

И. Н. Су

# Русская ли для вс

От Блока до Бр



**Игорь Николаевич Сухих**  
**Русская литература для**  
**всех. Классное чтение!**  
**От Блока до Бродского**  
Серия «Русская литература для  
всех. Классное чтение!», книга 3

*Издательский текст*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6496625](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6496625)*

*Русская литература для всех. Классное чтение! От Блока до  
Бродского: Издательская группа «Лениздат», «Команда А»;*

*СПб.; 2013*

*ISBN 978-5-4453-0054-0*

### **Аннотация**

«Русская литература для всех. Классное чтение!» – это увлекательный рассказ об авторах и их произведениях. Это книга для тех, кто хочет ближе познакомиться с феноменом русской литературы, понять, что она значит в нашей жизни, почувствовать, какое влияние она оказывает на каждого из нас, и убедиться в том, что без нее мы были бы совершенно другие. Эту книгу могут читать родители вместе с детьми и дети вместе с родителями, а также каждый по отдельности. Она будет интересна и весьма

полезна школьникам, студентам и просто жителям страны, чья литература входит в мировую сокровищницу культуры.

Под обложкой этой, самой большой из трех книг, оказались далеко не все поэты и прозаики, достойно представляющие русскую литературу второй половины XX века: автор сосредоточил свое внимание на писателях, вошедших в школьную программу. Итак: А. А. Блок, И. А. Бунин, М. Горький, В. В. Маяковский, С. А. Есенин, М. А. Шолохов, О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова, М. А. Булгаков, М. И. Цветаева, Б. Л. Пастернак, А. Т. Твардовский, А. И. Солженицын, В. М. Шукшин, Н. М. Рубцов, В. С. Высоцкий, Ю. В. Трифонов, С. Д. Довлатов и И. А. Бродский.

О них и об их произведениях рассказывает критик, литературовед, автор книг о русской литературе И. Н. Сухих.

# Содержание

ДВАДЦАТЫЙ ВЕК: от России до России	7
КАЛЕНДАРЬ И ИСТОРИЯ: КОРОТКИЙ XX ВЕК	7
РОССИЯ: ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ	10
МИРОВАЯ ВОЙНА: КРУШЕНИЕ ИМПЕРИИ	17
1917: КЛЯЧУ ИСТОРИИ ЗАГОНИМ	25
СССР: НАСТУПЛЕНИЯ И ОТСТУПЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ	30
ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА: ГОРЬКОЕ ВЕЛИЧИЕ ПОБЕДЫ	42
ОТТЕПЕЛЬ: ТОЧКА ПОВОРОТА	49
ЗАСТОЙ: ПОТЕРЯННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ?	54
1991: НОВАЯ РОССИЯ	57
ИСТОРИЯ И ЛИТЕРАТУРА: «ДОБРО!» ПОЭТА	59
СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК: лики модернизма (1890–1910-е гг.)	62
ИМЯ И ОЦЕНКИ: РЕНЕССАНС ИЛИ УПАДОК?	62
ЭВОЛЮЦИЯ: ДЕКАДАНС –	70

МОДЕРНИЗМ – АВАНГАРД	
СИМВОЛИЗМ: ОКНО В ВЕЧНОСТЬ	81
АКМЕИЗМ: ОТ СИМВОЛА К ВЕЩИ	99
ФУТУРИЗМ: ОТ СИМВОЛА К СЛОВУ	116
НОВЫЙ РЕАЛИЗМ: АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ	132
ИТОГИ: НАПРАВЛЕНИЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ	143
Александр Александрович	145
ФИЛОЛОГ: РЕКТОРСКИЙ ФЛИГЕЛЬ И ШАХМАТОВСКИЙ ДОМ	146
ПОЭТ: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА И ЛИЛОВЫЕ МИРЫ	154
МЫСЛИТЕЛЬ: КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА И ВЕСЕЛОЕ ИМЯ ПУШКИН	164
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	179
Художественный мир лирики Блока	181
ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: ЛИЦО И МАСКИ	181
ПУТЬ: ТРИЛОГИЯ ВОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ	184
КНИГА ПЕРВАЯ: МГНОВЕНИЯ СЛИШКОМ ЯРКОГО СВЕТА	188
КНИГА ВТОРАЯ: ПУЗЫРИ ЗЕМЛИ И ГОРОД-ПРИЗРАК	196
КНИГА ТРЕТЬЯ: ВСЁ СУЩЕЕ – УВЕКОВЕЧИТЬ	206

Двенадцать	217
МИР: БЕЛОЕ, ЧЕРНОЕ, КРАСНОЕ	217
ЖАНР: ЧАСТУШКА И «КИНОШКА»	222
ДВЕНАДЦАТЬ: РАЗБОЙНИКИ ИЛИ АПОСТОЛЫ?	227
ПЕТЬКА С КАТЬКОЮ: ЖЕСТОКИЙ РОМАНС И ТРАГЕДИЯ	231
ИСУС ХРИСТОС: ЗА И ПРОТИВ	236
Иван Алексеевич	240
ДО: ПРАВЕДНИК СРЕДИ ГРЕШНИКОВ	241
РЕВОЛЮЦИЯ: ОКАЯННЫЕ ДНИ	251
ПОСЛЕ: ЛЕТОПИСЕЦ РУССКОЙ АТЛАНТИДЫ	254
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	262
Художественный мир Бунина	264
РЕАЛИЗМ: СОЦИАЛЬНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ	264
«ЛИСТОПАД» И «ОДИНОЧЕСТВО»:	271
ПОЭЗИЯ КАК ПРОЗА	
«АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ»: ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ	278
«ГОСПОДИН из САН-ФРАНЦИСКО»:	284
САТИРА И ПРИТЧА	
Конец ознакомительного фрагмента.	290

# Игорь Николаевич Сухих Русская литература для всех. Классное чтение! От Блока до Бродского

## ДВАДЦАТЫЙ ВЕК: от России до России

### КАЛЕНДАРЬ И ИСТОРИЯ: КОРОТКИЙ XX ВЕК

Понятие «век» многозначно. «Усердней с каждым днем гляжу в словарь <...> Читаю: „Век. От века. Вековать. / Век доживать. Бог сыну не дал веку. / Век заедать, век заживать чужой...”» (С. Маршак. «Словарь»).

Важно видеть различие между *календарным* и *историческим* понятиями века. Календарные века (столетия) равны между собой, исторические века (эпохи) определяются переломными событиями и могут быть

короче или длиннее века календарного.

Начало XIX века в России почти совпало с календарем: с восшествием на престол Александра I (1801) началась новая эпоха. Европейские историки начинают свой век десятилетием раньше, с Великой французской революции (1789–1794).

В отличие от века девятнадцатого, календарную границу XX века тоже заметили и отметили. В начале 1901 года М. Горький пишет знакомому: «Новый век я встретил превосходно, в большой компании живых духом, здоровых телом, бодро настроенных людей. Они – верная порука за то, что новый век – воистину будет веком духовного обновления. Вера – вот могучая сила, а они – веруют и в незыблемость идеала, и в свои силы твердо идти к нему. Все они погибнут в дороге, едва ли кому из них улыбнется счастье, многие испытают великие мучения, – множество погибнет людей, но еще больше родит их земля, и – в конце концов – одолеет красота, справедливость, победят лучшие стремления человека» (К. П. Пятницкому, 22 или 23 января /4 или 5 февраля 1901).

Люди девятнадцатого столетия.

Как они спешили расстаться со своим веком!

Как потом жалели об этом...

Однако исторический девятнадцатый век окончился почти на полтора десятка лет позже календарного.



Границей между эпохами, началом Настоящего Двадцатого Века, о котором писала А. А. Ахматова, стала Первая мировая война (1914).

Последний исторический рубеж (рубец) образовался сравнительно недавно. Его определили такие события, как разрушение Берлинской стены и воссоединение Германии, исчезновение Советского Союза, окончание холодной войны и возникновение нового мирового порядка.

Таким образом, на фоне *длинного девятнадцатого века* историки говорят о *коротком двадцатом веке*. Он продлился всего три четверти столетия (1914–1991). В русской истории в него поместились две мировые войны и война гражданская, три (или четыре) революции, коллективизация и полеты в космос.

На рубеже 1980-1990-х гг. мировые конфликты, определившие атмосферу XX века, казалось, были разрешены, прежние угрозы – исчезли. Популярным стало определение «*конец истории*». Многие философы и социологи утверждали: трагическая история XX века завершилась, начинается долгий период мирного, эволюционного развития, которое трудно назвать историческим в привычном смысле. «История прекратила течение свое», – как будто пародировал подобные теории столетием раньше М. Е. Салтыков-Щедрин.

# РОССИЯ: ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ

Но реальная история быстро отомстила благодушным историкам. «Конец истории» продлился всего десятилетие. 11 сентября 2001 года весь мир в ужасе смотрел на одну и ту же телевизионную картинку: захваченные террористами самолеты врезались в небоскребы Всемирного торгового центра, одного из символов США. Эти события заставили говорить о начале «настоящего XXI века», который будет определять *«конфликт цивилизаций»*. Началась новая эпоха, история снова двинулась в неведомое будущее, возникли новые мировые конфликты и проблемы, свидетелями или участниками которых окажутся люди XXI века.

Короткий XX век после двух десятилетий исторического промежутка, эпохи без имени, вдруг стал не только календарным, но и историческим прошлым. Появилась возможность посмотреть на него как на завершенную эпоху.

Есть два непримиримых взгляда на последние десятилетия императорской России. «В стране все шло хорошо и правильно, она быстро двигалась по европейскому, буржуазному пути и лишь случайные об-

стоятельства и большевистский переворот помешали этому эволюционному развитию», – считают одни историки.

