И Матери: «О, не рыдай мене . . .»

(— «Да, это, кажется, тоже не плохие стихи», — ска-зала о своем «Распятии» Ахматова в беседе с Г. В. Ада-мовичем.)

И пусть, пусть — —

Осквернили пречистое Слово,
Растоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол. — —

Все равно: только в искупительном страдании за се-бя, за страну, за человечество, за Историю живет и ды-шит подлинный поэт, приемлющий мир в его грехе и свя-тости, зле и добре — —

О, нет, без палача и плахи
Поэту на земле не быть;

Нам поминальные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.

Такова Анна Ахматова? Да, и такова. Она многое, многое понимает. Она многое принимает. Не принимает только остановки, мертвящего застоя. Грешная и праведная, а более — грешная, но живая история. Не безумная «Осанна» первозданного рая, до первородного греха: —

Этот рай, в котором мы не согрешили,
Тошен нам.

Ахматову рядили и рядят по-своему, по своему усмотрению — кто как хочет. Одни — в «взбесившуюся барыньку, мечущуюся между будуаром и моленной», другие — чуть ли не в монашенку. А она — умный, живой человек, отвечает всем этим ее портретистам:

Какая есть. Желаю вам другую.

Получше. Больше счастьем не торгую,
Как шарлатаны и оптовики.

Пока вы мирно отдыхали в Сочи,
Ко мне уже ползли такие ночи,
И я такие слышала ззонки...

Время у Ахматовой. Миги, отдельные миги — это не время. Это — застылость, это — смерть. Это — система зеркал, непроглядной ночью глядящих друг в друга: «только зеркало зеркалу снится»... Только вечность, совокупляясь с мигами, создает длящесть, порождает время. И мы причастны этой гечности, мы заключаем в себе зерно ее — —

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет...

«Шаг времени», «Бег времени» — эти названия у Ахматовой не случайны. Она — поэт истории. Недаром музу истории — Клио — нередко изображают с зеркалом в руках. История, бег ее, все уносит, казалось бы, смерть торжествует:

Что войны, что чума? Конец им виден скорый;
Их приговор почти произнесен.

Но как нам быть с тем ужасом, который
Был бегом времени когда-то наречен?

Болтовня салонных богословов о бессмертии и Боге,

о теодицеях, — не подтвержденная и не порожденная глубоким внутренним переживанием, только раздражает Ахматову:

Смерти нет — это всем известно,

Повторять это стало пресно,

А что есть — пусть расскажут мне . . .

Она верит — и не верит. Она, как Фома Неверный, хочет верить *наверное*, вложив свои персты в язвы гвоздные . . .

Не упомяну сейчас, у кого я читал, что кроме Надежды Яковлевны Мандельштам Ахматова не переваривала жен поэтов. Признавала и дружила только с Н. Я. Ненавидела жен и живых поэтов, и поэтов покойных. Впрочем, кого она любила, тот никогда для нее мертвым и не был. Ее любовь к литературе и к жизни делала ее любимцев вечно живыми, и к ним у нее было не литературное лишь, а сугубо *личное* отношение. Еще в молодости она писала — и это не был поэтический образ! — —

Любовникам всем моим

Я счастье приносила.

Один и сейчас живой,

В свою подругу влюбленный,

И бронзовым стал другой

На площади оснеженной.

Оба Александра были ей тогда бесконечно близки. Хотя и встречалась она с Блоком раз-два — и обчелся. И ничего решительно романтического в этих случайных встречах не было. А в старости сказала она и Г. В. Адамовичу и Н. А. Струве, что она продолжает любить Блока, но он теперь ей *ненужен*. Зато любовь к Пушкину оставалась навсегда: от юных стихов: «здесь лежала его треуголка и растрепанный **ТОМ Парни**» — и до: до педантичности научных, скрупулезных работ и набросков о Пушкине. Прочтите в этом томе — как старается *документально* доказать Ахматова, что Пушкин отнюдь не любил свою жену: Закревская, Оленина, Собаньская — — только бы не Наталья Николаевна! «Знаете, на одном обеде в Москве, я как-то разразилась гневной тирадой против Натальи Николаевны Пушкиной», — рассказывала она Н. А. Стру-

ве. Чувствуется, что Ахматова просто ревнует поэта к его жене! А Пушкин для нее *жив* — —

И все, кого ты вправду любила,
Живыми останутся для тебя.

Редко встретишь художника слова, для которого история и современность, прошлое, настоящее и будущее сливались бы так непосредственно в живой единый процесс, в единый мощный поток — не теоретически, не умопостигаемо, а всем существом — до ревности и споров, до страсти и негодования . . .

. . . Все равно приходит расплата . . .

И еще: немало в позднем творчестве Ахматовой элементов *шествия* — или бега, шага или марша! На этом построена вся «Поэма без героя», и в ней же недаром поминуются и похоронный марш Шопена, и отступающие на восток советские армии, и советские же армии, наступающие на запад . . . Но и «Шаг времени», но и соединение всех времен ее стихов в книгу «Бег времени»! Как будто отдельные лирические — разновременные и разнохарактерные — миги-стихи она хочет слить в единое шествие: тут и соединение разновременных четверостиший в «вереницы», тут и стремительный бег к какой-то вечности . . . Время даже становится в какой-то степени обратимым:

А что, если вдруг откинуться

В какой-то семнадцатый век?

«А у нас отняли пространство, время, все отняли, ничего не осталось», — сказала Ахматова Н. А. Струве. Но творец, сознающий свою внутреннюю свободу, может сказать смело:

Я помню все одно и то же время,
Вселенную, перед собой, как бремя,
Нетрудное в протянутой руке,
Как дальний свет на дальнем маяке
Несу, а в недрах тайно зреет семя
Грядущего . . .

«По внутреннему настроению души, — говорит Никита Стифат, — изменяется естество вещей». Преодоление времени и пространства в творчестве поздней Ахматовой, несомненно, от универсализма восточного христианства. Может быть, оттуда же и форма карнаваль-

ного новогоднего шествия масок в «Поэме без героя». «Раскованными были и карнавальные шествия ряженых во время праздника (языческого по своему происхождению) брумалий, с которым тщетно пыталась бороться церковь еще в XII в., и корпоративные торжества, вроде шествия школяров, описанного Христофором Митиленским. И как характерно для средневекового человека то обнажение двойственности праздника, какое обнаруживается у Христофора: он рассказывает, что видел на следующий день, как был подвергнут порке тот, кто во время торжественной процессии шествовал в короне, наподобие царской. Буффонаду и маскарад ценила не только константинопольская улица, но и высшие слои византийской знати . . .» (А. П. Каждан. Византийская культура. М., 1968, стр. 144—145.)

Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня . . .
Этот рай, в котором мы не согрешили,
Тошен нам . . .

. . . Зеленеет трава, набухают почки, в окно льется заоконная синева. Воскресение природы, светлое обетованье нашего общего воскрешенья. Ахматова хорошо знала, что не поэзии, не литературе, как ни высоко она ценила «святое ремесло» поэта, — дано это великое дело — дело воскрешения. Но она, как мало кто, живо и непосредственно представляла живым и живыми все то, что она так любила, всех тех, кого она так любила. Она понимала, что смерть нашего исторического эона, как она ни трагична, не есть еще окончательная смерть — смерть моей и других личностей. А ценность личности человеческой, любой личности, выше царств, культур и миров — —

Завтра утро, меня разбудит, . . .
. . . И в лицо мне смеяться будет
Заоконная синева . . .

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

Осязаемо-вещная и просторечиво-психологическая поэзия Ахматовой «Вечера» и «Четок» уже к 1920-м годам начала принимать совсем другой, напряженно-внутренний и — скажем — патетический оттенок. Исключительная прозрачность и тонкая психологичность ее стихов стала вытесняться тяжелой поступью иных видений, постижением сокровенной сути мира. На смену лиризму и драматизму пришло трагедийное восприятие жизни. Это движение от ясности к суггестивности, от прозрачности чуть подкрашенного рисунка к масляной пастозной живописи, от гомофонии к полифонии было воспринято многими не как духовное и творческое возрастание, а как «измена» и «падение». Одновременно замечается и склонность к переходу от лирической миниатюры к «большой форме» — поэме или поэмообразному циклу. Многие поэмы и поэмы-циклы строятся на основе более ранних поэтических «заготовок»: ранее написанные стихотворения соединяются в сюиты, некоторые из сюит превращаются затем в поэмы. Это движение к большой форме также осуждалось многими, привыкшими к очень камерному, хотя и очень народному по свойствам поэтического языка, творчеству ранней Ахматовой, с ее слегка преодоленным автобиографизмом, с ее склонностью к лирическому наброску-миниатюре.

Как же должны были усилиться эти осуждающие Ахматову голоса после появления поэмы или цикла-сюиты «Шаг времени» (первая появившаяся в печати редакция «триптиха») и самой «Поэмы без героя»! «Строже всего, как это ни странно, ее осудили мои современ-

ники, — рассказывает автор в письме 27 мая 1955, — и их обвинение сформулировал в Ташкенте X, когда он сказал, что я свою какие-то старые счёты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые 'петербургские обстоятельства', Поэма будет непонятна и неинтересна. Другие, в особенности женщины, считали, что Поэма без героя — измена какому-то прежнему 'идеалу', и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов 'Четки', которые они 'так любят'.

И действительно: 1913 год: ах, как он был в представлении большинства безоблачен, радостен, благополучен! Ну, о каких таких апокалиптических тревогах и признаках катастрофы можно было тогда говорить! Их — этих признаков и предвещаний — не было и в помине! Было иное: агнивцевское:

Букет от Эйлерса! Вы слышите мотив
Двух этих слов . . .

Был «блистательный Санкт-Петербург» и безмятежный быт, и только чудаки, мол, вроде Ахматовой или — особенно — Блока, «трагического тенора эпохи», могли видеть этот грядущий катаклизм, могли усмотреть сквозь этот блестящий наряд эпохи какие-то язвы на теле и распадение на аморфные элементы духа, слышать отдаленный, нет, очень уже приблизившийся гул небывалых потрясений: «Так или иначе — мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа. Мы видим себя как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею; а под нами — громящая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» (А. Блок. Стихия и культура. Декабрь 1908). Нет, писать, да еще в ретроспективном порядке, праздную ложь или бытописательную поверхностную олеографию предреволюционных лет могут только вчерашние участники сборников «Знания» или изголодавшиеся по покою слабодушные авторы третьего ранжира. Для больших и навечных — наше сегодня озаряет трагедийным, но и очищающим — искупающим через страдания — огнем наше вчера и позавчера. В одном из поздних своих стихотворений Ахматова пишет:

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,

И ночь Петербурга, и в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий,
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Эти стихи как-то освещают и «Поэму без героя». Кстати, они и написаны в те годы, когда заканчивалась, перерабатывалась и принимала свою окончательную форму «Поэма без героя». Воистину без героя, ибо героем поэмы, единственным отвоплотившимся до конца, является сама эпоха, время распада отдельных личностей, их обезличения, но сама по себе — эпоха очень яркая и характерная. А личности в ней — и в поэме, и в эпохе — только слегка намечены, и то наиболее великие, и притом иной раз восходящие к иному времени, в двадцатый век забредшие из девятнадцатого, как посланники русской совести, как представители великой литературы великого века. Таков ясный в поэме Блок. Таково упоминание — еще более символическое — Достоевского, особенно в первом по опубликованию (но не по написанию) варианте поэмы — «Шаг времени» — и открывающемся в этом ключе:

Россия Достоевского. Луна
Почти на четверть скрыта колокольней . . .

В дальнейшем, из отброшенных в процессе работы фрагментов поэмы «Шаг времени» (или одноименного цикла стихов, весьма поэмообразного — включавшего в себя и отрывок из «1913 года» — первой части «Поэмы без героя») были созданы другие поэмообразные циклы: «Предыстория» вошла первым фрагментом в «Северные элегии», «Юность» (с подзаголовком «Из цикла 'Юность'») и «На Смоленском кладбище» включены в другие циклы. Вообще, как уже говорилось выше, в творчестве поздней Ахматовой наблюдается не только устремленность к большой форме поэмы и поэмообразного цикла, но и стремление одновременно написанные стихотворения соединять в циклы. Поэтому «Шаг времени», хотя и рассыпанный впоследствии по разным циклам, не может быть обойден при рассмотрении «Поэмы без героя» и ее предыстории . . .

В маскарадной пестряди не лиц, а масок, мелькают многие, но сам автор старается как можно дальше отодвинуть их отождествление с их реальными прототипами. И это — не только из соображений литературно-этиче-

ских: чтобы не слишком приоткрывать завесу, скрывающую некоторые «петербургские обстоятельства»: нет, личное в нашу эпоху слишком связано с историей, слишком кровно связано с общим. Когда слишком много внешних событий — почти не остается места для жизни индивидуальной, личные события перестают отмечаться нами, как материал для постройки нашей души и литературы. История убивает биографию. Мы видим скорее не лица, а личности, маски. Не внутреннее-сокровенное, а кажимость, маскарад. Умирает ли глубинное, внутреннее? Нет, конечно. Но умирает фабула: она заслоняется тем, что раньше было только фоном. Исторический фон поработает личность, бесильную перед силами торжествующей истории. Вещи поработают человека — всей своей наличной наглой массой. В учении Маркса о товарном фетишизме есть большая правда конкретного наблюдения. Развоплощение человеческой личности идет и путем крайнего овеществления душевной жизни — и путем почти магического одушевления окружающих нас вещей. Остаются только дух и подсознательное с одной стороны — и огромная машинерия вещей с другой. При этом не может существовать больше фабула — даже раннеахматовская:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Теперь нам неинтересен этот классический треугольник. И Ахматова сознательно бросает нам вызов, взяв за каркас сюжета своей первой части «Поэмы без героя» именно тот же классический треугольник: «Коломба десятих годов», «драгунский Пьеро» и он, победительный герой, трагический тенор эпохи, пославший Коломбине розу в бокале. Так прозрачно, так ясно:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале...

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, аи...

И как все отдалено, как все метафизировано! Даже Блок не отвоплощен: он дважды обозначен: «без лица и названья», ему придан несколько демонический облик, но и маска его — знаменательная: он, стоящий на грани двух столетий-эонов, потому и наряжен как верстовой столб: «полосатой наряжен верстой». Наряжен он так и потому, что стоит на границе двух сосуществующих миров: Запада и России. Здесь у Ахматовой

явная переключка с ее другом — Мандельштамом: «Домашнее и европейское — два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий»; «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени . . .» («Барсучья нора», 1921). Ахматова не хочет фотографичности: да и может ли фотография запечатлеть вечно текущую жизнь! —

Ту полночную Гофманиану
Разглашать я по свету не стану
И других бы просила . . .

Но ее уже разгласили: разгласил отчасти Корней Чуковский, отчасти в умной и содержательной статье «'Поэма без героя' Анны Ахматовой» Е. Добин («Вопросы Литературы», 1966, № 9):

«Как уже сообщил Корней Чуковский, в 'Петербургской повести' воссоздана жизненная драма, действительно приключившаяся в Петербурге в 1913 году. Колумбина — блеснувшая в те годы актриса Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (жена известного по 'Миру Искусства' художника Судейкина). Читателю, который интересуется реальными прототипами, можем сообщить и имя Пьеро: Всеволод Князев, драгунский корнет, выпустивший книжку стихов, не лишенных дарования.¹ Но смысл 'Петербургской повести', разумеется не в 'истинности' происшествия. Поэта вдохновил не сенсационный случай из газетной хроники, в сущности, тривиальный. . . . Ольга Глебова-Судейкина, Всеволод Князев — не герои 'девятьсот тринадцатого года'. Они лишь прообразы. И если 'корнет со стихами', повидимому, очень близок к прототипу, то этого нельзя столь же определенно сказать о Колумбине. Напомним, что в 'Anno Domini' есть стихотворение, посвященное О. А. Глебовой-Судейкиной.

¹ Сохранившиеся у Ахматовой портреты живых участников «Петербургской повести» несут на себе выразительный отпечаток времени. Корнет — в полной парадной форме. Левая рука картинно лежит на эфесе. Но лицо простодушное, открытое, без всякого налета щеголеватости, позировки, парадности. Героиня — прельстительная вакханка. В призывной улыбке — бесовская жажда наслаждений. Но есть и более поздняя фотография: лицо — усталое и грустное. *Примеч. Добина.*

Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу. ...
... Как лунные глаза светлы, и напряженно
Далеко видящий остановился взор.
То мертвому ли сладостный укор,
Или живым прощаешь благосклонно
Твое изнеможенье и позор?

Героиня выступает в какой-то мере даже жертвой. Быть может, виновница кровавого финала имела основания бросить 'укор' мертвому? И даже была вправе 'прощать' твое изнеможенье и позор? Вопросы поставлены. Ответа на них не дано.

Вероятно, потому, что ответы могли быть разные».

Но в стихотворении «Голос памяти», посвященном Глебовой-Судейкиной, стихотворении, написанном летом 1913 года, непосредственно после кровавого финала, ответ, как будто, дан:

... Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?

Небольшая поправка: Добин ошибается, когда говорит, что «Иванушка русской сказки», «драгунский Пьеро» выпустил книгу не лишенных дарования стихов: книга эта вышла посмертно: Всеволод Князев. Стихи. Посмертное издание. 1914. СПб. Даже эта деталь — выход книги Князева в год войны, а не в 1913 году — году его самоубийства — косвенно отразился в поэме:

Гляди:
Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах ...
Он — на твой порог
Поперек ...
Да простит тебя Бог!

Все детали взвешены: детали, вещи, характерные личины времени невероятно точно и уместно включены в самую ткань повествования: чтобы и нам быть возможно более конкретными, наиболее приближенными к реалиям, лежащим во внешней подоснове поэмы, мы будем обильно цитировать современников «Петербургской повести», как из близкого героям поэмы лагеря, так и из кругов, ярко враждебных петербургским «декадентам». Пусть читатель не сетует за обилие цитат и их длину. Вот драгунский Пьеро бродит под окнами своей Коломбины, у дома на углу Марсова поля, «построенном в начале XIX века братьями Адамины». В

этом доме одно время жила не только Глебова-Судейкина, но и дружившая с нею Ахматова.

И дождался он. Стройная маска
На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!

«Путь из Дамаска» — интермедия-миракль, поставленная в литературно-артистическом кабаре «Бродячая Собака» (в «Поэме без героя»: «Мы отсюда еще в 'Собаку'»). Кабаре открылось под новым 1912 год, прекратило свое существование в 1915 году, затем вновь открылось под названием «Привал Комедиантов». Бродячую Собаку охотно посещали Анна Ахматова («Да, я любила их — те сборища ночные»), Гумилев, Михаил Кузмин, Мандельштам, Сергей Городецкий, жена Блока — артистка Л. Д. Басаргина-Блок, художники Судейкин, Сапунов, Добужинский, артисты Шалапин, Самойлов и многие другие. Сходились к ночи. «Четыре-пять часов утра. Табачный дым, пустые бутылки. Час назад было весело и шумно — кто-то пел, подыгрывая сам себе, глупые куплеты, кто-то требовал еще вина. Теперь шумевшие либо разошлись, либо дремлют. В подвале почти тишина. ... Разговоры идут полушопотом. ... Здесь только: 'Веселость едкая литературной шутки, И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий'...» (Георгий Иванов. Петербургские зимы. Париж, 1928, стр. 68—69). Михаил Кузмин написал даже гимн «Бродячей Собаке»:

... Мы не строим строгой мины,
Всякий пить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов. ...
... Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех Поэтов — все «Адамы»,
Всяк приятен и не груб...

Приведший полностью этот гимн в своих воспоминаниях поэт Бенедикт Лившиц, указывает на «двусмысленную роль, на которую были обречены футуристы в прониинском подвале. Совсем иное положение занимали в «Бродячей Собаке» акмеисты. ... Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Нарбут, Лозинский были в подвале желанными гостями» (Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Изд. Писателей в Ленинграде, 1933, стр. 263). «В петербургской 'Бродячей Собаке', где Ахматова сказала: 'Все мы грешники тут, блудницы', поставлено было однажды 'Бегство Богоматери с Младенцем в Египет', некое 'ли-

тургическое действо', для которого Кузмин написал слова, Сац сочинил музыку, а Судейкин придумал декорацию, костюмы, — 'действо', в котором поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» (И. А. Бунин. Воспоминания. Изд. «Возрождение», Париж, 1950, стр. 46). Блок давно почувствовал, что весь этот шумный маскарад времени — бал покойников. В своем дневнике и в своих статьях и письмах он неоднократно говорит об этом. А 21 августа 1917 года он с явным сожалением записывает, что его жена «была ночью в 'Бродячей Собаке', называемой 'Привал Комедиантов'. . . . В 'Бродячей Собаке' выступали покойники: Кузмин и Олечка Глебова, дилетант Евреинов, плохой танцор Ростовцев»... (Собр. соч., том 7, 1963, стр. 303). Приведем только отзыв о «Коломбине десятых годов» ее друга — известного художника и эссеиста Юрия Анненкова: «Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, выдающаяся танцовщица, первая жена знаменитого художника и театрального декоратора, Сергея Судейкина, умершего в Соединенных Штатах Америки. Женщина рафинированной культуры, вращавшаяся в центре художественного и литературного мира тогдашней России и близкая подруга Анны Ахматовой» («Дневник моих встреч. Цикл трагедий», том 1, 1966, стр. 77).

Классический треугольник взят в явно трагедофарсовом виде: ведь взяты, как мы видим, в виде прообразов личности или не лишенные таланта творческого — и таланта ж и т ь (а биография в десятых годах нашего века тоже — в кругах творческой интеллигенции — т в о р и л а с ь ; даже заживо творили вокруг себя некую легенду): таков двадцатилетний «корнет со стихами» — Всеволод Князев: он характеризуется и цитатами-эпиграфами к главам поэмы (подписанными «Вс. К.»); или личности талантливые, одаренные — такова «Путаница-Психея», «Коломбина десятых годов» — Ольга Глебова-Судейкина; наконец, огромная фигура «без лица и названья» — Блок. И вот, несмотря на это, все они — лишь маскарадные маски, лишь верстовые столбы времени, что-то мнимо-существующее, невсамделишное, миражное, как и окружающий их мир интеллигентских эпифеноменов — над разбушевавшейся стихией истории и мира вещей. Недаром почти все характерные детали взяты из мира искусства наиболее ми-

молетного, исчезающего, манящего и нестойкого — мира театра: вот Дапертутто — литературно-редакторский псевдоним Всеволода Мейерхольда — и в строфах «Поэмы без героя» «мейерхольдовы арапчата затевают опять возню»: впервые поставленный в свободном импровизационном стиле 9 ноября 1910 года мольеровский «Дон Жуан» «начинался с того, что маленькие арапчата в красных расшитых камзолах выбегали на сцену и зажигали свечи, и звонили в колокольчик, созывая публику. . . Арапчата выполняли на сцене множество разнообразных дел — . . . поправляли костюмы и парики актерам, приносили и уносили шпаги, плащи и шляпы, объявляли о перерыве и меняли декорации картин . . .» (Ю. Елагин. Темный гений [Всеволод Мейерхольд]. Нью-Йорк, 1955, стр. 164). «У Мейерхольда реализм, элементы реализма, служили не более, чем исходными точками, комбинируя которые он создавал, сплетал свои собственные видения, скользившие над реальностью или — рядом с нею» (Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том 2, 1966, стр. 38). Характерно, что русское искусство десятых годов — если исключить поэзию, отчасти — музыку — преимущественно театрално: искусство театра, балета, театральной живописи — искусство мнимости, кажимости. И характерно, что проносящаяся через «Поэму без героя» Анна Павлова характеризуется именно этой мнимостью:

Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Мариинской сценой прима,
Ты — наш лебедь непостижимый . . .

И другие маски-персонажи — и персонажи, обряженные в маски: «из-за ширмы Петрушкина маска» — «Петрушка» Стравинского — 1911, Париж, 1913 — Мариинский театр. Стравинский рассказывает: «. . . мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Ленинград, 1963, стр. 72). Любопытно, что и «кучерская пляска» той же строфы

— скорее не реальная пляска замерзших кучеров, а театральная кучерская пляска: из того же балета Стравинского; характерно, что и Стравинский замыслил свою партитуру, как победу оркестра, как целого, как стихии, как истории, над одиноко изнемогающей личностью, притом — ряженой, балаганной: Петрушкой-роялем... В «Поэме без героя»:

До смешного близка развязка;
Из-за ширь Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...
Все уже на местах кто надо;
Пятым актом из Летнего сада
Пахнет...

И еще: у друга и современника Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама, тот же образ кучеров-извозчиков вокруг Мариинского театра:

... Громоздкая опера к концу идет. ...
... Уж занавес наглухо упасть готов ...
... Извозчики пляшут вкруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Заметим, что стихи эти написаны в том же роковом 1913 году... «И опять тот голос знакомый будто эхо горного грома» — Шалапин. Но и он, не он скорее, а голос его «несется по бездорожью», и он взят в какой-то мнимости, как м е о н. Да и сам Шалапин понимал это не хуже: говоря о своей роли Царя Бориса — и одновременно говоря о трагическом фарсе конца империи, он выразительно обронил: «...если атмосфера не уяснена мною, то жест мой, как у бездарного актера, получается фальшивый, и смущается наблюдатель, и из груди народа сдавленно и хрипло вырывается полушопот:

— Ну, и царь же! ...

Не понял атмосферы — провалился.

Горит империя». (Ф. И. Шалапин. Маска и душа. Париж, 1932, стр. 224).

И другие — мелькающие и мерцающие маски — все модные, тогодневные: Дон-Жуана из постановки (на д-реальной и о к о л о -реальной) Мейерхольда, Иоканана — из моднейшей в те годы оперы Рихарда Штрауса «Саломея» — и из постановки драмы Уайльда в те же годы; «вихрь Саломеиной пляски» — из балета М. Фокина на музыку А. К. Глазунова, с Идой Рубинштейн (1908, Париж, 1909 — Петербург); наконец, наимоднейший тогда Гамсун — с его «северным Гланом» ...

Исторические и бытовые детали «Поэмы без героя», как и ее первоначальных этюдов, — предельно точны. Так же, если не еще более точно, детали и обстановка первоначального этюда поэмы «Предыстория» — «Шага времени». Кстати и об этом названии: отказавшись от первоначального замысла и названия поэмы: «Шаг времени», Ахматова не смогла отказаться от самого обозначения: она назвала свою последнюю книгу — «Бег времени». И тоже знаменательно это видоизменение: история катастрофически убыстряет свой бег: шаг, поступь — уже не выражает того, что следует. Корней Чуковский говорит об этом и с т о р и з м е (даже историзме деталей) Ахматовой: «Я застал конец этой эпохи и могу засвидетельствовать, что самый ее колорит, самый запах переданы в 'Предыстории' с величайшей точностью. . . . Зеркала действительно были тогда в коричневых ореховых рамах, испещренных витиеватой резьбой с изображением роз и бабочек, 'Шуршанье юбок', которое так часто поминается в романах и повестях того времени, прекратилось лишь в двадцатом столетии, а тогда, в соответствии с модой, было устойчивым признаком всех светских и полусветских гостиных . . .» (Корней Чуковский. Читая Ахматову. «Москва», 1964, № 5, стр. 201). Историзм «Поэмы без героя» усугубляется еще и цитатно — и эпиграфами из самой себя (из стихов, относящихся или к себе, или к Судейкиной), из стихов современников и друзей — Осипа Мандельштама, Михаила Лозинского, Николая Клюева, Иннокентия Анненского, «героя-негероя» поэмы — Всеволода Князева, чаще всего эпиграфами, подписанными инициалами; и эпиграфами из вечных современников — в особенности Пушкина. Есть литературные реминисценции и в самом тексте: автоцитата из «Новогодней баллады», явившейся как бы первоначальным зерном «Поэмы без героя» (1923), упоминание «Головы мадам де Ламбаль» — знаменитой, особенно в те годы, полубаллады Максимилиана Волошина — и тут же Софокл, Данте, Шекспир, Гофман, Байрон, Шелли, Достоевский. Есть несколько реминисценций живописных — их немного: Гойя, Боттичелли — тоже очень вошедшие в моду около 1911—1913 гг. Но всю поэму пронизывают реминисценции м у з ы к а л ь н ы е: имен и образов много: моцартовский Дон-Жуан, чакона Баха, похоронный марш Шопена, седьмая — ленинградская — симфония Шостаковича. Но всю «Поэму без героя» пронизы-

вает музыкальное начало. И ни одно из музыкальных упоминаний в ней отнюдь не случайно.

Итак любовный треугольник: «Коломбина-Путаница-Психея» — «Драгунский Пьеро-Корнет со стихами, Иванушка древней сказки» — «Трагический тенор эпохи — без лица и названья — пославший черную розу в бокале» — дан явно трагедофарсово, более того, в плане трагического балагана. Тот же треугольник, что в балетно-симфоническом трагедофарсе Стравинского — в «Петрушке»: Петрушка — Балерина — Арап. Все это напоминает и трагический фарс Блока — «Балаганчик», поставленный, примерно, в те же годы: и хотя Драгунский Пьеро и истек настоящей кровью, а в «Балаганчике» Паяц пронзительно кричит: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!», — но вся подлинная житейская трагедия поэмы воспринимается как меон, как кажимость, еще и подчеркнутая вещно-литературной реминисценцией — в «Балаганчике» Блока Пьеро говорит:

Я стоял меж двумя фонарями
И слушал их голоса,
Как шептались, закрывшись плащами,
Целовала их ночь в глаза . . .
. . . Ах, тогда в извозчицьи сани
Он подругу мою усадил! . . .

В «Поэме без героя» Драгунский Пьеро:

Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь, —

и стройную маску-Коломбину похищает Некто, без лица и названья, счастливый соперник, трагический тенор эпохи . . .

Раскроем одну литературную реминисценцию: эпиграф ко второй части поэмы — интермеццо — «Решке»:

. . . Жасминный куст,
где Данте шел и воздух пуст.
Н. К.

Н. К. — Николай Алексеевич Клюев: в своих воспоминаниях о Мандельштаме, публикуемых в этом томе (впервые опубликованы в альманахе четвертом «Воздушные Пути», Нью-Йорк, 1965, стр. 37), Ахматова пишет: «Осип (Мандельштам, БФ) читал мне на память отрывки стихотворения Н. Клюева 'Хулители Искусства' — причину гибели несчастного Николая Алексе-

евича. Я своими глазами видела у Варвары Клычковой заявление Клюева (из лагеря о помиловании): 'Я, осужденный за мое стихотворение' Хулители Искусства 'и за безумные строки моих черновиков'. Оттуда я взяла два стиха как эпитафия — 'Решка'...

Эпитафия из Клюева, да еще из одного из его наиболее опальных произведений, характерен: Клюев (не в этой цитате, а в творчестве своем вообще) — почвенник-неославянофил. Для Клюева начало погрома кондовой, исконной, подлинной России, самого онтологического ее существа — Петр и его большевицкие реформы, вернее, петровская революция. Историсофия поэта рассматривала первые шаги революции, как возврат к народным, национальным началам.

Историсофский треугольник Ахматовой: Россия — Царица Авдотья — «Достоевский и бесноватый» Петербург-Питер, «что народу бока повытер» — революция, как стихийный взрыв-начало в 1917 году «настоящего, а не календарного двадцатого века». И этот любовный треугольник трактуется, как очень тяжкий, очень глубокий, метафизический, но трагедофарс; театральные ассоциации и тут уместны:

Все равно подходит расплата —
Видишь-там, за вьюгой крупчатой
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню...

Звук оркестра как с того света, —
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствуем ли рассвета
По рядам пробежал озноб?...

Были Святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против теченья, —
Только прочь от своих могил...

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень —
... И кладбищем пахла сирень...
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман.

«...Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. ... Но и кроме

фонаря все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». (Гоголь. Финал «Невского проспекта», 1835).

И пусть горят светло огни его палат,
Пусть слышны в них веселья звуки, —
Обман, один обман! Они не заглушат
Безумно страшных стонов муки! . . .
И в те часы, когда на город гордый мой
Ложится ночь без тьмы и тени,
Когда прозрачно все, мелькает предо мной
Рой отвратительных видений . . .
Пусть ночь ясна, как день, пусть тихо все вокруг,
Пусть все прозрачно и спокойно, —
В покое том затих на время злой недуг,
И то. — прозрачность язвы гнойной.

(Аполлон Григорьев. Город. 1 января 1845).

«Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия и, сверх того, имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре». (Достоевский. Записки из подполья. 1864).

«. . . И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург. Если же Петербург не столица, то — нет Петербурга. Это только кажется, что он существует». (Андрей Белый. Петербург. 1913).

Да, в том историософском-любовном треугольнике, который транспарантом наложен на треугольник традиционно-любовный (Коломбина-Пьеро-Арлекин), в свою очередь являющийся транспарантом треугольника-прообраза (Глебова-Судейкина — Всеволод Князев — Блок), «самому умышленному городу на свете» — Петербургу — уделено центральное место. А в центре литературных и музыкальных, архитектурных и исторических реминисценций, сложной полифонической вязью обрисовывающих Санкт-Петербург-Петроград-Питер-Ленинград, — все-таки он, Достоевский:

Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.
Вот он сейчас перемешает все
И сам над первоизданнѣм беспорядком,
Как некий дух взнесется. Полночь бьет.
Перо скрипит ,и многие страницы
Семеновским припахивают плацем.

Открываясь цитатой из Николая Клюева, «достоевская» череда цитат-эпиграфов заключается эпиграфом из Иннокентия Анненского, из его «Петербурга». Цитата-эпиграф знаменательна: читатель извинит нас еще за одну — и не последнюю! — большую цитату: но ведь про Иннокентия Анненского сама Ахматова сказала: «А тот, кого учителем считаю . . .»:

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты . . .
Я не знаю, где В Ы и где М Ы,
Знаю только, что крепко мы слиты.
Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были . . .
. . . А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале
Скоро станет ребячьей забавой . . .
Царь змеи раздавить не смел,
И прижатая стала наш идол.
Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки . . .
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки . . .

И вот, Арлекину-Арапу-Капралу исторического театра Петрушки — Питеру, «что народу бока повьгтер», противопоставлена стихия, народ, земля. Она — Царица Авдотья, брошенная Петром для немецкой трактирщицы Анны Монс. Она клянет Питер и Петра самой подъябошной, самой злой бабьей и народной клятвой-заклятьем. На розыске с великой кровью и пытками, недруги Петра из круга монаха Авраамия показали, что народ ропщет: «государь не изволил жить в своих государских чертогах на Москве, и мнится . . . , что от того на Москве небытия у него в законном супружестве чадородие перестало быть, и о том в народе велми тужат» (С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Книга VII, 1962, стр. 574). Забавы и потехи на лад захудалой провинциальной Европы — и лютые казни. Но и о р г а н и з а ц и я : пусть не только политические и ли-

тературные старожилы кляли — вместе с царицей Авдотьей — Петра за мужское и государское к ней, Царице и земле, невнимание и прекращение чадородия, — нет, кляли и европейски настроенные интеллектуалы, например, Карамзин: «Петр не хотел вникнуть в истину, что дух народный составляет нравственное могущество государства», и потому попирал, мол, питающую этот дух традицию — исконные обыки и навыки, народные особенности. Но чем бы была Россия без Петра? Стихия, разинщина, народный разгул — все это хорошо как-то в меру, когда влито в какой-то сдерживающий народную аморфную массу сосуд...