«Нет, революция была неизбежна, ее истоки лежат в незавершенной реформе 1861 года и даже глубже – в петровских преобразованиях, расколовших страну на два непримиримых культурных класса», – возражают другие.

«Как две обезумевших лошади в общей упряжи, но лишённые управления, одна дергая направо, другая налево, чураясь и сатанея друг от друга и от телеги, непременно разнесут ее, перевернут, свалят с откоса и себя погубят, – так российская власть и российское общество, с тех пор как меж ними поселилось и все разрасталось роковое недоверие, озлобление, ненависть, – разгоняли и несли Россию в бездну. И перехватить их, остановить – казалось, не было удальца.

И кто теперь объяснит: где ж это началось? кто начал? В непрерывном потоке истории всегда будет неправ тот, кто разрежет его в одном поперечном сечении и скажет: вот здесь! все началось – отсюда!

Эта непримиримая рознь между властью и обществом – разве она началась с реакции Александра III? Уж тогда, не верней ли – с убийства Александра II? Но и то было седьмое покушение, а первым – каракозовский выстрел.

Никак не признать нам начало той розни – позднее декабристов.

А не на той ли розни уже погиб и Павел?

Есть любители уводить этот разрыв к первым немецким переодеваниям Петра – и у них большая правота. Тогда и к соборам Никона», – иронически воспроизводит спор «кто первый начал» А. И. Солженицын («Красное колесо». Узел второй. «Октябрь шестнадцатого», гл. 7. «Кадетские истоки»).

Если верить русской литературе, вторая точка зрения выглядит более обоснованной. Революцию ожидали, предвидели, боялись, о ней предупреждали много лет, но она все равно приближалась с угрожающей скоростью.

Царствование последнего русского императора Николая II (1894–1917) было наполнено многочисленными предзнаменованиями и катастрофическими событиями. Неожиданно вступив на престол в 26 лет (полный сил отец, Александр III, умер внезапно, хотя мог «подмораживать Россию» еще несколько десятилетий), Николай оказался мало подготовлен к управлению страной в переломную эпоху.

Он унаследовал от отца идею твердой самодержавной власти, абсолютной монархии. «*Хозяин земли русской*», – отвечает он на вопрос о роде занятий во время всероссийской переписи населения (1897).

*Бессмысленными мечтаниями* называет он в одной из речей (1895) надежды на участие в управлении страной выросшего после крестьянских реформ общества (это была многозначительная оговорка, в тексте речи стояло: «беспочвенные мечтания»).

Но по своему характеру и воспитанию Николай мало отвечал взятой на себя роли. С. Ю. Витте, один из самых полезных (и нелюбимых царем) деятелей второй николаевской эпохи, бывший и министром финансов, и председателем кабинета министров, снисходительно утверждал, что император обладал «средним образованием гвардейского полковника хорошего семейства». Похожее впечатление сложилось и у лишь мельком увидевшего царя его простого подданного, но великого писателя. «По какому-то поводу зашел разговор о Николае II. Антон Павлович (Чехов – И. С.) сказал: „Про него неверно говорят, что он больной, глупый, злой. Он – просто обыкновенный гвардейский офицер. Я его видел в Крыму. У него здоровый вид, он только немного бледен”» (С. Л. Толстой. «Очерки былого»).

«Закон самодержавия таков: / Чем царь добрей, тем больше льется крови./ А всех добрей был Николай Второй», – горько иронизировал поэт М. А. Волошин уже после гибели императора («Россия», 1924). Неполадки в хозяйстве гвардейского офицера нача-

лись сразу же после восшествия на престол, а через несколько лет оно и вовсе пошло вразнос.

Начало нового царствования ознаменовала *Ходынка*. Во время коронации в Москве (1896) по недосмотру полиции на Ходынском поле во время раздачи дешевых царских подарков было затоптано, задушено, изувечено около трех тысяч человек. Император узнал об этом, но торжественный обед и вечерний бал не были отменены. («Одна капля царской крови стоит дороже, нежели миллионы трупов холопов», – через несколько лет запишет в дневнике верная жена, императрица Александра Федоровна.)

Следующим символическим образом царствования стало *кровавое воскресенье*. 9 (22) января 1905 года петербургские рабочие отправились к Зимнему дворцу с петицией царю-батюшке, но мирная демонстрация была расстреляна (погибло несколько сотен человек). Император отметил в дневнике: «Тяжелый день! В Петербурге произошли серьезные беспорядки вследствие желания рабочих дойти до Зимнего дворца. Войска должны были стрелять в разных местах города, было много убитых и раненых». Кто отдал приказ, почему войска «должны были стрелять», так и осталось неясным. Но имя российского самодержца было связано и с этой трагедией.

Для отвлечения внимания от внутренних проблем

была затеяна «маленькая победоносная война» с Японией (1904–1905). Однако, несмотря на героизм простых солдат и офицеров (от этой эпохи остались песня о гордом «Варяге» и вальс «На сопках Маньчжурии»), она завершилась унижительным поражением огромной империи, потерей флота и южной части Сахалина (корни «территориального вопроса», который и сегодня не могут решить Россия и Япония, уходят в самое начало XX века).

17 (30) октября 1905 года под давлением обстоятельств царь вынужден был подписать манифест, даровавший русскому обществу «незыблемые основы гражданской свободы». В России появилось представительное учреждение (Государственная дума), была отменена цензура. Страна двинулась по пути конституционной монархии. Однако это уже не остановило первую русскую революцию, которая бушевала в империи около двух лет (1905–1907).

После ее подавления-затухания Николай II снова пытался править самодержавно. Два первых состава Государственной думы были распущены, наиболее активные и талантливые государственные деятели (причем сторонники самодержавия) отстранялись от власти, а на смену им приходили люди неумелые, но послушные. Царь и правительство все больше теряли опору в обществе. «Можно спросить, есть ли у

правительства друзья? И ответить совершенно уверенно: нет. Какие же могут быть друзья у дураков и олухов, у грабителей и воров», – с глубокой болью записывает в дневнике А. С. Суворин, консерватор, крупный издатель, многолетний собеседник Чехова (14 ноября 1904 г.).

1 сентября 1911 года в киевском театре, в антракте представления, на котором присутствовал и царь, был смертельно ранен П. А. Столыпин, один из самых полезных государственных деятелей эпохи. С его именем многие писатели и историки связывают возможность иного, эволюционного, а не революционного, развития России. Столыпину принадлежат знаменитые слова, произнесенные в Государственной думе 10 мая 1907 года в споре с либеральными депутатами: «Вам нужны великие потрясения, а нам нужна Великая Россия» (они будут написаны на памятнике в Киеве, который установят в 1913 и разрушат в 1917 году).

Однако в российской власти и обществе оставалось все меньше людей, которые могли и хотели противостоять великим потрясениям. И страна не сумела отстраниться от великих потрясений в Европе.



# МИРОВАЯ ВОЙНА: КРУШЕНИЕ ИМПЕРИИ

15 (28) июня 1914 г. в Сараево сербским студентом-террористом были убиты наследник австро-венгерского престола и его жена. С этих провокационных выстрелов начинается четырехлетняя мировая война, в которой погибнут миллионы (современники еще не знают, что она – *первая*, и не самая кровавая). 19 июля (1 августа) 1914 года Германия объявляет войну России. Империя вместе со многими европейскими странами втягивается в совершенно ненужную ей и бессмысленную мировую бойню.

Немцы «начали первыми». Война на какое-то время вызывает всеобщее воодушевление и иллюзию единства самодержца и подданных, государства и общества. Государственная дума почти в полном составе (кроме социал-демократов) голосует за военные кредиты. Забастовки рабочих прекращаются. Земские органы помогают в мобилизации и медицинском обеспечении армии. Поэты сочиняют патриотически-воодушевляющие стихи, хотя, как и многие интеллигенты, они освобождены от мобилизации (из крупных русских писателей XX века в Первой мировой войне активно участвовали лишь Н. С. Гумилев и М. М. Зо-

ценко). Даже Игорь Северянин забывает об «ананасах в шампанском» и пишет «Поэзу возмущения», в которой клянется именами Гёте и Шиллера и угрожает германскому императору Вильгельму возмездием, в сущности – революцией:

Предатель! мародер! воитель бесшабашный!  
Род Гогенцоллернов навек с тобой умрет...  
Возмездия тебе – торжественный и страшный  
Народный эшафот!

*(«Поэза возмущения», август 1914)*

Однако такие настроения продержались недолго. Уже в начале войны русская армия потерпела страшное поражение на территории Восточной Пруссии (нынешняя Калининградская область). На фронте не хватало снарядов и патронов. Тысячи беженцев заполнили центральные районы страны. Обнаружилось, что Россия (как и другие европейские страны) не готова к продолжительной войне и, самое главное, не понимает ее цели и смысла.

Иллюзии национального единения (образцом здесь была Отечественная война 1812 года) быстро исчезают. Эта война, еще в большей степени, чем революция 1905 года, раскалывает, дробит русское общество. Ненависть меняет адрес, направляется не на внешнего врага, а на *врага внутреннего*, которого

либеральные деятели видят в самодержавии, правительстве, торговцах-спекулянтах, генералы и чиновники – в смутьянах-большевиках и либералах, младшие офицеры – в бездарных генералах, призванные под ружье мужики – в офицерской муштре и требовательности, не позволяющей им вернуться домой.

На квасной патриотизм Игоря Северянина и других казенных патриотов словно отвечает Владимир Маяковский.

Вам, проживающим за оргией оргию,  
имеющим ванную и теплый клозет!  
Как вам не стыдно о представленных к  
Георгию вычитывать из столбцов газет?!