Если живопись и поэзия еще допускают большой произвол, большой разгул свободы, то не такова архитектура — наиболее строго кристаллизующееся искусство. И Ахматова, всецело принимая и правду царицы Авдотьи, принимает и красу архитектурного и исторического Петербурга: Камеронову галерею, арку Галерной, Летний сад, пушкинскую ясность, прагматическую мудрость и европеизм. Это подчеркнуто и последней частью Поэмы, и ее пушкинскими эпитафиями. Как и Пушкин, она принимает Петра и Петербург не абсолютно, не благоговейно-догматически: она знает, что Петр — начало удушающего деспотизма. Она знает, что Петр и великий организатор, кристаллизатор рассыпающейся, сырой, бабьей Русской земли. Да, гибнут бедные Пьеро-Петрушки-Евгении. Но — «так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат»: Петр тот,

... чьей волей роковой
Под морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию вздернул на дыбы?

И все-таки — бедный Пьеро-Петрушка! Хотя — специально там, исторически, — ты истекаешь всего-навсего «клюквенным соком», но ведь по-плотски, телесно — ты истекаешь своей кровью-рудой... Ты, русский многострадальный интеллигент, лишний человек русской классической литературы, лишний и

в наши машинные времена. Ибо «Медный Всадник» обернулся машинно-коллективистическим пеклом, обездуховленным и обездушенным:

Се-Аз лечу. За мною войск когорты,
Качается набатом каланча,
Траншеи, развороченные шпалы, —
Казармы смрад, жар топок паровых, —
Так начался поход машин усталых
На хищный разум, вышкোলивший их.
На костылях, всей грудью припадая,
Откинув дым со лбов, крича: назад,
Грядет за мной голодная орда их.
Окно в Европу стало срывом в ад.

(П. Антокольский .Медный Всадник. 1920).

Пьеро-Петрушка — всегда битый, всегда страдающий, всегда вместе с тем топорщущийся интеллигент: третий член трагедофарсового историософского любовного треугольника «Поэмы без героя».

Конструктивен ли Пьеро-Петрушка? О нет, — он больше рассуждает, чем творит, больше критикует («критически мыслящая личность» Лаврова и народников), чем создает, больше мечтает и пророчествует, чем строит:

Не последние ль близятся сроки? ...
Краснобаи и лжепророки,
Но меня не забыли вы ...

И все-таки, не будем бросать камень в бедного Петрушку-Интеллигента: он ведь наше прошлое. И без него мы тоже были бы менее особны и оригинальны, хотя Ахматова и не хочет своего собственного возврата в те интеллигентские времена: не хочет возвратиться к прежнему до самого Страшного, последнего суда:

С той, какую была когда-то
В ожерельи черных агатов
До долины Иосафата
Снова встретиться не хочу ...

История в поэме — сложное сплетение ряда временных планов: это заметил уже Е. Добин:

«Слово в поэме точно и выверено (пушкинская родовая установка устанавливается сразу). Вместе с тем в поэме сложный вихревой водоворот течений, видимых и подводных. Пересеченность многих орбит бытия и сознания, характерная для современного искусства. Внутренний монолог внедряется в рассказ. Повествование растворяется в лирических волнах. Непрерывные пере-

ходы во времени — от сиюминутного к вчерашнему, к давно прошедшему (и обратно). Страницы дневника — летопись века. Взгляд сверху, с самой высокой точки — и зорко подмеченные детали. Канун первой мировой войны — и дни великой отечественной» (Е. Добин. «Поэма без героя» Анны Ахматовой. «Вопросы Литературы», 1966, № 9, стр. 63).

История — и Ахматова это ясно сознает — есть память о будущем, есть освещаемое будущим прошлое, иногда этим будущим и порождаемое:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

Отсюда — смещение временных планов: 1913 предвоенный год легко проникает в годы сороковые, годы эвакуации на Урал и в Сибирь под ударами гитлеровских армий. Отсюда — смещение и свертывание пространственное:

Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.

Отсюда и те на первый взгляд вопиющие противоречия в оценках и характеристиках, какие уже мимоходом указаны выше, — и которые и должны быть, раз мы имеем дело с живой жизнью, с историей, а не с таблицей логарифмов. Вот интеллигентка «Путаница-Психея», «Коломбина десятых голов»: с одной стороны, она, как русская интеллигентка того времени, казалось бы, вполне вненациональна, инородное для русской стихии тело:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов...

Но, с другой стороны, ведь и она, и русская интеллигенция, даже в своей оторванности от почвы, такое специфически-русское явление, да еще часто происходящее из разночинцев, из деревни даже: вот и наша Коломбина:

Деревенскую девку-соседку
Не узнает веселый скобарь...

Еще несколько слов об историософии Ахматовой, историософии лирической, которую смело можно было бы назвать историософией не эротической, а любовной. Обратите внимание: Ахматова — церковно-верующая христианка: но где же евангельские мотивы

в ее творчестве? «Майский снег» — со ссылкой на псалом 6-й Царя Давида. «Библейские стихи» — все целиком посвященные любви, браку, чадородию:

И Лию незрячую твердой рукой
Приводит к Иакову в брачный покой...
... Где милому мужу детей родила...
... Но хочет Мелхола Давида...

И мотивы эти — настойчивые: с 1921 по 1961 год. Но и раньше, много раньше:

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песне Песней...

«Критика тридцатых годов иногда писала, имея в виду толкование Ахматовой некоторых пушкинских текстов, об элементах фрейдизма в ее литературоведческом методе. Это сомнительно. Но напряженный, противоречивый и драматичный психологизм ее любовной лирики, нередко ужасающей темных и неизведанных глубин человеческого чувства, свидетельствует о возможной близости ее к отдельным идеям Фрейда, вторично легшим на опыт, усвоенный от Гоголя, Достоевского, Тютчева и Анненского...» (А. И. Павловский. Анна Ахматова. Лениздат, 1966, стр. 97).

Скорее следует предположить некоторую зависимость от Розанова. Даже такая литературная реминисценция характерна: в «Поэме без героя» —

И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и ни в третьем...

Поэтам

Вообще не пристали грехи.

Проплясать пред Ковчегом Завета

Или сгинуть!.. Да что там! Про это

Лучше их рассказали стихи.

Крик петуший нам только снится...

«Едва монах уцепился за ребенка, сказал: 'не отдам'; едва уцепился за барышню, сказал: 'люблю и не перестану любить', — как христианство кончилось. Как только серьезна семья — христианство вдруг обращается в шутку; как только серьезно христианство — в шутку обращается семья, литература, искусство. Все это есть, но не в настоящем виде. Все это есть, но без идеала. Но как же тогда? где этому всему место? ... Можно написать оду: 'Размышление о Божьем величии при виде северного сияния', но 'Медного Всадника' написать — грешно. ... Это — смерть, гроб, о котором я говорил ... и коего решительно невозможно

вырвать из христианства. . . . Что такое чистый белый цвет? Воскрешенный эллин и иудей, воскрешенный Египет. Все три в светозарном новом воплощении, с какими-нибудь новыми нюансами, но в существе — они. Та-нец перед Ковчегом Завета, 'воспойте Господу на арфах', как говорила Иудифь. Эллин есть успокоенный, не ажитированный иудей; иудей без глубины. Иудей есть желток того пасхального яичка, скорлупу и белок которого составляет эллинизм: скорлупу раскрашенную, литературную, с надписями 'Христос Воскресе', с изображениями, живописью, искусствами. . . . Но скорлупа со всеми надписями хрупка, а белок мало питателен и не растителен. Важнее всего сокрытый внутри желток и в нем зародышевое пятнышко. . . » (В. Розанов. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира).

Посмотрите, кого воспеваает Ахматова в своем «Причитании» (1922): Богородицу, что «сына кушает в платок», да Анну Кашинскую: княгиню, мать, домохозяйственницу. . . . Упомянут еще св. Серафим Саровский — святой необычный: радостный и светлый.

Итак, приближается конец: «до смешного близка развязка». Наступает новый век, не календарный, а подлинно, по-существу новый. Его открывает русская Октябрьская революция, ибо, как бы мы ее ни расценивали, настоящий новый век начался во всем мире именно с Октября: и христианка в устремлениях своих (но не по творчеству своему), Ахматова принимает новую жизнь и революцию — как и скупление:

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету . . .

И в «духоте морозной», в которой «непонятный таился гул», окончательно стерлись индивидуальные биографии:

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек —
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый век.

И все-таки, вопреки всему своему настрою, нужно спасти душу и вечность свои — во имя победы над смертью:

Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово . . .

Этот «настоящий двадцатый век» грядет в венце войн и революций, он несет неизмеримые страдания и муки. «Как пред казнь бил барабан», — «и многие страницы Семеновским припахивают плацем»: местом казни Достоевского, как бы возглавляющим многое множество Семеновских плацев победившего тоталитаризма...

Сколько литературных реминисценций! — скажет читатель. В чем же исключительность этой поэмы Ахматовой, поэмы, которая как-раз и даст ее автору право на бессмертие? Все мы стоим на плечах предыдущих поколений. Во всех нас скрещиваются взгляды, вкусы и трагические взаимоотношения эпохи. Но нужно уметь вжиться в них, уметь подняться над ними, уметь породить их воплощение. Ахматова хорошо понимала, что ее будут укорять за обилие заимствованных образов и художнически претворенных идей:

... а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.

И вот чужое слово проступает...

Эпоха творчески не плодоносящая. Недаром и труппа — любовный и историософский — в «Поэме без героя» бездетен: ни Олечка Глебова-Судейкина, ни Всеволод Князев, ни Блок никого не породили. «Путаница» и «Психея» Глебова-Судейкина — по ее ролям «Путаницы» в одноименной пьесе Ю. Беляева, «Психея» — по заглавной роли в пьесе Беляева же — «Псиша». Играла она их в Суворинском театре. «Петербургская кукла», «актерка» — что-то невсамделишное — подчеркивает Ахматова. А Блок — «плоть, почти что ставшая духом» — ведь и он без потомства... Отсюда и повторяющийся мотив театральных масок, и «Бродячая Собака» — «Привал Комедиантов», с чадным весельем пира во время чумы: это о нем писал Клюев — что Господь, сошедший на заснеженные пустыни Петербургских площадей, —

И «Привал Комедиантов» за бесплодь проклял
Он...

Спасет ли — и спасла ли — Россию грядущая — и свершившаяся — революция? Да и возможен ли рай на земле? И вообще — по плечам ли человеческим этот самый рай, хотя бы даже и небесный, в его каноническом освещении? Во впервые напечатанном в первом томе отрывке из трагедии «Пролог» (1963) Ахматова пишет:

Этот рай ,в котором мы не согрешили,
Тошен нам.
Этот запах смертоносных лилий
И еще не стыдный срам.
Снится улыбающейся Еве,
Что ее сквозь грозные века
С будущим убийцею во чреве
Поведет любимая рука.

Ну, а построение земного рая, рая принудительного благополучия, равенства, равноудинаковости, вообще обернулось адом: вот под напором гитлеровских армий Россия бежит на восток, к Уралу, в Сибирь: как раз по тому пути, по которому власть посылала в лагеря миллионы безвинных насельников «цитадели мирового социализма», в том числе и сына Ахматовой:

А за проволокой колючей
В самом сердце тайги дремучей —
Я не знаю, который год —
Ставший горстью лагерной пыли,
Ставший сказкой из страшной были,
Мой двойник на допрос идет . . .

И — встречное движение: перелом в душах: от позорнейшего поражения — к наступлению. Если конец Поэмы читается сейчас так:

От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Преодо мною шла на восток —

то в прежних редакциях за этим следовало еще:

И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву,
Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия — спасать Москву.

Россия, как бы очнувшись от своего петербургского сна, — шла спасать свое исконное, кондовое, поддонно-национальное — Москву. Так поэма кончается в опубликованных в СССР отрывках. Но Ахматова сняла это окончание. Славянофильство оказалось воплотившимся только на парадных транспарантах демонстраций. Концовка снята . . .

Итак, фактологическая подоснова поэмы: любовный треугольник — была уже сразу же, несмотря на скрупулезность в отделке деталей и их историческую подлинность, — претворена в обобщенный и несколько театрализованный треугольник: Коломбина-Пьеро-Арлекин; затем — вторая трансформация образов — в любовный историософский треугольник: Русь-Авдотья — Достоевский и бесноватый Петербург — прогрессивно-революционная интеллигенция; наконец, третья трансформация образов — уже над-национальная: она — он — другой: притом, с неким религиозно-эротическим оттенком. И тут же — метафизическая ирония, и тут же маска Петрушки. Ну, да он-то ведь — сверхнационален! Тот же автор «Петрушки» свидетельствует об этом: «И вот однажды я вдруг подскочил от радости. „Петрушка“! Вечный и несчастный герой в с е х я р м а р о к , в с е х с т р а н ! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Ленинград, 1963, стр. 72).

Наконец, четвертая трансформация образов поэмы — музыкальная. О ней говорить совсем трудно. Но это движение от драматического импрессионизма Мусоргского — с его растрепанными и шатающимися темпами, с его взрыдом и пьяным разгулом толп — страдающих и разбойных, — к светлой надмирной чаконе Баха, переданной о д н и м лишь голосом скрипки — даже без сопровождения. Этот строгий лаконизм — при невероятной внутренней сложности. Эта величавая сдержанность и внутренняя собранность, — все более и более самоорганизующаяся к концу, — вдруг переживается драматизмом Седьмой симфонии Шостаковича, чтобы затем опять освободиться от взволнованности для музыкально-трагического катарсиса. И все время присутствующее Поэме сознание конца, суда над миром и нами — не нарушает общего музыкального строя произведения: это — не драматический срыв; это — ф и н а л .



Несколько слов о лейтмотивах «Поэмы без героя». Уже Е. Добин отмечает, как часто вообще у Ахматовой встречается слово «Зеркало»:

Все унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал...

Теперь улыбки кроткой
Не видеть зеркалам.

Где странное что-то в вечерней истоме
Хранят для себя зеркала.

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала...

Прибавим еще несколько ахматовских «зеркал», так как образ этот, в особенности для «Поэмы без героя», отнюдь не случаен:

А глаза глядят уже сурово
В потемневшее трюмо.

Как в зеркало, глядела я тревожно...

Гляделись в обломок
Разбитых зеркал...

Из зеркала смотрит пустого...

Не оттого, что зеркало разбилось...

В разбитом зеркале.

В некоторых стихотворениях магическое назначение зеркала наиболее очевидно:

Возникли...
Из мглы магических зеркал,
И над задумчивою Летой...

И в зеркале двойник, не хочет мне помочь...

(в этом же стихотворении и свеча, и глаз черного кота, и сон...)

И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться не мог...
И время прочь, и пространство прочь.

В стихотворении «В зазеркалье»: ...Мы в адском круге,

А, может, это и не мы...

Читатель пусть не сетует на такое обилие цитат: они нужны, чтобы показать, какое не символическое отнюдь, а магическое значение имеет образ зеркала и «гостя зазеркального» в «Поэме без героя»; этот лейтмотив отнюдь не носит только эстетическую нагрузку. Тем более это становится ясным, если мы вспомним колдовскую «Новогоднюю балладу» и «Заклиание» 1935 года:

Из высоких ворот . . .
Путем нехоженным,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, —
Приди ко мне ужинать.

И — в «Поэме без героя»:

Не для них здесь готовился ужин . . .
. . . Хвост запрятал под фалды фрака . . .
Как он хром и изыщен . . .
. . . И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился . . .
Гость из будущего . . .

Количество цитат из «Поэмы без героя» можно увеличить чрезвычайно. Эпоха глядится «словно в зеркало страшной ночи» . . . Вспомним, кстати, что Музу Истории — Клио — изображали всегда с зеркалом в руке. Зеркало же неразрывно связано с магическим отвоплощением двойника — и это мы видели в приведенных выше цитатах.

История — магическое воплощение моего двойника, и это очень сильно дано в поэме: тут и Коломба — двойник автора, тут и история — двойник любовного треугольника — и самого автора. И, наконец, не одно зеркало — а магическая система зеркал:

Только зеркало зеркалу снится . . .

Магическое зеркало связано тесно со свечью: свеча — другой лейтмотив «Поэмы без героя», а в лирике Ахматовой — помимо Поэмы — она упоминается чрезвычайно часто, часто и в сочетании с зеркалом: в «Вечере» — 5 раз, в «Четках» — 2, в «Белой стае» — 1, в «Подорожнике» — 1, в «Анно Домини» — 2, в «Тростнике» — 1, в «Седьмой книге» — 3, в прочих стихах, «У самого моря», в «Реквиеме» — 4 раза; всего 19 раз. Иногда со свечой и зеркалом связан кот, нередко — сон, также один из лейтмотивов «Поэмы без героя» и лирики Ахматовой («Вечер» — 5 раз, «Четки» — 1, «Белая стая» — 5, «Подорожник» — 3, «Анно Домини» — 5, «Тростник» — 3, «Седьмая книга» — 14, прочие стихи и «У самого моря» — 5: всего, не считая «Поэмы без героя», — 41 раз).

Зеркало-свеча-сон-призрак-тень. Призрак-тень-привидение — тоже лейтмотив Ахматовой.

В ее лирике — кроме «Поэмы без героя» — этот лейтмотив повторяется 22 раза. Иногда, как и в Поэме, он связан с мотивом гаданья, волхованья, заклинания (кроме поэмы — 9 раз). Почти всегда зеркало как-то — явно или прикровенно — связано у Ахматовой с портретом: чаще всего — магическим. Это и от гоголевского «Портрета», несомненно. Но и по другим герметическим соображениям. Портрет — в том числе собственный портрет автора — частый гость у Ахматовой. Это — лейтмотив ее лирики, в том числе, в цикле «Cinque» (1946):

Или вышедший вдруг из рамы
Новогодний страшный портрет...

Это — буквальный повтор одного из самых важных лейтмотивов «Поэмы без героя». И, конечно, все эти лейтмотивы тесно связаны у Ахматовой с памятью — с одной стороны, и со смертью — с другой, и носят ярко выраженный демонический характер. С этим тесно связаны другие лейтмотивы Поэмы и всей лирики Ахматовой: и все они ночные: фонари, костры, лунный луч, снег. Часто фигурируют платок-шаль, «ива-дерево русалок», кольцо и, конечно, вино и кровь. Не забыта и мистика чисел: любимые числа Ахматовой — семь (символ жизни) и три (единение-соединение-зачатие), нередко число тринадцать:

Семь дней любви, семь грозных лет разлуки...
Как седьмая всходила на лестницу...

А вот семь «новогодних сорванцов», ворвавшихся к автору в «Поэму без героя»: они наряжены:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом...
... А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок.

Семь — и одна. И эта одна — двойник автора. А вот музыкальные семерки поэмы: «И со мною моя «Седьмая»; затем — «Седьмая» симфония Шостаковича... И семь книг стихов автора. А вся поэма написана магически:

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила
И зеркальным письмом пишу,

И другой мне дороги нету —
Чудом я набрела на эту...

А у поэмы-шкатулки «тройное дно»... А в стихах: «Есть три эпохи у воспоминаний», «Три раза пытаться приходила», «Три осени» («И это не третья осень, а смерть»), «Трилистник Московский», «Три стихотворения» («И в памяти черной...») — и так далее... Какую-то магическую роль играет и важный в поэме лейтмотив сирени, в стихах упоминаемой 6 раз всего, но зато в «Поэме без героя» многозначительно — и в сочетании со смертью:

И кладбищем пахла сирень...

Ночной характер поэмы и вообще лирики Ахматовой — и ее связь в этом отношении с Тютчевым подчеркивает и А. Павловский в своей книге об Ахматовой. Да и сама Ахматова сказала о своей Музе: «Когда я ночью жду ее прихода...». Павловский же, хотя и осторожно, но все же остановился и на магическом характере поэзии Ахматовой, не доведя только своего замечания до конца; да и не мог, конечно, сказать больше того, что сказал: «Ощущение конкретного, почти телесного и плотского течения Времени вообще характерная особенность художественного мировоззрения поздней Ахматовой. Она стала пристрастна к числам, наименованиям эпох, веков, столетий. ... Эпохи, по мысли Ахматовой, вместе с жившими в них людьми, так же рождаются, дряхлеют и умирают, как и люди, как созданные ими исторические события. Пушкинская фраза 'Я теперь живу не там...' из 'Домика в Коломне' стала для ее исторической живописи своеобразным камертоном, по которому она настраивала свои последние стихи» (А. И. Павловский. Анна Ахматова. Очерк творчества. Лениздат, 1966, стр. 141).

Да, это правда. Но это — не полная правда. Правда, и Павловский умно пишет Время с большой буквы, но не раскрывает скобок. Раскроем их, во всяком случае, попытаемся их раскрыть. Время Ахматовой, как и всякое подлинное время, — отнюдь не математическое понятие; с временем Ньютона и материалистов сейчас делать нечего — оно — явное самопротиворечие: ведь прошлого, если его рассматривать как скитку мигов, уже нет, будущего — еще нет, а настоящее — математически — не может длиться: оно — только граница между не-сущим про-

шлым и не-сущим будущим. Но Время Ахматовой (и нашего сегодня) и не категория или форма нашего возможного опыта, не не-сущее по-существу время Канта: тут Павловский прав: время Ахматовой — реальность, почти плотная. И здесь даже не Бергсоновская для щ е с т ь : время Ахматовой не просто длится : прошлое, настоящее и будущее с о п р е б ы в а ю т , да ны — в момент творческого озарения, в момент соприкосновения с В е ч н о с т ь ю , как нечто т р и е д и н о е . Это близко к понятию времени Лейбница, а еще ближе к апокалиптическому: Времени больше не будет. «Поэма без героя» поэтому — это прежде всего поэма Конца. И смешно тут говорить, что — «конца культуры паразитических классов», как вынуждены говорить даже умные Павловский и Добин. Нет, — к о н ц а в о о б щ е . И когда читатели, привыкшие к «прекрасной ясности», я к о б ы присущей ранней Ахматовой, кричат в ее поэме: «Героя на авансцену!» — она резонно отвечает: вот он, герой нашего времени :

... И я чувствую холод влажный...

... Суккубы же и инкубы — дьяволы, принимающие то мужскую, то женскую плоть, совокупляясь с женщинами, не разгорячаются, остаются влажно-хладными, и возжигая хладное сладострастие, не оплодотворяют и не оплодотворяются...

(Из старинных судебных актов о ведьмах).

« — Нечистый! Черная ночь пришла. Слышу все ближе, все ближе. ... Дрожу вся, молю Деву Пресвятую... смилюсь... Все напрасно... Нет для него ни стен, ни оград, ни дверей, ни окон. Пробирается всюду, точно дух... Скрипит лестница... Вот взобрался ко мне на чердак, где сплю, схватил руками — твердые, холодные, как камень. Лицо ледяное. Целует — мокрый, точно снег. Земля под ногами так и ходит... » (рассказ ведьмы Катлины — «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера. Ленинград, 1938, стр. 20).

... Вековой собеседник луны... —

— — Люцифер, Денница... В ахматовских воспоминаниях о Модильяни:

«Как теперь понимаю, его больше всего поразило во мне свойство угадывать чужие мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи, к которым знающие меня давно привыкли. ... Вероятно, мы не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих п р е д ы с т о р и е й нашей жизни: его — очень короткой, моей — очень длинной. Дыхание искусства еще не обуглило, не преобразило эти два существования, это должен был быть светлый предрассветный час. Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны и пугало страшным бодлеровским Парижем... И

все божественное в Модильяни только искрилось сквозь какой-то мрак...

... Гость из Будущего! — Неужели
Он придет ко мне в самом деле,
Повернув на лево смоста?

Ничто не умирает. Время — это только соитие Вечности — надвременного — с вне-временными и с недлящимися, а, следовательно, мертвыми мигами:

... Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный призрак мертвой листвы...

... Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,
А что есть — пусть расскажут мне.
Кто стучится? Ведь всех впустили.
Это гость зазеркальный...

Но есть жизнь — и жизнь. Не всякая жизнь — реальность. Часто жизнь — меон, кажимость. Нужно подняться над жизнью, над быстро-текущим временем, чтобы охватить время, попросту — родить время. Если только движешься полностью в такт времени, то времени не усмотришь, не ощутишь его. Помогает осознать время, в частности, «Поэма без героя», и эта поэма — панихида. Большой Реквием, чем ахматовский же «Реквием». Это — настоящая панихида на сороковой день по человеку — на сороковой год по эпохе. Не все ли равно — день — или год? Ведь это — только пространственные символы времени: важно — сороковой. И как не понять, что тут — не календарь, а магия чисел:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова...

— ведь это вступление написано не в сороковом календарном году, а 25 августа сорок первого года. И с 1913 года тоже прошло не сорок лет ко времени написания этих строк. Но ведь сорок дней и сорок ночей пребывают души близких около их еще живущих близких. Так уверен народ. Так уверяет нас панихидный чин. —

— ...и не всякая бесконечность есть «...ни болезни, ни воздыхания, но жизнь бесконечная...» — есть вечность. Есть и дурная бесконечность. Есть

и жизнь (семь) и бесконечность (восемь) — меон, ка-
ж и м о с т ь, маскарад, «чертовня».

— ибо «повернувший налево с моста» «зазеркаль-
ный гость» не дает полноты бытия, полноты и ре а л ь -
н о с т и жизни. «Жизнь есть сон», назвал одну из своих
драм Кальдерон (драм, как раз ставившихся в то время
Мейерхольдом и другими). «Теперь мы видим как бы Ё
з е р к а л о, г а д а т е л ь н о, т о г д а ж е л и ц е м к
л и ц у», — свидетельствует Апостол Павел (Коринфя-
нам, 13 12). Вечность — это плодоносящий дар, это —
благодать.

А «герой нашего времени» — «трагический тенор
эпохи» (певец-лицедей) —

Демон сам с улыбкой Тамары . . . —

андрогин, не могущий оплодотворить при всей страст-
ности — холодной впрочем — природы своей: — ведь
и сын, очень недолго притом проживший, Любви Дми-
триевны Блок-Басаргиной, тоже «петербургской актер-
ки», лицедейки, был не от Блока . . . Так кто же (вывод
и законный, и плоский!) — «гость зазеркальный» —
Александр Блок? Вернее, *И ОН*. Но не только *ОН*. И
о н — не т о л ь к о «гость зазеркальный». Но нельзя
не отметить и литературософского смысла Поэмы-пани-
хиды: ведь и формально-стихологически она движется
«от Александра к Александру»:

— от Александра Блока к Александру Пушк и -
н у. — Ахматова не раз д е м о н и ч е с к и сознательно
п е р е д р а з н и в а л а Блока (ведь дьявол — обезьяна
и зеркало, как, впрочем, и история. Это хорошо
понимал, все решительно понимавший Достоевский:
помните, черт говорит Ивану Федоровичу Карамазову:
«. . . Каким-то там довременным назначением, которого
я никогда разобрать не мог, я определен 'отрицать',
между тем я искренне добр и к отрицанию не способен.
Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет кри-
тики, а какой же журнал, если нет 'отделения критики'?
Без критики будет одна 'осанна'. Но для жизни
мало одной 'осанны', надо, чтоб 'осанна'-то эта
переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в
этом роде. Я, впрочем, во все это не ввязываюсь, не
я сотворял, не я и в ответе. Ну и выбрали козла
отпущения, заставили писать в отделении критики, и
получилась жизнь. Мы эту комедию по-

нимаем: я, например, прямо и просто требую себе уничтожения. Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия...» — «... Ты воплощение меня самого...» — кричит черту Иван Федорович. Черт — обезьяна: он приживальщик, и мечтает даже воплотиться: «Мой идеал — войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца...» И без черта — нет и истории). Ахматова дразнила Блока и ДО «Поэмы без героя»:

Блок:

Нет, с постоянством геометра
Я числю каждый раз без слов
Мосты, часовню, резкость ветра...

Ахматова:

Но с любопытством иностранки,
Плененной каждой новизной,
Глядела я, как мчатся санки...

— Дразнит — и понимает — Ахматова и своего самого большого учителя: Достоевского. Знает, что недаром Достоевского не признали старцы Оптиной пустыни, не сочли его полностью христианином, во всяком случае, в традиционном смысле и понимании:

А в Старой Руссе пышные каналы, ...
И стекла окон так черны, как прорубь,
И мнится, там такое приключилось,
Что лучше не заглядывать, уйдем.
Не с каждым местом сговориться можно,
Чтобы оно свою открыло тайну
(А в Оптиной мне больше не бывать...)

— А вся почти третья часть поэмы — некое патетико-траги-ироническое повторение «Медного Всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье...», с зеркальными выворотами: Россия, бегущая на восток, по пути довоенных сталинских казней египетских, — и — зеркальный выворот: «Россия, идущая спасти Москву» — на Запад — но этот конец сброшен автором в подстраничное примечание — он «там, внизу». «Я живу теперь не там...» — пушкинская фраза перевернута Ахматовой в люциферинском направлении. И все действие первой части поэмы... «в глубине залы, сцены или на вершине гетевского Брокена»...

Но путь от Александра Блока (романтики, гофманьяны) к Александру Пушкину (классицизму, архитектонике, кристаллизации чистого духа) — не есть тоже движение к жизни; и тут — демонические токи дразнения:

Вот пушкинская по настрою «Царскосельская статуя» Ахматовой (1916):

... Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно-обнаженной.

— Вот «козлоногая» поэмы:

... В бледных локонах злые рожки...
Так парадно обнажена.

Она, Ахматова, умерщвляет и ометалли-
вает своей любовью своих возлюбленных: возлюблен-
ных не столько живых, реальных, сколько умопостигае-
мых, кажимых: двух Александров: от — к: (это — уже
в 1914):

Любовникам всем моим
Я счастье приносила.
Один и сейчас живой,
В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой
На площади оснеженной.

Любовь и смерть — близнецы не у Тютчева только: вся мировая поэзия связывает их воедино. И герой нашего времени — Железная Маска, — не та, историческая, а другая — Рок, Судьба, Дьявол: но есть от этого в каждом, и в авторе, и в нас:

Что мне поступь Железной Маски!
Я сама пожелезней тех...

«... Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки. Тяжело ступал он, по минутно оступаясь... С ужасом заметил Хома, что лицо на нем было железное»... (Гоголь, Вий).

... Гавриил или Мефистофель, —

опять поддразнит Великого Александра Ахматова («Гавриилиада»); и — в статье «Последняя сказка Пушкина» Ахматова приводит характерный ответ Дадона скопцу-звездочету — один из первоначальных знаменательных вариантов:

И зачем тебе девица?
Полно, сводник, что ли, я?) —

— А цитируемая Ахматовой в статье «'Каменный Гость' Пушкина» «демоническая бравада» Дон-Гуана —

Я, командор, прошу тебя придти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать настороже в дверях . . . —

явно пародирована Ахматовой в любовном треугольнике «Поэмы без героя» (одновременно передразниваются и «Шаги Командора» другого Александра — Блока). И при этом — опять мотив неоплодотворяющего демона:

«Прощай! Пора!
Я оставлю тебя живую,
Но ты будешь моей вдовой . . .

И Командор-Паладин Князев — на пороге . . . Кстати, ведь не менее знаменательно, что не на черновике Блока, а на черновике Всеволода Князева написана «Поэма без героя» . . .

Вся литература, все искусство только панихида, только похоронное шествие: Георг (Байрон, кстати, как демон, хромо́й) — факельщик Похоронного бюро: «И факел Георг держал . . .»; мертвый Шелли, — да мало ли еще мертвых? Ведь искусство — только сублимация подлинной жизни, только панихида по ней: когда жизнь полнокровна и во всем цветении — тогда не до литературы; когда жизнь трагична и напряженна — тоже не до нее:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит . . . —

А звучит он, а цветет искусство — не искусство жизни, а искусство отражений — тогда особенно, когда жизнь тускла и неплодоносна.

И какой колдовской, гипнотизирующий ритм «Поэмы без героя»! Шестикратные, пятикратные, минимум — трехкратные рифмы и ассонансы — рифмы женские — опоясываются, сжимаются в железных объятиях рифм мужских. Четкая поступь и железный ритм, такт, а образы сменяют друг друга, повторяются, перекрещиваются — все пронизано сквозняками эпохи. Вот и пишущий эти строки не раз и не два цитировал одни и те же строфы — со всех сторон их оглядывая. Трудно ведь отвязаться от поэмы. Ахматова писала ее с

сто — и искушение. Для нее, Ахматовой, демонизм — не стилевой прием, а реальность. Для нее поэтому «Поэма без героя» — исповедь и самопреображение в двух направлениях — и религиозном, и психоаналитическом: вспомнить, восстановить всю обстановку давнего прошлого, камнем лежащего на душе — значит и избавиться от чего-то, что пригнетает и делает дух наш и душу нашу больными. И здесь, в этой исповеди — очищение духа во имя и скупления: и личного — и за всех и за вся: мы ведь все виноваты за всех и каждого — и каждый несет вину не только за себя самого.

И та же исповедь — один из методов психоанализа, один из наиболее мощных методов лечения.

И на этом поддонном уровне Поэма — творение и крестная ноша всего зрелейшего периода творчества Ахматовой — испытывает еще одну трансформацию: приобретает еще один — и самый затаенный смысл: телесно-душевного исцеления и религиозно-церковного отпущения грехов. «Я теперь живу не там...» —

... Все мы немного у жизни в гостях ...

ПРОЗА МАНДЕЛЬШТАМА

«Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнчного бреда», — восклицает Осип Мандельштам в «Египетской марке». А в очерке «Конец романа» он пишет: «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, — фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке... в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой. Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий».

Трудно спорить с Мандельштамом: действительно, не только роман, но и классическая повесть, даже рассказ и новелла уже не могут существовать в том виде, в каком они были до, примерно, десятых годов нашего века. «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы», — свидетельствует «Египетская марка». Но ведь железная дорога — это уже позавчерашний день, только предвидевший дальнейшее гигантское нарастание скоростей, чудовищное учащение такта и темпов. Впрочем, уже Гоголь и Достоев-

ский разрушили в своей трагедийно-катастрофической прозе все классические каноны литературных жанров и форм. Старательно ломал их и высоко оцениваемый Мандельштамом Константин Леонтьев, и Розанов и даже Толстой. «Жизнь Розанова — смерть филологии, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии» («О природе слова»). Фабула, психологическая мотивировка поступков героя, вернее, не-героя стали совершенно нереальными, стали сухими выдуманскими схемами, отвлеченными понятиями, а «отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой. . . . Ими нельзя . . . накормить голодное время. . . .» («В не по чину барственной шубе»). История так властно врывается в нашу повседневную жизнь, что все старые мотивировки поведения пошли на смарку. И если раньше Чехов говаривал, что ружье, висящее на стене в первом акте, обязано выстрелить в акте последнем, то теперь гораздо более убедительны мужики начала «Мертвых душ», рассуждающие — в самом начале поэмы — о колесе брочки Чичикова — доедет оно в Москву или не доедет? И совершенно несущественно, что дальше — в ходе повествования — не встретятся больше ни эти мужики, ни их рассуждение о колесе, ни само это колесо. «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост», — говорит Мандельштам («Четвертая проза»). Да, горячий лепет одних отступлений, только прежде мало говорившие мелочишки взорванного быта, отдельные черточки, «дикое мясо» на теле жизни. . . . Все это больше говорит нашему современному сознанию, чем классическая форма фабульного повествования, совершенно искусственная в наше бесфабульное время: когда слишком много вокруг происшествий, когда внешнее, общественное, государственное, международное как хочет, так и формует наши биографии, тогда нет места для отдельной личности, для героя повествования, тогда нет для художественной прозы — и самой жизни — биографий. Есть «шум времени», есть обстановка событий, есть пестрота и суэта кинематографической хроники. «На нас идет фольклор прожорливой гусеницей. Кишащими стаями ползет саранча наблюдений, замет, примечаний, словечек, кавычек, разговорчиков» («Рождение фабулы»). Но нет пока ни героя,

ни его биографии, ни целостности жизни. А поэтому — нет фабулы. А поэтому всякое механическое вколачивание «примечаний, кавычек, разговорчиков» в прежние жанры и формы — романа, повести, рассказа, новеллы — противоестественно, уродливо, ни к чему привести не может. Мандельштам и назвал поэтому свои «Холодное лето» и «Сухаревку» просто «прозой», а одно из последних своих произведений назвал «Четвертой прозой». Как назовешь «Шум времени», «Египетскую марку», «Путешествие в Армению»? Повесть? рассказ? путевые заметки? — нет, просто проза. И иногда трудно отделить ее от литературных очерков, от его публицистики и репортажа: элементы художественной прозы так сильны, например, в очерке «Слово и культура» или в раннем «Чаадаеве», а элементы литературоведческой и искусствоведческой эссеистики так пронизывают «Путешествие в Армению», что распределить прозу Мандельштама по жанровым разделам можно только условно.