Знаете ли вы, бездарные, многие,  
думающие, нажраться лучше как, —  
может быть, сейчас бомбой ноги  
выдрало у Петрова поручика?..

Если б он, приведенный на убой,  
вдруг увидел, израненный,  
как вы измазанной в котлете губой  
похотливо напеваете Северянина!

*(«Вам!», 1915)*

Затянувшаяся война вела к главному катастрофическому следствию. Разрушение нравственных норм,

*крушение гуманизма* из отвлеченной теории становится обыденной практикой. Уставшие, отчаявшиеся миллионы простых людей привыкают к тому, что все вопросы решаются насилием, убийством, кровью. Получив в руки оружие, они могли использовать его по собственному усмотрению.

Пытаясь лично повлиять на ход военных действий, император Николай совершает очередную, как считают многие историки, роковую ошибку. В 1915 году он возлагает на себя обязанности Верховного главнокомандующего и отправляется в ставку в Могилев. Теперь все военные неудачи прямо связываются с царем, в то же время в отдалении от Петрограда (город потерял «немецкое» название в патриотическом ажиотаже, сразу после начала войны) он все хуже понимает положение, в котором оказалась Россия. Предупреждения о надвигающейся революции Николай называет «вздором» даже за несколько дней до нее.

Когда в феврале 1917 года известие о беспорядках в столице достигает Могилева, императорский поезд отправляется в путь, но застревает недалеко от Пскова на станции Дно: солдаты не пропускают его. 2 (15) марта 1917 года во Псков прибывают два члена Государственной думы (по иронии судьбы – монархисты), и Николай II пишет и передает им текст отречения от престола. Так внезапно и прозаически пре-

кращается правление династии Романовых, трехсотлетие которой праздновали совсем недавно, накануне войны (1913).

«Русь слиняла в два дня. Самое большее – в три. <...> Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска. Что же осталось-то? Станным образом – буквально ничего. Остался подлый народ, из коих вот один, старик лет 60-ти, „и такой серьезный“, Новгородской губернии, выразился: „из бывшего царя надо бы кожу по одному ремню тянуть“. Т. е. не сразу сорвать кожу как индейцы скальп, но надо по-русски вырезывать из его кожи ленточка за ленточкой. И что ему царь сделал, этому „серьезному мужичку”», – горько сокрушался философ-консерватор, монархист В. В. Розанов. Однако и он вынужден был произнести слова о «прогнившем насквозь Царстве».

Розанов обвинял в происшедшем, прежде всего, русскую литературу, которая бесконечно критиковала государство и идеализировала русский народ: «Вот и Достоевский... Вот тебе и Толстой, и Алпатыч, и „Война и мир”» («Апокалипсис нашего времени», 1917–1918).

Однако другой писатель, между прочим очень ценивший Розанова, высказывает прямо противоположное мнение. М. М. Пришвин узнает от прислуги писателя А. М. Ремизова неграмотной белоруски Насти

«новость» о гибели России, которую она, видимо, подхватила в уличных разговорах от какого-то «однотумца» Розанова. «Есть, – отвечает, – Россия погибает. – Неправда, – говорим мы ей, – пока с нами Лев Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет». Прислуга с трудом заучивает незнакомые фамилии, называя Толстого «Леу» и принимая за него появляющихся в доме поэтов М. Кузмина и Ф. Сологуба. Через несколько дней история продолжается. «Как-то на улице против нашего дома собрался народ и оратор говорил народу, что Россия погибнет и будет скоро германской колонией. Тогда Настя в своем белом платочке пробилась через толпу к оратору и остановила его, говоря толпе: „Не верьте ему, товарищи, пока с нами Леу Толстой, Пушкин и Достоевский, Россия не погибнет”» (Дневник. 30 декабря. 1917 г.).

Для одних русская литература была причиной гибели России, для других – надеждой на возрождение. Но и в том и в другом случае на Слово возлагались огромная вина или надежда.

В. В. Набоков, писатель-эмигрант, эстет, сын министра Временного правительства В. Д. Набокова, подарит герою романа «Дар» (1937–1938) полный «безвкусного соблазна» и все-таки соблазнительный каламбур, соединяющий царствование деда и внука, вину и возмездие в истории пореформенной России:

«Он живо чувствовал некий государственный обман в действиях „Царя-Освободителя“, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела; царская скука и была главным оттенком реакции. После манифеста, стреляли в народ на станции Бездна, – и эпиграмматическую жилку в Федоре Константиновиче щекотал безвкусный соблазн, дальнейшую судьбу правительственной России рассматривать, как перерыв между станциями Бездна и Дно».

Историки, уже почти век разбираясь в случившемся, объясняют и недоумевают: «Когда Николай II отправился, наконец, из Могилева в Петроград, он был остановлен на станции Дно. Символичность станционных названий усиливает иррациональный характер происходившего. Историки убедительно доказали, что в России имелись все условия для революции: нежелание продолжать войну, разложение императорского двора, рост пролетариата и его требований, окостеневшие рамки старого режима, мешавшие молодой буржуазии. Никто, однако, не доказал, что самодержавие должно было рухнуть без сопротивления в феврале 1917 г.» (М. Геллер «История Российской империи»).

В ситуации неопределенности, иррациональности, может быть, стоит прислушаться к простому и мудрому объяснению поэта:

Вселенский опыт говорит,  
Что погибают царства  
не оттого, что тяжек быт  
или страшны мытарства.  
А погибают оттого  
(и тем больней, чем дольше),  
что люди царства своего  
не уважают больше.

*(Б. Окуджава. «Вселенский опыт говорит...», 1968)*

Тысячелетнее «царство-государство» (если отсчитывать время с Древней Руси) и трехсотлетняя династия в начале Настоящего Двадцатого Века окончательно потеряли уважение своих подданных. Поэтому они должны были погибнуть. Не в феврале, так в марте или апреле. Однако совсем скоро обнаружилось, что это не принесло людям скорого счастья.



# 1917: КЛЯЧУ ИСТОРИИ ЗАГОНИМ

Карл Маркс считал революции локомотивами истории. В 1917 году Россия стремительно сменила два локомотива. «Вселенский опыт», однако, говорит, что эти поезда не всегда везут в нужном направлении. *Дно* оказалась концом одного и началом нового отрезка исторического пути. «Когда мы, наконец, достигли дна, снизу постучали», – словно по этому поводу горько пошутил польский афорист С. Е. Лец. Конечная станция революционного локомотива весной семнадцатого мало кому была видна.

События февраля-марта 1917 года были *буржуазно-демократической революцией*. После отречения от престола Николая и отказа от власти его ближайших родственников Россия стала республикой, едва ли не самой свободной страной в мире. Революция произошла не только мгновенно, но и практически бескровно. Ее приветствовали и принимали практически все общественные группы и слои, рабочие, военные, интеллигенты.

Герой романа Ю. В. Трифонова «Старик» (1978), одного из лучших произведений, посвященных советской истории, встречает весну 1917 года гимназистом: «А первые дни – март, пьяная весна, тысячные тол-

пы на мокрых, в раскисшем снегу петроградских проспектах, блуждание от зари до зари. <...> ...И полная свобода от всего, от всех! В школу можно не ходить, там сплошные митинги, выборы, обсуждение „школьной конституции“, Николай Аполлонович вместо лекции о великих реформах рассказывает о французской революции, и в конце урока мы разучиваем „Марсельезу“ на французском языке, и у Николая Аполлоновича на глазах слезы».

Далее в романе рассказан эпизод из школьной жизни. На уроке анатомии должны препарировать крысу. Но учрежденный после революции ученический совет устраивает собрание с обсуждением ее судьбы. На нем одни ученики, забыв о несчастной крысе, рассуждают об исторической целесообразности и Парижской коммуне. Другие яростно отстаивают права обреченной Фени (у крысы даже есть имя): «Великие цели требуют жертв! Но жертвы на это не согласны! А вы спросите у крысы! А вы пользуетесь немотой; если бы она могла говорить, она бы ответила!»

Вопрос решается демократическим голосованием: крыса помилована, «несостоявшуюся жертву науки» выносят во двор и выпускают из клетки. «Немного омрачает настроение финал: наша Феня, оказавшись на воле, сбита с толку, зазевалась, и ее тут же хватает какой-то пробегающий по двору кот...»

В этом нелепом, по видимости, эпизоде Трифонов тонко демонстрирует иронию истории. Справедливость демократически восторжествовала всеобщим голосованием, но крыса не успела воспользоваться ее результатами и все равно погибла. Идея и реальность, намерения и результаты драматически не совпали. Такой оказалась судьба не только крысы Фени, но и Февральской революции.

После отречения Николая было сформировано Временное правительство, состоявшее из крупных промышленников, профессоров, известных земских деятелей. В конце концов его возглавил А. Ф. Керенский (1881–1970), адвокат, активный участник революционного движения, производивший на толпу магнетическое действие. Одновременно был создан Петроградский совет рабочих и солдатских депутатов, ведущую роль в котором играли большевики. В стране установилось опасное двоевластие, хотя основная тяжесть управления лежала на Временном правительстве.

Движение по инерции продолжалось в прежнем направлении: новая власть выступала за войну до победного конца, солдаты гибли на фронте, спекулянты жирели в тылу, крестьяне мечтали о помещичьей земле, большевики, руководствуясь идеями Маркса, грезили о социалистической революции, после которой

власть перейдет в руки пролетариата.

В апреле 1917 года в Россию из долгой эмиграции прибывает В. И. Ленин и выдвигает идею перерастания буржуазно-демократической революции в революцию социалистическую. Летом Временное правительство неуверенно пытается справиться с большевиками, Ленин скрывается в Финляндии, у озера Разлив.

Блестящий оратор, Керенский оказался плохим политиком. Новая демократическая власть теряет доверие еще быстрее, чем власть царская. Путь, который у императорской власти занял триста лет, Временное правительство прошло за десять месяцев. Когда в октябре 1917 года большевистская партия начинает подготовку вооруженного восстания, у Временного правительства не остается защитников. Зимний дворец, где заседают министры во главе с Керенским, остается практически беззащитным. Взятие Зимнего 25 октября (7 ноября) 1917 года, которое считается главным, символическим событием *Великой Октябрьской социалистической революции*, было простым и легким: вооруженные солдаты и матросы, почти не встречая сопротивления, вошли во дворец, арестовали министров Временного правительства и отправили их в Петропавловскую крепость.

В «октябрьской поэме» «Хорошо!» (1927) В. В. Мая-

ковский плакатно изобразит эту революцию как мгновенное перерождение, скачок в другое историческое время. В начале шестой главы дует ветер, мчатся автомобили и трамваи еще «при капитализме», а в конце, после штурма Зимнего, «гонку свою продолжали трамы / уже – при социализме». Еще раньше, в «Левом марше» (1918) поэт радостно выкрикивает: «Тише, ораторы! / Ваше / слово, / товарищ маузер. / Довольно жить законом, / данным Адамом и Евой. / Клячу историю загоним./левой! /левой! /левой!»

Но, глядя из исторического далека, трифоновский герой видит в происходящем не радость победы, а очередной акт трагедии: «Голодное, странное, небывалое время! Все возможно, и ничего не понять. <...> Столько людей исчезло. Наступает великий круговорот: людей, испытаний, надежд, убивания во имя истины. Но мы не догадываемся, что нам предстоит».

# СССР: НАСТУПЛЕНИЯ И ОТСТУПЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Первые декреты (постановления) советской власти отвечали многолетним ожиданиям: это были «Декрет о земле» и «Декрет о мире». Крестьяне наконец получили в собственность землю, которую они давно считали своей; одновременно помещичьи и церковные земли были объявлены государственной собственностью. В большинстве своем те же крестьяне, одетые в солдатские шинели, наконец-то услышали о возможном прекращении войны и возвращении домой (Временное правительство, как мы помним, выступало за продолжение войны до полной победы).

Большевики старались не повторять ошибок предшественников. Они не только выдвинули лозунг *диктатуры пролетариата* (которая на самом деле оказывалась диктатурой захватившей власть большевистской партии), но осуществляли его железом и кровью.

Уже через два дня после Октябрьской революции появился «Декрет о печати»: новая власть получила возможность закрывать «контрреволюционные» и

просто «сеющие смуту» издания. «Как только новый порядок упрочится, всякие административные воздействия на печать будут прекращены...» – обещал декрет. Исполнения этого обещания пришлось ожидать 72 года: цензуру в СССР отменяют лишь в 1989 году.

7(20) декабря 1917 года была образована Всероссийская чрезвычайная комиссия (ВЧК) по борьбе с контрреволюцией и саботажем. Это был карающий и бесконтрольный орган новой власти. Дискуссии о судьбе не только подопытной крысы, но многих, в том числе широко известных, людей, прекратились. ВЧК делала ставку на красный террор, объектом которого становились и противники советской власти, и случайные жертвы.

Октябрьская революция была провозглашена началом новой эры в истории человечества. Но наиболее пронизательные наблюдатели, в том числе те, кто активно боролся с самодержавием, отмечали иное: сходство способов управления и поведения старой и новой власти. М. А. Волошин в большом стихотворении «Северовосток» (1920), входящем в цикл с символическим заглавием «Усобица», называет «первым большевиком» Петра I, и выводит общий знаменатель русской истории:

Что менялось? Знаки и возглавья.  
Тот же ураган на всех путях:  
В комиссарах – дурь самодержавья,  
Взрывы революции в царях.

Вопреки заявленным лозунгам о диктатуре пролетариата, даже персональный принцип правления в новом обществе, в целом, сохранился. Периоды советской истории часто называются по именам не императоров, а руководителей партии. Эпохи царей сменились эпохами генеральных секретарей.

Существенную роль в революции и последующих событиях играли Л. Д. Троцкий, Н. И. Бухарин, Я. И. Свердлов. Но в конце концов главной фигурой произошедших событий, первым *вождем* был объявлен (во многом – заслуженно) В. И. Ленин (1870–1924), председатель СНК (Совета народных комиссаров) по своей формальной должности.

*Ленинская эпоха* была первой «самодержавной» эпохой в новой советской истории, сменившей эпоху Николая II.

От самодержавия и Временного правительства большевики получили тяжелое наследство: затянувшуюся войну, расстроенные хозяйство и управление, распадающееся государство, привычку многих людей разрешать конфликты силой оружия. К этой неизбежной послереволюционной анархии добавились новые



проблемы. Вера в марксистские теории заставила новую власть отказаться от денег и перейти к прямому распределению товаров и продуктов. Политика *военного коммунизма* привела к трудностям снабжения и голоду в крупных городах.

Жестокость расправы с противниками, красный террор, соответственно, провоцировал террор белый. Почти бескровная революция (встретившая вооруженное сопротивление лишь в Москве) почти сразу переросла в четырехлетнюю гражданскую войну (1917–1922), завершившуюся много позже мировой войны (1918). Большевики выиграли эту войну не только силой. В борьбе с белой идеей они сумели привлечь на свою сторону огромное большинство населения страны, прежде всего – молодежь, воодушевить его великой целью: идеей мирового братства и социальной справедливости.

Особенно важна в данном случае точка зрения не победителей, а побежденных, которые, тем не менее, пытались объективно взглянуть на смысл произошедшего исторического переворота.

Высланный из России в 1922 году философ Ф. А. Степун (1884–1965), активный участник мировой войны и революции, через много лет признавался: «С эмигрантской памятью трудно бороться, но не будем слишком строги к ней: без приукрашивания прошло-

го многим из нас не вынести бы своего настоящего. Но не будем также и поддаваться обманчивым воспоминаниям: в малой дозе яд целебен, в большой – смертоносен. Скажем поэтому просто и твердо: хорошо мы жили в старой России, но и грешно». Главный результат революции Степун видит в том, что «Октябрь войдет в историю существеннейшим этапом на пути окончательного раскрепощения русского народа», что после него исчезает «разница между людьми высших классов и многомиллионным массивом народа» («Бывшее и несбывшееся», 1947–1950, т. 1, гл. 1).

В. Т. Шаламов (1907–1982), автор «Колымских рассказов», почти два десятилетия просидевший в лагерях, подводя итоги своей жизни, тем не менее так и не отказался от идеалов юности, совпавшей с началом советской эпохи. Он вспоминал и размышлял: «Я был участником огромной проигранной битвы за действительное обновление жизни. Такие вопросы, как семья, жизнь, решались просто на ходу, ибо было много и еще более важных задач. Конечно, государство никто не умел строить. Не только государство подвергалось штурму, яростному беззаветному штурму, а все, буквально все человеческие решения были испытаны великой пробой.

Октябрьская революция, конечно, была мировой революцией.

Каждому открывались такие дали, такие просторы, доступные обыкновенному человеку! Казалось, тронь историю, и рычаг повертывается на твоих глазах, управляется твоею рукою. Естественно, что во главе этой великой перестройки шла молодежь. Именно молодежь впервые призвана была судить и делать историю. Личный опыт нам заменяли книги – всемирный опыт человечества. И мы обладали не меньшим знанием, чем любой десяток освободительных движений. Мы глядели еще дальше, за самую гору, за самый горизонт реальностей. Вчерашний миф делался действительностью. Почему бы эту действительность не продвинуть еще на один шаг дальше, выше, глубже. Старые пророки – Фурье, Сен-Симон, Мор выложили на стол все свои тайные мечты, и мы взяли.

Все это потом было сломано, конечно, оттеснено в сторону, растоптано. Но в жизни не было момента, когда она так реально была приближена к международным идеалам. То, что Ленин говорил о строительстве государства, общества нового типа, все это было верно, но для Ленина все было более вопросом власти, создания практической опоры, для нас же это было воздухом, которым мы дышали, веря в новое и отвергая старое» («Москва 20–30-х годов», 1970-е гг.).

Ленинская эпоха продлилась недолго. Важным ее итогом был не только *переход к новой экономической*

политике, нэпу (1921), но и создание Союза Советских Социалистических Республик, СССР (1922). Ленин как политик умел признавать ошибки и смиряться с исторической необходимостью. Выступая с лозунгами о праве наций на самоопределение и скорой мировой революции, он фактически начал воссоздавать сильное многонациональное государство в границах той же империи.

В том же году Ленин заболел и практически (за два года до смерти) был отстранен от власти. Сразу после смерти он был объявлен великим и непогрешимым вождем, фактически обожествлен, но одновременно идея «возвращения к ленинским заветам» вдохновляла многих людей самых противоположных убеждений. Первый советский вождь остается одной из самых значительных и противоречивых фигур нашей истории, спор об историческом значении которой еще не закончен.

К середине 1920-х годов новая власть укрепилась и могла подумать о дальнейшем пути. Вторая половина двадцатых годов оказывается в СССР временем относительной свободы. В стране активно ведутся общественные и партийные, религиозные и литературные дискуссии.

Большой интерес, например, вызывают публичные диспуты на тему «Бог ли Христос?» между наркомом

просвещения А. В. Луначарским и отошедшим от официальной церкви священником-«обновленцем» А. И. Введенским. В. Т. Шаламов вспоминает финал одной из таких встреч, за которой наблюдал переполненный театральный зал.