Несомненно, что то художественно-структурное единство, какое мы наблюдаем в классической прозе девятнадцатого века, особенно в верховной для этого века форме романа, — это порождение того мирозерцательного монизма (безразлично — материалистического или спиритуалистического), каким был заряжен и заражен век Канта и Гегеля, Бальзака и Флобера. Некоторый рационализм, известный схематизм художественного мышления — не даром до нас дошло столько планов художественных произведений, столько фабульных набросков: произведение планировали, его обдумывали почти как научное исследование.

Наше время, по крайней мере психологически, — плюралистично. Мы не слишком верим в единую субстанцию всего сущего. А уже стройная система причинных зависимостей, как рациональная схема бытия, нас вовсе не удовлетворяет. Иррациональное, просто заумное так обступило нас со всех сторон, что мы не в состоянии без улыбки перечитывать превосходно и четко спланированные повествования классического девятнадцатого века. «Конец столетия покоился уже неподвижно, прикрытый огромной палаткой непомерных крыл. Покой отчаянья. Крылья давят, противоречат своему естественному назначению. Гигантские крылья девятнадцатого века, это его познавательные силы. По-

знавательные способности девятнадцатого века не стояли ни в каком соответствии с его волей, с его характером, с его нравственным ростом» («Девятнадцатый век»). К концу века все науки и философия «превратились в собственные, отвлеченные и чудовищные, методологии... Торжество голого метода над познанием по существу было полным и исключительным...» (там же). От христианского культуро- и жизнетворчества — к буддизму и теософии. «Христианское искусство — всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это — бесконечно разнообразное в своих проявлениях 'подражание Христу', вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно... Никакая необходимость не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу — вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, — что же остается? Радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми...» («Пушкин и Скрябин»). Ну, а девятнадцатый век — он пришел к буддизму не только в лице Шопенгауэра и теософии. «Он был колыбелью Нирваны, не пропускающей ни одного луча активного познания» («Девятнадцатый век»).

Мандельштам всей душой устремляется к живому органическому христианству. Для него в наше время «культура стала церковью... Христианин, а теперь всякий культурный человек — христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово и плоть и простой хлеб — веселье и тайна» («Слово и культура»).

Но если молодой Мандельштам видел в христианстве и христианском искусстве радостное богообщение, ибо мир уже искуплен, — то в зрелые годы к христианству и к жизни его вели страх и отчаяние. «Страх берет меня за руку и ведет... Я люблю, я уважаю страх... Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем» («Египетская марка»). И

еще, за несколько лет перед повестью, в очерке «О природе слова», говоря о Розанове: «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — 'смерть'. Разве это возможно как-нибудь назвать?» Здесь какая-то переключка с Киркегором: «Только дошедший до отчаяния ужас пробуждает в человеке его высшее существо»; «Человеческая трусость не может вынести того, что нам имеют поведать безумие и смерть» . . .

Не целостная, гармоническая картина мира, а разорванная в клочья, прерывистая, страхом и смертью скомканная — таково бытие, таково сегодня: «Я не боюсь бессвязности и разрывов . . .» («Египетская марка»).

И оттуда же: «Время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустница, молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика — лучше б ты не глядела!» — «Память — это больная девушка-еврейка, убегающая ночью тайком от родителей на Николаевский вокзал: — не увезет ли кто?» — —

Уйти, убежать от времени, от памяти — не увезет ли кто? Ну, хотя бы в город Малинов — или в малиник на снегу, или в стеклянные многоцветные шары столичных аптек — все равно, но только в пусть даже «неудавшееся домашнее бессмертие» семейственного уюта, в «милый Египет вещей» («Египетская марка»). Казалось бы бессвязные полуавтобиографические сцены «Египетской марки» и «Шума времени» слагаются в симфонию времени, не в биографию, а именно в симфонию эпохи. «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова. Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния и между мной и веком, провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива» («Комиссаржевская»). Но, отрицая за собою и своими не-героями наличие родословных, Мандельштам сразу же спохватывается: как это нет? — «А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым 'мог Господь прибавить ума и денег'. Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках. . . все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой . . . и бормочут себе под нос: 'Как это? без гроша, с высшим образованием?'" («Египетская марка»).

Да, родословная Мандельштама и его персонажей, чаще всего вовсе не прикрытых даже перелицовкой имен, а так и щеголяющих под собственными именами (священник-поэт о. Николай Бруни в «Египетской марке»; все персонажи «Шума времени» и «Феодосии», «Путешествия в Армению» и «Меньшевилов в Грузии»; В. Ф. Каган, И. Б. Мандельштам, А. Г. Горнфельд и Дмитрий Благой «Четвертой прозы» и т. д.), — это родословная героев Гоголя и Достоевского, усложненная «хаосом иудейским» Риги и Петербурга — Ключевых и Торговых улиц. Родословная подчеркивается и литературными реминисценциями, многочисленными и очень музыкальными. В «Египетской марке», представляющей собою и вообще-то капрично на тему жизни интеллигента-разночинца-неудачника в месяцы Февральской революции и «лета Керенского» — и смерти оперной певицы Анджиолины Бозио в Петербурге 1859 года, эти реминисценции многочисленны. Укажем некоторые: «Защекочут ей (А. Бозио, — Б. Ф.) маленькие уши 'Крепачик', 'щастие' и 'щавель'. Будет ей раздирать рот до ушей небывалый, невозможный звук 'ы'. У Батюшкова: «И язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за ы, что за щ, что за щ, ший, при, тры? О, варвары!» А вот Парнок в парикмахерской — и — «матушка, пожалей своего сына» — реминисценция из «Записок сумасшедшего» Гоголя. Петербург в повести — «желтый, зловещий, нахохленный, зимний» — заставляет вспомнить Иннокентия Анненского: «Желтый пар петербургской зимы . . . Я не знаю, где вы и где мы . . .». И, конечно, Достоевский: «. . . отчехвостили бедного юнца Ипполита . . .» («Идиот»). Реминисценции в «Египетской марке» не только литературные: вот образцы живописных: «наскоро приготовив коктейль из Рембрандта, козлиной испанской живописи и лепета цикад . . .»; «Эрмитажные воробьи щибетали о барбизонском солнце, о пленерной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренками . . .» Еще большие реминисценции музыкальных: «громадные концертные спуски шопеновских мазурок», «висячие парки с куртинами Моцарта, висящие на пяти проволоках», «нотный виноградник Шуберта, всегда исклеванный до косточек и исклестанный бурей», «воинственные страницы Баха — эти потрясающие связки сушеных грибов», и т. д.

Литература, музыка, живопись, архитектура, фило-

софия, историософия, лингвистика — все это не простое украшательство и даже не дополнительные краски в творческой палитре Манделштама: это — необходимые составные элементы его поэтического строительства: они — необходимые элементы его жизни — и жизни его эпохи. Они входят в его поэзию и прозу, часто перекликающиеся и дополняющие друг друга.

Не меньше реминисценций в «Шуме времени». Музыкальные — в «Музыке в Павловске», в «Хаосе иудейском», в «Концертах Гофмана и Кубелика»; затем — в «Путешествии в Армению», в «Пушкине и Скрябине». Художественные, живописные — в том же «Путешествии в Армению». Как великолепны там характеристики импрессионистов! — Матисс: «Красная краска его холстов шипит содой». «Дешевые овощные краски Ван-Гога куплены по несчастному случаю за двадцать су. Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца из меблированных комнат. . . Я никогда не видел такого лающего колорита! . . . Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы. . .» «Синьяк придумал кукурузное солнце» . . .

Литературные и архитектурные реминисценции повсюдны. Вот армянская церквушка «в шестигранной камиллавке с канатным орнаментом по карнизу кровли и с такими же веревочными бровками над скупыми устами щелистых окон». Вот Петербург «Шума времени», Казанский собор с «табачным сумраком его сводов», «румяные пироги Александрийского театра» . . .

И замечательные, броские, навеки запоминающиеся характеристики: «Стояло лето Керенского и заседали лимонадное правительство. Все было приготовлено к большому котильону. Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты с бантами» («Египетская марка»). — Вот студент-репетитор, конечно — социалист — человек-подстрочник: «Подстрочники революции сыпались из него, шелестели папиросной бумагой в простуженной его голове, он вытряхивал эфирно-легкую нелегальщину из обшлагов кавалерийской своей, цвета морской воды, тужурки, и запрещенным дымком курилась его папироса, словно гильза ее была свернута из нелегальной бумаги» («Сергей Иваныч»). А вот характеристика советского писательства: «Писательство — это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Это раса, кочующая и ночующая в своей блевотине, из-

гнанная из городов, преследуемая в деревнях, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными» («Четвертая проза»). «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации» («Разговор о Данте»).

Итак, повествование, лишенное — в старом смысле слова — фабулы, но повествование всегда многопланное, полифонически построенное, да вдобавок еще — со старой точки зрения — «смешанного жанра»: не повесть и не очерк, не эссе и не новелла, не путевые записки и не художественная критика: все или почти все это — в одном произведении, условно носящем название «проза». Часто — с большим, почти решающим элементом автобиографии. Но не автобиография: скорее не о себе, а о своем времени. Художнический и, если хотите, мировоззренческий плюрализм. А в идеале — совсем иное: готическое мирозерцание и средневековая социально-религиозная архитектура мироздания и общества.

«Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством» («Гуманизм и современность»). Подлинный гуманизм Манделштам видит отнюдь не в эгалитарных устремлениях демократизма и революции: «В странах, угрожаемых землетрясением, люди строят плоские жилища и стремление к плоскости, отказ от архитектуры, начиная с французской революции, проходит через всю правовую жизнь девятнадцатого века, который весь прошел в напряженном ожидании подземного толчка, социального удара. Но землетрясение не пощадило и плоские жилища. Хаотический мир ворвался — и в английский home и в немецкий Gemüt; хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками. Как оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных

толчков истории, кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле, как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что ее украшает?» (там же). Мандельштам говорит, что никакие законы, никакие принципы собственности, никакие конституции больше не страшат человеческого дома, больше не спасают от катастрофы.

В чем же выход? Каков социально-архитектурный идеал Мандельштама? — Выход только в возврате к основным духовно-архитектурным принципам «физиологически гениального Средневековья»: «Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось, как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу 'равенству и братству' Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя, — вот высшая заповедь акмеизма» («Утро акмеизма»).

Конечно, в так понимаемом Средневековьи больше современного экзистенциализма и современных поисков органического социального устройства, чем средневековья исторического. Но и в историческом Средневековьи брезжили указанные Мандельштамом элементы подлинного христианского аристократического гуманизма. А Мандельштам любил подчеркивать, что только на путях духовного аристократизма расцветает человеческий дух и человеческая культура. Мандельштам не раз (особенно же ярко в «Четвертой прозе») подчеркивал свое происхождение от избранного народа пастухов и царей. Плоский статистический, механически-эгалитарный демократизм не влечет его. Бедняк и странник, он всю жизнь погружен в идею и художественный образ мировой имперскости — политической и церковной. Рим и Византия, Московия и Петербург — они, может быть, единственные пути к новому гумани-

стическому аристократизму, единственные, кто может подморозить гниющую и расплзающуюся в обезличенном эгалитарном, плоском и бездуховном «развитии» мировую культуру, мировую жизнь. Отсюда презрительно-негодующий тон Мандельштама по отношению к самостийникам — грузинским меньшевикам начала двадцатых годов: «Маленькое 'независимое' государство, выросшее на чужой крови...» («Меньшевики в Грузии»). Отсюда его предельно уничижительные характеристики либерализма и революционности начала века и даже Февраля: «Тысяча девятьсот пятый год — химера русской революции с жандармскими глазками и в голубум студенческом блине!» («Сергей Иванович»); «А в сущности происходило следующее: интеллигенция с Боклем и Рубинштейном, предводимая светлыми личностями, в священном юродстве не разбирающая пути, определенно поворотила к самосожжению» («Книжный шкаф»). Зато как только речь заходит о смысле истории и нашем долге перед Историей (ранняя статья о Чаадаеве), о «Ребяческом империализме», о «первосвященнике мороза и государства» Константине Леонтьеве — Мандельштам находит совсем иные тон и слова. Да, он увидел и в нашем тяжком времени великий пафос всемирности. Но не в малых идеях статистически-обезличенной демократичности, а в великой трагедии ищущего новые формы социальной архитектуры человечества.

Внутренний, неистребимый аристократизм и стремление к иерархическому построению ценностей, общества и самого бытия резко отталкивает Мандельштама от Дарвина к Ламарку. Вспомним известное стихотворение, вспомним и соответствующее место в «Путешествии в Армению»: «Ламарк боролся за честь живой природы со шпагою в руках. Вы думаете, он так же мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века? А по-моему, стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка. Он не прощал природе пустячка, который назывался изменчивостью видов. Вперед! Aux armes! Смоём с себя бесчестие эволюции». И в стихах:

... Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень. ...

... Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз. ...

«Ламарк чувствует провалы между классами. Он слышит паузы и синкопы эволюционного ряда. ... Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или ошастливленный любовницей. ... Организм для среды есть вероятность, желаемость и ожидаемость. Среда для организма — приглашающая сила. Не столько облочка, сколько вызов».

Это никак не вяжется с воззрениями диалектического материализма, но превосходно укладывается в один ряд с историсофскими оценками «Утра акмеизма»: «Средневековые дороги нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегоронок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равновесия роднит нас с этой эпохой ...»

* *
*

Построение почти всей, если не всей, прозы Мандельштама — Ich-Erzählung. Таковы «Шум времени» (включая «Феодосию»), «Меньшевики в Грузии», «Путешествие в Армению», «Армия поэтов», «Четвертая проза». Скорее всего, такова же и «Египетская марка», в которой Парнок — даже не alter ego Мандельштама. Недаром у автора то и дело прорывается: «Господи, не сделай меня похожим на Парнока. Дай мне силы отличить себя от него». Недаром все повествование в «Египетской марке» построено так, что рассказ о Парноке то и дело прерывается рассказом от первого лица, и автор откровенно радуется этому: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить из-под крана холодной сырой воды».

Что же это за «я», от имени которого ведется рассказ? Прежде всего, это не спокойный повествователь, не бытописатель и не рассказчик занятой истории. Все это было и былшем поросло, да и никого сейчас интересовать не может. Приелось, набило оскомину, известно всем от начала до конца. Нужно как-то сдви-

нуть планы, даже физически сместить предметы и их художнические определения, нужно переименовать вещи и явления, дать их в необычных, непривычных ракурсах, чтобы они вдруг заиграли в нашем восприятии совсем по-новому, раскрыли себя с такой стороны, с какой на них никто еще не глядел. Иногда доходит до художнического озорства: в той же «Египетской марке» фиванские сфинксы перемещены от Академии Художеств к университету, хотя автор досконально знает Петербург, каждый его камень, каждую его захолустную улочку. Такое смещение сразу бросается в глаза — и сразу же свертывает пространство, делает спокойную линию Университетской набережной более динамической, прямо накатывающейся на плечи читателя. В сочетании с накатывающейся на сознание Парнока-автора смертью оперной певицы Бозио, это свертывание пространства помогает сгущению и свертыванию времени. Непозабыты и казалось бы совсем второстепенные детали: «неприлично-ватерпруфное» здание Мариинской оперы открылось, как Императорская опера, в 1859-1860 году, а в феврале ватерпруфного 1859 года умерла в императорском Петербурге Анджиолина Бозио...

И тут же, походя, опять историософское наблюдение:

«— Обратите внимание: у античности был амфитеатр, а у нас — у новой Европы — ярусы. И на фресках Страшного Суда и в опере. Единое мироощущение». — Опять те же средневековые органические иерархические ярусы...

«Я» мандельштамовского повествования — скрупулезно-внимательный наблюдатель и пассивный, но вдумчивый переживатель эпохи великого крушения миров. Он умудрен опытом веков, он знает столько, что каждый предмет обывательского обихода обрастает у него самыми сложными ассоциациями, становится не только символом, но и одним из деятелей своей эпохи. Иногда ассоциации сразу и прямо укладываются в сознание, иногда, лишенные посредствующих звеньев, ошеломляют, только подталкивают читателя к их восприятию, даются отнюдь не сразу. Часовщик у Мандельштама сидит «горбатым Спинозой и глядит в свое иудейское стеклышко на пружинных козявок». Ну, это все понятно: и Спиноза был шлифовальщиком стекол и часовщиком, был евреем, и отсюда же протягивают-

ся ассоциативные связи между спокойствием часовщика, столь противоположным взволнованности Парнока, забежавшего к нему, и спинозовским: не плакать, не смеяться, а понимать. А вот такое отталкивание, образование образа от обратного, как «эрмитажные воробьи», которые «щебетали о барбизонском солнце, о пленерной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренокками, одним словом обо всем, чего не хватает мрачно-фламандскому Эрмитажу». Зачем этот образотталкивание — и не случаен ли он? Да еще в сочетании с изумительно написанной (не описанной, а именно написанной, но не названной) картиной Манэ «Завтрак на траве» — и фразой: «А я не получу приглашения на барбизонский завтрак . . .» Нет, образ отнюдь не случаен. Он подчеркивает безвоздушность и тяжесть обстановки, давящую обстановку петербургской повести революционных лет, когда роман протекает на бумаге верже (сравни аналогичное стихотворение), на какой «могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа, выражая друг другу соболезнование или уважение». Кариатиды вспоминаются и еще, подчеркивая — в противовес барбизонскому лету и открытому легкому воздуху импрессионистской Франции — «низкие банные потолки вестибюлей Александринки». Кариатиды подпирают неласковое небо Петербурга интеллигента-неудачника, неудачника уже и потому, что на него навалилась вся непомерная и для богатырских плеч тягота небосвода мировой культуры.

Мандельштам глядит на мир с высоты всей нашей культуры, всех ее веков и всех ее разновидностей — национальных, местных, временных. Современный человек утратил непосредственность взгляда — между ним и миром, между ним и другим человеком, — хотя бы и любимейшей из любимейших, — стоит огромное и трудно пробиваемое средостение. Что это: маньеризм? Нет, это тот нажиток культурно-исторических тысячелетий, который не позволяет нам видеть мир вне наших философских, научных, эстетических, исторических ассоциаций. Сквозь них и смотрит на мир Мандельштам, изысканно, но совершенно естественно отбирая наиболее неиспользованные точки зрения, наиболее оригинальные, неисхоженные другими подходы. И всегда — не прямые: прямой удар в лоб вещи или явления никого уже не заражает. Мандельштамовская философия истории перебрасывается с Виллона и Чаада-

ева к еврею-посреднику Юлию Матвеевичу, «еврейскому генералу», излюбленным чтением которого были нововременский Меньшиков и Ренан. И характеристика этого Юлия Матвеевича или социалиста-студента Сергея Иваныча в значительно большей степени рисует эпоху, чем романсированные биографии незаурядных людей, крупных исторических деятелей. А характеристика родителей автора через книги их книжного шкапа или дубовое кустарное кресло с балалайкой и рукавицей в отцовском кабинете! Между Мандельштамом — и современным читателем — и миром — не только культура наших дней, а вся необозримая вереница культурно-исторических эпох, тысячелетиями накопленных понятий, образов, звучаний. Поэтому образ Мандельштама предельно насыщен, фраза коротка, но многопланна и многозначительна во всех смыслах этого слова. Многознание и вчувствование во все и вся приводит к страху и отчаянию — перед необозримой бездной бытия и смерти, — и совершенно необходима ирония, чтобы преодолеть это отчаяние. Отсюда, а не от маньеризма, та ироническая игра подходами и образами, наименованиями вещей заново, о которой остроумно говорит Н. Берковский: «Назвать — значит опознать. Но Мандельштам с умыслом именуется вещи невпапад, берет их 'не той рукою', вместо 'постижений' у Мандельштама остроумная словесная игра. Его излюбленный прием — игра в ложные подходы. К факту сделан подход недопустимый и разыгран в целую систему».*

Так — и не так. Ведь эта художественная игра-ирония открывает нам особые стороны бытия, заставляет по-новому взглянуть в мир вокруг нас — и в мир художнический. Эта игра отнюдь не самоцельна. А ирония помогает если не преодолеть, то как-то сосуществовать с отчаянием.

* * *

Полифоническое построение прозы (как и поэзии) Мандельштама вынуждает его обратиться к системе лейтмотивов. «Овечья теплота», «соль», «звезды» и «звездная соль», «черно-желтый» (еврейский ритуал,

* Н. Берковский. О прозе Мандельштама. «Звезда», 1929, № 5, стр. 160.

петербургский вечер, век), «малиновые шары аптек», «утварь» и ряд других слов-образов повторяются постоянно, примерно, в одних и тех же сочетаниях, но отнюдь не по однообразным поводам. Мы уже упоминали и о частых параллелях в стихах и прозе Мандельштама. «Павловский вокзал» «Шума времени» во многом перекликается с «Концертом на вокзале», и даже образы шара, Элизия, гниющих парников одинаковы в прозе и стихах. Раньше уже указывалось на параллели в главе о натуралистах «Путешествия в Армению» и стихотворении «Ламарк». Глава о французах-импрессионистах в том же «Путешествии» перекликается со стихотворением «Импрессионизм», а мешочки с пахучим жареным кофе-мокка путешествуют и в стихах и в карманах рясы о. Николая Бруни в «Египетской марке»... Перечислять все параллели не стоит: их очень много. Но они — не от бедности, а от чрезмерного богатства ассоциативных рядов и связей: нужны какие-то лейтмотивы, какие-то дорожные указатели в огромной империи образов, понятий, номенклатур...

* *
*

Проза Мандельштама — огромный шаг вперед... Впрочем, в культуре нет ни «вперед», ни «назад»: проза Мандельштама отходит от психологического повествования А. Белого, от фольклорного реализма Замятина, от старого фабульного повествования. Иногда она обыгрывает остроту сюжетного или словесного анекдота, иногда — сюитное построение целой свиты афоризмов. Она ведет повествование всегда не по линии стержня прежней фабулы: поступки героя и их психологическая мотивация. Она рисует героя при посредстве окружающих его вещей, исторического фона его жизни. Этот фон так приближается к герою, что иногда буквально пригнетает его к земле, иногда заслоняет его лицо. Но, как это ни парадоксально, мы видим персонажи Мандельштама много лучше, чем если бы они были нарисованы по-старинке — прямой наводкой фотообъектива.

Проза Мандельштама — одновременно летопись и оратория эпохи.

Август 1965.

НЕИЗВЕСТНЫЙ МАНДЕЛЬШТАМ

И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» его спросили здесь,
А он ответил любопытным:
«вечность».

О. М а н д е л ь ш т а м. (1912).

Откуда она пошла, эта презрительная — свысока — ухмылка, как только заходит речь о работе писателя в газете, в журнале-еженедельнике: поденщина... настоящий писатель не станет — без большой нужды — работать в широкой прессе... Забывают при этом и журналистику Пушкина, газетную работу Аполлона Григорьева, Достоевского, Константина Леонтьева, Розанова... Забывают о том, что писатель-профессионал давно уже не может жить, не принимая участия в прессе. И не только как без основного источника средств существования. Нет, газета и журнал-еженедельник вытеснили очень значительную часть литературных жанров: современник не может жить без самого непосредственного, самого неотложного, быстрого и повсечасного соприкосновения с современностью: темп нашей жизни таков, что даже газета уже слишком сильно отстает от бега времени, и телевидение и радио по-полняют и корректируют ее.

Писать для вечности . . . Но — кто и как может по- ручиться, что его книги проживут хотя бы год, а не то что вечность?! «Книги тают, как ледяшки, принесен- ные в комнату. Все уменьшается. . . Все тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользающий эфес бескровной ломкой шпаги, отби- той в гололедицу у водосточной трубы. . . Все трудней перелистывать страницы мерзлой книги . . .». Так гово- рит об этом в «Египетской марке» Мандельштам. И это — несмотря на то, что книга, печать подменили современному человеку живую, реальную жизнь: «. . . Всякая вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне под- менили ее еще тогда, когда я узнал хруст мышьяка на зубах у черноволосой французской любовницы, млад- шей сестры нашей гордой Анны». Да, современник ут- ратил непосредственное, *детское*, а потому и истинное отношение к жизни. Но темп-то этой жизни делается все напряженнее и напряженнее, убыстряется не по дням, а по часам, и роман-тарантас, повесть-поезд за- меняются волей-неволей лаконизмом журнально-газет- ного фельетона, джета-очерка, сухой репортерской за- метки. Да и в «высокой» литературе мы начинаем це- нить не сам сюжет, не саму ткань повествования, а ми- моходные заметки, — «дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшед- ший нарост» («Четвертая проза»). «Уничтожайте руко- пись, но сохраняйте то, что вы наметили сбоку от ску- ки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире, но тотчас рассядутся за теньевые попитры, как трети скрипки Мариинской оперы, и в благодарность своему творцу тут же заварят увертюру к Леноре или к Эгмонту Бетховена» («Египетская марка»).

Истлевают комплекты газет и журналов, забывают- ся ушедшие в прошлое бысролетные мимолетности, но извлеченные из старых номеров прессы статьи и очерки подлинных мастеров слова вдруг раскрывают перед нами прошлое, пережитое, а иногда и как-то не- ожидално врываются в нашу теперешнюю повседне- вность. И эти очерки-наброски, эти эссеи-эскизы иной

раз более живы, чем законченные, тщательно отработанные и неоднократно переработанные произведения «высокой» литературы. Тем более, что в них автор был нараспашку, по-домашнему, не приглашен для высоко-го литературного собрания.

Мандельштам-очеркист, Мандельштам-журналист может смело быть назван *неизвестным Мандельштамом*: кроме нескольких статей и очерков все остальное журнально-газетное творчество его было затеряно в провинциальных газетах и журналах, часть же статей вообще не была опубликована. Систематические розыски в провинциальной — и столичной — прессе могут дать нам еще много находок. Но уже и те, какие опубликованы в этом томе, дают достаточное представление о журналистике поэта. Она органически связана с его прозой, часто является «питательной средой» для его прозы.

Прежде всего — необычайно цепкий и зоркий глаз, да еще связывающий сразу же непосредственные впечатления с целым культурно-историческим комплексом вещей и явлений. Вот Киев начала НЭП'а — с «отпечатком какого-то варшавского, кондитерского глянца», с его Подолом — «свайной мещанской Венецией», с его бульварами и «погромным липовым пухом в нервическом майском воздухе». Перехлест исконного, дореволюционного, советского, русского, украинского, еврейского: «Против бывшей Думы — Губкома — Марксов памятник. Нет, это не Маркс, это что-то другое! Может, это замечательный управдом или гениальный бухгалтер? Нет, это Маркс. Киев коллегии Павла Галагана, губернатора Фундукля, Киев лесковских анекдотов и чаепитий в липовом саду вкраплен здесь и там в окружную советскую столицу». «Деревянный кукиш каланчи, уездный гостиный двор, луковки подворий». И тут же — нэпман — хозяин дровяного склада и лесопилки, старый еврей, при первом же разговоре с ним о его делах заплакавший, «как плачет дерево — смолой»: «— Вы не знаете, что такое частный капитал! Частный капитал — это мученик! — и старик развел руками, изображая беспомощность и казнь частного капитала» («Киев»). Но в противовес официальной торговле, где

нехотя, враждебно вам кинут на прилавок казенной лавки обрезки бязи или желудевое кофе, делец-купец времен НЭП'а «такой кругленький и приятный, будто сам биржевой курс принял образ человека и сошел на землю сеять радость и благоволение между людьми» («Возвращение»). Вот отталкивающий автора своим торгашеством Батум, но и в нем наиболее приятное — восточные «торговые дома. В них есть благообразие и культура, которых нет в скороспелых итальянских и прочих европейских торговых фирмах, где царствует суета и нехороший хищный дух. . . . В привычках торгового Востока чувствуешь уважение к человеку, которого нельзя просто обобрать и с кашей съесть». Зато «город постоянно подвергается налетам заезжих шарлатанов — 'профессоров' и 'лекторов'. Один из них устроил публичный суд над Иудой Искарриотом. . . .» («Батум»).

Когда читаешь очерки Мандельштама, перед нами живо и рельефно возникает жизнь эпохи — со всеми ее метко подмеченными и хорошо отобранными характерными деталями. Притом эта характерность всегда оригинальна, своеобразна, не сбивается на общее место. Скупые реплики персонажей очерков Мандельштама всегда резко индивидуализированы, как говор киевской улицы:

— Не ездь коляску в тени, — ездь ее по солнцу!

Его газетные очерки — эскизы для великолепной прозы «Шума времени».

Если Мандельштам безошибочно чувствует и лаконично и выразительно передает этот шум времени, то в пресловутый прогресс социологов и историософов он, понятно, давно не верит. Еще в статье (неопубликованной) 1916 года — «О современной поэзии» — он смеялся: «Да и какой вообще может быть прогресс в поэзии в смысле *улучшения*. Разве Пушкин *усовершенствовала* Державина, то есть в некотором роде отменил его? Державинской или ломоносовской оды теперь никто не напишет, несмотря на все наши 'завоевания'. Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии, как непрерывную незнаграждаемую утрату. Столько же новшеств, сколько потерянных секретов: пропорции непревзой-

денного Страдивариуса и рецепт для краски старых художников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве». Такой взгляд не означает никоим образом консерватизма: нет, Мандельштам просто настолько современен, что не обоготворяет ни современности, ни нашего *завтра*, почему-то всегда для социологов социалистического ли, либерально-прогрессивного ли лагеря более светлого и совершенного, чем наше *вчера*. Мандельштам вообще против излишне грандиозных и универсальных построений: «В блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок существовал обычай возводить архитектурные постройки в стиле чего угодно, но обязательно грандиозно. Сооружения эти . . . недолго держались в своем эфемерном величии: выставка кончалась, и деревянные планки свозили на телегах. Грандиозные создания русского символизма напоминают мне эти выставочные сооружения вот-вот придут их разбирать» («Письмо о русской поэзии», 1922). Мандельштам против «перерождения чувства личности, гипертрофии творческого 'я', которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не ощущает ни одной клетки, как своей, пораженное болезненной водянкой мировых тем». Отсюда — и живой и деятельный интерес Мандельштама к естественникам, так сильно отразившийся в его прозе и журналистике: «мы здесь имеем колоссальную тренировку аналитического зрения и жажду накопления мирового опыта на твердом стержне практической деятельности и личной инициативы» («Вокруг натуралистов»). Мандельштам, с его чувством истории, и должен был так полюбить *вещь*, конкретность — в ее живой данности. Он хорошо понимает Гете: «Дома он избегал углубляться в античность, — рассказывает он о нем, — в древний мир, потому что *понять* для него значило *увидеть*, *проверить осязанием*» («Юность Гете»). Этот *реализм* Мандельштама естественно делает его *антиматериалистом*: нет ведь ничего более догматического, схоластического в худшем смысле слова, чем материализм, особенно так называемый диалектический.

Культурно-историческое видение Мандельштама отливается и в его журналистике в чрезвычайно вещную форму. Вот его статья 1922 года «Кое-что о грузинском искусстве»: «Грузинский эрос — вот что притягивало русских поэтов. Чужая любовь всегда нам дороже и ближе своей, а Грузия умела любить. . . . Да, культура опьяняет. Грузины сохраняют вино в узких, длинных кувшинах и зарывают их в землю. В этом прообраз грузинской культуры — земля сохранила узкие, но благородные формы художественной традиции, запечатала полный брожения и аромата сосуд». И автор тут же добавляет: «То, что нельзя вывести из рассудочных данных культуры, из учета ее накопленных богатств, есть именно дух пьянства, продукт таинственного внутреннего брожения: узкая, длинная амфора с вином, зарытая в землю». Как перекликается с этим замечательное стихотворение Мандельштама о Тифлисе! «Вино старится — и в этом его будущее, культура бродит — и в этом ее молодость. Берегите же свое искусство — зарытый в землю узкий глиняный кувшин».

Конечно, такое понимание культуры, отзывающееся несколько и ранним Ницше, не могло ужиться с пониманием культуры, как обязательно культуры масс, культуры общедоступной и всеобщей. Культура — понятие неизбежно аристократическое, связанное с внутренними социальными перегородками, с кристаллизацией социально-сложной структуры: об этом много писал Мандельштам в своих высказываниях о возврате к «физиологически гениальному средневековью». Писал он об этом — косвенно — и в своих статьях-филиппиках о переводной литературе, как одном из источников опошления и вульгаризации культуры: «Было время, когда равные переводили равных, состязались в блеске языка, когда перевод был прививкой чужого плода и здоровой гимнастикой духовных мышц. Добрый гений русских переводчиков — Жуковский — и Пушкин принимали переводы всерьез. Упадок начался приблизительно с шестидесятых годов, когда появилось насквозь фальшивое понятие черной умственной работы, интеллектуальной поденщины, когда началась разъедающая болезнь русской культуры, когда мозг стал цениться дешево». И Мандельштам, расценивая

«переводы», как перевод труда, бумаги, в большинстве случаев «не вызванных внутренней необходимостью», а потому «оставляющей вреднейший осадок в подсознательной мастерской языка», считает, что переводы не только портят и русскую оригинальную литературу: «В результате сложнейшего и не случайного стечения обстоятельств мы стоим лицом к лицу с горькой и унижительной болезнью: книга у нас перестает быть событием. Да, каждый номер газеты — это, по-своему, событие, это биение пульса, это живая кровь, которую мы уважаем, а книга — это полфунта чего-то — не все ли равно — Всеволода Иванова, Пильняка или 'Жака'. Книга не терпит деморализации, болезни ее прилипчивы. Нельзя выпустить на рынок безнаказанно сотни тысяч неуважаемых, непочтенных или полупочтенных, хотя бы продажных, хотя бы тиражных книг» («Жак родился и умер»). И литература, и культура, свыше направляемая в порядке «культурно-просветительной» акции партии и правительства, загнивает и умирает. Она уже не узкая амфора со старым вином, зарытая в родную землю: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чая и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда. Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей — ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время как отцы запроданы на три поколения вперед» («Четвертая проза»). Рядовые произведения советской литературы — обычно беспросветная бездарь: «Такую, с позволения сказать, фабулу можно придумать, садясь в трамвай или зашнуровывая ботинки». Но если произведение соответствует в какой-то мере принципам «социалистического реализма», то критика советская его расхваливает в самых притом замысловатых и нелепых выражениях: «Хуже всего, что это не простая бессмыслица, а ритуальная. Это ка-

кое-то шаманство на диком выпретенном жаргоне» («Верер герцогини»). Даже в детскую литературу протянулась эта всегда *воспитующая* рука с перстом указующим: принесла старушка-писательница сказку в издательство, сказку идеологически невыдержанную, в которой все звери действовали и говорили по-человечьи, и даже «кузнечики во фраках служили какому-то принцу», и только заяц, бивший в барабан, как-то примирил с собой редакционного секретаря: «— Заяц у вас еще туда-сюда... Все-таки барабан — производственный процесс...» И — пришлось переделать все: «по ходу сказки овца молча отращивала шерсть для полезного употребления...» («Детская литература»).

Способствует падению культуры и театр, утративший чувство слова («Художественный театр и слово»), и ширпотребное кино, стремящееся мармеладной красотой как-то скрасить тоску повседневности («Кукла с миллионами»). Но при всем том, что Мандельштам видит в *интеллигенции* гробовщика истинной культуры (это ярко сказывается и в его «Шуме времени», и в «Египетской марке», и в «Художественном театре и слове»), — Мандельштам никогда не отказывался и от «интеллигентского периода» русской культуры:

Чу! 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!

Представлять Мандельштама в качестве какого-то идеолога какой-то реакционной буржуазной интеллигенции или — пуще того — реакционной буржуазии могли только наиболее оголтелые представители марксистской критики. Нищий, затравленный критикой, вечно ищущий заработка и не так часто находящий его, Мандельштам воспевал социальную структуру «физиологически гениального» средневековья, с его

твердо и прочно сложившимися сословиями и корпорациями, не как попятное движение истории, а как экзистенциально преобразованный идеал гармонически построенного общества, где каждый мастер своего дела уважаем — и уважает сам себя — за то, что хорошо знает свое дело. Где всякий столяр — художник, каждый каменщик — зодчий, и где нет образования, всеобщего и формального, прививающего человеку привычки и потребности, чаще всего превышающие его, человека, природные способности и умение . . . Аристократический идеал Мандельштама, отражающий и воззрения Чаадаева, и идеи К. Леонтьева, по сути дела более человечен и демократичен, чем популярная утопия социализма — этого плохо декорированного государственного тоталитарного капитализма. Если кого Мандельштам и презирал, и открыто высказывал ему это, так это именно претенциозного и требовательного не по чину интеллигента, требующего признания и славы. Ахматова в своих воспоминаниях о Мандельштаме рассказывает, как он выгнал «молодого поэта, который пришел жаловаться, что его не печатают. Смущенный юноша спускался по лестнице, а Осип стоял на верхней площадке и кричал вслед: 'А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?'».

Статьи и очерки Мандельштама-журналиста — это особый мир, живущий сегодняшним днем, но всегда рассматривающий этот сегодняшний день так широко и глубоко, что сквозь временное и злободневное сквозит нужное и насущное для нас и сегодня, и завтра. Но манера Мандельштама, ставящая вопросы и вещи под непривычным углом, всегда решающая проблемы по-своему, да еще с изрядной долей иронии, никак не ко двору у плоскодонных соцреалистов. Ну, как они могли переварить, скажем, в статье «Государство и ритм», такой иронически-лирический пассаж: «Что общего между государством и женщинами и детьми, исполняющими ритмические упражнения, между суровыми преградами, которые ставит нам грубая жизнь, и той шелковой веревочкой, которая протягивается во время этих грациозных упражнений. Здесь готовят победителей,

— вот в чем заключается эта связь. Детям, которые сумели так перепрыгнуть через тесьму, не страшны никакие социальные преграды». Ведь это сказано в какой-то мере и всерьез . . .

Поэтому-то так скупое уделяли Мандельштаму возможность печататься, поэтому так трагичны его письма уже середины двадцатых годов, потому и пришлось ему так много переводить из-за куска хлеба. Потому и пришлось ему «поступить на службу в газету 'Московский Комсомолец' прямо из караван-саря Цекубу», и в этой газете править корреспонденции с мест, безграмотные стишата активистов, статьи ударников производства . . . Но даже в этой подневольной работе нет-нет, да и проглядывал острый ум и иронический блеск Мандельштама, как видится он и во «внутренних рецензиях» и в статьях на случай . . . А журналистика Мандельштама-художника — интересна и сама по себе, и как эскизы к его *большой* прозе.

Принято было говорить, что проза Пастернака — проза поэта. Некоторые даже признавались, что художественная проза в Советской России тех лет окончательно измельчала, выродилась и исчезла, и только поэты — Мандельштам и Пастернак — пишут хорошую прозу*). Но тут же делалась оговорка: и всё-таки это — проза поэтов...

Что такое «проза поэта» — не пояснялось, но подразумевалось какое-то «но», какое-то снижение жанра, какое-то «то, да не то».

Критика, как это обычно и бывает, явно отставала от развития искусства слова. Ведь критик — чаще всего посредник между всегда отстающим потребителем искусства и ищущим новые пути выразительности творцом. Критик разжевывает, поясняет, стоит с указкой, — и образует некое общественное мнение — мозаику из здорового консерватизма и уже усвоенной части новизны. Он — нужный и полезный мостик от более или менее пассивного читательского сознания к порывающемуся в неизведанные дали творцу.

Да, конечно, только Пастернак — наряду с Мандельштамом — писали в те годы хорошую прозу. Но то была не проза поэта, а просто НОВАЯ проза. Проза, смело и настойчиво ломающая не только систему образов, приемы раскрытия характеров, приемы развития сюжета и психологической мотивации, но реформирующая сам синтаксический строй речи.

О Борисе Пастернаке трудно даже сказать, что его проза — проза поэта, настолько он упорно и решительно внедряет и в свою поэзию прозаизмы, борясь с маньеризмом стихотворчества, утратившего способность прямого видения, прямого отклика на переживаемое.

Проза, да и сам язык наш, еще более запаздывали, задерживались на полустанках эпохи, тогда как жизнь мчала читателя даже не со скоростью курьерского поезда, а с молниеносностью ракетного снаряда. И если читатели — в своих литературных вкусах и эстетических оценках — и отставали от

*) См., напр., книгу: Н. Берковский. Текущая литература. Изд. «Федерация», Москва, 1930. В статье «О прозе Мандельштама», в которой говорится в равной мере и о прозе Пастернака, упомянут — в качестве поэта-прозаика — и Н. Тихонов.

переживаемого времени еще больше, чем рядовая проза и обывательский язык, если они не воспринимали поисков тех, кто был озабочен создавшимся и искал пути в будущее, — то зато читатели переставали интересоваться и прозой, написанной по неторопливой старинке, прозой, рыхлой рысцой стремившейся догнать бешеный бег времени. И поныне читатель охотнее читает газету и просто суррогатную, но динамическую литературу: детективный роман, например, — чем увесистые книги современных прозаиков-«реалистов». Реализм вчерашнего дня, опутанный требованиями вчерашней же эстетики, никаким отражением сегодняшней действительности быть не в состоянии. Тем более там, где он еще скован железными обручами социалистического реализма, окончательно уводящего от жизни в некое подобие классических канонов прозы XVII-XVIII века, в мир «трех единств» и прописной морали. Арсенал литературного оружия безнадежно обветшал. Сам язык литературы ушел в какое-то призрачное бытие — стал скучным, не задевает сознания.

Творцам новой прозы можно идти или путем усиления красочности слова, орнаментальной красоты фразы, даже путем перевода слова-движения в *словопись*, в словесную изощренную изобразительность — и пытаться таким образом закрепить особенно яркий, пронзающий миг:

Остановись, мгновенье, ты прекрасно!

Но при этом получается тяжелая, хотя и великолепная гоголевская статичность, полная застылость никуда не ведущего повествования. Фиксация отдельных мгновений, одним своим чередованием создающих видимость движения, видимость жизни.

Иным путем идет музыка, искусство столь близкое Пастернаку, что на заре своей творческой жизни он думал посвятить себя ему всецело. В абсолютной музыке — не программном ее суррогате, — всё в непрерывности движения, в неразрывной слиянности длящегося изменения, воспринимаемого как поток мелодии или сплетение противоположных, соревнующихся и разрешаемых в конечной гармонии целого мелодий. Мысли и взгляду некогда задержаться на детали, ибо тогда теряется целое, ибо в музыке прекрасен не отдельный миг-звук, а всё течение, всё движение, только движение.

Но слово — всегда пространственно, вещно, по природе своей ЗАКРЕПЛЯЕТ, ОСТАНАВЛИВАЕТ движение, изменение. Слово не длится, а задерживает. Особенно же — слово замысловатое, кудрявое, красивое. Оно как бы требует: остановись, взгляни на меня, ведь я хорошо, любуйся же мной!

Поэзия — омузыкаленная художественная речь — наиболее удачное преодоление вещности и статичности слова, где слово наиболее легко и невесомо — и ритм речи, пронизанной метрикой и оперенной рифмой, уже подменяет само прямое значение слов, заставляет соприкоснуться с невыразимыми словами. Но сама форма поэтического языка также ставит определенные границы, связана каноном ритмических типов и строго ограниченным набором метрических законов. Перенесение стихового начала в прозу — как, например, у Андрея Белого, — не обогащает прозу, а обедняет ее, суживает ее возможности. У прозы свой ритм, свои законы движения, не менее сложные, чем в поэзии, но значительно более разнообразные и многообразные. Проза значительно более полифонична, чем стихи, и преодоление вещности и статичности слова идет в ней по иным законам, строится совсем иначе. Лучший пример — и высочайший образец — такой полифонической прозы, прозы насквозь омузыкаленной и динамической, дает великолепный язык Достоевского. Не пластическая словесная парча Гоголя, а нервная, всецело духовная речевая буря. Иногда — с задыханьями, иногда — бормоток, всегда без паузы, без «воздуха»: некогда медлить, ибо могучий порыв творца мнет и комкает фразу, делая отдельные слова только разрядами энергии, мчащими к постижению сути, идеи, как сущности бытия. Слово едва поспевает за творцом. Да, оно, слово, перестает живописать: не будет в нем ни бунинского смакования детали, ни чем-то родственного бунинскому декламационного позирования советской литературы, где герои не говорят, а изрекают афоризмы, всегда законченные и закругленные по принципу: «человек — это звучит гордо». Да, героев гоголевского гения вы сразу зрительно, наглядно представляете: вы хорошо видите и Плюшкина и Тараса Бульбу, но какой пошлостью отдают любые иллюстрации к Достоевскому: ну, как можно представить себе Ивана Карамазова или Кириллова, Настасью Филипповну или Раскольникова!

Человеку не дано успеть в обоих направлениях. Или — изобразительность и наглядность — и тогда так или иначе статичность: ни одно желание не перелетит через плетень старосветских помещиков или первозданного рая Обломовки; или — обнаженная духовность и стремительность самой жизни, ее безостановочность, — за счет отказа даже от внешне убедительных психологических мотивировок, ибо там, где обнажен сам источник духа, — психологическая мотивировка уже мало что объясняет. И тогда в произведении живут

уже не люди, как некие бытовые особи-« типы », как некие внешне нарисованные и поверхностно объясненные « персонажи » : тогда напряженнейшей жизнью, жизнью более реальной, чем окружающая нас повседневность, живут идеи. Не идеи в плоском значении социально-политических прописей (чем особенно невыносим социалистический реализм), а в смысле духовных подоснов бытия, его сути и смысла. И не нужно ни героям, ни жизни в художественном произведении подыматься на котурны, становиться в позу необычности. Сама идея, внутренняя идея и смысл повседневности станет глубочайшим содержанием высокого искусства.

« Давнишняя мысль моя, что искусство не название ряда или области, обнимающей необозримое множество понятий и разветвляющихся явлений, но, наоборот, нечто узкое и сосредоточенное, обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. И мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания. Мне это ясно, как день, я это чувствую всеми своими фибрами, но как выразить и сформулировать эту мысль? Произведения говорят многим : темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах « Преступления и наказания » потрясает больше, чем преступление Раскольникова. Искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверно, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое, и когда крупница этой силы входит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного », — говорит Пастернак устами Юрия Живаго. И еще : « Сказочно только рядовое, когда его коснется рука гения. Лучший урок в этом отношении Пушкин. Какое слово-слово честному труду, долгу, обычаям, повседневности! » *).

Пастернак не идет всецело по пути Достоевского, хотя и стремится идти именно в этом направлении. Не идет и по пути Гоголя. Проза Пастернака стремительна — но не непрерывна. Он то и дело выхватывает какую-то деталь, как бы освещает ее на миг лучом прожектора, — и устремляется да-

*) Б. Пастернак. Биографический очерк. (Последние фразы).

льше, не заботясь даже о том, чтобы эта деталь обязательно пригодилась ему в дальнейшем. В быстрой смене казалось бы случайно нагроможденных картин сначала теряешься, как теряешься и в самой жизни, и лишь вчитавшись в произведение начинаешь понимать внутренний смысл всей этой кажущейся неразберихи, этих отнюдь не случайных нагромождений отдельных образов, деталей, фраз.

Пастернак отлично сознает, что поиски пути для художественного претворения и осмысливания современности — где-то на пересечении гоголевского мрачного великолепия и полифонической прозы Достоевского. « Вот он поступил в даль воспоминаний, этот единственный и подобия не имеющий мир, и высится на горизонте, как горы, видимые с поля, или как дымящийся в ночном зареве далекий, большой город. Писать о нем надо так, чтобы замирало сердце и подымались дыбом волосы. Писать о нем затверженно и привычно, писать бледнее, чем изображали Петербург Гоголь и Достоевский, — не только бессмысленно и бесцельно, писать так — низко и бессовестно. Мы далеки еще от этого идеала » *).

И Пастернак честно и доблестно ищет, не всегда находя, но всегда упорно работая, свои пути видения, свои пути постижения, свои пути воплощения. Прежде всего Пастернак освобождается от всего наносного, будь то нажиток культуры, будь то модный прием, — и старается как можно непосредственнее и первозданнее видеть мир и художественно перевоплощать его. И этот детский, невероятно свежий и непосредственный взгляд на мир — чуть ли не основное в даровании Пастернака. Недаром Анна Ахматова, в стихотворении ему посвященном, писала :

Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

« Пастернак — это сплошное настежь : глаза, ноздри, уши, губы, руки », — приветствовала молодого Пастернака Марина Цветаева **).

И недаром в одной из прелестнейших вещей русской литературы нашего века — в « Детстве Люверс », — всё пове-

*) Биографический очерк.

***) М. Цветаева. Световой ливень. « Эпопея », Берлин, кн. 3, 1922, стр. 15.

ствование пронизано тончайшим и глубочайшим переживанием перелома во всей целокупности восприятия мира, перелома, совершающегося в тот момент, когда в девочке впервые физиологически пробуждается женщина. Так перевоплотиться не в ребенка даже, а в девочку, становящуюся девицей, так увидеть мир и себя до и после, — это граничит просто с чудом.

Для того, чтобы художественное порождение вещи из себя было не статичным, не мертвым, чтобы в нем трепетал нерв подлинной жизни, Пастернак не боялся ломать привычные языковые формы, само синтаксическое построение речи. Он стремился к «освобождению от привычных ассоциаций, легко и практически объясняющих бесконечную сложность мира», — как писал о нем Д. Святополк-Мирский в рецензии на первую книжку прозы Пастернака. «Пастернак — выбрал самый трудный, но и самый обещающий путь. ... Сдвиг, новое, свое — у него не в сюжете (он бессюжетен) и не в словаре, а в той плоскости, в которой кроме него никто не работает: в синтаксисе. Впрочем, и символика у него — очень острая и своя», — писал о ранней прозе Пастернака Евгений Замятин. «У Пастернака синтаксис убежденного собеседника, который горячо и взволнованно что-то доказывает», — подтверждает и Осип Мандельштам*). Вот эта особенность — разговор с собеседником: всё равно: здесь или за океаном, сейчас или через десятилетия и века, — но разговор запросто и по душам, с выброшенной за борт — некогда ею заниматься! — эстетикой — и есть художественная скоропись Бориса Пастернака. И как можно больше непосредственности, — пусть за нее достается и дома — гнилой модернизм — формализм! — и на изоциренном Западе — как можно быть таким консервативом формы после Кафки и Джойса?! Как можно больше того изначального, что дано в детстве и в очень, очень ранней юности.

2

Напрасно мастер острого сюжета (увы, нередко заимствованного) Замятин говорит о бессюжетности прозы Пастернака. Проза эта с очень замысловатым весьма насыщенным

*) Д. Святополк-Мирский. Б. Пастернак. Рассказы (рец.) «Современные Записки», Париж, кн. 25, 1925, стр. 544.

Е. Замятин. Новая русская проза. «Русское Искусство», М. -П. 1923, кн. 2-3, стр. 63.

О. Мандельштам, О поэзии. Изд. «Академия», Ленинград, 1928 (статья «Заметки о русской поэзии»).

и часто трагично разрешенным сюжетом. Только движение этого сюжета — порывистое и стремительное — не укладывается в рамки замаятинского представления о фабуле. Уже первый гофманианский рассказ Пастернака «Черта Апеллеса» (1915) построен почти как лирическая кинодрама — с рваной композицией кадров-сценок, несущихся к финалу — почти что «поцелую в диафрагму». Темп нервный, тон — трагико-иронический, а уж движения хоть отбавляй. И речевая ткань — то длинные периоды, перебиваемые в самом интригующем читателя месте, до выяснения еще сути дела, — вставными задерживающими фразами: «в один из таких вечеров, ба, да ведь я точно помню число: 23-го августа, вечером»; то короткие, ничего сами по себе, вне контекста не значущие реплики, фразы без сказуемого, каталогизация обстановочного реквизита, — и романтический бред, смещающий времена и сроки, страны и общественные уклады.

Но настоящий Пастернак начинается с «Детства Люверс», этого сохраненного нам судьбой отрывка из потерянного Пастернаком романа. В сущности говоря, все последующие прозаические произведения — или главы этого утерянного и восстанавливаемого романа, или этюды к нему. И, наконец, завершающее творение «Доктор Живаго», названный автором романом только потому, что нет еще обозначения для той новой формы прозаического повествования, которая выработалась у Пастернака в результате всего его творческого опыта. «Детство Люверс» (1918) — повесть о детстве и отрочестве Жени Люверс, той, что превратится в победительную красавицу «Уезда в тылу» Евгению Истомину, урожденную Люверс, той, что перевоплотится в Лару «Доктора Живаго». Рост внутреннего сознания, обогащение мира восприятий, рождение в ребенке женщины и, наконец, формирование духа человеческого — и сквозная идея — всеобщей ответственности всех за грехи и страдания каждого — и ответственности каждого за страдания и грехи всех, поданная без малейшей навязчивости, отнюдь не в обнаженной и потому особенно убедительной форме. Вот нечаянно ввела Женя и в сознание свое, а тем самым и в жизнь — незнакомца. А его нечаянно раздавили в метель и снежную замять спешившие из театра родители Жени, раздавил его вздыбившийся жеребец Выкормыш. А мать Жени, спешно возвратившаяся из театра, родила мертвого ребенка. И ничто не случайно. И «плакала Женя оттого, что считала себя во всем виноватой. Ведь ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив его за чужим садом, и заметив без нужды, без пользы, без смысла, стала

затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и ко-свенно, и даже, как это случилось в последний раз, наперекор возможности», — ибо встретила его уже после его смерти. И вот входит в девочку нечто неизгладимое и глубокое. «Оно лежало вне ведения девочки, потому что было важно и значительно и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, но то, которое имеют в виду заповеди, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не украдь и все прочее. "Не делай ты, особенный и живой, — говорят они, — этому туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь"».

В «Письмах из Тулы» (1918) та же высокая заповедь, но сквозь призму не детского уже, а старческого, тоскующего по юности, сознания. И чувство стыда за утрату стыда, за утрату чистоты и яснодушия: «Завелся такой пошиб в жизни, отчего не стало на земле положений, где бы мог человек согреть душу огнем стыда: стыд подмок, повсеместно и не горит. Ложь и путанное беспутство». Форма рассказа — отрывки из писем, незаконченные и неотправленные письма, где вычеркиваний и слез больше, чем прямого обывательского смысла, но творец — поэт, очевидно, — старый и беспомощный, никому не нужный в мире бестолочи и бессердечия, — вкладывает больше содержания в сами свои вычеркивания и умолчания, чем в слова и поступки. Глубокая тоска человека нашего мира о творческой, великой тишине. Недаром отцы Церкви называли когда-то Бога Начальником Тишины. Нет тишины в мире. И нет воздуха творцу, поэту. И уходит вспугнутая шумом и заплеванностью жизни любовь, уходит и сама жизнь, — и одиночество не есть одиночество созидания, а только трагическое: никому до меня нет дела...

В «Воздушных путях» (1924) эта безотцовщина человека, забывшего во имя теоретической «любви к дальнему» — ради социализма — коммунизма — естественную любовь к ближнему, даже кровному — доведена до трагедийного завершения. Отец — прямой виновник расстрела своего сына, правда, по неведению. Сгущенность повествования достигает в этом рассказе предела, и тягостная трагическая пуганица жизни, всё-таки живой жизни, противопоставлена прямым «воздушным» путям, обездушенным и нечеловечески узким — мыслей и планов вершителей судеб человеческих. «Это были воздушные пути, по которым, как поезда, ежедневно отходили прямолинейные мысли Либкнехта, Ле-

нина и немногих умов их полета ». И этими прямолинейными плоскими мыслями закована жизнь, и нет этим мыслям дела до кипящей вокруг жизни...

3

Сочетание в е ч н о г о и текущего, современного, современного в подлинном смысле слова — это творческая манера Бориса Пастернака. Он отнюдь не злободневен: нет в нем погони за последним криком литературной моды, нет в нем и обязательного писания о последних событиях. Погоня за последним — всегда приводит к созданию искусства последнего разряда. Синхронность — отнюдь не современность, а — чаще всего — гримаса современности. Нужно подняться НАД жизнью и ее суетой, чтобы за деревьями житейской пестроты увидеть лес совершающегося. Вблизи — только уродливое мелькание случайного и наносного. Отъединись, возвысься — и ты увидишь смысл и идею совершающегося, ничего не потеряв в подлинной конкретности. « Когда приходишь к нему, — рассказывает в дневнике восхищенный Пастернаком А. Н. Афиногенов, — он так же вот сразу, отвлекаясь от всего мелкого, забрасывает тебя темами, суждениями, выводами — всё у него приобретает очертания значительного и настоящего. Он не читает газет — это странно для меня, который дня не может прожить без новостей. Но он никогда бы не провел времени до двух часов дня, — как я сегодня, — не сделав ничего. Он всегда занят работой, книгами, собой » *).

Повторяю, всё творчество Пастернака, — может быть, только приготовление к делу его жизни — к огромной поэме в стихах и прозе « Доктор Живаго ». Он сам неоднократно подчеркивает это. И пусть и это творение жизни не до конца воплотилось — оно как жизнь, в которой нет ни начала, ни конца, не может быть завершенности, ибо смерть — это тоже не завершение. Но именно после « Доктора Живаго » становится особенно ясной основная направленность творчества Пастернака. Ведь, как раз вопреки марксизму, чаще всего *последующее* объясняет и проясняет *предыдущее*, а не наоборот.

« Это то самое вдохновение, на котором Евангелие, противопоставляющее обыкновенности исключительность и будням праздник, хочет построить жизнь, наперекор всякому

*) А. Н. Афиногенов. Статьи, письма. Воспоминания. Изд. Гос. Изд. « Искусство », Москва, 1957, стр. 152-153.

принуждению. Какого огромного значения перемена! Каким образом Небу (потому что глазами Неба надо всё это оценивать, перед лицом Неба, в священной раме единственности всё это совершается) — каким образом Небу частное человеческое обстоятельство, с точки зрения древности ничтожное, стало равноценно целому переселению народа? — Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое. Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной. ... А пока небольшое отступление. В отношении забот о трудящихся, охраны матери, борьбы с властью наживы, наше революционное время — небывалое, незабвенное время с надолго, навсегда остающимися приобретениями. Что же касается до понимания жизни, до философии счастья, насаждаемой сейчас, просто не верится, что это говорится всерьез, такой это смешной пережиток. Эти декламации о вождях и народах могли бы вернуть нас к ветхозаветным временам скотоводческих племен и патриархов, если бы обладали силой повернуть жизнь вспять и отбросить историю назад на тысячелетия. По счастью это невозможно *)).

Власть количества, примат и приоритет коллектива — это прошлое, и его рецидивы — только судороги истории. Принудительный рай, построенный не по моей вольной воле, а кем-то за меня и для меня, — нестерпимое рабства. И люди, строящие такой рай принудительной «пользы для всех» и «выгоды для коллектива», — во имя любви к дальнему совершенно и нацело забывают ближнего — для них человек становится только невесомой частичкой целого, — и льется кровь, и несчастны все: и сами «вожди» и без спросу ими опекаемые «массы».

Пафос свободной личности человеческой, ценность которой — совершенно вне вопроса о ее «полезности коллективу» — выше царств и миров, — вот то, что делает Пастернака прямым наследником высочайших традиций русской литературы, в первую очередь, наследником Достоевского.

В этом — великая современность Пастернака, в этом же — и его подлинное соприкосновение с вечным и общечеловеческим. Не лоскутность газетной новизны, устаревающей уже назавтра, а правда о времени, народе и ЧЕЛОВЕКЕ, усмотренная с высокой горы, возвышающейся над окружающим.

*) Борис Пастернак. Доктор Живаго.

« Повесть » (1929), — может быть, наиболее носит на себе следы влияния Достоевского. Даже формально видны реминисценции « Белых ночей » и « Игрока ». И пусть не азарт рулетки, а азарт писательства « повести » заставляет героя просто не заметить прихода любимой, — пусть много прямого автобиографизма в этой повести, как, впрочем, и во всем, что писал Пастернак, — но ведь не в литературных влияниях и позаимствованиях здесь дело. Дело во внутреннем становлении человеческой личности — сквозь сомнения в справедливости Творца, сквозь сомнения в праве человека вмешаться в создание Неба — и судить — и революционизировать жизнь, судить и осуждать другого. И, в противовес социалистическому (только неизмеримо более глубокому, чем « научный социализм ») решению Раскольников (неоднократно поминаемого Пастернаком), решению самому вмешаться и осудить, и насильственно перераспределить « несправедливо отпущенное », — герой « Повести » Пастернака пишет повесть, самое затаенное свое, самое заветное вкладывая в нее. И герой этой повести в повести — для того, чтобы получить сразу же большие деньги на спасение людей, главным образом женщин — и падших женщин, и униженных женщин (опять — реминисценция Раскольникова!), решает « запродать себя в полную другому собственность, и продаваться будет с молотка, а какой в этом смысл и корысть будет видно на аукционе ». Не только погубить душу свою за други своя, но еще и погубить ее смешно и позорно, — в этом еще и налет « Христа ради юродства », — но в таком-то величайшем самоотдании себя на позор, осмеяние и в рабство — величайшее освобождение духа от внешней, поверхностной душевности, освобождение личности для великого подвига. Увлеченный этой идеей герой сам пропускает свое личное счастье — ибо оно становится тоже каким-то препятствием на путях возрастания человеческого духа.

Интересно и само построение этой вещи Пастернака : повесть о самопродаже на аукционе включена в рамку повести о мучительной петербургской любви героя к иностранке — компаньонке Арильд, а эта петербургская повесть включена как сон и воспоминание в повесть о приезде героя к сестре в Соликамск (Юртин и Варыкино « Доктора Живаго »).

Интересно и то значение, какое придает Пастернак в своем творчестве женской судьбе и женскому предназначению : женщины *первые* непосредственно ощущают и даже

осмысливают наступление каких-то великих катаклизмов и перемен, — и первые приходят к этому новому, как Жены-Мироносицы первые узнают весть Воскресения и Вечной Жизни. Не женщины создают это новое, но они первые осознают и приходят к нему. Отсюда — так много страниц в « Докторе Живаго » о Марии Магдалине, отсюда же то огромное значение, какое в творчестве Пастернака играют женские образы. Невольно вспоминается замечание Владимира Соловьева о роли женщин в истории, как вполне совпадающей с их физиологическим назначением; зачинать новую жизнь женщины не могут, но они вынашивают ее — и первые признают ее.

5

Отрывки из неосуществленного романа, переросшего затем в « Доктора Живаго », свидетельствуют о дальнейшем росте Пастернака-мастера. Если, скажем, у Бунина деталь играет самодовлеющую роль, и часто запоминается не целое, а отдельная черта описания, то Пастернак как бы на-бегу освещает прожектором ту или иную деталь, она врывается в сознание, но не прекращает бега. Так фары несущегося в ночи автомобиля выхватывают то здесь, то там какой-нибудь предмет или часть предмета, резко очерчивают их силуэт и форму, а затем на вас несутся уже новые впечатления, столь же отчетливые и динамические. Примеров — из любой вещи Пастернака — можно было бы привести неисчислимое количество, но ограничимся одним. Это — из первого отрывка « Уезда в тылу ».

« На мне были новые, неразношенные сапоги. Когда я нагнулся, чтобы пересунуть пятку в правом по подбору, в высоте надо мной прошумело что-то тяжелое. Я поднял голову. Две белки пулями лупили друг за дружкой сквозь листву. Там и сям оживали деревья, враскачку перебрасывая их с верхушки на верхушку. Хотя преследование это прерывалось частыми перелетами по воздуху, но с такой гладкостью, что оставляло впечатление какой-то беготни по ровному пред-рассветному небу. А за оврагом гремел ведром, отпирал ворота конюшни и седлал Сороку работник Демид ».

Эти белки, по ходу ф а б у л ы, вовсе не пригодятся Пастернаку, как не пригодится ему и гроыхание ведра и стук запираемых ворот. Но все эти детали, выхваченные находу, в то время, как рассказчик пересовывает пятку в натирающем ногу сапоге, — так же не случайны, как пестрый камень

по пути следования на казнь, как латка на сапоге конвоира, на которую смотрит не отрываясь заключенный, ведомый к следователю из одиночной камеры.

Может быть, природа, отдельные ее картины — это такое же неизбежное и нужное в нашем сегодняшнем художественном восприятии, как и в восприятии приговоренных к смертной казни. И если не достаточно воплощаются в нашем сознании — и в художественных произведениях сегодняшнего дня — отдельные лица, то и это понятно: в сумятице и кровавой бестолочи жизни, перебрасывающей нас непрерывно с места на место, из одной беды в другую, — нет возможности воплотиться нашим близким, воплотиться до конца — все мы немного призраки Агасферов и Летучих Голландцев, — и только какая-нибудь ветка яблони или белка, кривая старая береза или подгнивающий стог сена вдруг врезаются в наше сознание, как что-то непреложное и вечное, насквозь нас пронзающее, как далекий мотив песни нашего детства.

6

Автобиографические повести Пастернака «Охранная грамота» (1929-1931) и «Биографический очерк» (1957-1958) — это подлинно повести, ибо автобиографизм в них — только внешняя связь событий, а их содержание — «шум времени». Эпоха бурлит в них, хотя они, казалось бы, прямо избегают говорить о событиях нашего времени. Но через восприятие человека — творца эпоха видна насквозь, и недаром критики, когда вышла «Охранная грамота», завопили о том, что это — «Охранная грамота идеализма»*), что автор — чужак, неприемлющий марксизм «субъективный идеалист», «чуждающийся активного вмешательства в социальную практику»**). Несомненно, Борис Пастернак, ученик Германа Когена, всеми своими корнями связанный с подлинной русской и европейской культурой, не мог и не может быть сторонником материализма — философии недоучек. В этом сказалась и давняя духовная связь самой семьи Пастернака с Львом Толстым, и его преклонение перед Достоевским и Гоголем, и вся наша современность, совершенно опрокинувшая

*) Ан. Тарасенков. Охранная грамота идеализма. «Литературная Газета», 1931, № 68; его же, Борис Пастернак. «Звезда», 1931, кн. 5. См. также А. Прозоров. Трагедия субъективного идеалиста. «На Литерат. Посту», 1932, кн. V.

**) А. Селивановский. Пастернак. «Литерат. Энциклопедия» т. 8, М., 1934, стр. 467.

наивные построения отсталых представителей естествознания и популяризаторов середины прошлого века. Ну, конечно, в мире обязательных и неизменных, не подлежащих никакому сомнению истин, законодательно предписанных, не могло не вызвать возмущения такое, например, место « Охранной грамоты » :

« Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества. Я понял, что таково всё вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие от него века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым, — актуальный момент текущей культуры ».

7

Вот так, сочетанием у много таланта и детски-непосредственного и непредубежденного видения мира — и захватывает нас Пастернак. Может быть, творчество Пастернака — это только явление Батюшкова, подготавливающее и жадно ожидающее прихода нового воплотителя и завершителя нового художнического слова — нового Пушкина. Так понимал Пастернака Осип Мандельштам. Может быть и так. В Пастернаке есть еще много бури и ветра, неустойчивого художественного равновесия, мятежа. И даже в, казалось бы, устоявшейся и поверившей в жизнь и правоту ее прозе « Живаго » и « Биографического очерка ». Но пока что Пастернак — это та одинокая свеча, которая сквозь вьюгу исторической ночи зовет нас к другому — вечному Источнику Света, зовет голосом человека нашего времени, измучившегося и мятежного : « верю, Господи, помоги неверию моему ».

Проза Пастернака, может быть, первое полновесное и умное слово последних тридцати лет о нашей горестной эпохе. Великая тоска и поиски утраченной веры в Промысл, в правду, в жизнь, в себя. Великая тяга к человечности — и пронзительное чувство оставленности, одиночества — эта тоскливая, но многообещающая зимняя ночь, которая уже чуть пронизывается первым лучом восходящего солнца. Солнца Правды, Любви, Творчества, Свободы. А пока — ночь, холод, вьюга — и только в одиноком окне мерцает свеча, указывая

блуждающему в потемках путнику путь в Отчий Дом, к теплоте и задушевности человечности :

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
... И всё терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела...