«Введенский в своем заключительном слове... сказал: „Не принимайте так горячо к сердцу наши споры. Мы с Анатолием Васильевичем большие друзья. Мы – враги только на трибуне. Просто мы не сходимся в решении некоторых вопросов. Например, Анатолий Васильевич считает, что человек произошел от обезьяны. Я думаю иначе. Ну что ж – каждому его родственники лучше известны“.

Аплодисментам, казалось, не будет конца. Все ждали заключительного слова Луначарского, как он ответит на столь удачную остроту. Но Луначарский оказался на высоте – он с блеском и одушевлением говорил: да, человек произошел от обезьяны, но, поднимаясь со ступеньки на ступеньку, он далеко опередил животный мир и стал тем, что он есть. И в этом наша гордость, наша слава!» («Начало», 1962).

Через несколько лет после гражданской войны восстанавливаются связи с эмиграцией. Некоторые эмигрантские идеологи выдвигают идею *смены вех*, выступают за примирение с Советской властью, которая, как им кажется, должна переродиться и восста-

новить имперскую Россию под новыми лозунгами. В среде эмиграции появляются мечтатели-«возвращенцы», а советская власть активно (хотя, как потом обнаружилось, лицемерно) поддерживает их в этом стремлении (сценой возвращения на родину заканчивается пьеса М. А. Булгакова «Бег»).

Не случайно в этих условиях, в насыщенном кислородом воздухе надежд и ожиданий, были написаны или, по крайней мере, задуманы и начаты наиболее значительные произведения русской литературы XX века: романы М. А. Булгакова, М. А. Шолохова и А. П. Платонова, новеллы И. Э. Бабеля и М. М. Зощенко, стихотворения О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, В. В. Маяковского, С. А. Есенина.

На рубеже 1920–1930-х годов общественная атмосфера резко меняется. Внутрипартийные дискуссии оканчиваются разгромом всяческих оппозиций и утверждением безграничной власти И. В. Сталина (генеральным секретарем ВКП (б) он был избран в 1922 году, еще при жизни Ленина). Мало заметный в предшествующих революционных событиях, он дискредитирует многих соратников (Л. Д. Троцкого в 1929 году высылают за границу, а в 1940 году убивают в Мексике; Н. И. Бухарина, Л. Д. Каменева и других «старых большевиков» расстреливают как «врагов народа» после сфабрикованных судебных процессов кон-

ца 1930-х годов) и становится «наследником Ленина», единоличным вождем, «отцом народов».

Эпоха Сталина (1922–1953) – почти половина срока существования советского государства. Ее кульминация приходится на 1930-е годы. С одной стороны, это время «построения социализма в одной стране»: ускоренной индустриализации, трудовых подвигов, сверхдальних полетов советских летчиков и полярных экспедиций, распространения образования.

Но ценой советских побед были голод, во многом вызванный коллективизацией, преследования представителей «правлящих классов», возведение «железного занавеса» между СССР и остальным миром. Кульминацией изнаночной стороны сталинского правления стал «большой террор» 1934–1938 гг.: аресты, высылки, расстрелы, жертвами которых стали несколько миллионов советских людей. В результате сталинских непрерывных репрессий возникает огромная сеть лагерей, тот самый «Архипелаг ГУЛАГ», который позднее А. И. Солженицын сделает заглавием своей книги и символическим воплощением сталинской эпохи.

Даже в таких условиях люди сохраняли способность смеяться. Уже в тридцатые годы возник горький анекдот (за его рассказывание вполне можно было получить тюремный срок). В огромном здании на

Лубянской площади в Москве (оно существует и поныне), где до революции было страховое общество «Россия», располагался НКВД (Народный комиссариат внутренних дел), сменивший в 1934 году в качестве карательного органа ВЧК-ГПУ. «Теперь здесь, наверное Госстрах? – спрашивает приезжий. – Нет, теперь здесь Госужас, – отвечает москвич».

В романе «Жизнь и судьба» (1960) именно это слово В. С. Гроссман делает символом эпохи: «Но почему, почему, неужели страх? <...>

Люди умеют преодолевать страх, – и дети идут в темноту, и солдаты в бой, и парень делает шаг и прыгает с парашютом в бездну.

А этот страх особый, тяжелый, непреодолимый для миллионов людей, это тот, написанный зловещими, переливающимися красными буквами в зимнем свинцовом небе Москвы, – Госстрах...» (Ч. 2, гл. 39).

Сталинские преступления для потомков так очевидны, что у многих возникает искушение увидеть в нем обычного злодея. Однако с советским вождем уважительно, на равных вели переговоры крупнейшие политики мира. Он привлекал и восхищал многих, даже очень значительных и проницательных, писателей в СССР и на Западе. О нем с симпатией или восхищением в разное время писали Л. Фейхтвангер и Б. Шоу, М. А. Булгаков и Б. Л. Пастернак.



Проблема в том, как соотносить позднейшие оценки с этими взглядами? Юные пионеры, которые с высоты своего незнания высокомерно поучают больших ученых – привычный сюжет как раз сталинской эпохи.

«Гений и злодейство – две вещи несовместные», – утверждает пушкинский Моцарт (так, видимо, думал и его творец). Но и раньше и позже находилось множество других художников, оспаривающих эту нравственную максиму Пушкина.

Вопрос о *гении и злодействе* в политике еще более сложен, чем в литературе и искусстве.

# ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА: ГОРЬКОЕ ВЕЛИЧИЕ ПОБЕДЫ

Первая мировая война началась для многих случайно, внезапно, неожиданно. Вторая мировая война (1939–1945) готовилась, назревала два межвоенных десятилетия. Она была вполне ожидаемой и закономерной.

Философ Ф. А. Степун, которого мы уже цитировали, был участником и свидетелем обеих войн и успел пожить в разных эпохах. Сравнивая не календарные, а исторические века, он писал: «Нацистско-большевистская война представляет собою... нечто совсем иное, чем война 1914 года.

В чем же дело? Как это объяснить?

Думаю, что зло либерального 19 века было, в конце концов, лишь неудачей добра. Сменивший его 20-й век начался с невероятной по размерам удачи зла.  
<...>

Зло 19 века было злом, еще знавшим о своей противоположности добру. Зло же 20 века этой противоположности не знает.

Типичные люди 20 века мнят себя, по Ницше, „по ту

сторону добра и зла“. Это совсем особые люди, бескорбные и неспособные к раскаянию. <...>

Конечно, и война 1914 года была величайшим преступлением перед Богом и людьми, но преступлением вполне человеческим. Лишь с рождением сверхчеловека появилась в мире та ужасная бесчеловечность, которая заставляет нас тосковать по тому уходящему миру, в котором человеку было еще чем дышать, даже и на войне» («Бывшее и несбывшееся», т. 1, гл. 8).

Действительно, лишь Вторая мировая война стала по-настоящему мировой, тотальной, преступившей всякие законы и нормы человечности. В ней исчезли границы между фронтом и тылом, солдатами и мирными жителями, воющими и пленными. Разрушение мирных городов, самые невероятные пытки и концентрационные лагеря, массовое уничтожение пленных и целых народов – таких методов ведения войны не знала вся предшествующая история. Символической точкой эпохи стало торжество техники уничтожения человека. После ядерного взрыва над японским городом Хиросимой 6 августа 1945 года в один момент погибло и получило ранения более 140 тысяч человек. Мир оказался на грани мгновенного уничтожения всего человечества.

СССР готовился к войне, вел сложные игры с гитле-

ровской Германией (в 1939 году между странами даже был заключен договор о дружбе и взаимном сотрудничестве), но все равно 22 июня 1941 года оказалось для страны неожиданностью. Расширившиеся в 1939 году границы государства были плохо укреплены. Многие военачальники оказались жертвами большого террора. Сталин не верил информации разведчиков, называвших даже точную дату вторжения. Атмосфера *Госстраха* не способствовала правильным решениям. Уже в конце года гитлеровские войска оказались в окрестностях Москвы.

Однако в эти первые месяцы всеобщей военной катастрофы история повторяет события 130-летней давности. Вторая мировая война, в отличие от Первой мировой, становится не просто Великой, но – *Отечественной*. Как и в 1812 году, идея спасения родины объединяет большинство: профессиональных военных и призванных в армию солдат, неумелых ополченцев-добровольцев и сидящих в лагерях «врагов народа», советских генералов и белых эмигрантов (лишь немногие из них сотрудничают с фашистами, подвергаясь за это всеобщему осуждению).

«Товарищи. Граждане! Братья и сестры!» – начинает Сталин знаменитую речь 3 июля 1941 года, соединяя светское и церковное обращения к соотечественникам и дважды в своей речи называя войну

*отечественной*. На время было забыто о «врагах народа», «обострении классовой борьбы», «проклятом прошлом» и прочих разъединительных лозунгах предвоенного времени. Напротив, власть делает все, чтобы связать разорванные революцией концы старой и новой истории.

Происходит примирение с церковью и возвращение религиозных ценностей в общественную жизнь. По примеру старой русской армии в армии советской появляются погоны и воинские звания. На помощь в страшной борьбе привлекается весь тысячелетний опыт русской истории: полководцы, писатели и ученые, даже цари. А. Н. Толстой до самой смерти работает над третьим томом романа «Петр I» (1944–1945), еще раньше он сочиняет драматическую диалогию «Иван Грозный» (1942–1943). Фильм «Иван Грозный» (1945) снимает знаменитый кинорежиссер, автор «Октября» и «Броненосца „Потемкина“», С. М. Эйзенштейн. Русскому человеку заново открывают собственное прошлое.

Новый взгляд на историю советского государства хорошо выражен в «Василии Теркине» (1941–1945), вероятно лучшем литературном произведении о войне, написанном во время войны. В главе «О кисете» главный герой утешает потерявшего табачный кисет однополчанина: «Разреши одно отметить, / Мой това-

рищ и сосед: / Сколько лет живем на свете? / Двадцать пять! А ты – кисет».

Двадцать пять лет в разгар войны исполнилось Октябрьской революции. Но Твардовский сразу же отодвигает эту границу в далекое прошлое, к началу тысячелетней Руси, объединяя историю русскую и советскую. Поучение Теркина оканчивается так:

Потерять кисет с махоркой,  
Если некому пошить, —  
Я не спорю, – тоже горько,  
Тяжело, но можно жить,

Пережить беду-проруху,  
В кулаке держать табак,  
Но Россию, мать-старуху,  
Нам терять нельзя никак.

Наши деды, наши дети,  
Наши внуки не велят.  
Сколько лет живем на свете?  
Тыщу?.. Больше! То-то, брат!

За спиной русских людей были родные могилы и тысячелетняя история. Но основную тяжесть войны вынесло первое советское поколение – люди родившиеся на рубеже двадцатых годов.

В стихотворении Б. А. Слуцкого (1919–1986) есть

такая строфа:

Девятнадцатый год рожденья —  
Двадцать два в сорок первом году —  
Принимаю без возраженья,  
Как планиду и как звезду.  
Выхожу, двадцатидвухлетний,  
И совсем некрасивый собой  
В свой решительный и последний,  
И предсказанный песней бой.

(«Сны», 1956)

Поэт полемизирует с Маяковским («Иду – красивый, двадцатидвухлетний» – «Облако в штанах») и цитирует пролетарский гимн «Интернационал» («Это есть наш последний и решительный бой»). Но главное – он без возражений принимает на себя ответственность за страну, понимая ее не только как неизбежную судьбу («планиду»), но и как высокий, осознанный выбор («звезду»).

В написанном через сорок лет романе Г. Н. Владимова «Генерал и его армия» (1996) есть эпизод беседы командующего с молодым лейтенантом, ленинградским филологом, романтиком и любителем стихов, который со своим взводом должен форсировать Днепр и погибнуть на занятом плацдарме. «Войну и вытягивали эти девятнадцатилетние, эта прекрасная

молодость, так внезапно для него вставшая на ноги и так охотно подставившая хрупкие свои плечи, и никем, никем этих мальчишек было не заменить, – думает генерал. – Когда-нибудь скажут, напишут: эту войну не генералы выиграла, а мальчишка-лейтенант, Ванька-взводный».

До Москвы гитлеровцы дошли за пять месяцев. Обратный путь советской армии до Берлина занял три с половиной года. Война стоила СССР более 20 миллионов жизней. В эту эпоху были созданы замечательные поэзия и музыка (не только песни, но и Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича). Военная тема, трагедия Великой Отечественной войны, занимали нашу литературу в течение нескольких десятилетий.

День Победы остается главным и, вероятно, единственным общенациональным праздником советской истории.



# ОТТЕПЕЛЬ: ТОЧКА ПОВОРОТА

«Когда мы вернулись с войны, / Я понял, что мы не нужны», – с жесткой прямоотой сформулировал Б. А. Слуцкий.

Людей, которые победили страшного врага, приобрели уверенность в себе, увидели в Европе другую жизнь, снова надо было запугать, сделать послушными. Психологический парадокс, произошедший с поколением победителей, хорошо почувствовал И. А. Бродский. Используя строфу и некоторые образы знаменитого стихотворения Г. Р. Державина «Снигирь», написанного на смерть Суворова, поэт обращается к маршалу Жукову:

Спи! У истории русской страницы  
хватит для тех, кто в пехотном строю  
смело входили в чужие столицы,  
но возвращались в страхе в свою.

*(«На смерть Жукова», 1974)*

Прославленный маршал, лучший полководец Отечественной войны, человек привыкший повелевать, не страшившийся смерти на поле боя, оказывается робким в собственной стране.

На приеме в Кремле 24 мая 1945 года Сталин «под-

нял тост» (он сказал именно так) «за ясный ум, стойкий характер и терпение» русского народа. «У нашего правительства было немало ошибок, – наконец-то признался вождь. – Иной народ мог бы сказать правительству: вы не оправдали наших ожиданий, уходите прочь, мы поставим другое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Но русский народ не пошел на это, ибо он верил в правильность политики своего правительства и пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии».

После победы вождь делает все, чтобы правительству не сказали «уходите прочь». *Госстрах* и *Госужас* возвращаются в советскую жизнь, хотя и не в прежних масштабах. Братья и сестры снова становятся для власти «винтиками» или «лагерной пылью». Иногда надежду на будущее дает лишь то, что тираны тоже смертны. Сталин умер 3 марта 1953 года, когда были арестованы первые обвиняемые по «делу врачей» и началась подготовка нового цикла репрессий.

Похороны одной деталью напомнили коронацию Николая II. Как и тогда на Ходынском поле, на московских улицах в давке погибли сотни людей, стремившихся к гробу вождя. Эпоха завершилась мрачной символической точкой. После недолгой, но сложной внутривластной борьбы новым руководителем партии и страны становится Н. С. Хрущев (1953–1964).

Хрущевское десятилетие – это новая, пришедшая ровно через сто лет после первой, эпоха *оттепели* (так называлась повесть И. Г. Эренбурга, 1954–1956), новые *шестидесятые годы*, полные великих надежд, новые *шестидесятники*, биографии которых сложились не менее драматически, чем у их столетней давности предшественников.

Находившийся в сталинском руководстве много лет, Хрущев пытается освободиться от Госстраха путем разоблачения прежнего вождя и самых очевидных его преступлений.

Сталинская эпоха называется «культом личности», связанным с нарушениями социалистической законности. На XX съезде КПСС (1956) заслушивается секретный доклад Хрущева о преступлениях сталинской эпохи (он скоро становится широко известен в мире) и принимается специальное постановление «О преодолении культа личности и его последствий». Из лагерей начинают массово выпускать ни в чем не виновных людей. Ослабевают цензура, начинают понемногу публиковаться произведения репрессированных и замолчанных авторов. Новая молодая поэзия вызывает огромный интерес: слушать стихи приходят на стадионы, а порядок приходится поддерживать конной милиции. Вновь, после долгого перерыва, советским людям приоткрывается мир: с 1952 года спортс-

мены начинают участвовать в Олимпиадах, в 1957 году в Москве проводится Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

Атмосфера ранних шестидесятых напоминает о первом советском десятилетии: после испытаний и трагедий люди начинают с надеждой и верой вглядываться в будущее, пытаются разглядеть там контуры гармонического социального мироустройства.

«Утопия у власти» – так называется одна из историй Советского Союза. Шестидесятые годы, вслед за двадцатыми, были главным советским утопическим десятилетием. Его кульминацией стал 1961 год. 12 апреля Юрий Гагарин впервые совершает космический полет, который был воспринят как торжество советской науки и техники, социализма, советского образа жизни. В том же году на внеочередном XXII съезде КПСС по настоянию нового вождя «дорогого Никиты Сергеевича» принимается новая программа партии, в которой построение коммунизма объявляется ближайшей задачей.

«Партия торжественно провозглашает: нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме» – так завершался этот официальный документ.

Хрущевские идеи и проекты были фантастичны, плохо сочетались с реальностью. Его попытки улучшить сельское хозяйство привели к продовольствен-

ному кризису и введению – уже в мирное, а не военное время – карточной системы. Стремление доказать преимущества коммунистической идеи привело к конфликту с США и поставило мир на грань ядерной войны.

Многие старые чиновники сталинской эпохи не могли простить новому главе государства разоблачения вождя. В 1964 году в результате внутрипартийного заговора Н. С. Хрущев был отстранен от власти и стал «почетным пенсионером». Новым руководителем партии и государства был избран Л. И. Брежнев. Десятилетняя эпоха бури и натиска внезапно оборвалась. Когда в 1980 году наступил срок исполнения программных обещаний, шутники говорили: вместо коммунизма в Москве провели Олимпиаду.

# ЗАСТОЙ: ПОТЕРЯННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ?

Следующие восемнадцать лет советской истории (1964–1982) именуют эпохой Брежнева. Эти десятилетия рифмуются с восьмидесятыми годами XIX столетия, которые называли эпохой *мысли и разума*. Внешне спокойная мирная жизнь набухла проблемами и конфликтами, которые внезапно обнажились в следующую эпоху.

В стране строились железные дороги и заводы, продолжались космические полеты, принимались постановления, укреплялись связи с Западом, но все это делалось словно по инерции. Общество и государство потеряли цели и ориентиры, не успевали откликаться на вызовы времени. В 1968 году было принято решение о вторжении в Чехословакию для защиты «завоеваний социализма», но вопреки воле большинства населения «братской, социалистической» страны. Еще более серьезные последствия имел ввод советских войск в соседний Афганистан (1979), превратившийся в необъявленную, вялотекущую войну, завершить которую удалось лишь через десятилетие (1989).

Атмосфера Госстраха уже не действует на новое

поколение, в стране появляются *диссиденты* (несогласные, инакомыслящие), требующие обновления общества, выступающие за свободу, точное выполнение Конституции и советских законов. Необъявленными лидерами диссидентского движения становятся физик, один из создателей водородной бомбы А. Д. Сахаров (1921–1989) и писатель, участник Великой Отечественной войны, несколько лет проведенный в лагере А. И. Солженицын (1918–2008).

«Век-волкодав» (Мандельштам) в эти десятилетия, к счастью, постепенно теряет зубы. За свою деятельность диссиденты получают «всего лишь» лагерные сроки. С главными фигурами диссидентства власть расправляется более «гуманными» способами. А. И. Солженицына высылают за границу (1974), академик А. Д. Сахарова – в г. Горький (1980–1986).