„Я В Л Е Н И Е”

(Николай Клюев)

Лесному Зверю

Начало февраля или марта — уже не помню точно — 1924 года. Москва того времени — все еще розовощекая, хотя и задебелевшая, с обвисающими мясами купчиха. Апогей нэпа. Витрины пестрят веселыми ситцами и муслинами, согревают голодный студенческий глаз переливами тяжелых бархатов и сукон, глубокой мягкостью мехов, отутюженной картонностью распяленных на манекенах костюмов. А развратнейшая сдобь и сыть булочных и колбасных, кондитерских и белых с голубым, кафельных молочно-продуктовых магазинов! Но это, конечно, не для нас, студентов, проездом остановившихся в Москве — на пути во вдовствующую невскую столицу. Хочется ведь попасть и в Художественный Второй — на «Двенадцатую ночь» или «Гамлета» с Чеховым, хочется и порыскать у букинистов на Моховой, и в книжных частных магазинах: в одной Москве тех дней было свыше ста хотя и карликовых, но не государственных издательств. Поэтому на еду, в сущности, не оставалось больше двугривенного. Но на Сухаревке можно было купить за пятак огромный, распластаный желтым горячим великолепием в сразу промасливающейся бумажке пирожок с печонкой и луком, а в ларьке купить за пятак же кус свежего хрустящего ржаного хлеба с далеко не свежей, но обжигающей небо вареной поджаренной колбасой. Чего же еще? А затем — по Москве, еще колокольной и с толпами у Иверской, еще с комсомольским пылом борьбы с галстуками — и

с извозчиками, по старой привычке подкатывающими к получше одетым: «Повезти прикажете, господи?»

Ночевка мне и товарищу обеспечена: у моей дальней родственницы, Тоси, еще недавно распевавшей в глухоманном южном городке «И может быть, в притоках Сан-Франциска, лиловый негр вам подает мантию». Теперь она — комсомольский работник, жена племянника или двоюродного брата Ворошилова, не раз побывавшего уже в качестве военного атташе в тогда немногочисленных признавших СССР странах. Сейчас ее муж — курсант Военной академии, руководимой Фрунзе, они живут в отдельной комнатенке общежития курсантов, муж в отъезде, и нам можно переночевать у Тоси.

... Но когда мы — около полуночи — ввалились в комнату Тоси, после «Двенадцатой ночи», — оказалось, что вернулся муж, да еще привел с собой поночевщика — своего приятеля, приехавшего в командировку в Москву. Увидев наши вытянувшиеся физиономии, он рассмеялся.

— Ну, не тушуйтесь, ребята. Как-нибудь разместимся — на полу места хватит...

На расшатанном столе — водка и рябиновка, колбаса и сыр, ломти хлеба. Всё — прямо на клеенке, на всю компанию — две тарелки, две вилки и один нож.

— Как поездишься по России... — начал командировочный.

— Какая там *Россия*?! — возмутилась Тося. — Ну зачем такие слова, когда есть хорошее и краткое — РСФСР...

— Дура, — оборвал ее муж, — дура в цвету: не читала, что ли, что написал недавно Троцкий о Владимире Ильиче? Так и назвал свою статью: «Ленин как национальный тип». И стихи Клюева привел:

Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух

Он ищет в Поморских ответах.
Мужицкая ноне земля . . .

— Ленина не трогай, — прервала мужа Тося, — и Клюева ты мне не читай: мы прорабатывали о нем с семинаре: Клюев — явление . . .

— Что-о? — наступился муж. — Я-в-л-е-н-и-е??

— Ну да, явление, как это там, кулацкого перерождения феодально-патриархальной деревни и . . .

— Ох, и связался я на свою голову с дурой . . . «Явление, явление!» Да ты понимаешь, что говоришь? Эх, ребята, — обратился он к нам, — стоит побывать за границей: вот тогда и поймешь, что кто бы ты ни был, а все-таки, в первую голову — русский . . . Как это у Клюева: «Уму — республика, а сердцу — мать-Русь . . .

— Великорусский шовинизм, сказал Ленин, есть явление . . .

— Замолчи ты, «явление»! . . .

А через месяц, уже не в Петрограде, а в Ленинграде, на квартире у поэта Владимира Р., мы слушали самого Клюева. Лицо умного мужика, но не пахаря, а скорее мастера-умельца, такого сельского плотника-зодчего, что без единого железного гвоздя сможет повыстроить многоглавую церковь в Кижках, или мастера железного или гончарного искусства. Очень уж потертый кафтан и шапка гречневиком, огромный староверский медный крест на груди. Маскарад? Да перед кем ему, Клюеву, сейчас ломать комедь? Перед будущим большим ученым-ориенталистом З., ходившим весну, лето и осень босиком на лекции; перед Ксаной, не снимавшей апостольника, тайной послушницей тайного скита на Охте — и студенткой коммунистического института; перед мужиком коммунистом Г., ходившим на лекции в Горный институт в прокисшей латанной шинели и старых галифе, в разбитых ботинках — оба не левую ногу? Мы все были одеты — кто во что горазд, и моя, например, толстовка из цветной плотной гардины не привлекала ничьего недоуменного взора. Нет, одежда Ни-

колы Клюева не казалась нам никак — никакой костюмировкой.

Счастье бывает и у кошки —
Котеночек — пух медовый,
Солнопек в зализанной плошке,
Где звенит пчелой душа коровы.
Радостью полнится и рябка,
Яйцом в пеклеванной соломе,
И веселым лаем Арапка
В своей конуре — песьем доме.
Горем седеет и муха —
Одиночкой за зимней рамой . . .

Вкусно окающий несколько карельский рот под свисающими усами энергичного унтера. Певучие строки вьются и свиваются с колечками крутой махорки: фортка открыта, но дым не весь сразу вытягивается во двор-колодец василеостровского шестизэтажного дома.

Счастье быть коровой, мудрой кошкой,
В молоке ловить улыбки солнца . . .
Погрусти, мой друг, еще немножко
У земного, тусклого оконца . . .

За чаем, скромнейшим студенческим чаем с дешевым печеньем, жидко разложенным на тарелочке, разговор о «Философии общего дела» Федорова. Клюев, прихлебывая обжигающий чай, кушая в стакане усы:

— Не против города и Запада я, а против разделения китайской стеной духа и материи, души и плоти, мысли и делания. Вот, как у Федорова: он ведь кругом прав: коли разделились так у нас труд и мысль, идея и дело, все науки и искусства не хотят друг дружку знать, — то и получается, как говорил он: при таком разделении психология не была душой космологии, то есть была наукой о бессильном разуме, а космология — наукой о неразумной силе. А все — от злой силы *небратства*. Искусство, поэзия все-таки выше пока, чем научное знание: все-таки говорит о целом и живом, а не о частичном и отгороженном. Но и они начина-

ют атомизироваться. А ведь мир и я — одно: не я поглощаю собою мир, ни мир поглощает меня: одно ведь это, и лишь раскрывается как я и не я — в истории, в моей жизни — и в веках. В любви материнской, в соитии любовном, в блуде и святости, в порождении —

Есть град с восковою стеной,
С палатой из титл и заставок,
Где вдовы Ресницы живут
С привратницей-Родинкой доброй,
Где коврик моленный расшит
Субботней страстною иглою,
Туда меня кличет Оно
Куличневым, сдобным трезвоном
Христом разговеться и всласть
Наслушаться вешних касаток,
Что в сердце слепили гнездо
Из ангельских звонких пушинок.
То было лет десять назад,
И столько же весен простудных,
Когда, словно пух на губе,
Подснежная лоснилась озимь,
И Месяц — плясун водяной
Под ольхами правил мальчишник,
В избе, под распятем окна
За прялкой Предвечность сидела,
Вселенскую душу и мозг
В певучую нить выпрядая.
И Тот, кто во мне по ночам
О печень рогатину точит,
Стучится в лобок, как в притон,
Где Блуд и Чума потаскуха, —
К Предвечности Солнце подвел
Для жизни в лучах белокурых,
Для зыбки в углу избяном,
Где мозг мирозданья прядется.
Туда меня кличет Оно
Пророческим шелестом пряжи,
Лучом за распятем окна,
Старушей блаженной слезинкой,
Сулится кольцом подарить

С бездонною брачной подушкой . . .

. . . То было сегодня . . . Вчера . . .

Назад миллионы столетий . . .

И задача наша, и цель наша — история, не как мнимое воскрешение в *воспоминании* только, а как прямое воскрешение во плоти и в духе всех отцов и матерей наших . . .

А когда Клюев начал свое:

Заблудилось солнышко в корбах темнохвойных,

Износило лапчатый золотой стихарь:

Не бежит ли красное от людей разбойных,

Не от злых ли кроется в сутемень да в марь, —

молодой литературовед Б. воскликнул:

— Да ведь так смело никогда не писал Маяковский. Куда ему!

Старательный студент словесник поддакнул:

— Да, примечательное и характерное *явление* . . .

**

Вот и не хочется говорить об *явлении*. Ну, какое поэт — явление! Поэт, если он поэт, это нечто неповторимое, совсем личное, никакой не тип. Разве что Явление в том смысле, в каком говорится о *явленной* чудесно Иконе, или, как у Клюева — об иконе ж — в «Погорельщине»:

Явленье Иконы — прилет журавля, —

Едва прозвенит жаворонком земля,

Смиренному Павлу в персты и зрачки

Слетятся с павлинами радуг полки,

Чтоб в роще ресниц, в лукоморьях ногтей

Повывесть птенцов — голубых лебедей, —

Их плески и трубы с лазурным пером

Слывут по Сиговцу «доличным письмом».

«Виденье Лица» богомазы берут

То с хвойных потемок, где теплится трут,

То с глуби озер, где ткачиха-луна

За красном янтарным грустит у окна.

Егорию с селезня пишется конь.

Микеле — с крещатого клена фелонь,
Успение — с перышек горлиц в дупле,
Когда молотьба и покой на селе.

Вот так внешний красочно-материальный мир претворяется в мир духовный, вот так и внутренний творческий дух песнопевца или иконника является в мире внешнем. Плотское, даже просто и в прямом смысле плотское («во плоти дано мне жало») перерастает в победу над тленностью — через приобщение к душе мира, к Земле-Богоматери.

О, русская сладость — разбойника вопь —
Идти к красоте через дебри и топь,
И пестер болячек, заноз, волдырей
Со стоном свалить у Христовых лаптей!

Плотская сладость — даже несмотря на некоторые особенности личной жизни Клюева — как-то органически сливается с его религиозным приятием мира. А в его «Песнях из Заонежья» — откровенность чисто народная:

Малец кладочку долбил,
Долотёшко притупил,
На точило девку милу
Ненароком залучил.

Я не ведала про то,
В моготу ли долото,
Зарудело, заалело
Камень — тело молодо . . .

У малинова куста
Нету плодного листа,
Ах, в утробе по зазнобе
Зреет ягода густа.

У Клюева краса мира плотно совокуплена с девичьей и бабьей красой: у него «вербная кожа девичьих локтей», зимние высокие снега — сосцы родимые,

Роженичные ж боли — спицы,
Колесо мученицы Екатерины . . .

Нет у Клюева воспевания аскетического богоискательства: или плодоносящая страсть, порождающая и множащая жизнь — или верх особой страстности: хлыстовство и «третья печать» — скопчество:

И долго я гостей искал:
«Любовь, явись! Бессмертье, где ты?» . . .
«В сердечных далях теплим светы» . . .

или еще определеннее:

О скопчество — венец, золотоголовый град,
Где ангелы пятой мнут плоти виноград,
Где площадь — небеса, созвездия — базар,
И Вечность сторожит диковинный товар . . .

Но все же чаще, много чаще и настойчивее:

. . . Пречистой лебязей души
Шамановы ярые уды.
Лобок — желтоглазая рысь,
А в ядрах — по огненной утке, —
Лишь с Солнцевой бабой любись,
Считая лобзанья за сутки.

Авторское «я» совершенно нераздельно с миром, понимаемым как огромное, всеобъемлющее «Я», причем я — духовно-телесное:

«Я здесь», — ответило мне тело, —
Ладони, бедра, голова, —
Моей страны осиротелой
Материки и острова . . .
. . . Но дальше путь, за круг полярный,
В края Желудка и Кишек,
Где полыхает ад угарный
Из огнедышащих молок . . .
. . . Здесь Зороастр, Христос и Брама
Вспахали ниву ярых уд,
И ядра — два подземных храма
Их плуг алмазный стерегут.

Но и для солнечного мага
Сокрыта тайна алтарем . . .

Земля — Богородица, земля — хлебородица,
не умопостигаемая, а именно вот эта плотская зем-
ля — она же и духовная отчина, иногда и не боль-
но богатая, но всегда своя:

Меж тучных глухих и скудельных земель
Есть Мать-земля, бытия колыбель,
Ей пестун Судьба, вертоградарь же Бог,
И в сумерках жизни к ней нету дорог.
Лишь дочь ее, Нива, в часы бороньбы,
Как свиток являет глаголы Судьбы . . .

Земля — живая жизнь, она —

Сад белый восковой и златобревный дом —
Берестяной предел, где отрок Пантелей
На пролежни земли льет миро и елей . . .

Это чувство Земли, как Праматери и великого
единого существа — чисто народное русское чув-
ство. Вспомните слова старицы в «Бесах» Достоев-
ского: «Богородица что́ есть, как мнишь? — Вели-
кая Мать, отвечаю, упование рода человеческого.
— Так, говорит, Богородица — великая Мать сыра
земля есть, и великая в том для человека заклю-
чается радость. И всякая тоска земная, и всякая
слеза земная — радость нам есть . . .» Земля — Бо-
городица, земля — Христородица — эти мотивы
и в произведениях Достоевского, и в «Сказании о
Невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова-
Бельского, и в древних Софийских храмах Руси,
— и у хлыстов (христов): «Христовщина» — ко-
рабль верных: Христом становится всякий — Хри-
стос — не только историческая личность, но и яв-
ление Богочеловека, не только Иисус Назорей,
первый воскресший во плоти в Истории, но и пре-
дел духовного возрастания человеческого духа, ду-
ха святотворческого. Так и Богородица — не толь-
ко историческая Дева Мария: это предел духовно-
го возрастания Женского, Земного начала — нача-
ла порождающего, вынашивающего. Отсюда —

«хлыстовские» (просторечие: надо — «христовские») Богородицы... Какие-то таинственные нити связывают эти представления наших хлыстов (а отчасти и народно-православные предания) с гностиками и Востоком. И Ключев, даже в минуты духовного и поэтического падения своего, не прерывал окончательно с этой традицией: даже в «Красной песне» 1917 года он восклицает: «Богородица наша земляца!»

«Христовщина» — предельное возрастание снизу — и дар, ниспосылаемый свыше, в помощь поднимающимся по лестнице духовного творческого подвига-возрастания. «Богородица-землица» — предельное возрастание снизу и дар свыше. У Ключева, как и у русских мистических сект, до физиологической осязательности даны и женское (именно не девье, а материнское) начало *Бого- и духовоплощения*, и мужское начало *зарождения*: два нераздельных и неслиянных начала *оплодотворения и плодотворения* — *порождения*. Наиболее яркий и плотяно-осязательный символ соития этих начал — *материнство и нива*. Наиболее высокая цель — *воскрешение*, полное, во плоти, преодоление *смерти*:

Ты взойди, взойди, Невечерний свет,
С земнородными положи завет! . . .
. . . Не желтели бы травы тучные,
Ветры веяли б сладкозвучные,
От земных сторон смерть бежала бы,
Твари дышущей смолкли б жалобы . . .

И Единое око насытится зреньем
Брачных ласк и зачатий от ядер миров . . .
. . . Роженица-земля, охладив ложесна,
Улыбнется Супругу крестильной зарей . . .

В своих хлыстовских «Братских песнях» (ведь Ключев недаром был официальным гимнографом-песноцеваем хлыстов и бегунов: «Давидом Христовского Корабля») поэт возглашает:

Избежав могильной клетки,
Сопричастники живым,
Мы убийц своих приветим
Целованием святым . . .

«Что такое история? — вопрошает в «Философии Общего Дела» Николай Федорович Федоров: — Чтобы не ввести произвола в определение истории, чтобы не принадлежать ни к какой партии . . . и, главное, чтобы не присвоить себе права полагать границы труду человеческому, нужно сказать, что история есть всегда *воскрешение*, а не *суд*, так как предмет истории *не живущие*, а *умершие*, и чтобы судить, нужно прежде воскресить, — хотя бы и не в прямом смысле, — нужно воскресить их, умерших, то есть понесших уже высшую степень наказания, смертную казнь. Но для мыслящих — история есть лишь словесное воскрешение, воскрешение в смысле метафоры; для одаренных воображением история есть воскрешение художественное, для тех же, которые сильнее чувствуют, чем мыслят, история будет поминовением, плачем, или представлением, принимаемым за действительность, то есть самообольщением». И Федоров призывает к *общему делу* всего человечества — духовному подвигу и цели истории: воскрешению всех прежде почивших отцов и братьев наших. Наука много сделала для усовершенствования средств *убиения*: неужели духовные силы человечества не могут быть целенаправлены на достижение, практическое достижение *бессмертия* и *воскрешения*? Федоров, в согласии с русской народной традицией, утверждают: *могут*.

Покинула гроб долгожданная мама,
В улыбке — предвечность, напевы в перстах . . .
Треух у тунгуза, у бура — панама,
Но брезжит одно в просветленных зрачках:
Повыковать плуг — сошники Гималаи,
Чтоб чрево земное до ада вспахать,
Леха за Олонцем, оглобли в Китае,
То свет неприступный — бессмертья печать.

И в глубь всего исторического — и личного-единичного, и всеобщего-всебытийного — процесса — свобода, ибо в чем бы был тогда подвиг духовного возрастания, подвиг *вбогаврастания* (становления «Христом») — если он не основан на свободном решении свободного человека? Скопцы и хлысты поют (это уже не клюевская, а старая их песнь):

Возопием, братие,
Мы устами духа:
Услыши нас, Господи,
Не затвори слуха!
Сотворивый разумом
Весь мир, всю природу,
Даруй нам, рабам Твоим,
Вечную свободу.
Да внемлем словам Твоим
Разумным слухом,
И летим к Тебе, Боже,
Свободным духом . . .

Революция порушила становой хребет *быта*, то есть начала земляного, плодывынашивающего, *избяного, домостроительного* материнского. Но эта самая революция, разгулом смерти, умерщвления, хаоса, заставила *очнуться* мужское начало: дух, свободолюбие, чадо- и домолюбие: любишь больше и глубже, когда теряешь. И любишь — *свободнее*. Кошунство выше религиозного равнодушия, блуд лучше импотенции, разгром здоровее гниения с жиру и с безделья, — и все это побуждает к *воскрешению Дома, Народа, Жизни*. Пусть же:

На божнице табаку осьмина
И раскосый вылущенный Спас,
Не поет кудесница-лучина
Про мужицкий сладостный Шираз.
Древо песни бурею разбито,
Не Триодь, а Каутский в углу.
За окном расхлябанное сито
Сеет копоть, изморозь и мглу . . .

Но ведь зажирили и обезбожились — разве Вера и Бог — жирные посты и бытовое, только бытовое «Господи помилуй!», разве творчество жизни — «богоискательство» после до отвала житейской суеты? И вот:

Россия плачет пожарами,
Варом, горючей золой,
Над перинами, над самоварами,
Над черной уездной судьбой . . .
. . . Россия плачет распутицей,
Листопадом, серым дождем
Над кутьей и Троеручицей
С кисою, с пудовым замком . . .

Зато воскресают и множатся ищущие Града Невидимого, и в избах, в которых гармоника выпевает «Накинув плащ, с гитарой», в которых мат богохульствует — и пошлость правит тризну над Сириным с крылом подбитым, в углу запечном слышатся разговоры бегунов и странников:

«Откуля, доброхот?» — «С Владимира Залеска . . .»

«Сгорим, о братия, телес не посрамим . . .»

Зато в холоде и голоде возникает отношение к материнской-материальной ипостаси жизни, как к насквозь духовной, священной, и кончается болезненное разделение бытия на дух и плоть, душу и материю: в великом акте материнства распадается цепи рабства-смерти:

Там, Бомбеем и Ладогой веющий,
Притаился мамин платок,
О твердыни ларца, пламенеющий,
Разбивается смертный поток.
И над Русью ветвится и множится
Вавилонского плата кайма . . .
Возгремит, воссияет, обожится
Материнская вещая тьма!

Ведь в узилище познается полная свобода, только смертью попирается смерть, только в голоде и холоде воскресает угасшая в преизбыточестве тяга к

приобщению к хлебу и вину, к материнскому лону и дому:

Умирают звезды и песни,
Но смерть не полнит сумы, —
Самоцветный лебедь Воскресни
Гнездится в недрах тюрьмы.
Он сосцев девичьих алее
Ловит рыбок — чмоки часов . . .
Нож убийцы и цепи злодея
Знают много воскресных слов . . .

Вот потому и восклицает поэт: «Не хочу коммуны без лежанки, без хрустальной песенки углей!», — вот потому и кричит о революции, в противовес (но разве истина — в одном «да» или «нет», — разве не в противоречиях — истина?) тому, что разрушая, она порождает:

Теперь бы герань на окнах,
Ватрушка, ворчун-самовар,
В зарю на речонке и копнах
Киноварно-сизый пожар.
Жизнь, как ласково-мерная пряжа
Под усатую сказку кота . . .
Свершилась смертельная кража,
Развенчана Мать-красота!

А «красота спасает мир» не только у Достоевского и Константина Леонтьева. Великая, действительно-творческая красота самой *плоти* мира — не в книгах и картинах по преимуществу, а в самой жизни — во всей ее просветленной обыденности. Важно, чтобы только сам я относился к жизни, как к святыне, благословлял ее:

Ангел простых человеческих дел
В избу мою жаворонком слетел,
Заулыбались печь и скамья,
Булькнула звонко гусыня-бадьа,
Муха впотьмах забубнила коту:
«За ухом, дяденька, смой черноту!»
Ангел простых человеческих дел
Бабке за прялку венчик надел,
Миром помазал дверей косяки,

Бусы и киноварь пролил в горшки,
Посох врачюя, шепнул кошелю:
«Будешь созвучьями полон в раю!..»

И вся жизнь благословлялась бы во всей ее полноте и простоте, не скудности, но богатстве, простоте полноты и чадородия, и плодородия:

А Егорий Поморских писем
Мчится в киноварь, в звон и жуть,
Чтобы к стаду волкам да рысям
Замела метелица путь.
Чтоб у баб рожались ребята
Пузатей и крепче реп,
И на грудях ржаного злата
Трепака отплясывал цеп.

И куда бы ни шла История наших дней, куда бы ни вела революция, но исконного, поддонного, божественно-плотяного, материнского и отеческого в жизни — не порушить. Особенно — в деревне, где люди ближе к Земле. И что бы там ни было, а в результате все-таки —

Будет, будет стократы
Изба с матицей пузатой,
С лежанкой-единорогом,
В углу с урожайным Богом...

Пусть порушена старая крепкая быть, пусть обезбожена жизнь и в самых крепких староверских селах и погостах, ведь и там —

Гляньте, детушки, за стол —
Он стоит чумаз и гол;
Нету Богородицы
У пустой застолицы! — —

но все-таки, сквозь гарь самосожжений, сквозь вопли политграмоты, смерти и поругания — остается нечто нетленное, просвечивающее сквозь новомодные одежки и новонажитые стружья: осталась поддонная Русь. Только найти его нелегко — по терниям и острым камням, через непролазные топи и трущобы идти надо к Заповедному Граду незакатной Руси:

Где ты, город-розан, —
Волжская береза,
Лебединый крик,
И ордой иссечен,
Осиянно вечен,
Материнский Лик?!

Это не Русь только постников и столпников, тяжкого труда и замкнутого, отгороженного от всего мира быта: нет, у Клюева даже чрезмерно широк разворот русских объятий: и Китай — и Чикаго, и Конго и Европа Лознгринга — в хороводе всесветного братства зырянин подает руку ирландке. Нет, у Клюева жизнь вся проникнута искусством и красою, вся богатырская, и его русак — не схимник:

Эво, как схож с Коловратом
Кучерявый, плечо с накатом,
Видно, у матери груди —
Ковши на серебряном блюде!

Комната Клюева в уже Ленинграде: кивот в полстены с драгоценного письма новгородскими и строгановскими иконами. Цветные огоньки лампад. Дубовый плотницкого дела стол — и такие же лавки по стенам. На столе — книги. Тут и старописные «Смарагды» и «Винограды», и старопечатные, и новейшие философские увражи, и тоненькие книжонки самоновейшей поэзии.

Клюев рассказывает нам, как он странствовал по монастырям Севера:

— Стыдно, Борис, не побывать в Кирилловом да в Ферапонтовом. А какие там фрески Дионисия! Побывай, голубь, пока не порушена древняя святыня... А путь каков из монастыря в монастырь! Каналом узким-преузким — чуть пароход за берега не цепляет... И красота, и небо — такое далекое и нежное... Красив, ох, как красив наш Север! —

Нерукотворную Россию
Я — песнописец Николай,
Свидетельствую, братья, вам.
В сороковой полесный май,
Когда линяет пестрый дятел,
И лось рога на скид отпятил,
Я шел по Унженским горам.
Плескали лососи в потоках,
И меткой лапою с наскока
Ловила выдра лососят.
Был яр, одушевлен закат,
Когда безвестный перевал
Передо мной китом взыграл.
Прибоем пихт и пеной кедров
Кипели плоскогорий недра,
И ветер, как крыло орла,
Студил мне грудь и жар чела.
Оледенелыми губами,
Над россомашьими тропами,
Я бормотал: «Святая Русь,
Тебе и каторжной молюсь! . .
Ау, мой ангел пестрядиный,
Явился хоть на миг единый!»

И чудо — *явилась* эта поддонная Русь . . . Явилась, когда разбилось в кровь, в куски грешное сердце мое . . . —

. . . А грех — он стоял тут же рядом — ближайший грех-друг Клюева, молодой художник К. Было такое и у Платона, и у Шекспира? Да, но они-то не воспевали *так*, именно так, как Клюев, материнское и мужнино, заповедно-брачное, не пели гимнов плодоносящей силе жизни, Земле-родильнице. Они не знали, по крайней мере, *такого* внутреннего разлада . . . Ну, что же. Много и других разладов было в душе и творчестве Клюева. Было много и просто падений наотмашь, просто в непролазную грязь. Но были и взлеты — и не в холодную умопостигаемую высь, а в такое жаркое, и духовное — и плотяное, что у непривычного человека дух захватывает. Это тебе не сусаль и сентимент Есенина, не — да что говорить! Но поэт

большой — и с большой трещиной. Но хоть и с большой трещиной, но подлинно большой. Прочитайте его — о поэте почти невозможно писать, даже сильно его цитируя: лучше его просто читать.

Эти строки не дали представления о поэте? Должно быть, так. Но если и больше напишешь, все равно всего не опишешь. Не говорить же опять — о «явлении» . . .

1964

ОПАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

С конца двадцатых годов Зощенко не в чести у советской критики. Всегдашнее ее обыкновение, — так ярко проявившееся в позорной комедии суда над Синявским и Даниэлем, — выдавать высказывания и поступки героев произведений за взгляды и поступки самих авторов этих произведений — приносило Михаилу Михайловичу Зощенко немало неприятностей. В письме к Михаилу Слонимскому 12 сентября 1929 г. он жаловался: «Чертovski ругают... Невозможно объяснить. Я сейчас только соображаю, за что меня (последний год) ругают — за мещанство! Покрываю и люблю мещанством! Эва, дела какие! Я долго не понимал, в чем дело. Последняя статья разъяснила. Черт побери, ну как разъяснишь? Тему путают с автором. Не могу же я к каждому рассказу прилагать учебник словесности... В общем худо, Мишечка! Не забавно. Орут. Стыдят в чем-то. Чувствуешь себя бандитом и жуликом».¹⁾ А через одиннадцать лет М. Слонимский писал о Зощенко: «Зощенко... обвиняли в тех самых грехах, в каких бесспорно виноваты его персонажи. Это все равно, что пожарного счесть пожаром или ассенизатора признать навозом и выбросить его на помойку, или критику приписать грехи рецензируемой им книги...»²⁾

Как же обрушились на автора критические советские полканы и шавки, когда Зощенко обратился к жанру автобиографической повести! Стоило появиться в журнале «Октябрь» — в двух его номерах за 1943 год (№ 6-7 и 8-9) — повести «Перед восходом солнца», как значительная часть целого номера газеты «Литература и Искусство» была заполнена злобными и доносительными нападками на автора и его повесть: статья Л. Дмитриева «О новой повести М. Зощенко», репортаж «На обсуждении журнала "Октябрь"», в кото-

¹⁾ М. Слонимский. Из воспоминаний о Михаиле Зощенко «Звезда», 1965, № 8, стр. 206. Перепеч. в книге автора «Книга воспоминаний», изд. «Советский Писатель», Москва, 1966.

²⁾ «Звезда», 1940, № 7.

ром подробно описывалось «возмущение» советских писателей, в том числе А. Фадеева, непатриотической, антихудожественной, циничной повестью Зощенко.³⁾ Вскоре откликнулся и орган ЦК ВКП(б) — журнал «Большевик», поместивший разгромную статью, написанную целым коллективом держиморд, посвященную той же злосчастной повести.⁴⁾ Это уже было официальным призывом к травле Зощенко. К травле присоединились и друзья писателя. Так, Николай Тихонов писал тогда: «Повесть Зощенко — явление глубоко чуждое духу, характеру советской литературы. В этой повести действительность показана с обывательской точки зрения — уродливо искаженной, опошленной, на первый план выдвинута мелкая возня субъективных чувств».⁵⁾ Газета «Литература и Искусство» честит Зощенко в передовой редакционной статье мартовского номера 1944 года.⁶⁾ Но завершением всех злобных наскоков явилось постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года, клеймившее главным образом, Зощенко и Ахматову: «Предоставление страниц "Звезды" таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо, что редакции "Звезды" хорошо известна физиономия Зощенко и недостойное поведение его во время войны, когда Зощенко ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь, как "Перед восходом солнца", оценка которой, как и оценка всего литературного "творчества" Зощенко была дана на страницах журнала "Большевик"». И об авторе опальной повести ЦК писал, что «Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание».⁷⁾ Вслед за

³⁾ «Литература и Искусство», 11 декабря 1943.

⁴⁾ Б. Горшков, Г. Баулин, А. Рутковская, П. Большаков. Об одной вредной повести. «Большевик», 1944, № 2, стр. 56-58. В частности, в этой статье говорилось: «Вся повесть "Перед восходом солнца" проникнута презрением автора к людям. Судя по повести, Зощенко не встретил в жизни ни одного порядочного человека. Весь мир кажется ему пошлым. Почти все, о ком пишет Зощенко, — это пьяницы, жулики и развратники. Это грязный плевок в лицо нашему читателю. Повесть заполнена персонаей самого Зощенко» и т. д.

⁵⁾ Н. Тихонов. Отечественная война и литература. «Новый Мир», 1944, № 1-2, стр. 186.

⁶⁾ «О чувстве нового». «Литература и Искусство», 25 марта 1944.

⁷⁾ О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «Правда», 21 августа 1946; «Звезда», 1946, № 7-8, стр. 3. Указание ЦК на то, что Зощенко «ничем не помогал советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков» — явная и намеренная ложь. См. в частности, предисловие к повести «Перед восходом солнца».

этим постановлением ЦК партии, на Зощенко и Ахматову обрушился в своем получившем печальную известность докладе А. А. Жданов: «Зощенко с его омерзительной моралью удалось проникнуть на страницы большого ленинградского журнала и устроиться там со всеми удобствами. А ведь журнал "Звезда" — орган, который должен воспитывать нашу молодежь. Но может ли справиться с этой задачей журнал, который приютил у себя такого пошляка и несоветского писателя, как Зощенко?!» И, вспоминая опять о злополучной повести «Перед восходом солнца», Жданов продолжал: «В этой повести Зощенко выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку, делая это с наслаждением, со смакованием, с желанием показать всем: — смотрите, вот какой я хулиган. Трудно подыскать в нашей литературе что-либо более отвратительное, чем та "мораль", которую проповедует Зощенко в повести "Перед восходом солнца", изображая людей и самого себя как гнусных похотливых зверей, у которых нет ни стыда, ни совести... Его современные "произведения" не являются случайностью. Они являются лишь продолжением всего того литературного "наследства" Зощенко, которое ведет начало с 20-х годов...».⁸⁾ Далее в своем черносотенном докладе Жданов ссылается на давние высказывания Зощенко о себе и своем творчестве: «...Вообще писателем быть очень трудно. Скажем, та же идеология... Требуется нынче от писателя идеология... Этакая, право, мне неприятность... Какая, скажите, может быть у меня "точная идеология", если ни одна партия в целом меня не привлекает? ...С точки зрения людей партийных я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эс-эр, не монархист, а просто русский и к тому же политически безнравственный... Честное слово даю — не знаю до сих пор, ну вот хоть, скажем, Гучков... В какой партии Гучков? А черт его знает в какой он партии. Знаю не большевик, но эс-эр он или кадет — не знаю и знать не хочу...».⁹⁾ Ссылаясь также на «символ веры» Серапионовых братьев, к которым в свое время принадлежал и Зощенко, Жданов цитирует попутно Льва Лунца: «Мы собрались в дни революционного, в дни мощного политического напряжения. "Кто не с нами, тот против нас!" — говорили нам справа и слева, — с кем же вы, Серапионовы братья? Мы с пустынным Серапионом. Слишком долго и мучительно правила русской литературой общечеловечность... Мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь, оно без

⁸⁾ Доклад г. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». «Спутник Агитатора», журнал ЦК и МК ВКП(б), № 20, Сентябрь, 1946, стр. 13-14

⁹⁾ М. Зощенко. О себе и еще кое о чем. «Литературные Записки», 1922, № 3, стр. 28.

цели и без смысла, существует потому, что не может не существовать». ¹⁰⁾ И Жданов делает вывод: «Такова роль, которую "Серапионовы братья" отводят искусству, отнимая у него идейность, общественное значение, провозглашая безыдейность искусства, искусство ради искусства, искусство без цели и смысла. Это и есть проповедь гнилого аполитицизма, мещанства и пошлости. Какой вывод следует из этого? Если Зощенко не нравятся советские порядки, что же прикажете: приспособляться к Зощенко? Не нам же перестраиваться во вкусах. Не нам же перестраивать наш быт и наш строй под Зощенко. Пусть он перестраивается, а не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы. В советской литературе не может быть места гнилым, пустым, безыдейным и пошлым произведениям». *Бурные аплодисменты*. ¹¹⁾

Бурные аплодисменты... Зощенко был выброшен из литературы, из прессы, из жизни. После сатрапа Жданова на него набросились скопом и врозницу более мелкие активисты — писатели, ударники-читатели и ударники, вовсе ничего не читающие... ¹²⁾ Нужно ли говорить, что уже после статей

¹⁰⁾ Л. Лунц. Почему мы Серапионовы братья? «Литературные Записки», 1922, № 3, стр. 30-31.

¹¹⁾ См. указанный выше доклад Жданова, стр. 14-15.