Деятельность диссидентов связана, прежде всего, со словом, с гласностью. Именно в эти десятилетия по-настоящему расцветает *самиздат* – бесцензурная публицистика и художественная литература, которая распространяется в машинописном виде или в виде западных изданий (тогда она превращается в *тамиздат*).

Оценка последних десятилетий истории советского общества прямо противоположна. Совсем скоро идеологи перемен полемически назовут это время за-

*стоем.* Те же, кто был недоволен происходившими в 1980-е годы событиями, привык жить по присказке «лишь бы не было войны», считали его самым спокойным, мирным, благополучным в советской истории.



# 1991: НОВАЯ РОССИЯ

Новые партийные и государственные лидеры Ю. В. Андропов (1982–1984) и К. У. Черненко (1984–1985) находились у власти так недолго, что не успели обозначить свои позиции, сформировать эпохи. Получивший власть седьмой генеральный секретарь М. С. Горбачев (1985–1991) объявил о решительных переменах. Лозунгами новой эпохи стали перестройка, ускорение и гласность.

Существует крылатое выражение: *ирония истории*. Смысл его в том, что результаты событий часто противоречат человеческим усилиям и ожиданиям.

Дозированно провозглашенная «гласность» через несколько лет превратилась в свободу слова. После отмены цензуры (1989) почти мгновенно было напечатано практически все, что накопилось и сохранилось за советское время («возвращенная литература»).

«Ускорение» столь же быстро обернулось долголетним экономическим кризисом, исчезновением даже самых простых товаров и продуктов.

«Перестройка» вылилась в драматический калейдоскоп, завершившийся в декабре 1991 года последней картинкой: исчезновением СССР и возникновением в его границах пятнадцати самостоятельных госу-

дарств (бывших союзных республик), каждое из которых начало (или продолжило) свою собственную историю.

Двадцатый век завершился тем, что Россия еще раз, как и в 1917 году, изменила границы, название, государственный строй. Молодая Российская Федерация, вероятно, еще долго будет разбираться со своим прошлым, с наследием Российской империи и СССР. Меняются государственные праздники и государственные символы, резко поляризовано отношение к разным историческим фигурам и событиям. Но главным способом *связи* между тремя историческими Россиями, нитью *преемственности* остаются русский язык и русская литература.

# ИСТОРИЯ И ЛИТЕРАТУРА: «ДОБРО!» ПОЭТА

События XX века не выстраиваются в синусоиду с такой легкостью, как в веке XIX-м. Их можно, скорее, представить как опорные точки на исторической оси. Придавать им смысл, рассматривать как взлеты или падения приходится индивидуально, опираясь на собственные убеждения и взгляды. Однако они появляются в нашем сознании и в сознании общественном не сами по себе.

Существует скептический афоризм: «Историю пишут победители». Более радикальный вариант его предложил В. Т. Шаламов: «Секрет истины: просто кто долго живет, кто кого перемеруарит».

Русская история XX века еще так близка, что спокойный, объективный взгляд на нее невозможен: победители до конца неясны или не осознали свою победу. В стоящих на соседних полках книгах, включая учебники, могут содержаться не просто разные, но прямо противоположные оценки одних и тех же событий или исторических персонажей.

В подобной ситуации важным оказывается критерий Б. А. Слуцкого (именно ему Б. Окуджава посвятил цитированное выше стихотворение о гибели царств).

Все правила – неправильны,  
Законы – незаконны,  
Пока в стихи не вправлены  
И в ямбы – не закованы.

Период станет эрой,  
Столетье – веком будет,  
Когда его поэмой  
Прославят и рассудят.

Пока на лист не ляжет  
«Добро!» поэта,  
Пока поэт не скажет  
Что он – за это,  
До этих пор – не кончен спор.

Двадцатый век был так сложен и трагичен, что «Добро!» давалось самым разным явлениям и часто менялось у одного человека. Тот же Слуцкий в другом стихотворении словно продолжил диалог с самим собой, сделав важную поправку: «Неоконченные споры не окончатся со мной».

Вот эти неоконченные споры XX века русская литература в ее лучших образцах зафиксировала со страстью и глубиной. Писатель, даже гениальный, не может ничего изменить в ходе истории. Но он способен предвидеть, предупредить, более глубоко, чем

кто бы то ни было, включая ученого-историка, рассказать «*как это было*».

Писатели были и участниками, и свидетелями, летописцами, хронографами исторических событий. Их голос, их взгляд, прежде всего, должен быть учтен при оценке того, каким был в нашей истории Настоящий Двадцатый Век.

Литература – термометр исторической эпохи. В этом смысле «*Добро!*» поэта имеет абсолютный, окончательный смысл.

# СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК: лики модернизма (1890–1910-е гг.)

## ИМЯ И ОЦЕНКИ: РЕНЕССАНС ИЛИ УПАДОК?

«Верно определяйте слова, и вы освободите мир от половины недоразумений», – утверждал французский философ Рене Декарт. Слово, определение, эпитет *серебряный* витало в воздухе, появлялось в разных местах.

И серебряный месяц ярко  
Над серебряным веком стыл.

Так А. А. Ахматова в «Поэме без героя» (1940–1965) ретроспективно определила время своей молодости. Стихи были написаны в Ташкенте в разгар Великой Отечественной войны, а впервые опубликованы сразу после нее (1945).

Раньше о серебряном веке говорили философ и критик Р. И. Иванов-Разумник (1925), поэт и мемуарист В. А. Пяст (1929), поэт и критик Н. О. Оцуп

(1933). «На Парнасе Серебряного века» – назовет поздние свои воспоминания художник С. К. Маковский (1964). Сегодня определение можно встретить на обложках многих сборников стихов, статей, воспоминаний: «Русская поэзия серебряного века», «Сонет серебряного века», «Воспоминания о серебряном веке»...

Что здесь, собственно, имеется в виду? Где на хронологической шкале русской истории располагается этот век? В отличие от *серебряного месяца*, определить смысл второго ахматовского эпитета не так-то просто.

Имя века придумали древние греки, разделившие существование человечества на четыре периода: золотой, серебряный, медный и железный. *Серебряный век* у Гесиода и Овидия противопоставлялся счастливому и беззаботному *золотому веку* как эпоха деградации, упадка, хотя дальше шли века еще более жестокие. Поэтическая мифология греков стала у римлян историей: серебряным назвали I в. н. э., когда творили сатирик Ювенал, автор романа «Сатирикон» Петроний, историк Тацит.

Русские критики второй половины XIX века, хорошо помнившие Гесиода по гимназии, применили схему веков к русским реалиям.

В. В. Розанов «золотым веком нашей литерату-

ры» объявил время «от Карамзина до Гоголя включительно», а серебряным – эпоху, которая последовала за ним. «Пушкин был зенитом того движения русской литературы, которое прекрасно закатывалось, все понижаясь, в „серебряном веке“ нашей литературы 40-50-60-70-х годов, в Тургеневе, Гончарове и целой плеяде рассказчиков русского быта, мечтателей и созерцателей тихого штиля» («Ив. С. Тургенев. К 20-летию его смерти», 1903).

Древние греки, согласно старой шутке, знали про себя все, кроме того, что они – древние. Пушкин и его современники не знали, что они живут в Золотом веке, но своей жизнью и словом они создали этот век в русской культуре.

Розанов специально отмечает противоречивость послепушкинской эпохи, сочетание в ней упадка и подъема: «Все содержание развития русского, каково оно есть сейчас, идет уже от „серебряного периода“ русской литературы, уступавшего предыдущему в чеканке формы, но неизмеримо его превзошедшего содержательностью, богатством мысли, разнообразием чувств и настроений».

Критик смотрел на открытый им «серебряный период» уже со стороны, из иного времени. Он был активным деятелем новой эпохи, но не мог или не хотел определять и ее (у греков за серебряным веком неиз-



бежно шел медный). Когда же и эта эпоха закончилась, ее непосредственные участники сдвинули определение вперед по хронологической шкале.

*Серебряный век* в современном понимании – это приблизительно *три десятилетия на рубеже веков*, время с *начала 1890-х по начало 1920-х годов*. (Иногда эти границы сужают или расширяют с двух сторон еще на десятилетие.) Таким образом, между золотым веком, оставшимся на прежнем месте, и новым серебряным возникло зияние, эпоха без названия от Гоголя до Чехова, время великой русской прозы, которое тоже постепенно сомкнулась с золотым веком.

Открыватели новой эпохи первоначально пустили в нее не всех. Серебряный век понимался преимущественно как эпоха *русского модернизма*, время символизма и акмеизма, Блока, Брюсова, Ахматовой, Мандельштама. Но постепенно этот круг расширился, в него включили практически всех работавших в эту эпоху писателей. Из мировоззренческой, эстетической характеристики серебряный век превратился в обозначение хронологического отрезка, противоречивой культурной эпохи, включающей также И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева, писателей разных направлений, часто полемизирующих между собой, объединенных, тем не менее, *духом времени*, тяготением к поставленным новой эпохой «проклятым вопросам».

«Социальные, гражданские темы, стоящие в центре внимания предыдущих поколений, решительно отодвигаются в сторону экзистенциальными темами – Жизни, Смерти, Бога; серьезно обсуждать вопросы социальной несправедливости „в мире, где существует смерть“, писали акмеисты, – это ломиться в открытую дверь» (М. Л. Гаспаров «Поэтика „серебряного века“», 1993).

В таком расширенном понимании серебряный век включает и русскую религиозную философию (Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Лев Шестов), и модернистские течения в живописи (объединения «Бубновый валет» и «Ослиный хвост»), и музыку (А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов), и театральные искания (постановки В. Э. Мейерхольда, оформительская деятельность Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа).