¹²⁾ Из погромных статей, касающихся, в частности, и повести «Перед восходом солнца», упомянем — для полноты картины — еще статьи Л. Плоткина и члена-корреспондента Академии Наук СССР А. М. Еголина. «Порочность писательской деятельности Зощенко с особой остротой проявилась в годы Великой Отечественной войны. В 1943 году... Зощенко напечатал повесть "Перед восходом солнца". Следует прямо сказать, что по своему упадочному духу, по своему зловещему мрачному колориту эта повесть в советской литературе беспрецедентна и может найти себе аналогию только в западно-европейской литературе буржуазного декаданса, либо в дореволюционной русской литературе Сологубов и Арцыбашевых. В основе повести лежит теория буржуазного ученого Зигмунда Фрейда о решающей роли подсознательной сферы в поведении человека. Весь мир, вся человеческая жизнь, все человечество представляют собой в повести Зощенко мрачную смесь подлости, похоти, корыстолюбия и эгоизма. Нет ничего удивительного в том, что эта повесть вызвала негодование советской общественности. В журнале "Большевик" была дана ей достойная оценка». (Л. Плоткин. Проповедник безыдейности — М. Зощенко. «Звезда», 1946, № 7-8, стр. 222). И Плоткин говорит в своей погромной статье об «исходном пункте убогой философии Зощенко. По его мнению, в основе жизни лежат неизменные биологические законы. Жизнь в основных своих проявлениях неподвижна и одинакова, понятие социального прогресса — понятие иллюзорное и призрачное. Человек в своей сути эгоистичен, своекорыстен, жаден, он стремится к личному наслаждению, ему недоступны высокие цели и стремления, заботы о своем "личном счастьешке" являются главным двигателем всех его поступков и помыслов. Так было, так есть и так будет» (там же, стр. 218). Характерно совпадение не только по существу, но и по приемам и словесной оболочке этих нападок на Зощенко с нападками З. Кедриной и прочих на Синявского и Даниэля: даже упоминание именно Сологуба и Арцыбашева совпадают — и это через двадцать лет! Вот уж действительно — в СССР «так было, так есть и так будет»! Нападая на Зощенко и Ахматову с якобы более «академических»

Дмитриева и Горшкова со товарищи печатание повести «Перед восходом солнца» в журнале «Октябрь» было прервано, прекращено, и конец ее остался в рукописи, нам здесь недоступной. В нашем издании перепечатана только та ее часть, что появилась в указанных выше двух книжках «Октября» за 1943 год. В своей статье «Михаил Зощенко. Из воспоминаний» Корней Чуковский, высоко оценивая повесть «Перед восходом солнца», пишет, что на его письменном столе лежит она в ее полном виде — и опубликованная ее часть и неопубликованная.¹³⁾ Из его статьи легко можно было бы заключить, что эта повесть вот-вот выйдет из печати в СССР. Но прошло больше двух лет, — а об издании этой повести в Советском Союзе и не заикаются...

Но вернемся к тем временам, когда была написана повесть, к тем годам, когда громили и преследовали Зощенко. Чтобы быть предельно документальными, мы и теперь будем прибегать к обильным цитатам. К цитатам из советских источников. «В августе 1946 года (после постановления ЦК о журналах "Звезда" и "Ленинград") я был исключен из С (оюза) С (оветских) П (исателей). За годы 46-52 я, главным образом, занимался переводческой работой. Было издано четыре книги (в моем переводе...). В июне 1953 года я вновь принят в ССП». Так писал об этом сам Зощенко в своей автобиографии, сохранившейся в архиве писателя.¹⁴⁾ Мы хорошо знаем, как нищенски в СССР оплачиваются переводы книг. И вот, почти за семь лет, Зощенко смог издать только четыре небольших книги переводов... Он жил в явной нищете. « Это продолжалось около десяти лет! И все эти десять лет Зощенко работал. Как настоящий художник, он понимал, что его единственное спасение — работа. Он работал каждый день. Он писал пьесы, писал фельетоны, которые возвращались автору с вежливыми или невежливыми отзывами. Он писал письма Сталину, в которых требовал справедливости. Писал, но не получал ответа».¹⁵⁾

Полностью, впрочем, Зощенко не реабилитирован и до сих пор. Характерно, например, что дикая травля Зощенко и даже постановление ЦК и речь Жданова вовсе не упомянуты в очерке о Зощенко Г. Мунблита, помещенном в вышедшем в 1964 году втором томе «Краткой Литературной Энциклопедии», член-корреспондент Академии Наук СССР А. М. Еголин также называет «Перед восходом солнца» «пошлой автобиографической повестью», «представляющей грязный пасквиль на советскую действительность» (А. М. Еголин. За высокую идейность советской литературы. Изд. «Правда», Москва, 1946, стр. 11).

¹³⁾ К. Чуковский. Михаил Зощенко. Из воспоминаний. «Москва», 1965, № 6.

¹⁴⁾ Советские писатели. Автобиографии. Том III, ГИХЛ, Москва, 1966, стр. 287.

¹⁵⁾ В. Каверин. За рабочим столом. «Новый Мир», 1965, № 9, стр. 155.

циклопедии».¹⁶⁾ Вышедшие за последние годы сборники избранных Зощенко фальсифицированы: язык в них причесан, образы приглажены, да и лучшие вещи вообще в эти сборники не включены. В них преимущественно помещены наиболее слабые его произведения, написанные под давлением свыше, только ради куска хлеба, написанные в период травли писателя. Один из «серапионов» в прошлом, Вениамин Каверин, открыто пишет об этом: «Давно не издавались многие произведения Михаила Зощенко. Сборники, вышедшие в 1959 и 1962 годах, составлены главным образом из произведений, написанных в последнее десятилетие его жизни. По этим книгам невозможно судить о нем. Читая их, нельзя представить себе, что с ним в советскую литературу пришел тонкий, оригинальный юмор, что, встречаясь с трагикомическими нелепостями жизни, люди говорят: "Это для Зощенко"... Самая трудная для художника сторона жизни — ежедневное, обыденное, ускользающее от внимания — всегда была для Зощенко главной заботой. Белинский утверждал, что факты личной жизни имеют такое же значение, какое историки придают явлениям жизни народов. Зощенко смело писал о самом ничтожном. Он понимал, что в ничтожном подчас отражается вся огромность интересов общества, все значение перемен, происходящих в нашем сознании. Он имел огромный читательский успех... Одновременно росло и непонимание... Нашлись критики, поставившие знак равенства между Зощенко и его героем — мещанином, которого Зощенко беспощадно высмеивал. Для этого нужно было только одно — не чувствовать юмора... Это было бессознательное непонимание. Но было и сознательное. Волей-неволей Зощенко высмеивал славословие, все чаще звучащее тогда в литературе. Его смех звучал среди умеренных восхвалений».¹⁷⁾

Увы, эти славословия звучат и поныне. И поныне не издают поэтому лучших вещей Зощенко. И вся современная советская литература превратилась в патоку, сладко-тягучую и безнадежно-аллилуйную. Недаром один из советских писателей молодого поколения, двадцатичетырехлетний студент Павел Иванов почти совсем открыто пишет об этом: «Желание прославиться?.. А кто не мечтает о доброй славе! Но только о доброй. Я совершенно не завидую писателям, которые пишут бесполезные, гладкие, как надувные резиновые шарики, произведения. Не завидую их гонорарам, славе, не завидую тому, что такие произведения подписаны их именем. Подобной популярности я не хочу. Я представляю себя на их месте — и мне становится мучитель-

¹⁶⁾ Столбцы 1047-1049.

¹⁷⁾ В. Каверин. За рабочим столом. «Новый Мир», 1965, № 9, стр. 154-155.

но стыдно». ¹⁸⁾ Нет, Зощенко — в лучших своих произведениях — не был ни лакировщиком, ни аллилуйщиком. Он не зло, но трагикомически смеялся. А смех не к лицу эпохе социалистического реализма. Это прекрасно понимал, например, такой, казалось бы, чуждый ему писатель, как Осип Мандельштам: «У нас есть библия труда, но мы ее не ценим. Это рассказы Зощенко. Единственного человека, который показал нам трудящегося, мы втоптали в грязь. А я требую памятников для Зощенко по всем городам и местечкам Советского Союза или по крайней мере, как для дедушки Крылова, в Летнем Саду. Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет!» ¹⁹⁾

Но социалистические реалисты не хотят, чтобы им показывали советскую жизнь и советского трудящегося такими, каковы они в жизни: это, мол, бескрылый натурализм. «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Притом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма». ²⁰⁾ Как сочетать при этом правдивость изображения конкретной действительности с желаемым ее идеалом — жизнью, перестраиваемой на социалистический манер, — об этом авторы положения о соцреализме умалчивают. Но нет ничего нового под луной: императрица Елисавета Петровна, красивая, аппетитная женщина, скорбела об одном изъяне в своей внешности: курносом носе. И, потребовав от портретиста вполне реального ее изображения, поставила одно неперемutable условие: выпрямить на портрете и несколько увеличить ее нос: или хорошая плата за портрет — если нос будет исправлен «в его революционном развитии» — или батоги и опала... Недаром Андрей Синяевский-Герц говорит о прямой генетической связи социалистического реализма не с реализмом XIX века, а с дифирамбической, одической традицией века XVIII-го: «По сравнению с фанатической религиозностью нашего времени XIX век представляется атеистическим, веротерпимым, нецелесообразным. Он мягок и дрябл, женствен и меланхоличен, полон сомнения, внутренних противоречий, угрызений нечистой совести... Голод XIX века, быть может, подготовил нас, русских, к тому, что мы с такой жадностью накинулись на пищу, приготовленную Марксом, и проглотили ее раньше, чем

¹⁸⁾ «Молодая Гвардия», 1966, № 11, стр. 314.

¹⁹⁾ Четвертая проза. В кн.: О. Мандельштам. Собрание сочинений. Том 2, 1966, стр. 229-230.

²⁰⁾ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. Москва, 1934, стр. 716.

успели разобраться в ее вкусе, запахе и последствиях... В борьбе религиозных партий (XIX век) объявил себя нейтральным и выражал соболезнование и тем другим:

И там, и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
"Кто не за нас — тот против нас.
Нет безразличных — правда с нами."
А я стою один меж них
В ревушем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

(М. Волошин)

Этих слов, таких же святотатственных как одновременная молитва Богу и Дьяволу, нельзя было допустить. Всего правильнее было объявить их молитвой Дьяволу: "кто не за нас — тот против нас". Так и поступала новая культура... Начал этот священный поход, естественно, Горький... По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX-му...

Услышь, услышь, о ты, вселенна!
Победу смертных свыше сил;
Внимай Европа удивленна,
Какой сей Россов подвиг был.
...Уверьтесь сим, что с нами Бог;
Уверьтесь, что Его рукою
Один поперет вас Росс войною,
Коль встать из бездны зол возмог!». ²¹⁾

Итак — «каков сих Россов подвиг был», — тех росс-советлян, с коими навсегда, даже с безбожниками, сам Бог... А тут — реально написанные люди, трудящиеся СССР без грима и париков, — в «библии труда» — рассказах и повестях Михаила Зощенко: «Пока мы тут с вами решаем разные ответственные вопросы насчет колхозов и промфинплана, жизнь идет своим чередом. Люди устраивают свою судьбу, женятся, выходят замуж, заботятся о своем личном счастьешке, а некоторые даже жулят и спекулируют». ²²⁾

Что это? Где это? Неужто в стране «победившего социализма»? Разве социалистический реализм имеет право быть р е а л и з м о м? «Что касается до лозунга "срывания

²¹⁾ Что такое социалистический реализм? В кн.: Фантастический мир Абрама Терца. Изд. Международного Литературного Содружества. 1967, стр. 423, 424, 429, 431.

²²⁾ Не надо спекулировать. В кн.: Мих. Зощенко. Рассказы, фельетоны, повести. ГИХЛ, Москва, 1958, стр. 74.

всех и всяческих масок", то это, взятое у Ленина определение... должно, как необходимая составная часть, войти в метод социалистического реализма, но, конечно, ...не в приданном ему впоследствии сторонниками "углубленного психологизма" и "действенного самоанализа" (значении). Правильный лозунг "срывания всех и всяческих масок" с мифифицированных общественных отношений буржуазно-капиталистического общества и отдельных его представителей явился неправильным и извращающим ленинское понимание его, когда ему придали распространительное толкование срывания всех и всяческих масок с "действительности", — с действительности вообще, и в частности, с действительности советской...». ²³⁾ Понятно, что при такой постановке вопроса — никакой советской с а т и р ы быть не может и не должно. Да, конечно, Синебрюховы и монтеры, актеры и совбарышни, колхозники и милиционеры Зоценко — это не социалистический реализм.

Как бы предвзяв мысль Синявского-Терца о скептической и грустной, несколько женственной литературе русского XIX века, Зоценко считал и само писательство делом не вполне мужским: «Несмотря на кажущуюся фантастичность превращения в собственную тень, опасность приобретает конкретные черты, когда писатель садится за стол и принимается за свое, "в сущности, несвойственное мужчине", как заметил М. Зоценко, занятие...». ²⁴⁾

Как большинство юмористов, Зоценко был человеком психически надломленным, больным пессимистом по природе, человеком трагического мировосприятия. Вот несколько свидетельств писателей, близко или более или менее близко знавших его. «Заглядывал в лавку (книжную лавку писателей, БФ) и тишайший Михаил Михайлович Зоценко. Спросит, что ему надо, и, уплатив за покупку, скрывается, словно его и не было. — Ведь смешно пишет! — говорит о нем Погодин. — А с виду будто или сам болен или жену в больницу отправил...». ²⁵⁾ «Тихий, мало разговорчивый Зоценко был полон внутренних противоречий... Как-то, в разговоре со мной, он признался, что... читательский смех его глубоко огорчает, так как в его вещах, за словесным, формальным колером, скрывается трагическая сущность сегодняшней советской действительности. Больше того: он говорил, что в его передаче, помимо его воли, именно трагическая или, по меньшей мере, печальная сторона жизни становится комической и вызывает смех, вместо слез, ужаса и отвращения». ²⁶⁾ «Много и откровенно пришлось мне разговаривать с Зоцен-

²³⁾ Е. Усиевич. Писатели и действительность. ГИХЛ, Москва, 1936, стр. 116-117.

²⁴⁾ В. Каверин. Несколько лет. «Новый Мир», 1966, № 11, стр. 150.

²⁵⁾ Леонид Борисов. Родители, наставники, поэты. Книга в моей жизни. «Звезда», 1966, № 12, стр. 157-158.

²⁶⁾ Юрий Анненков. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том I. Изд. Международного Литературного Содружества, 1966, стр. 311.

кой. Однажды, 8 января 1928 года, жена моя, практикующая в стенографии, взяла да и записала незаметно для нас один из наших разговоров... Зошенко, оказывается, говорил:

— Ты можешь ошибаться, считая, что романтика и лирика украшает мои молодые вещи. Это не украшает, а построено на ужасе... И мне совсем не смешно, когда я смеюсь, разговариваю с девицей. Вообще-то, ежели говорить обо мне, то я не верю, чтобы я мог изобразить благодушный организм...

И тут же:

— Я хочу быть нормальным человеком... У меня еще продлится какой-то период моего нездоровья, но возможно, что скоро наступит благоприятная полоса, такая, какая была до неврастении, два года тому назад. В эту полосу я напишу вторую книгу повестей... Потом я стану приблизительно здоровым, нормальным человеком и напишу совершенно здоровую вещь со счастливым концом, авантюрную — "Записки офицера", которую я ношу черт знает сколько лет... И если бы я не подумал, что для этого нужно здоровье, — конечно, вышла бы ерунда собачья, я бы осекся... Был у меня какой-то период возмужалости, когда мне стыдно было говорить лирические вещи. Я понемножку приду к ним опять...

Он добавил:

— Я знаю, что надо быть здоровым человеком, чтобы их написать. Ты смотри, я не курю в течение года, я не пью, веду размеренный образ жизни, второй год лечусь...

То он курил, то бросал курить, пьяным не бывал никогда, но "Записок офицера" так и не написал... "Построено на ужасе", не верю, чтобы я мог изобразить "благодушный организм", а с другой стороны — "у меня там положительный тип будет", "здоровая вещь со счастливым концом" — вот обычный диапазон его настроений, повторяющийся мотив при наших встречах... Мне всегда думалось, что после первых своих вещей, в которых он так откровенно сказал о "великой грусти", он как бы спрятался, надев комическую маску. Но и в прорези этой маски глядели умные и печальные глаза автора, то добрые, то злые, меняющие свое выражение часто и резко, в зависимости от того, что видели они, и как отозвалось видение на душе автора.²⁷⁾

Но не нужно чужих свидетельств: достаточно прочитать зошенковскую повесть «Перед восходом солнца» и предшествующую ей «Возвращенную молодость»: «...Я попросту не мог сидеть на одном месте из-за склонности к ипохондрии и меланхолии»... «Эти мои медицинские рассуждения не списаны с книг. Я был такой собакой, над которой произвел

²⁷⁾ М. Слонимский. Из воспоминаний о Михаиле Зошенко. «Звезда», 1965, № 8, стр. 205.

все опыты». ²⁸⁾

Чтобы избавиться от душевной подавленности, вызванной тяжелой действительностью, — нужно художнически претворить эту действительность, перенести свои тяжкие переживания в область творчества — сублимировать их. Чаще и лучше всего — транспонировать трагическое и безысходное — в комическое. Чтобы излечиться от еще большей подавленности, от состояния отчаяния и безнадежности, следует припомнить, воскресить в своей памяти те происшествия, которые могли — будучи даже не вполне осознанными — травмировать нашу душу, оставить в ней неизживаемый след. Это — один из краеугольных камней психотерапии Фрейда, и Михаил Зощенко начинает свое душевное воссоздание, свое самоизлечение с изучения теорий Фрейда и И. П. Павлова, трудов психологов, психофизиологов, рефлексологов, психиатров. Он тщательно штудировал дневники великих людей, начинает сам писать рассказы и повести, посвященные вопросам «Врачевания и психики». Так назван его рассказ, написанный в 1933 году, при чем само название ясно указывает на натолкнувшую Зощенко написать этот рассказ книгу: в 1932 г. вышла в русском переводе книга Стефана Цвейга «Врачевание и психика» (по-немецки она вышла в предыдущем — 1931 — году). Книга была посвящена очеркам о Мессмере, Мэри Бекер Эдди и Зигмунде Фрейде, и основной ее идеей было «лечение посредством духа». Но сама идея подобного лечения приходила на ум Зощенко и раньше. Проблески ее заметны, например, в рассказах «Матренища» (1926) и «Медицинский случай» (1928). В последнем рассказе лекарь-самоучка лечит потерявшую дар речи девочку прямо-таки по Фрейду: «У вашей малютки прекратился дар речи через сильный испуг. И я, говорит, так меречаю. Ну-те, я ее сейчас обратно испугаю. Может она, сволочь такая, снова у меня заговорит». И опыт в какой-то мере удается: «А девочка действительно заговорила. Действительно верно, она немного в уме свихнулась, немножко она такая стала придурковатая, но говорит, как пишет». Иронический конец не должен нас смущать: Зощенко до конца и верит Фрейду (хотя тщательно — страха ради коммунистического — это скрывает: Фрейд в СССР не в фаворе) — и сомневается в нем, усматривая не без основания некоторую односторонность его психоанализа. Да и сама природа его, как писателя-юмориста, предрасполагает к иронии... Но в написанном в тридцатых годах рассказе «Личная жизнь» Зощенко почти безоговорочно расписывается в своем «фрейдизме»: «Один буржуазный экономист или, кажется, химик высказал оригинальную мысль, будто не только личная жизнь, а все, что мы ни делаем, мы делаем для женщин. И, стало быть, борьба, слава, богатство, почести, обмен квартиры и покупка

²⁸⁾ М. Зощенко. Возвращенная молодость. Изд. Писателей в Ленинграде, 1934, стр. 191, 194.

пальто и так далее и тому подробное, — все это делается ради женщины. Ну, это он, конечно, перехватил немного, заврался на потеху буржуазии, но что касается личной жизни, то я с этим всецело согласен».²⁹⁾ Наконец, в 1933 году, Зощенко пишет упомянутый выше рассказ «Врачевание и психика», тоже иронический, но тоже затрагивающий «фрейдистскую» тематику. В этом рассказе врач говорит пациенту: «Пилюль я вам не дам, — это только вред приносит. Я держу новейшего метода лечения. Я нахожу причину и с ней борюсь... Я вам задаю вопрос, — не было ли у вас какого-нибудь потрясения? Припомните». В этих словах — уже ключ к основной теме повести «Перед восходом солнца». И пусть рассказу дан не только иронический, но просто издевательский конец: гротесковый поворот — частый художественный прием Зощенко. Но все направление повести «Перед восходом солнца», вся ее тема свидетельствуют о серьезнейшем отношении Зощенко к проблемам «врачевания и психики», к проблемам психоанализа. Этот серьезнейший жизненный интерес к этим проблемам, личная заинтересованность в них ярко выражена и в ряде упомянутых выше рассказов, как бы иронично не было их разрешение, и в письмах и разговорах Зощенко тех лет. Проблемы долголетия, борьбы со старостью и болезнями почти целиком захватывают Зощенко. Уже во второй половине 20-х годов он много говорит и пишет об этом. Характерно его письмо к Максиму Горькому, датированное 28 сентября 1927 г.:

«Сердечно поздравляю Вас, дорогой и многоуважаемый Алексей Максимович!

Очень желаю Вам здоровья и долгой жизни, которая, мне думается, зависит главным образом от воли человека. Я прочел у Гете замечательную фразу. Когда умер один из его друзей — 70-летний старик З. — Гете сказал: "Я удивляюсь, как это у людей не хватает храбрости жить дольше". Стало быть, Гете считал, что для долгой жизни надо только иметь желание и как бы представление, уверенность в том, что жить можно долго и даже сколько угодно. И теперь всякий раз, читая о долгой жизни какого-нибудь великого старика, я прихожу к мысли, что это именно так, и что человек, проживший 60-70 лет, либо просто животное, либо очень мудрый человек, который собственными руками делал свою жизнь, управлял собой и регулировал свой организм, как, скажем, рабочий регулирует свой станок. Я хотел бы Вас спросить, как Вы думаете, — верно ли это? Верно ли, что люди часто создают себе философию (как, например, Л. Толстой), которая не идет вразрез ни с собственными си-

²⁹⁾ М. Зощенко. Повести и рассказы. Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1952, стр. 385.

лами, ни с возможностью жить долго. Или я заблуждаюсь. И люди живут как придется, по временам советуясь с врачами о своих недомоганиях и кушая пилюли, которые поддерживают жизнь. Мне все же кажется, что это не так. Я не хотел бы Вас затруднять ответом, дорогой Алексей Максимович. Но, если когда-нибудь на досуге у Вас будет охота (хоть через год), ответьте мне хотя бы коротеньким письмом. Мне очень важно это обстоятельство.

Михаил Зощенко». ³⁰⁾

Вопрос о борьбе с одряхлением, с ослаблением жизненных сил, с хандрой и болезнями так горячо занимает Зощенко, что он более десяти лет посвящает тщательному и серьезному изучению этих проблем. Прямо сослаться на Фрейда и психоанализ он, конечно, не может: весьма популярный в России до середины 20-х годов, много переводившийся и издававшийся в России до и после революции, создавший и в России свою многочисленную школу (до второй половины 20-х годов выходили не только произведения самого Фрейда и его последователей на Западе, но и большая серия книг русских психоаналитиков под редакцией проф. Ермакова), Зигмунд Фрейд с 1927-1928 годов стал в СССР мишенью грубейших и безграмотнейших нападок. Затем его предпочли просто замалчивать...

А то, что Фрейд во главу угла ставит половое влечение, приводит в бешенство Ждановых и всех вообще святых Антониев марксистско-ленинского пуританизма. Вспомним, как Жданов набросился на Зощенко только за легкое касание в повести «Перед восходом солнца» вопроса плотской любви... А в книге Е. Усиевич, уже цитированной нами, автор с пеной у рта набрасывается на Пильняка за то, что тот осмелился на «поиски человеческого». Хотя здесь говорится не о Зощенко, а о Борисе Пильняке, иеримиады советского критика так характерны и так приложимы к травле Зощенко, что трудно удержаться от небольшой цитаты: «Женщина у нас живет с мужчиной, чтобы иметь в нем друга, товарища, а не только чтобы иметь "логовище", в котором был бы "мужчина, муж, отец моего ребенка, который поймет все, что я чувствую... пол которого будет для меня так же свят, как мой для него". Итак, материнство — святое, как у суки. Муж, детеныши, "логовище" и... святой пол. Вот то человеческое, что желает спасти Борис Пильняк. Для того, чтобы возвестить миру это "новое" евангелие, ему и понадобилось оклеветать людей социалистического общества...».³¹⁾ Темы

³⁰⁾ Литературное Наследство. Том 70: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Изд. Академии Наук СССР, Москва, 1963, стр. 157-158.

³¹⁾ Е. Усиевич. Писатели и действительность. ГИХЛ, Москва, 1936, стр. 162.

пола запретны. Сексуальной жизни у людей социалистической родины быть, очевидно, не должно. Разве только в качестве некоего слабого прибавления к составлению графика выполнения производственного плана... Где уж тут быть последователем Фрейда! Поэтому нужно было — да сейчас нужно — всячески от Фрейда отрешиваться, подменяя его объявленным непогрешимым, канонизированным партией и правительством Иваном Петровичем Павловым. Но Фрейд все время выставляет свое умное и проницательное лицо из-за ширм, не вполне ловко поставленных Зошенко в его повестях «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца».

Несомненно, причислять Зошенко к правоверным фрейдистам было бы неосновательно. Зошенко коробило то исключительное значение, которое Фрейд придавал половому влечению, игнорируя другие стороны человеческой психики, как «светлой точки сознания», так и подсознательного. Но что половое влечение расценивалось Зошенко в качестве основополагающего фактора — свидетельствует самая большая (из законченных и опубликованных) повесть Зошенко — «Возвращенная молодость». Опубликована она была в ленинградском журнале «Звезда», в июньском, августовском и октябрьском номерах 1933 года, а затем, в декабре того же года, вышла отдельным изданием. Повесть задумана оригинально: как сочетание беллетристического «сюжетного» повествования, занимающего, примерно, треть книги, и обширных научных приложений, не комментариев, а скорее небольших эссе психоаналитического и психофизиологического, а порою и автобиографического характера, являющихся чуть ли не основой книги. Итак, художественная концепция книги — «научно-художественное» произведение; попытка спаять воедино популярно-научный очерк, вернее, серию очерков, — с полуюмористической-полулирической повестью. Это повествование должно явиться то ли иллюстрирующими высказанные научные положения примерами, то ли некоторым моментом «торможения» в развитии сюжета — как научного, так и художественного, — то ли даже некоторой издевкой над этими самыми научными положениями, в которые автор явно больше стремится верить, чем верит на самом деле. Не трудно заметить, что такая тенденция к слиянию искусства и науки у Зошенко намечалась уже и раньше. Так, он слил свои более ранние рассказы, снабдив их предисловиями, интермедиями и послесловиями исторического, историко-анекдотического, социологического и психологического характера, и создал таким образом свою «Голубую книгу». Но как «Голубая книга», так и «Возвращенная молодость» к творческим удачам автора отнесены быть не могут. Но отзвuky о «Возвращенной молодости» были в большинстве случаев хорошими,³²⁾ главным образом

³²⁾ Укажем некоторые из рецензий: Г. Мунблит. Как важно быть серьезным. «Литературная Газета», 20 февраля 1934; Б. Бегак. Повесть

из-за того, что в комментариях весьма часто фигурировал И. П. Павлов, к тому времени занявший место на советском Олимпе рядом с Марксом-Энгельсом-Лениным-Сталиным-Мичуриным... Следует указать, что художественные и научные элементы «Возвращенной молодости» оказались несбалансированными, никак не слились воедино. Однако значение этой повести в том, что она послужила трамплином для еще более серьезных десятилетних занятий Зошенко проблемами психоанализа — и для обращения к жанру откровенно автобиографической повести, ярко выраженной психоаналитической и почти неприкровоенно фрейдистской, каковой является предлагаемая вниманию читателей повесть «Перед восходом солнца». Кроме того, появление в печати «Возвращенной молодости» привело Зошенко в более или менее тесное соприкосновение с кругами ученых — психологов, физиологов, врачей. О повести устраивались дискуссии в «Доме Ученых», в обществах врачей, академик И. П. Павлов пригласил Зошенко участвовать в своих дискуссионных «средах».

«Возвращенная молодость» — в сюжетной ее части — рассказывает о стареющем, хандрящем профессоре 53 лет, обретшем вторую молодость благодаря роману с достаточно пустынькой девятнадцатилетней Тулей, соседкой профессора, «к девятнадцати годам уже успевшей переменить пять мужей и сделать семь или восемь абортгов». Автор подчеркнул не идеализирует эту Тулю, но притом многозначительно прибавляет, характеризуя этот живой элексир молодости: «Нет, она не была продуктом социалистического общества. Она возникла как реакция каких-то таинственных и сложных процессов жизни. Она не укладывалась в рамки советской действительности».³³⁾

Через десять лет, совсем уже больной, подавленный и измученный хандрой, но и во всеоружии накопленных за многие годы знаний в области психоанализа и психофизиологии, Зошенко приступает к повести «Перед восходом солнца». Той повести, которая так ожесточила Жданова и мелких псов советской критической подворотни. Той повести, которая бесспорно является лучшим, наиболее зрелым произведением автора. О, он отлично знал, как накинутся на него критики и партийные небожители! Предвидя это, он — в предисловии к повести — рассказал, как он сначала соби-

и комментарии к ней. Там же, 18 марта 1934; Б. Рест. Победа или поражение? Там же, 26 марта 1934; Н. Семашко. Можно ли вернуть молодость? Там же, 6 апреля 1934; Б. Рест. Возвращенная молодость. Там же, 14 мая 1934; Ц. Вольпе. О Возвращенной молодости М. Зошенко. «Звезда», 1934, № 8, стр. 161-171; А. Горелов. В поисках формулы молодости. В кн.: Испытание временем. Ленинград, 1935, стр. 89-98.

³³⁾ М. Зошенко. Возвращенная молодость. Изд. Писателей в Ленинграде, 1934, стр. 45.

рался засесть за обработку собранных за десятилетие материалов, засесть за писание этой повести сразу после окончания войны. Но война затягивалась. «Однако, почему же не пришло время взяться за эту работу? — как-то подумал я. — Ведь мои материалы говорят о торжестве человеческого разума, о науке, о прогрессе сознания. Моя работа опровергает "философию" фашизма, которая говорит, что сознание приносит людям неисчислимые беды, что человеческое счастье в возврате к варварству, к дикости, к отказу от цивилизации».

Написать эту повесть было нестерпимо трудно. Нет ничего более трудного, чем искренно и абсолютно без прикрас писать о самом себе. Трудно избежать при этом невольного самообмана. Но перед писателем стояла далеко не только художественная задача: перед ним стояла жизненно важная задача — отыскать, вскрыть те подспудные, таящиеся в непроглядной мгле подсознания трагические происшествия, которые вызвали его теперешнюю хандру, неврастению, отсутствие жизненных импульсов, отсутствие воли к жизни. Он сознательно прибег к методу самоанализа, почти только формально маскируясь «условными рефлексами» Павлова. Вскрыть, припомнить, восстановить в памяти — чтобы тем самым избыть, выкорчевать из души, из подсознания то, что его травмировало, чтобы выздороветь душевно и телесно.

Нам, читающим эту повесть сегодня, совершенно непонятно — какую «пошлость», какую «гнусность», какую клевету на человека и на женщину в частности могли находить в повести Ждановы больших и малых калибров. Напротив, повесть исключительно целомудренна, написана в том ключе рыцарственного отношения к женщине, которое отличает, например, дневниковые записи Блока. Даже кристально-ясная заметочная пестрядь Розанова менее чиста, более замутнена неким напором плотяности. Но советским Торквемадам неугодно даже упоминание о существовании пола и совокупления. Очевидно, любящие только и должны рассуждать, как в романах соцреалистов, о перевыполнении планов, о своевременной отгрузке необходимых для производства деталей и сырья, о бдительности и о засевших на заводе или в колхозе шкурниках и врагах народа. Зощенко пытался писать и в этом плане. Теперешние сборники его избранных произведений переполнены этим шлаком — его неудачными, но «созвучными» произведениями. Но иногда он не мог стерпеть — и срывался. «Вспоминаю, — пишет хорошо его знавший Михаил Слонимский, — как один литератор, восхищаясь строительством новых городов и заводов, вымолвил такое: — Все-таки главное — это города, дома, машины, а не люди. — Глаза у Зощенко стали как замороженные: неподвижные, чужие, злые: — Значит, коробка важнее чело-

века?».³⁴⁾ Нет, человек, живой, неприкрашенный человек — герой всех лучших произведений Зошенко. А герой, центральный персонаж его повести «Перед восходом солнца» — он сам. Он сам пишет о том, с какой натугой, с каким трудом дается ему эта дорога в самого себя, это его самораскрытие. И построена повесть концентрическими кругами: как Данте, руководимый Вергилием, спускается все глубже и глубже в преисподнюю, от верхних ее концентрических кругов до самых нижних, поддонных, так и Зошенко, руководимый методом психоанализа, на этот раз очень художественно претворенным в высокую автобиографическую прозу, спускается все глубже и глубже в свое подсознание, идя от того, что ясно сохранила память о годах молодости, затем юности, отрочества, — к плохо припоминаемому детству и уже окончательно почти забытому и с огромным трудом воссоздаваемому — почти бессознательному — младенчеству...

Метод почти эвристический. Метод живой и сильный, захватывающий читателя. И ничего такого, что напоминало бы навязчивый и никому постороннему неинтересный чистый, эгоистический, сказал бы я, — автобиографизм. Повесть отличается полным чистосердечием, откровенностью. Но все, что в ней рассказывал Зошенко, не только важно для него — и практически-лечебно, и в плане личных воспоминаний. Нет, то, что он пишет, крайне интересно и для других, ибо общечеловечно. Это очень трудно — вести рассказ о себе — и в то же время быть интересным для других. Старый умный писатель, Сенковский (Барон Брамбеус) хорошо сказал об этом: «Искусство образованной или изящной беседы состоит в том, чтобы каждый говорил о себе, но так, чтоб другие этого не примечали». Мы не замечаем, что Зошенко говорит в своей опальной повести о себе и только о себе. Не замечаем, хотя он и говорит не столько для нас, сколько для себя — с целью *уврачевания* своего духа, с целью и телесно-душевного восстановления. Не замечаем потому, что всех нас не может не волновать то, о чем он пишет.

Ждановы — вслед за Лениным — и все соцреалисты, марксисты, ленинцы рассматривают литературу только утилитарно, только как орудие воспитания (преимущественно молодежи) и пропаганды. Они забывают светлый завет Пушкина, высокие слова Блока: «Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни... Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение. Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно еди-

³⁴⁾ М. Слонимский. Из воспоминаний о Михаиле Зошенко. «Звезда», 1965, № 8, стр. 206.

носушно и нераздельно». ³⁵⁾ Но о повести «Перед восходом солнца» нельзя даже сказать, что она не имеет и утилитарного смысла: она — и высокое искусство — и несомненно *целительна* — и не только для самого автора. Но она несет в себе такой заряд *подлинной человечности*, что не может не возбуждать злобствующих выкриков со стороны коммунистических тартюфов и фарисеев. Мертвецы и скопцы не хотят даже видеть рядом с собою живую, полнокровную жизнь и живую, полнокровную литературу. Но живая жизнь неборима. Она единосущна и нераздельна. И ей, только ей — жить.

Февраль 1967.

³⁵⁾ О назначении поэта. В кн.: Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах, том 6, ГИХЛ, Москва-Ленинград, 1962, стр. 167-168.

ПУТЬ ПОЭТА

I.

Мы постоянно забываем, что не только эстетических реальностей, но и реальностей эмпирических чуть ли не столько же, сколько отдельных людей, что восприятие нами мира окрашивается всегда нашим настроением, что мир внешний и внутренний для влюбленного и ревнующего, молящегося и кающегося, больного и здорового — это совсем разные миры. Да часто, вернее, постоянно, — мы научаемся видеть мир, его постигать именно после того, как нам его открывает художник слова или звука, краски или линии.

«Французский художник Монэ приехал в Лондон и написал Вестминстерское аббатство. Работал Монэ в обыкновенный лондонский туманный день. На картине Монэ готические очертания аббатства выступают из тумана... Когда картина была выставлена, она произвела смятение среди лондонцев. Они были поражены, что туман у Монэ был окрашен в багровый цвет, тогда как даже из хрестоматий было известно, что цвет тумана серый. Дерзость Монэ вызвала сначала возмущение. Но возмущавшиеся, выйдя на лондонские улицы, взгляделись в туман и впервые заметили, что он действительно багровый... После... картины все начали видеть лондонский туман таким, каким его увидел художник».1)

Мир, в его необозримом многообразии, отнюдь не раскрывается нам во всем его богатстве, сложности и глубине. Природа отвечает нам только на задаваемые нами ей вопросы — не больше и не меньше. А вопросы мы ставим разные, и на мир глядим поразному — даже каждый из нас по-разному глядит в разное время. Да и кроме опыта эмпирического, научного, есть не менее важный в нашей жизненной борьбе опыт житейский, практический, с опытом научной эмпирии отнюдь не совпадающий. Совершенно отличающимся от научного восприятия мира является и опыт эс-

¹⁾ К. Паустовский. Золотая роза. Собр. соч. в 6 тт. ГИХЛ. М., т. 2, 1957, стр. 685-686.

тетический, и, тем более, опыт мистический, религиозное откровение. О какой же реальности говорим мы, когда требуем ее от художника? Если мы требуем фотографического отображения действительности, то она не реальность, а ложь, ибо не отражает жизни в ее непрерывном движении и изменении, а закрепляет какой-то один миг, притом снятый с одной только точки, произвольно избранной фотосъемщиком. Такое изображение жизни не реализм, а *гримаса* жизни. Над подобным реализмом издевался умно и едко покойный Илья Ильф: «Лису он нарисовал так, что ясно было видно — моделью ему служила горжетка жены». ²⁾

Эстетически равноправно — если это качественно равноценно — и застывшее движение Медного Всадника Фальконета — и демонически изменчивый и непрерывно-текущий его образ в «Медном Всаднике» Пушкина: «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой». И столь же реальным — в смысле подлинного реализма — является повторяющий живопись доисторического чело- века образ движения в «Столбцах» Заболоцкого:

Сидит извозчик как на троне,
из ваты сделана броня,
и борода, как на иконе,
лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе.

(1927)

Тут ничто не случайно, в этом «Движении» Заболоцкого: и статуарность извозчика, и бедные машущие руки занузданного животного, и восемь его ног — удвоение в движении. Но молодой Заболоцкий не научился еще магически улавливать и закреплять словом идею — в платоновском смысле этого слова. Он хорошо видит здесь лошадь, но еще не дошел до видения лошадиности. Он великолепно фиксирует движение и образ движения, но еще не отвоплощает их в идею-образ единой сплошной и слиянно-раздельной реальности. Уже в тех же «Столбцах» большинство стихотворений создают свой собственный мир идей-образов. В них есть то подлинное внутреннее равновесие фиксации мгновенного образа, раскрытия через этот образ бесконечной идеи, и чувства целого, присущего только данному художнику — и только ему эстетического воззрения на мир.

«Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка». ³⁾

И в этом, только в этом, подлинный высокий смысл искус-

²⁾ И. Ильф. Записная книжка. «Красная Новь», 1939, кн. 5-6, стр. 51.

³⁾ Ф. М. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Соцэкгиз, Ленинград, 1936, стр. 383.

ства. Эмпирический опыт дает нам возможность только прощупать элементы мира, да и то, скорее, не прощупать, а только как-то представить их себе. Никакой *слитной* картины мира наука не дает. Притязания так называемого «научного мировоззрения» на построение картины мира явно несостоятельны: создается только очередная мифология, такая же бездоказательная, как и легендарная, но отличающаяся от последней еще и бескрылостью: «не поцеловала ее муза». Опыт практический, житейский — самый ограниченный и субъективный, интересный, если он не эстетизирован, только самому переживающему его человеку. Что может быть непереносимее демонстрации вам альбомов чужих фотографий и подробных рассказов о посторонних для вас людях! Конечно, если эти рассказы не превращены в некую эстетическую реальность. Наконец, опыт *мистический*, являясь наиболее *всецелым*, является, в то же время, наиболее надмирным, да и доступным далеко не всем. Остается опыт *эстетический*, эстетическая реальность, наиболее обще и наиболее конкретно рисующая нам картину мира и нашего в нем положения, в значительной мере помогающая нам осознать и самих себя. «...Искусство указывает человеку путь к самому себе. В нем, в этом искусстве, которое может быть праздной забавой и для многих бывает только ею, заложена и другая возможность: стать для человека самооткровением абсолютного».⁴⁾

Какова же эстетическая реальность Николая Заболоцкого — и в чем ее неповторимое своеобразие и непререкаемая ценность?

II.

Бывают эпохи, когда читать стихи становится невыносимо трудно, а писать стихи решаются или графоманы — они всегда пишут, — или «птички Божие», не утруждающие себя раздумьем: а надо ли писать? — или подвижники нового слова. В эти эпохи нажиток предыдущих культур давит до нестерпимости, и каждая строка, каждая рифма, каждый поэтический образ кажутся банальными, уже не задевающими нашего сознания. Слишком много — и зачастую слишком хорошо — уже написано раньше, в девятнадцатом столетии, до двадцатых годов нашего века, — и, кажется, уже все испытано, все перепето, все пересказано — не осталось неисхоженных стежек-дорожек для спотыкающегося от поэтического груза прошлого Пегаски. Некоторые идут по пути выискивания во что бы то ни стало таких образов, ритмов и рифм, которые еще ни у кого не употреблялись — и превращают поэзию в некое подобие игры «Барыня прислала сто рублей»: «да и нет не говорите, красного и белого не называйте». Конечно, при этом всегда бывают недоразумения: где уж тут все знать, да и «многознание уму не научает», как говорили древние мудрецы. Мудрует-мудрует такой новатор, изыскивает неупотреблявшиеся никем изыски, — ан, глядь, не только у какого-нибудь неведомого Восто-

⁴⁾ Б. Христиансен. Философия искусства. Изд. «Шиповник», СПб., 1911, стр. 157.

кова или Кюхельбекера, а даже у плохо читавшегося Державина обнаружишь образы, скажем, Пастернака, Мандельштама или миродежца Хлебникова. Много всякого было в нашей поэзии, и, покопавшись, найдешь параллели некоторым приемам того же Заболоцкого в ироиколических поэмах забытого XVIII века, в творчестве раннего Константина Случевского, а в позднем Заболоцком найдем и высокий штиль од Державина и медитаций Баратынского и Тютчева. Не в словах, образах и приемах дело. Это — только необходимое условие творчества, но не его суть.

Но если сердце пополам
Разрежет острый Божий меч,
Вдруг оживает этот хлам,
Слагаясь в творческую речь...
...Душа поет и говорит,
И жить, и умереть готов,
И сказка вешняя горит
Над вечной мукой старых слов.

(Федор Сологуб, 1923).

Но как редко, как бесконечно редко рассекает сердце поэта этот всеоживляющий Божий меч! Вот и отвращается не только рядовой, но зачастую и незаурядный читатель от стихов: кому, уважающему себя, охота читать какого-нибудь Симонова или даже Всеволода Рождественского — перепевы перепетого. Штампы, банальные перепевы, декламационные, эстрадные приемы... А есть ведь люди способные, но не способны они к Геркулесову подвигу: поднять на свои плечи всю тяжесть прошлой культуры — и не расплющить под нею, а сделать хотя бы шаг вперед.

В тридцатых годах, даже точнее, в конце двадцатых годов этот шаг сделал дотоле неведомый поэт Николай Алексеевич Заболоцкий.

III.

Биографические данные о Заболоцком весьма ограничены. Родился 24 апреля (7 мая н. ст.) 1903 г. в Казани, где отец служил агрономом в Казанском земстве, в семи километрах от города. В 1910 г. отца перевели участковым агрономом в Уржумский уезд Вятской губернии, и семья переехала в с. Сернур этого уезда. Здесь Заболоцкий окончил три класса начальной школы. «Здесь отложился в моем сознании первоначальные впечатления русской природы, — рассказывает поэт в своей автобиографии, — здесь я начал писать стихи. Семилетним ребенком я уже выбрал себе свою будущую профессию». Заболоцкий вырос и воспитался в среде, не чисто созерцательно, а хозяйственно относящейся к природе, любовно природу преобразующей. Это, несомненно, сказалось на будущем творце «Торжества Земледелия» и «Лодейникова». В 1913 г. Заболоцкий поступает в Уржумское реальное училище, и заканчивает среднюю школу весной 1920 года. В те годы много столичной интеллигенции бежало в более сытые окраинные

городки, появились «столичные люди» и в захолустном Уржуме. «Некоторые из них поощряли мои литературные опыты», — пишет поэт, советовали ему ехать в столицы, «в центр». Осенью 1920 г. Заболоцкий едет в Москву, его принимают на Историко-филологический факультет 1-го Московского университета, но почему-то устроиться в Москве поэту не удалось.

В следующем году, в августе 1921 года, поэт уже в Петрограде, где поступает на отделение языка и литературы Педагогического института имени Герцена. Почему поэт не перевелся из Московского университета на соответствующий факультет университета Петроградского — остается неясным. Педагогом он сделаться не хотел, а литературное образование было неизмеримо лучше поставлено в университете и в Институте Истории Искусств. В педагогические институты в те годы шли преимущественно лица, для которых поступление в другие высшие учебные заведения было невозможно по социальному происхождению или плохой успеваемости в средней школе. Возможно, что решающим соображением было наличие свободных мест в общежитиях ВУЗ'ов. Заболоцкий все свои студенческие годы провел в студенческом общежитии института. В 1925 году поэт окончил институт, окончил настолько успешно, что перед ним открывалась возможность научной деятельности, но страсть к поэзии оказалась сильнее. В студенческие годы поэт продолжал много писать, «подражая то Маяковскому, то Блоку, то Есенину». К окончанию института за душой поэта «была объемистая тетрадь плохих стихов» — и никакого другого имущества. В 1926 г. поэта призвали в армию. Военскую повинность он отбывает в Ленинграде, в команде краткосрочников 59 стрелкового полка двадцатой пехотной дивизии. Много работал в стенной газете полка. В 1927 г., сдав экзамен на командира взвода, Заболоцкий уволился в запас. По выходе из армии поэт устроился на работу в Ленинградское отделение Государственного издательства — в сектор детской литературы, будущий «Детгиз», где проработал вплоть до своего ареста в 1938 г. За эти годы он сотрудничал в детских журналах «Еж», «Чиж», «Пионер», «Костер», помещал там свои рассказы и стихи, выпустил несколько детских книг — рассказ «Красные и синие», опубликованный еще во время пребывания поэта в армии, в 1926 г., переложение для детей «Тиля Уленспигеля» де Костера, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле, «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели, и ряд других. Но поэт не ограничивался и в первые годы своей писательской деятельности работой в детской литературе. Он изредка помещал свои стихи в ленинградских газетах и журналах. «Я помню Николая Алексеевича Заболоцкого в 1927-1928 годах в редакции «Ленинградской Правды», — пишет Вл. Орлов. — Газета иногда печатала его стихи. Он еще донашивал красноармейскую шинель и грубые солдатские башмаки. Приходил в редакцию — юный, краснощекий, очень скромный и молчаливый, как-то весь внутренне собранный. Он не казался старше своих лет, но отно-

сились к нему, помнится, не как к другим «начинающим».⁵⁾ Начал печататься Заболоцкий и в «толстых» журналах. Первым произведением, обратившим на себя внимание, было, впоследствии вошедшее в «Столбцы», весьма своеобразное стихотворение «Футбол» («Звезда», 1927, кн. 12, стр. 100-101). В 1929 году вышла первая книга стихов поэта — «Столбцы». Вышла в ничтожно малом тираже — 1100 экземпляров, но и то очень значительная часть тиража была изъята из продажи и уничтожена — партийная критика приняла книгу в штыки. И поныне ни одно из стихотворений этой превосходнейшей книги не включается в собрания стихотворений Заболоцкого: их нет ни в «Стихотворениях» 1948, 1957, 1959 гг., ни в «Избранном» 1960 года. Но литераторы, столичное студенчество и высшие слои интеллигенции восприняли эту книгу, как своего рода откровение. Через месяц ее нельзя было купить ни за какие деньги. Книгу переписывали от руки, буквально выучивали наизусть. У пишущего эти строки был не только печатный, но и рукописный, и машинописный экземпляр «Столбцов». С 1929 года Заболоцкий — общепризнанный поэт и мастер. И столь же гонимый официальной критикой, как и другие, наиболее выдающиеся поэты тех лет: Клюев, Ахматова, Мандельштам, М. Волошин, Пастернак. Может быть, гонимый столь ожесточенно, что только Клюев и Ахматова могут быть в те годы поставлены с ним рядом. Но в те годы еще можно было, особенно при наличии какой-нибудь «заручки» в среде литературных генералов, публиковать и вещи писателей, официально признанных «чужаками». Н. С. Тихонов, человек с превосходным вкусом, притом уже вышедший в литературные главверхи или, по крайней мере, генералы, упорно печатал Заболоцкого — вплоть до 1937 года. Правда, после опубликования в «Звезде» полностью грандиозного трагического гротеска «Торжество Земледелия» (в кн. 2-3 за 1933 год), да еще рядом с главой из «Лодейникова» и «Знаками Зодиака», — самому Тихонову пришлось туго: он был вынужден много и раболопно извиняться, даже частично взвалить вину опубликования на автора. Но вкус к хорошим стихам заставил Тихонова преодолеть страх — и продолжать время от времени «протаскивать» стихи Заболоцкого в печать. В 1930 г. поэт женился на Е. В. Клыковой. В 1932 г. у него родился сын Никита, а в 1937 г. дочь Наталья. В 1937 году вышла «Вторая Книга» стихов поэта. Он даже участвует в пленумах Союза советских писателей в Минске (1935) и Тбилиси (1937). Но судьба его уже предрешена... Ведь с самого выхода «Столбцов» на поэта напустились самые влиятельные, самые злобные цепные псы партийной критики: А. Селивановский, С. Малахов, В. Ермилов, Е. Усиевич, О. Бескин, П. Незнамов, Б. Соловьев... С. Малахов в статье «Поэзия социалистического реализма» писал, что взгляд поэта на советскую действительность в поэме «Торжество Земледелия» — «становится реакционным, обертывается реакционным протестом бунтующего мелко-

⁵⁾ Вл. Орлов. Николай Заболоцкий. Вступ. статья в кн.: Николай Заболоцкий. Стихотворения. (Серия «Библиотека Советской Поэзии»), ГИХЛ, Москва, 1959, стр. 5-6.

го буржуа против побеждающего социализма»... «Что же можно сказать о карикатуре на социализм, созданной руками советского писателя? Карикатура, где уравниловка вырастает в кошмарный образ полуживотного существования «социалистического» человечества!»⁶⁾ Перепечатаывая свою погромную статью «Система кошек», посвященную «Столбцам», А. Селивановский снабжает ее постскриптумом: «После длительного перерыва в 1933 году Н. Заболоцкий опубликовал поэму «Торжество Земледедия» и ряд стихов. За четыре года Заболоцкий не остался на прежних позициях, — он от них далеко ушел (и как далеко!) по пути злобного гаерства и издевательства над социализмом».⁷⁾ Эти высказывания — только выхваченные наугад образцы писаний многоголовой своры, спущенной на поэта. Е. Усиевич, Г. Лелевич и многие другие наускивали: «Ату его!». Наконец, сама московская «Правда» поставила идеологически выверенный диагноз: В. Ермилов заговорил о нарочитом юродстве Заболоцкого, как маске врага колхозов и социализма, как маскировке кулака-единоличника.⁸⁾ Интересна и показательна сама судьба журнального текста «Торжества Земледедия». Вскоре после выхода 2-3 книжки «Звезды», эта книга была изъята, текст поэмы в ее первой окончательной редакции вырезан из книги — и заменен другим, измененным под давлением цензуры. Только немногие экземпляры журнала с первоначальным текстом уцелели от инквизиторской расправы. Один экземпляр с полным текстом находится сейчас в Америке. По нему-то и восстановлен нами в этом издании подлинный текст поэмы.

Стихи, опубликованные в 1937 г., и «Вторая Книга» поэта, в которой эти стихи были частично собраны, подлили масла в огонь: поэта назвали воинствующим идеалистом, усмотрели в его творчестве элементы пантеизма и «клюевщины», — и поэт исчез. Судя по всему, ему пришлось отбывать срок наказания в лагерях НКВД не менее семи лет. Хорошо осведомленный Иванов-Разумник сообщает в статье «Фантастическая история», что «к концу 1939 года или началу 1940 года стало ходить по рукам в писательских кругах Петербурга и Москвы письмо поэта Заболоцкого, пребывающего в концлагере или изоляторе, к поэту Николаю Тихонову, пребывающему в орденоносцах. Каким-то путем удалось Заболоцкому... переслать письмо Николаю Тихонову; письмо это в копии было и в моих руках. Содержание его было приблизительно следующее:

В наше место заключения, — писал поэт из тюрьмы поэту на свободе, — не доходят сведения из внешнего мира в виде писем или газет; но благодаря неожиданной случайности, попал к нам обрывок того номера «Известий», в котором дан перечень писате-

⁶⁾ Борьба за стиль. Сборник статей. Гос. Академия Искусствознания. Ин-т Литературоведения. ГИХЛ, Ленинград, 1934, стр. 119-133.

⁷⁾ А. Селивановский. «Поэты и поэзия». «Совет. Литература», М., 1933, стр. 215.

⁸⁾ В. Ермилов. Юродствующая поэзия и поэзия миллионов. О «Торжестве Земледедия». «Правда», № 199, 21 июля 1933, стр. 4.

лей, удостоенных высоких государственных наград. Среди ряда знакомых имен я с несказанным удивлением встретил ваше имя, товарищ Тихонов, а также имя товарища Федина. Искренне рад за вас обоих, что вы живы, здоровы и не только находитесь на свободе, но даже удостоены награждения высокими орденами; несказанное же удивление мое связано именно с этим обстоятельством, с одной стороны, и с моей личной судьбой — с другой. Полтора года тому назад я и ряд писателей (перечислен ряд имен) были арестованы по обвинению в принадлежности к террористическому кружку; на допросах, под давлением убедительнейших аргументов, мы вынуждены были признать, что действительно состояли членами такого кружка, и были завербованы в него возглавляющими кружок писателями — Николаем Тихоновым в Ленинграде и Константином Фединым в Москве. Теперь вам понятна и моя радость за вас — вы живы и на свободе, и мое глубочайшее изумление: каким образом вы, главы террористической организации, завербовавшие в число ее членов и меня, получили высокую государственную награду, в то время как я, рядовой член этой организации, получил за это же не орден, а десять лет строгой изоляции? Очевидно, что-то тут не ладно, концы не сходятся с концами, и вам, находящемуся на свободе и награжденному государственным отличием, надлежит постараться распутать этот фантастический клубок, и либо самому признать свою вину и проситься в изолятор, либо сделать все возможное, чтобы выволить из него нас, совершенно невинно в нем сидящих».⁹⁾

По некоторым данным, о которых рассказывает и Иванов-Разумник в той же статье, перепуганные на смерть Тихонов и Федин написали об этом письме Лаврентию Берия и просили о пересмотре дела Заболоцкого и других писателей, обвиненных в участии в террористических организациях, «ибо из выяснившихся обстоятельств видно, что следователь вел это дело приемами, заслуживающими некоторого сомнения»...

В официальной биографии поэта¹⁰⁾ сказано, что «с 1938 года Н. А. Заболоцкий был на Дальнем Востоке и в Алтайском Крае. В 1945 году — в Караганде. С мая 1946 года он переехал в Москву и с тех пор постоянно жил в Москве».

Поэма «Творцы дорог», особенно в ее первой редакции, свидетельствует о том, что Заболоцкий начал свой «стаж» заключенного на строительстве дорог на Дальнем Востоке. А «Город в степи» уже говорит о Караганде. С января 1947 года поэт публикует свои стихи в «Новом Мире» и других журналах. В 1948 и 1957 годах выходят сборники его стихов. Но уже с середины тридцатых

⁹⁾ Р. Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Изд. «Литфонда», Н. И., 1951, стр. 45.

¹⁰⁾ В книге: Н. Заболоцкий. Избранное. ГИХЛ, Москва, 1960, стр. 235.

годов основным заработком Заболоцкого сделались переводы, главным образом, грузинских поэтов. За эти переводы Заболоцкий дважды награждался почетными грамотами Грузинской ССР, а в 1958 году, в связи с Грузинской декадой, орденом Трудового Красного Знамени.

Зато поэтическое творчество самого поэта явно не в фаворе. Ряд превосходных вещей поэта ожидает опубликования по 8, 10, 13, 18 лет. Так, «Лесное озеро», написанное еще в 1938 году, опубликовано только в 1956 году; «В этой роще березовой» (1946) — опубликовано в 1959 г.; «Утро», «Бетховен», «Уступи мне, скворец, уголок» (все написаны в 1946 г.) — опубликованы через 10 лет — в 1956 году; «Когда вдали угаснет свет дневной», «Журавли», «Читая стихи», «Лебедь в Зоопарке», «Приближался апрель к середине» (все написаны в 1948 году) — опубликованы только в 1956 году и т. д. И это в то время, когда такие отпетые бездарности, как К. Симонов, Исаковский и другие, публикуют все свои вирши буквально на другой день по их написании. Только в последний год жизни отношение к поэту несколько улучшилось, и его даже выпустили за границу, в качестве члена делегации советских поэтов, возглавлявшейся А. Сурковым.¹¹⁾ И все-таки вполне Заболоцкому не доверяли. Его замалчивали. И хотя один из авторов критических статей осмелился назвать лет пять тому назад Заболоцкого «взыскательным художником», общее отношение к поэту до самой его смерти оставалось в лучшем случае настроенным: лучше не хвалить — «как бы чего не вышло»...

14 октября 1958 года поэт скорострительно скончался пятидесяти пяти лет от роду.¹²⁾

IV.

Так какова же та эстетическая реальность, тот мир, в котором живет поэт Заболоцкий?

Это и страшный, и пленительный мир «Столбцов» — овеществленных душ и не только одушевленных, но даже персонифицированных вещей. Как будто поэт записывает в родословные столбцы мироздания новых вершителей судьбы человеческой и вселенской: отнюдь не высокопиритических унди и дриад, Аполлонов и муз, не рыцарей и не страстотерпцев горюшка народного; и уж отнюдь не Прекрасных Дам символизма и неоклассических конквистадоров и александрийских любовников. Всё обмирщено и сведено с Олимпа и Парнаса: и не «блистательный Санктпетербург», а замызганные уголки Ленинграда эпохального ущерба и первых всплесков первой пятилетки. Пейзаж гоголевского «Носа» и «Невского проспекта» и сенновских трущоб Достоевского, да только творчески слиянный с нашими днями мирового трагического фарса. Гротеск и система образов, отчасти и лексика Заболоцкого эпохи «Столбцов», — это,

11) См., напр., статью: В. Инбер. Если поэты всего мира... «Литер. Газета», № 153 (3809), 24 дек. 1957. Судя по всем статьям и заметкам, Заболоцкий ни с какими речами в Италии не выступал.

12) Некролог и объявл. в «Литерат. Газете», № 124 (3935), 16 октября 1958.

прежде всего, Гоголь петербургских повестей и Достоевский «Двойника», разложенные в творческой лаборатории поэта и — с добавками Константина Леонтьева (афоризматическая хлесткость и неожиданность сопоставлений), Константина Случевского (система опозитизированных прозаизмов, канцеляризм и вульгаризмов, возведенная в некую «пляску смерти») и, конечно, Велемира Хлебникова — восстановленные в жизнь в обличье, странно напоминающем Раблэ и Державина, Василия Майкова и Иеронима Босха. Жизнь призрачная, невсамделишная — и невероятная, почти плотоядная вещность слова, образа, мелоса стиха. Не станковая живопись, а фреска, не мелодичная попевка песни-романса, а полифония, сложнейшее контрапунктическое строение мыслеформы и идеи-образа. А поэт стоит с усмешкой хозяина-агронома, хозяина-инженера — мастера и устроителя вещей и слов, явлений и образов. Он чувствует свою силу — и знает свою слабость: сила его — сила не тех, кто «писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем»: из образов Заболоцкого брызжет кровь, от его героев несет потом труда и любви, почти звериной силой жизни:

...полузвери, полубоги,
засыпаем на пороге
новой жизни трудовой...

Но Заболоцкий — не радостный вещелюб и жизнелюб Рубенс. Он — Иероним Босх с его видениями бесовщины, вершащей судьбы людей, с его чудиками и чудаками, искушениями и пытками жизни. Мир «Двойника» и «Носа», «Портрета» и хлебниковских «Досок Судьбы», так благоговейно упомянутых позже, в «Торжестве Земледелия»: само вещество распадается на заряды-электроны, личность больше не существует почти — она распадается почти чисто физически. Человек больше не властен не только в поступках своих, но и над телом своим. Уже нос майора Ковалева не только отошел от него, но и отпочковался-отвоплотился в самость независимую от майора, даже служит по другому ведомству. А через столетие в «самом умышленном городе мира» — Петербурге-Ленинграде — поет бродячий музыкант во дворе-колодце, и старательно «поправляет части» своего собственного, неважно подчиняющегося ему тела. А в него обрушивается такой же дробно-рассыпающийся мир, мир рассеяния электронов, мир энтропии, чуть связанный в непрочные системы мироздания и густо-заселенного двора-колодца, двора-бездны:

Вокруг него — система кошек,
система ведер, окон, дров
висела, темный мир размножив
на царства узкие дворов.
Но что был двор? Он был трубой,
он был туннелем в те края,
где спит Тамара боевая,
где сохнет молодость моя...

(1928)

Нет даже различия между живым и мертвым: мертвое властно вторгается в жизнь — и так же, увы, банально, как живое. Об этом много писал Достоевский, особенно в его примечательном рассказе «Бобок». И Заболоцкий не одинок в следовании за ним: «На кладбище» и «После казни в Женеве», «Камаринская» Случевского и «Странствья и приключения Никодима старшего» Скалдина, отчасти — Федор Сологуб идут по тому же пути.

И грянул на весь оглушительный зал:
— Покойник из царского дома бежал!
Покойник по улицам гордо идет...

(1927)

И жизнь, во всей ее фламандской мясной вещности, все-таки — что-то не до конца отвоплотившееся, меон, небытие, в особенности в ленинградскую белую ночь, когда, «гляди, не бал, не маскарад, здесь ночи ходят невпопад», и влюбленные продолжают ту же извечную тягу-песню: к соединению и размножению таких же обреченных небытию:

А на Невке

не то сирены, не то девки—
но нет, сирены — шли наверх,
все в синеватом серебре,
холодноватые, — но звали
прижаться к палевым губам
и неподвижным как медали.
Но это был один обман...
...И всюду сумасшедший бред,
и белый воздух липнет к крышам,
а ночь уже на ладан дышит,
качается как на весах.
Так недоносок или ангел,
открыв молочные глаза,
качается в спиртовой банке
и просится на небеса.

Любопытно и это снижение образа сирен — не то сирен, не то девок. То же в «Красной Баварии», липкой окраинной ленинградской пивнухе, где «в глуши бутылочного рая, где пальмы высохли давно», тоже оседлывают колени полупьяных и пьяных сирены-девки, другие сирены намалеваны на краю кривой эстрады, а за стойкой тоже стоит сирена —

а за окном — в глуши времен
блистал на мачте лампачон.
Там Невский в блеске и тоске,
в ночи переменявший кожу,

гудками сонными воспет,
над баром вывеску тревожил...

(1926)

Ну, не все ли равно — окраина или Невский, узкая щель полуподвальной — в подполье, в небытие! — пивнухи — или широкий мир, также подвластный смерти, небытию, миру радости в той же глуши времен? Густое, непролазное, мещанское, неизбывное, без веры и просвета, радостное звериной тягой к теплу, уюту, еде, подруге, существованию, но трагически обреченное и отрешенное, греховно-бессмысленное и овеществленное «пекло бытия» — весь мир, необъятный и необозримый, умещается во мне, — не больше, по сути своей, грязной пивной или ленинградского затолканного толпами вспотевших несчастливцев Народного Дома:

Народный Дом — курятник радости,
амбар волшебного житья,
корыто праздничное страсти,
густое пекло бытия!..

...Тут радость пальчиком водила,
она к народу шла потехою...

(1927-1928)

Но мир, возможно, еще уже, еще ограниченнее: «Весь мир обоями оклеен — пещерка малая любви», и в нем, в этом закутке-запратке «как мыльные клубы, несутся впечатления». Таким же миром, «миром в себе», является и толкучий рынок бедняков-отрепышей и мелких владык-перекупщиков на Обводном канале в Ленинграде: грозные и грязные нищие-полубандиты, продавцы и перекупщики, от которых зависит существование или несуществование новых Акакиев Акакиевичей советского включенного быта. Штаны или кастрюля, кусок сала или старый пиджак — это кусок тепла и уюта, жизни и радости — целый мир — и не только материальный:

Маклак штаны на воздух мечет,
ладонью бьет, поет как кречет:
маклак — владыка всех штанов,
ему подвластен ход миров,
ему подвластно толп движенье,
толпу томит штанов круженье,
и вот она, забывши честь,
стоит, не в силах глаз отвести,
вся — прелесть и изнеможенье!

(1928)

Вот картина свадебного пира, когда не только молодые, но

весь конклав гостей и сватов, сватей и хватов смакует предстоящее:

Они едят густые сласти,
хрипят в неутоленной страсти
и, распуская животы,
в тарелки жмутся и цветы.
Прямые лысые мужья
сидят как выстрел из ружья...
...И по засадам,
ополоумев от вытья,
огромный дом, виляя задом,
летит в пространство бытия.
А там — молчанья грозный сон,
нагие полчища заводов,
и над становьями народов —
труда и творчества закон.

(1928)

Люди превращаются в обездуховленных, стандартных, совершенно однотипных — будто вышли с одного станка! — Ивановых, живущих в одинаковых домах, с одинаковыми деревьями под окнами. Но деревья не вольные: «они в решетках, под замком». И Ивановы не свободны: они враз отправляются на службу «в своих штанах и башмаках». «А мир, зажатый плоскими домами» и «бульваров теснота», такие же, как и всегда и повсюду, и те же «сирены мечутся простые», «иные — дуньками одеты, сидеть не могут взаперти», и куда-то устремляются, идут. На блуд? на заработки? — «Неужто некуда идти?!» —

Он спит сегодня — грозный мир,
в домах — спокойствие и мир.
Ужели там найти мне место,
где ждет меня моя невеста,
где стулья выстроились в ряд,
где горка — словно Арарат,
повитый кружевцем бумажным,
где стол стоит и трехэтажный
в железных латах самовар
шумит домашним генералом?
О, мир, свернись одним кварталом,
одной разбитой мостовой,
одним проплеванным амбаром,
одной мышиною норой...

(1928)

И — опять образы рынка, пекарни, фокстротирующего мирамеона, цирка-мира, где «крошечным духом все полны, но музыка опять гремит, и все опять удивлены»:

Над ними небо было рыто
веселой руганью двойной,
и жизнь трещала, как корыто,
летая книзу головой!

Очевидно, что вселенная — это только мое сознание, дана только во мне самом, и притом ущербном, чувствующем свою ущербность:

... и выстрелом ума
казалась нам вселенная сама!

Мир познается скорее и вернее во сне, в сновидениях, когда слабый и запаутиненный дневным дрязгом вещественности и борьбы за жизнь ум человеческий, его разум, сознание — остается наедине с самим собой («Фигуры сна» в «Столбцах» и знаменитое —):

Меркнут знаки Зодиака
над просторами полей.
Спит животное Собака,
дремлет птица Воробей...
...Колотушка тук-тук-тук,
спит животное Паук,
спит Корова, Муха спит,
над землей луна висит...
...Все смешалось в общем танце
и летят во все концы
гамадриллы и британцы,
ведьмы, блохи, мертвецы.
Кандидат былых столетий,
полководец новых лет —
разум мой! уродцы эти —
только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
сонной мысли колыханье,
безутешное страданье —
то, чего на свете нет...

Поэзия напряженного и многосложного содержания. Поэзия человека, утратившего веру. Обезбоженный — и тем самым обездуховленный мир. Но мир сильной поэтической индивидуальности, остро и сатирического ума, отнюдь не расположенного к самопоглощению себя в пресловутом мы коллективизма, к растворению себя в толще стереотипных Ивановых. Но может ли не поэт — поэт может! — а сама поэзия, быть, по сути своей, атеистической?

Нет, конечно. Ибо поэт, какими бы аналитическими способностями не обладал его ум, прежде всего — *любственный созерцатель мира, как целого*. И не только созерцатель, но в какой-то степени и творец. Мы все, конечно, творим миры, свои миры, но у художника слова этот процесс проходит наиболее ярко, непосредственно и убежденно, а тем самым, и убедительно. И творит поэт и прозаик свой мир не из общей картины сущего, спускаясь к дробности, детали, а бесконечно возвышая, очищая, перерабатывая и отвоплощая эту отдельную дробность, как образ *идеи целого*:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит задорен, нежен,
На радость вам и мне.

(А. Ахматова. 1940)

Одухотворение мельчайшей детали сущего, персонификация ее и рождение *поэтической реальности* — образа *идеи сущего* во всей его божественной полноте, — это, в сущности, и есть *обожение* подлинным поэтом — часто совершенно бессознательно — своей эстетической реальности, —отвоплощение ее, как Божественной Полноты. Часто слова и сознание при этом даже вредны: не всякий, глаголай «Господи, Господи», внидет в Царствие Небесное; а уж в царствие поэтическое духовные стихи почти никогда не входят: «Дельвиг не любил поэзии мистической. Он говаривал: «Чем ближе к небу, тем холоднее»». ¹³⁾ Самому Пушкину не давалась религиозная поэзия: сравните, напр., высокую подлинную богооткровенную поэзию молитвы «Господи и Владыка живота моего» с недостойным Пушкина ее пушкинским переложением «Отцы пустынники и жены непорочны». *Внедрение эстетической стихии в область религиозного откровения ни к чему достойному не приводит ни для искусства, ни для религии*. Вопрос о религиозном искусстве — большой и совершенно особый вопрос. Но вопрос о религиозной природе подлинного искусства — этот вопрос крайне важен для нас. И, помимо приведенных в начале этой статьи слов Б. Христиансена, вспоминаются Платон и Плотин, вспоминается и Дионисий Ареопагит («Псевдо-Дионисий Ареопагит»): «В Прекрасном все объединяется, Прекрасное, как творческая причина, является началом всего, приводит все в движение и связывает все воедино через влечение (эрос) к своей красоте. Будучи целепричиной всего сущего, Прекрасное является Возлюбленным и Пределом всего (ибо все рождается для красоты), и образцом — поскольку все определяется в зависимости от него». ¹⁴⁾ Как пререкликается это высказы-

¹³⁾ А. Пушкин. Исторические анекдоты. Полн. собр. соч., изд. Акад. Наук СССР, М. - Л., 1949, т. 8, стр. 108.

¹⁴⁾ Псевдо-Дионисий Ареопагит. О Божественных Именах. Буэнос-Айрес. 1957. Стр. 51-52.

вание Отца Церкви-платоника с глубочайшей убежденностью Достоевского, что красота спасет мир, и с эстетическим историсофским мировоззрением К. Леонтьева! И как психологически понятно тяготение поэзии к мифотворческому процессу¹⁵⁾ и к осознанному или бессознательному анимизму и пантеизму. На этот путь стал и Николай Заболоцкий, перейдя от отчаяния богооставленности «Столбцов» к анимизму «Торжества Земледелия» и просветленному пантеизму «Второй Книги» и последующих стихов — в лучшей их части.

V

Но еще несколько истин, ставших уже банальными, но которые необходимо время от времени освежать в памяти. Что же такое та красота, о которой так много говорят? И не является ли творчество раннего Заболоцкого скорее безобразием, каким-то хаосом диссонансов и прямых несообразностей?

Издавна принято говорить о красоте прямой, открытой, ну, скажем, красоте картин Рафаэля, античных статуй и музыки Россини и Верди. И о красоте не-прямой, поэтической, намекающей на что-то значительно большее, чем оно видится сразу — о выразительности. Эта выразительность часто идет на заведомый разрыв с красотой для всех явной, с гармонией, которую вы улавливаете без малейшей к ней подготовки, даже без усилия с вашей стороны. Иногда эта красота ищет гармонию в дисгармонии, ищет предельную красоту выразительности в подчеркивании уродств или несовершенств внешнего облика. Такова красота картин Рембрандта, драматических прозопоэм Гоголя и Достоевского, музыки Мусоргского. И, наконец, слияние открытой красоты и красоты-выразительности в величайшем внутреннем синтезе Баха, Моцарта, Сервантеса, «Братьев Карамазовых», Диккенса. «Скрытая гармония лучше явной», говорил в седой древности Гераклит.¹⁶⁾ А умный и пронзительно-даровитый Заболоцкий, в позднем стихотворении «Некрасивая девочка» (1955), писал:

А если так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде? —

и, несомненно, видел эту красоту именно в этом «огне, мерцающем в сосуде». Так современный русский поэт невольно переключается с платоническими мудрецами и с религиозной концепцией красоты-добра.

¹⁵⁾ См.: А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

¹⁶⁾ Материалисты древней Греции. Собрание текстов. Акад. Наук СССР, М., 1955, стр. 45.

Это тоже, конечно, никак не соответствовало господствующей идеологии — искать исцеления ушибленной души, искать ее восполнения, искать освобождения *в природе*. В 1929-1930 гг., в годы сплошной коллективизации, т. е., по-существу, превращения и деревни в государственную фабрику хлеба, поэта отнюдь не прельщает индустриальный пейзаж, он не пленяется модной попевкой «гудок, гудка, гудку, гудком, железный визг зубил», а взывает к природе в иронической ли, в пародийно-трагической ли форме:

О, полезная природа,
исцели страданья наши!

Поэма «Торжество Земледелия» — это сложное, многоголосное произведение, в котором элементы трагического гротеска, иронии, лироэпического анимизма и карикатурного снижения господствующей идеологии причудливо переплетаются с огромной темой трудового и любовного переустройства мироздания. Время действия: синхронные поэме годы сплошной коллективизации. Место действия: село, мироздание, мировые просторы над селом, село-колхоз. Действующие лица: солдат-красноармеец (носитель официальной идеологии и зачинатель колхозного преобразования мира); старый мужик (старовер и скептик); мужик, обуянный сомнениями и поисками путей; пастух; верующий мужик; кулак (сперва владыка, затем изгнанник); бык, конь, медведь, волк, вепрь, муха; ночь; предки; коровы; тракторист; соха. Сама природа, как оно и есть, отнюдь не едина: для каждого из воспринимающих ее лиц она оборачивается разными сторонами своей души, своего существования. Для одного — природа неодолимый противник, но и основной предмет труда:

Природа меня мучит,
превращая в старика.¹⁷⁾

Для старика-крестьянина душа природы, —

дух животный
живет меж нами как бесплотный
жилец развалин дорогих.
Ныне, братцы, вся природа
как развалина какая!

Для пастуха — «вся природа есть обитель», — и пастух, не без

¹⁷⁾ Все цитаты из «Торжества Земледелия» — кроме особо оговоренных — из тех экземпляров книги 2-3 «Звезды» за 1933 г. (стр. 82-99), которые как-то успели проскочить — до окончательного цензурного искажения поэмы в остальном тираже той-же книги журнала.

¹⁸⁾ Глава «Изгнанник», посвященная кулаку, подверглась самому зверскому сокращению и переименована во «Врага» почти во всем тираже этого № «Звезды».

остроумия, поясняет — как связано его воззрение на мир с его пастушески-беспредельной деятельностью, тогда как у мужиков — с их избяным и мирским бытом:

Вы, мужики, живя в миру,
любите свою избу,
я ж природы конуру
вместо дома изберу.

Наиболее яркое воплощение избяного эгоцентризма в жизни и мировоззрении — у кулака, у которого сама

Изба стояла, словно крепость,
внутри разрушенной природы,
открыв хозяину нелепость
труда, колхоза и свободы.

Кулак не понимал, что при коммунизме он — враг и изгнанник,¹⁸⁾ что при коммунизме — сон, мираж и его собственность, и его эгоцентризм:

Кулак был слеп, как феодал,
избу владеньем называл,
говорил: «Это моя изба»...
...он был изгнанник среди людей,
и рядом с ним гнезвился страх...

Но, не взирая на страх, —

...мир его эгоцентричен,
был много выше облаков.

Ну, а носитель официальной, плакатной идеологии, солдат, несмотря на весь свой материализм, а, вернее, благодаря ему, — ничего в природе не понимает, сваливая вину непонимания на саму природу:

природа ничего не понимает
и ей довериться нельзя.

Для него душа — фосфор (вспомните нигилистическое „Ohne Phosphor kein Gedanke“), а духи предков —

частицы фосфора маячат,
из могилы испаряясь...

И когда солдат бьется с духами прошлого, с предками, когда он всё объясняет естественно-научно, духи предков резонно отвечают ему:

Это вовсе неизвестно,
хотя мысль твоя понятна,
посмотри: под нами бездна,
облаков несутся пятна.
Только ты — дитя рассудка —
от рожденья нездоров,

полагаешь — это шутка
столкновения ветров.

Рассудок — это еще не разум. Он стремится плоско и просто объяснить то, что отнюдь не просто и очень глубоко. Но для большинства — и людей, и животных — жизнь, природа — страдание, близкое к небытию:

Как дети хмурые страданья,
толпой теснились воспоминанья...
...Фонарь, наполнен керосином,
качал страдальческим огнем,
таким дрожащим и старинным,
что все сливал с небытием...

Вся жизнь, вся природа — борьба на смерть, взаимопожирание, хотя на поверхности — тишь да гладь, да Божья благодать. Много картин борьбы, подвластности смерти, страданию в «Торжестве Земледелия». Много в других поэмах и стихах тех же лет:

У животных нет названья —
кто им зваться повелел?
Равномерное страданье —
их невидимый удел.

Даже нет освобождения от страдания через его обозначение, очищение, наименование словом («кто им зваться повелел?»). Слово ведь неподвластно смерти, закрепляет мгновенье, летучее для времени, для вечности. Слово — начало свободы. А природа —

Что же плачет? Что тоскует?
Отчего она больна?
Вся природа улыбнулась,
как высокая тюрьма...
...И смеется вся природа,
умирая каждый миг.

(1929)

Вот Лодейников, ученый и мыслитель, герой одноименной поэмы, публиковавшейся частями и ни разу еще, даже в последней книге 1960 г., не собранной воедино. Он, Лодейников, сам

...говорит: «в душе моей сражение
природы, зренья и науки.
Вокруг меня кричат собаки,
растет в саду огромный мак, —
я различаю только знаки
домов, растений и собак.
Я тщетно вспоминаю детство,
которое сулило мне в наследство

не мир живой, на тысячу ладов
поющий, прыгающий, думающий, ясный,
но мир, испорченный сознанием отцов,
искусственный, немой и безобразный,
и продолжающий день ото дня стареть»...

Но когда Лодейников хотел взором непосредственного видения посмотреть на «природы совершенное творенье», растворить в ней свою горечь и печаль, то не только не уловил гармонии природы и гармонии в природе, но —

Лодейников прислушался: над садом
шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
хорек пил мозг из птичьей головы,
и страхом перекошенные лица
ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давящая
соединяла смерть и бытие
в один клубок, но мысль была бессильна
соединить два таинства ее.

И это сразу увидел он, романтик Лодейников, который

Степей очарованье,
глубокий шум лесов, мерцание светил —
все принял он в себя, и каждое созданье
в своей душе, любя, отобразил.
Лишь одного ему не доставало —
спокойствия. О, как бы он хотел
быть этой яблоней, которая стояла
одна вся белая среди туманных тел.

Но —

На безднах мук сияют наши воды,
на безднах горя высятся леса!

И значительно позже, уже в 1947 г., поэт писал:

Я не ищу гармонии в природе...
Разумной соразмерности начал
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе
Я до сих пор, увы, не различал.

Тем менее оснований ожидать такой гармонии в отношениях людей. Вернемся к «Торжеству Земледелия», к битвам с предками, к противоречивым высказываниям мужиков, к зверской расправе над тем началом сельской жизни, которое олицетворял со-

бою кряжевой, крепкий самостоятельный крестьянин, обозванный кулаком. Вот он молится и ждет неизбежного — высылки, разорения, ссылки, смерти:

Кулак ревет, на лавке сидя,
скребет ногтями толстый бок,
и лает пес, беду предвидя,
перед толпою многих ног.
И слышен голос был солдата,
и скрип дверей, и через час
одна фигура, виновата,
уже отъехала от нас.
Изгнанник мира и скупец
сидел и слушал бубенец,
с избою мысленно прощался,
как пьяный, на возу качался,
и ночь, — строительница дня —
уже решительно и смело,
как ведьма, с крыши полетела,
телегу в пропасть наклоня.

В какой же природе искать восполнения себя, искать освобождения, если в природе, самой по себе, нет ни гармонии, ни свободы, ни бессмертия, ни избавления от смерти и мук? В творчески преображенной, освобожденной от мук, от непосильного труда, от смерти природе. В этом — пафос «Торжества Земледелия», в этом — те токи, которые как-то крепко соединяют замечательный эпос Заболоцкого с религиозным материализмом Н. Ф. Федорова — с его идеей преображения мира самим человечеством путем победы над смертью, над подвластностью всего сущего закону уничтожения. Люди должны понять, должны осознать, что если они направят все силы своего ума, все свои творческие силы не на выдумывание новых способов порабощения, истребления себе подобных, а на борьбу с болезнями, нищетой, смертью, то ничего парадоксального в идее победы над смертью и болью нет. И в этом — пафос поэмы, фанфарные звуки ее финала, валторны и флейты ее надмирных научных институтов не только для людей, но и животных и растений. Животные Заболоцкого — даже не очеловечены: одухотворение всего сущего идет, конечно, через слово — иначе идти оно и не может, но это скорее анимизм, а не антропоморфизм: бык говорит, насколько это возможно, по-бычьи, а конь по-лошадиному. Это — не персонажи басни, не аллегории и не символы.

VI.

От творчески преображенного словом мироздания — к идее бессмертия: таков творческий путь «третьего» Заболоцкого — в лучших стихах «Второй Книги», «Стихотворений» 1948 и 1957 гг. Сам язык автора меняется: он становится классическим, вовсе не

поражающим своей своеобразностью. Во многом это уступка обстоятельствам (значительная часть написанного после «Второй Книги» недостойно высокого дарования поэта), но во многом это — естественный рост души и таланта к простоте и проясненности. Поэтому то, что не связано с обстоятельствами, так сильно и хорошо, глубоко и подлинно нужно.

Вот, в горах Кавказа, в Грузии, понимает поэт подлинную слиянность сущего и слова:

Взойди на холм, прислушайся к дыханью
камней и трав, и, сдерживая дрожь,
из сердца вырвавшийся гимн существованью,
счастливый, ты невольно запоешь.
Как широка, как сладостна долина,
теченье рек как чисто и легко,
как цепи гор, слагаясь воедино,
преображенные, сияют далеко!
Здесь центр земли. Живой язык природы
здесь учит нас основам языка,
и своды слов стоят, как башен своды,
и мысль течет, как горная река.

Вот таинство рождения, таинство материнства и всему раду-
щегося младенчества открывают в одно радостное утро поэту —
мужу и отцу:

И все кругом запело, так что козлик —
и тот пошел скакать вокруг амбара.
И понял я в то золотое утро,
что смерти нет, и наша жизнь бессмертна.

(1932)¹⁰⁾

Проблема бессмертия настойчиво преследует поэта. В стихотворении «Бессмертие» в той же «Второй Книге» бессмертие дано, как слияние раскрытия индивидуальной личности в процессе развития мира — и раскрытия личности целого мироздания (чуть ли не какой-то симбиоз идеи перевоплощения с идеей Софии-Великого Существа-Бытия!). Стихотворение в художественном отношении неудачное, холодное, риторическое, но как звено в раскрытии эстетической реальности Заболоцкого чрезвычайно важное:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
на самом деле то, что именуют мной, —
не я один. Нас много. Я — живой.
Чтоб кровь моя остынуть не успела,

¹⁰⁾ «Утренняя песня» — «Вторая Книга». В «Стих. 1957» эти строки изменены: « И понял я в то золотое утро, Что счастье человечества — бессмертно». (111).

я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
я отделил от собственного тела!

Заболоцкий рисует затем ряд стадий на пути к духовному
возрастанию и высшей биологической организации и заключает:

А я всё жив! Всё чище и полней
объемлет дух мир, полный чудных тварей...

Это пока что отнюдь не личное бессмертие. Это — пантеизм,
иной раз и весьма иронически-безнадежный: в «Прощании с друзь-
ями» Заболоцкий обращается к тем, кто уже «приложился земле»:

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И всё ли вы забыли?
Теперь вам братья— корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.
...Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где всё разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Но иногда иронически-трагический тон сменяется тоном оды,
поэт видит залог бессмертия в человеческом подвиге («Седов»,
1937, «Север», 1936, во «Второй Книге»: «Но люди мужества,
друзья, не умирают»), в культурном преображении творческим
грудом земли («Венчание плодами», 1932, в той же «Второй Кни-
ге»; «Творцы дорог», 1947, «Урал», 1947, в «Стихотворениях»
1948), в великом творческом слове-идее, наконец:

Вчера, о смерти размышляя,
ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
из тьмы лесов смотрела на меня.
И нестерпимая тоска разъединенья
пронзила сердце мне, и в этот миг
всё, всё услышал я — и трав вечерних пенё,
и речь воды, и камня мертвый крик.
...И все существованья, все народы
нетленное хранили бытие,
и сам я был не детище природы,
но мысль её! Но зыбкий ум её!

(1936)

И поэт слышит в голосах природы нетленные голоса Пушкина и
Хлебникова, в неподвижном камне проступает явственно лик Ско-
вороды, — и вот в такой именно преобразенной человеческим
творчеством и творчески преобразенной словом природе и ищет
успокоения Николай Заболоцкий. Как хороши и подлинны его
звери, его бык среди позднесеннего пейзажа:

Осенних листьев сошло вещество
и землю всю устлало. В отдалении
на четырех ногах большое существо
идет, мыча, в туманное селение.
Бык, бык! Ужели больше ты не царь?

(1932)

А его звери и птицы по весне, когда «вешних дней лаборатория»: в каждом маленьком растеньице «влага солнечная пенится», —

...А на кочках под осинами,
солнца празднуя восход,
с причитаньями старинными
водят зайцы хоровод.
Лапки к лапкам прижимаючи,
вроде маленьких ребят,
про свои обиды заячьи
монотонно говорят.

(1935)

Весна у Заболоцкого такая неизбежно весенняя, такая влекущая, такая воскрешающая! Кажется, мало поэтов, у кого весна так стихийно врывается бы в самую душу, так будоражила и обновляла, оживляла все существо человеческое.

И свистит и бормочет весна.
По колено затоплены тополи.
Пробуждаются клены от сна,
Чтоб, как бабочки, листья захлопали.
И такой на полях кавардак,
И такая ручьев околесица,
Что попробуй, покинув чердак
Слома голову в рощу не броситься!

(1946)

Поэт сам сознает, что не только создает свой мир, но и растворяется в этом своем мире:

Я сделался нервной системой растений,
Я стал размышлением каменных скал,
И опыт осенних моих наблюдений
Отдать человечеству вновь пожелал.

А для мира других людей, для ближних своих, у поэта появляются какие-то шемящие некрасовские ноты. Таковы его стихи, посвященные отнюдь не героям, как раньше, а рядовым людям улицы. Но это теперь не гротескные Ивановы «Сголбцов», не маски смерти на живой жизни, а те люди, красота которых незаметная, внутренняя, «огонь, мерцающий в сосуде» («Некрасивая девочка», 1955). К этой идее красоты-любви, как залогу бес-

смертия, поэт обращается теперь неоднократно («Неудачник», 1953; «Жена», 1948). В почти «народническом», некрасовского напева стихотворении «В кино», 1954, женщина, истомленная непосильной работой и одиночеством, безнадежностью и бесприютностью, смотрит на экран, «где напрасно пыталось искусство к правде жизни припутать обман». И поэт задает себе вопрос — где друг, где муж этой женщины? —

Почему его нету с тобою?
Неужели погиб он в бою
Иль оторван от дома судьбою,
Погибает в далеком краю?
Где б он ни был, но в это мгновенье
Здесь, в кино, я уверился вновь:
Бесконечно людское терпенье,
Если в сердце не гаснет любовь.

(1954)

Красота-любовь, красота-добро, а не побрякушки эстетского любования или театральная мишура искусства-забавы. Вот «Старая актриса», давно орденоносная, давно «домик ее превратился в музей», а сама она, крайняя эгоистка и удивляющая «друзей своевольем капризного нрава», стала брюзжащей скрягой, навеки в себя влюбившейся. А в грязном, сыром закутке того же домика-музея ютится племянница-девочка, живущая из милости, из куска:

И когда ее старая тетка бранит,
И считает и прячет монеты, —
О, с каким удивленьем ребенок глядит
На прекрасные эти портреты!
Разве девочка может понять до конца,
Почему, поражая нам чувства,
Поднимает над миром такие сердца
Неразумная сила искусства!

(1956)

Вопрос не поставлен плоско-утилитарно или моралистически: поэт знает, что вопрос о происхождении и вопрос о ценности — разные вопросы. Он сам восклицает о ней, о старой актрисе: «какими умами владела!» Он хорошо знает, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Но он хорошо знает, как часто злоупотребляют этим речением, — и не снимает в угоду эстетам вопроса о моральной оценке искусства.

Поэт зряч. Он благословляет теперь мир сущего, видя, что нет в нем тиши и глади и Божьей благодати. «Он знал, что покой — только призрак покоя», но это не помешало ему хвалить мир и чудо жизни.

Но поэт хорошо знает, что не все сущее благословенно, что не все красивое ко благу, что не все чарующее — к жизни. Часто за

прекрасным и влекущим таится смерть. Часто прекрасное — миф, обман. Пусть это не истинно-прекрасное, но оно тоже прекрасное. Но оно закрывает от нас подлинное.

Принесли букет чертополоха
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар, и суматоха,
И огней багровый хоровод...
...Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Полыханье поднятых мечей.
...Снилась мне высокая темница
И решетка, черная, как ночь,
За решеткой — сказочная птица,
Та, которой некому помочь.
Но и я живу, как видно, плохо.
Ибо я помочь не в силах ей,
И встает стена чертополоха
Между мной и радостью моей.

Поэт умер, находясь на распутье. Он более блестящ и своеобразен в «Столбцах» и «Торжестве Земледелия», чем в жизнеутверждающей патетике. Но ведь легче сатирически, гротескно осудить мир, чем его воспеть и благословить. Легче найти гармонию в несовершенном, своеобразную красоту-выразительность бывания, чем прикоснуться, а тем более воплотить красоту живой жизни и подлинного бытия. Потому больше срывов и несовершенств в Заболоцком восхождения, чем в Заболоцком начала — «Столбцов».

Поэт с честью вынес на себе непосильное бремя культуры. И в каких нечеловеческих условиях, в какой обстановке! Поэт жив и будет жить долго, очень долго. Ибо он не только «кандидат былых столетий», но и носитель большой поэтической идеи: он — «полководец новых лет». И мало кто подходил к эстетической реальности, как *хозяйин-преобразователь*, как подошел к ней Заболоцкий. Сквозь кровавую сумятицу сегодняшней неразберихи, сквозь муки и науки, сквозь банальность достижений и банальность поисков новизны ради новизны он шел к миру, переустроенному творчеством добра-красоты, к земле одухотворенного и обоженного завтра. И не его вина, что жизнь его оборвалась на половине пути. Но он взывал к ней, к матери-сырой земле, к Матери всего сущего:

...Земля моя, мать моя, знаю
твой непреложный закон. Не насильник, но умный хозяйин
ныне пришел человек и во имя всеобщего счастья
жизнь он устроит свою. Знаю это. С какой любовью
травы к травам прильнут! С каким щебетаньем и свистом
птицы птиц окружают! Какой неистленно-прекрасной
станет природа! И мысль, возвращенная сердцу,
мысль человека каким торжеством загорится!

1958

БЕССМЕРТИЕ?

Немного публицистики

Вот теперь уже и в советских журналах появляются статьи о бессмертии, как уже о чем-то близком, практически достижимом в самом ближайшем будущем. Недалеко то время, когда продолжительность жизни человеческой будет зависеть всецело от нас самих. Уже и теперь никого не удивляют проект искусственного сердца, аорта из пластики, оживление человека чуть ли не через полчаса после его клинической смерти... Мечта Николая Федоровича Федорова как будто сбывается: мы вплотную подошли к самой важной задаче — преодолению смерти. В рядах советских — и не только советских — атеистов ликование: в ближайшее, мол, время исчезнут всякие основания для веры в Бога: ведь Бог и нужен-то слабому человеческому сознанию, как великий мастер бессмертия, а раз бессмертие и без Бога достижимо, то к чему нам Бог?

Это рассуждение много умнее, чем прежние материалистические благоглупости. Ведь еще глубокомысленнейший Кириллов у Достоевского дал наиболее меткое во всей мировой литературе определение Бога: Бог есть боль страха смерти. Ну, а раз смерть и — что еще важнее — боль страха смерти преодолены, то какое же место в нашем сознании остается для Бога?! Сознание-то наше всегда корыстно — мы даже не замечаем, не воспринимаем того, что нам в какой-то мере не на потребу.

И все-таки ликование преждевременно и неоправданно. Ведь на Западе и простое лечение, скажем, гриппа, недешево, а уж достижение практического бессмертия будет по карману только очень богатым людям, даже в самом отдаленном будущем. Ну, а в странах коммуни-

стических медицинские институты бессмертия, как и всё решительно при коммунизме, будут находиться в полнейшей зависимости от центрального руководящего жизнью во всех ее проявлениях органа, скажем, политбюро единой партии, а ежели таковая якобы и исчезнет при достижении коммунистического рая земного, то центрального органа управления страной, народом, миром...

В странах прогнившего капиталистического Запада все-таки положение будет получше: люди будут биться изо всех сил, чтобы если не себе, то детям своим обеспечить продолжительнейшую жизнь, если не бессмертие. Будет большая цель, будет подвиг любви, будет самопожертвование. Ну, а в тоталитарных государствах, в государствах коммунистических центральный орган власти и планирования будет бюрократически решать — кому бессмертие, а кому шиш. Подход будет строго социально-утилитарный и сугубо политический: тогдашнему, скажем, Хрущеву тогдашние, скажем, Косыгины и Брежневы бессмертия не выдадут ни на копейку, а о тогдашнем Троцком и говорить нечего. Ахматовой и Пастернаку, не говоря о клеветниках Синявском и Даниэле, — все это говорится о будущих Пастернаках и Синявских, разумеется, — бессмертия не видать, как своих ушей, ну, а тогдашним Сурковым, Шолоховым и Демьянам Бедным можно будет продлевать их социально-полезную жизнь до той поры, пока она социально-полезна.

Вот Бог — тот совсем нерасчетлив: он дарует жизнь — и обещание вечной жизни и воскрешения из мертвых — и Неронам, и Иродам, и Аттилам, и разным атеистам, не разбираясь в их полезности для Государства Божия: выбор между вечностью и смертью предоставляется каждому человеку. И здесь для каждого тоже предоставляется выбор: выбрать ли коммунистическое и з б и р а т е л ь н о е, социально-обусловленное бессмертие, — или Бога, не ставящего перед нами весьма неудобноносимых условий социально-политической полезности, как неперемennого условия не только нашего бес-

смертия, но и самой жизни, даже весьма кратковременной.

Бесконечное, только от наших целей зависящее, продление жизни. Оно ведь не только продление, хотя бы и до бесконечности. Оно и некоторым образом преобразование всего нашего физического и психического существа на социальную потребу руководящим органам национальной или мировой Коммуны. Ведь при замене обветшавших органов новыми можно, так сказать, направлять наши физические способности в нужную сторону. А социальная педагогика поможет и направлению наших душевных качеств и способностей в нужную для руководящих органов сторону. Вот и будут вырабатываться в нужном количестве и нужного качества — и с необходимой продолжительностью жизни — нефтяники и инженеры, писатели и квалифицированные любовницы, трактористы и композиторы, надсмотрщики и певцы... Представителям дефицитных профессий, как например, чистильщикам канализационных труб, жизнь будет продляться даже вопреки их желанию, зато балеринам, например, достаточно будет мотылькового срока пребывания на земле: кому нужна подержанная танцовщица, хотя бы и сохраняющая видимость молодости? Посвежее — лучше.

* * *

Жизнь и бессмертие хороши, когда есть великая цель и великая радость жизни. Не телячий восторг, хотя и он ничуть не плох, а радость, хотя бы и окрашенная в глубокую и духовно-насыщенную печаль: вспомним пушкинские строки:

Мне грустно и легко; печаль моя
светла;

Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой...

Вспомним, что юность, лучшее, может быть, время нашей жизни, — всегда окрашена в тона этой легкой радостной грусти. И Достоевский хорошо сказал, что если бы жизнь, все существ-

вание наше превратилось в сплошную Осанну, то стерпеть это не было бы возможности: одно непрерывное восторженное умиление исключает всякое движение — даже отдел происшествий в газетах стал бы невозможен...

Ну, а каждый тоталитаризм, коммунизм в первую голову, требует именно эдакой сплошной Осанны, сплошного восторженного умиления перед самим собой — перед Коммуной. Не только долойство, но и просто усмешка над коммунизмом невозможны: оскорбление не величества даже, а просто грех перед Духом Святым. Недаром социалистический реализм долго проповедовал теорию бесконфликтности: раз социализм построен, — какие могут быть конфликты?! Ну, а когда конфликты — для гальванизации трупа советской литературы — были разрешены, то их ограничили двумя возможностями: конфликтом между подлинно коммунистическими — и персонажами, в какой-то мере являющимися пережитками прошлого; конфликтами, так сказать, количественного порядка: немного излишне осторожный председатель колхоза требует от свинок опороса свиноматок в количестве одиннадцати поросят от свиноматки, а свинок коммунистического труда, в порыве социалистического энтузиазма, добиваются опороса в два раза большего.

И вот наступает новая эра жизни: сплошная коммунистическая Осанна. Все усердные строители Коммуны. Все веруют только в науку и коммунизм. Все поступают только в полном соответствии с социальной целесообразностью и всеобщей пользой. Поверим, что эта пресловутая всеобщая польза всегда совпадает с моей личной пользой. Что любовник охотно уступит свою горячо любимую человеку, для которого она нужна, как условие для максимального повышения его производительности труда, более общественно важного, чем труд его, любовника менее значительного социального качества. Все пережитки прошлого исчезли. Нет ни веры в Бога, ни бесцельного и беспочвенного эстетизма, нет ни антисоциальных половых экстазов, ни

разрушающей нормальную трудоспособность ревности — тем более убийств из ревности. Изо дня в день человеку обеспечен труд — и так до бесконечности. Великолепного красавца, по весу Дон-Жуана незачем даже кастрировать: он невозможен при коммунизме, такому не дали бы прожить дольше весьма краткого срока, если бы такой и родился. При искусственном подборе особей для бессмертия Дон-Жуанов сразу исключают из списка, как и Отелло, бездельника Ромео, слабохарактерную и умеющую только любить Джульетту, критикана-скептика Ивана Карамазова, мракобеса старца Зосиму и вырожденцев-аристократов — князей к тому же — Мышкина и Андрея Болконского. Дездемоне больше нечего опасаться безумной ревности своего мужа, хотя, кто знает, обрадуется ли она этому. Долголетием и даже бессмертием наделены только члены бригад коммунистического труда, примерные первые секретари обкомов и райкомов коммунистической партии и творцы-соцреалисты. Захочется ли мне тогда бессмертия? Сомневаюсь.

И какая личная драма! Допустим, я не автор даже подневольно-жизнерадостных гимнов коммунистическому труду. Допустим — я сам трудящийся. Я — работник редкой и нужной специальности: делаю изо дня в день нарезку на винтах. При механизации и автоматизации это занятие только и требует от меня неослабного внимания и раза два-три в час нажатия какой-то чёртовой кнопки. И мне отпущено за хорошую производительность, правда, не бессмертие, а, скажем, жизнь продолжительностью в 479 лет. Я совершенно перекован, перевоспитан, дарованная мне судьбой (буде такую не упразднят) и коммуной жена — тоже специалист хорошей категории, и ей дана такая же продолжительность жизни. Нет у меня оснований ни ревновать, ни бросать плотоядные взгляды на молоденьких (жена по социальному и биологическому отбору обязана меня удовлетворять полностью), ни стремиться к опьянению, ни стремиться вырваться на свежий воздух из своей полезной обществу профессии...

Сколько же раз, если я живой человек, а не машина, я попытаюсь за эти отпущенные мне свыше 479 лет покончить с собой! Думаю, что не раз и не два. Но я — социально нужен и биологически полноценен. И меня воскресят в лаборатории районного значения, и снова поставят к станку, снова вернут в семейное и общественное лоно... Взорвать к чёртовой матери весь этот строй, всю эту безупречную и научно построенную машину коммунистической Осанны я не в состоянии — что может уже и сейчас сделать несчастный одиночка против тоталитарного государства! И мне остается только жить и работать до тех пор, пока это угодно руководящему центру... Жить без возможности измены любимой или любимого (а, следовательно, и без радости верности и свободной любви — любви не по соображениям социальной целесообразности и биологической пользы), без ревности и пароксизмов страсти (они физиологически вредны и социально бесполезны), без вражды и дружбы, без опьянения и уклонения от прямой линии поведения, без греха даже в старом смысле слова, но и без свободы... Нет, человек все-таки найдет способ окончательного самоубийства! Верю в это!

Боже, как прекрасен и приятен Твой ад по сравнению с миром социальной Осанны! В Твоем аду я, приговоренный за злоязычие и болтливость к лизанию горячей сковороды, могу горделиво хвалиться перед скупердьями, обреченными на мучительнейшее усыхание до тонины осеннего листа — и вновь распухания до размеров бочки с золотом и банкнотами, а затем опять на усыхание... Я могу яростно завидовать лентяям, которым только и предписано бесконечно мыть полы в многочисленных комнатах адского пекла. Зависть и гордость, хвастовство и интриги — этого не отнимает у нас, грешных, Твой ад, а все это — все-таки полнокровная жизнь, с ее волнениями и надеждами...



Кажется, сама идея бессмертия пришла нам в голову непосредственно после мига наиболее интенсивного напряжения всех наших жизненных сил. Она родилась в самый острый момент совокупления, когда рушатся стенки между я и не-я, когда в любовном слиянии я и не-я перерождаются в мы. Разбить скорлупу нашего извечного отъединения в мистическом слиянии с Миром-Всеполнотой, с Богом — это дано лишь очень немногим и лишь в очень немногие мгновения жизни этих немногих. Но всем нам дано это соприкосновение с вечностью и Всецелой Полнотой в половом акте, недаром и физически, и духовно, и в художественном творчестве человечества неслиянно-нераздельно связанном с жизнью и смертью, с радостью и страданием, с грехом и воздаянием, с вечностью и полным исчезновением.

Идея и сама практика современного научно-долголетия и бессмертия тесно связана — на Западе и, в еще более сильной форме, в коммунистических странах — с идеей планового, научного производства и воспроизводства новых пополнений рода человеческого. Оторвать само дело порождения новых поколений от чисто сексуального влечения мужчины и женщины — об этом много пишется, об этом много думают. Подбор наилучших — с биологической и социальной точек зрения — комбинаций — это мало совместимо с любовью и жизнью — как их понимали раньше и понимают теперь сами любящие. Даже свальный грех, даже грех дочерей Лота чище и прекраснее этого научного подхода к порождению новой жизни!

Будем надеяться, что именно половое влечение, со всеми его экстазами и преступлениями, муками и радостями, придет на помощь человеку в борьбе за его свободу от принудительного социально-полезного долголетия и бессмертия. Предельное долголетие и бессмертие хороши только тогда, когда они свободны, когда они насыщены творческим началом, когда они исходят от тебя самого и Бога, а не чиновника из управленческого бюро той или иной степени . . .

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Этот небольшой сборник — мои избранные статьи и очерки, посвященные русской литературе, написанные за последние 35 лет (1944 — 1979). Я почти ничего не изменил в них. И если мне возразят, что вот, мол, времена изменились и на нашей родине — изданы за последние полтора десятилетия Клюев и Волошин, Ахматова и Мандельштам, и Пастернак, и Заболоцкий, — я соглашусь: да, изданы. Но как изданы? Ахматова без „Реквиема“, Пастернак — без „Доктора Живаго“, Клюев без „Деревни“ и „Погорельщины“, Волошин — без „Святой Руси“, „Стихов о терроре“, Заболоцкий — с искаженными текстами его лучшей книги — „Столбцы“, — да разве перечислишь все изъятия, все искажения и прочие ухищрения советской цензуры? Да что говорить! И вина тут — не составителей и редакторов: спасибо им, что и в таком изувеченном виде, но все-таки удалось им что-то протащить через тройную, а то и поболее, — цензуру...

Вот и не меняю почти ничего в моих статьях. Предупреждаю и читателей: нет в этих статьях и очерках никаких модных формалистических и структуралистических анализов. Это — впечатления и наблюдения читателя, — не больше. Читателя, который и сам в какой-то мере причастен к литературе.

Содержание

НЕ МИР, НО МЕЧ. Заметки о Достоевском	5
ЕЕ НЕ БУДЕТ БОЛЬШЕ НИКОГДА	25
ЧУДОДЕЙ ПЕСНИ.	31
ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ.	52
АННА АХМАТОВА	73
ЗАМЕТКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ	86
ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ	94
ПРОЗА МАНДЕЛЬШТАМА.	129
НЕИЗВЕСТНЫЙ МАНДЕЛЬШТАМ	144
О ПРОЗЕ ПАСТЕРНАКА	154
„ЯВЛЕНИЕ”. Николай Клюев	169
ОПАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	187
ПУТЬ ПОЭТА	205
БЕССМЕРТИЕ? Немного публицистики	231
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	238