Серебряный век (как когда-то натуральная школа) оказывается не направлением, а *исторической полосой*, степью, через которую вынуждены были пройти все: согласные и несогласные с установившейся в ней погодой, оказавшиеся позднее в разных местах и поэтому по-разному оценивающие пройденный путь.

По мнению философа Ф. А. Степуна, после революции высланного в Германию, «в десятилетие от года 1905 до года 1915 Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем». «За несколько

лет этой дружной работы облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям. Под влиянием религиозно-философской мысли и нового искусства символистов сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-публицистической мысли, быстро раздвинулось, как вглубь, так и вширь. На выставках „Мира искусства“ зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования – Скрябина, Метнера, Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недостижимые высоты русский театр» («Памяти Андрея Белого», 1934).

Н. А. Бердяев повышает градус оценки, превращая «подъем» в *ренессанс*. «В русском верхнем культурном слое начала века был настоящий ренессанс духовной культуры, появилась русская философская школа с оригинальной религиозной философией, был расцвет русской поэзии, после десятилетий падения эстетического вкуса пробудилось обостренное эстетическое сознание, пробудился интерес к вопросам духовного порядка, который был у нас в начале XIX века. <...> Это было время символизма, метафизики, мистики. Люди русского культурного слоя стояли вполне на высоте европейской культуры».

Однако в эту оптимистическую картину Бердяев

(как и Степун) не может не внести скептические ноты: «Впервые, может быть, в России появились люди утонченной культуры, граничащей с упадочностью. <...> В это время внизу бушевала первая революция 1905 года. Между верхним и нижним этажом русской культуры не было почти ничего общего, был полный раскол. Жили как бы на разных планетах» («Истоки и смысл русского коммунизма», 1937).

М. Горький, глядя на эпоху с того же расстояния, но с другой точки зрения, видит в ней не просто упадок, а культурный распад, катастрофу. «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной „свободы творчества“ русских литераторов. <...> В общем – десятилетие 1907–1917 вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия в истории русской интеллигенции» («Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года»).

Противоречия серебряного века во многом определили культурную историю всего двадцатого столетия.

Русский *серебряный век* оказался коротким: история отпустила ему около трех десятилетий. Но за это время появилось так много новых имен, было создано столько значительных произведений, опробовано и изобретено такое множество поэтических приемов,

что их вполне хватило бы на столетие.

Серебряный век был *началом*: модернистской эпохи, Настоящего Двадцатого Века, творчества многих русских писателей, которые составили его славу.

Серебряный век был *продолжением*: он не смог бы состояться без наследия русского золотого века.

Серебряный век был *концом*: в 1920-е годы литература начала существовать совершенно в ином историческом и культурном контексте.

Серебряный век, как *вишневый сад*, быстро гибнет под топором Настоящего Двадцатого Века, но остается поэтической легендой, мечтой, оставленным, но желанным *соловьиным садом* из поэмы А. Блока:

И знакомый, пустой, каменистый,  
Но сегодня – таинственный путь  
Вновь приводит к ограде тенистой,  
Убегающей в синюю муть.

(«Соловьиный сад», 1913)

# ЭВОЛЮЦИЯ: ДЕКАДАНС – МОДЕРНИЗМ – АВАНГАРД

«Будущие события отбрасывают назад свою тень». Эффектный афоризм старого английского поэта подтвердился в России на переломе веков. Тень Настоящего Двадцатого Века накрыла последнее десятилетие века девятнадцатого. Причем – с разных точек зрения – она воспринималась и как тень закатная и как тень рассветная.

Русский реализм XIX века эволюционно развивался около полу столетия. К рубежу веков последним из могикиан большой семьи русских реалистов, начавших литературную деятельность в эпоху натуральной школы, остался Л. Толстой. Уже Чехов и писатели его поколения смотрели на традицию, которую они по мере сил продолжали, как на что-то уходящее и недостижимое. В письме конца восьмидесятых годов Чехов утверждает, что в организме его и писателей его поколения нет «ни капли алкоголя», в то время как писатели, которых называют «лучшими или просто хорошими», имеют одно общее свойство: они верят во что-то, ведут куда-то, и это сознание цели заражает читателя.

Но между Чеховым, поздним, но органическим, на-

следником классической традиции реализма XIX века, и следующим за ним поколением было глубокое различие, очередная бездна. «Я с детства уверовал прогресс», – утверждал Чехов. Эту простую мысль уже не могли повторить его ближайшие литературные наследники.

Любое движение в истории и человеческой жизни одновременно связано с достижениями и потерями. «Подобно тому, как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна – говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же», – замечал О. Э. Мандельштам («О природе слова», 1922–1923). Однако лишь в переломные, кризисные эпохи ощущение потерь обостряется, становится всеобщим, заставляет забыть о приобретениях. Такие ситуации часто возникают на переломах столетий. Во французской культуре для них существует особое понятие – «fin de siècle», *конец века*.

Главной жертвой fin de siècle оказывается гуманизм, который культура XIX века воспринимала как основную ценность. *Крушение гуманизма*, о котором как о свершившемся факте заявит А. Блок уже после войн и революций, начинается во внешне спокойные, «застойные» 1880-е годы. Только тогда оно называет-

ся *декадансом*, а исповедующие его писатели – *декадентами*.

Возникнув первоначально во французской культуре (во Франции даже выходили журналы «La Decadence» и «Le Decadent»), декадентство стало общеевропейским настроением. Декадентов определяли, скорее, не по формальным, эстетическим, а по мировоззренческим и тематическим признакам.

Тоска, разочарование, неверие в идеалы, болезнь, смерть стали как любимыми темами декадентской литературы, так и психологическими характеристиками их авторов. Группу французских декадентов называли «проклятыми поэтами».

Опору для своих пессимистических умонастроений декаденты находили у философов Ф. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше. Главным, основополагающим в мировоззрении декадентов становится принцип всеобщей относительности: веры и неверия, добра и зла, высокой любви и физических наслаждений.

Один из первых русских декадентов, Николай Минский (псевдоним Н. М. Виленкина, 1856–1937) еще преисполнен сомнений, с болью поддается искушению лукавого соблазнителя:

Мой демон страшен тем, что, душу искушая,  
Уму он кажется святым.



Приветна речь его, и кроток взор лучистый,  
Его хулы звучат печалью неземной;  
Когда ж его прогнать хочу молитвой чистой,  
Он вместе молится со мной.

(«Мой демон», 1885)

Но уже В. Я. Брюсов (1873–1924) декларирует сходные мысли вызывающе и безапелляционно:

Неколебимой истине  
Не верю я давно,  
И все моря, все пристани  
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала  
Свободная ладья,  
И Господа, и Дьявола  
Хочу прославить я...

(«З. Н. Гиппиус», 1901)

Федор Сологуб (псевдоним Ф. К. Тетерникова, 1823–1927), которого называют самым характерным, самым последовательным русским декадентом, словно подхватывает и саму метафору (*море жизни*), и эту хвалу Дьяволу, уже очевидно выбирая только одну сторону:

Когда я в бурном море плавал

И мой корабль пошел ко дну,  
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,  
Спаси, помилуй, – я тону».

<...>

И верен я, отец мой Дьявол,  
Обету, данному в злой час,  
Когда я в бурном море плавал  
И ты меня из бездны спас.

Тебя, отец мой, я прославлю  
В укор неправедному дню,  
Хулу над миром я восставлю,  
И соблазняя соблазню.

*(«Когда я в бурном море плавал...»,  
23 июля 1902)*

Одни современники объясняли декадентство психическим «вырождением» (М. Нордау). Другие представляли его социальным «порождением „бледной немочи“, сопровождающей упадок класса, господствующего в Западной Европе», то есть буржуазии (Г. В. Плеханов). Третьи предъявляли декадентам чисто литературные претензии. Суровый Толстой много цитируя французских декадентов в трактате «Что такое искусство?» (1898) несколько раз повторяет: «...Между новыми поэтами темнота возведена в догмат... <...»

> Все стихотворения этих поэтов одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне».

Однако были и писатели за пределами декадентского круга, которые признавали заслуги этих литераторов в обновлении тематики и художественного языка. А. И. Куприн, реалист новой эпохи, вспоминает ироническую похвалу декадентам, услышанную от Чехова: «Антон Павлович держался высокого мнения о современной литературе, то есть, собственно говоря, о технике теперешнего письма. „Все нынче стали чудесно писать, плохих писателей вовсе нет, – говорил он решительным тоном. <...> Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых наших классиков, ну хоть Писемского, Григоровича или Островского, нет, вы попробуйте только, и увидите, какое это все старье и общие места. Зато возьмите, с другой стороны, наших декадентов. Это они лишь притворяются большими и безумными, – они все здоровые мужики. Но писать – мастера”» («Памяти А. П. Чехова», 1904).

В чеховской «Чайке» «декадентским бредом» актриса старой школы Аркадина называет новаторскую пьесу сына о мировой душе. Автор с этим не согласен, он тонко стилизует «пьесу Треплева», хотя свои драмы сочиняет совершенно по-иному.

Декадентство было, скорее, настроением, психо-

логической окраской переходного времени. Декаданс не стал в литературе особой эпохой, «чистых» декадентов было немного. Пытаясь художественно осознать свое умонастроение, сформулировать программу, обосновать теорию, декаденты превращаются в модернистов.

*Модернизм* (культурно, а не хронологически) оказывается уже не концом девятнадцатого, а началом двадцатого века, культурной эпохой, которая приходит на смену реализму и принципиально полемизирует с ним. Соответственно, историки культуры говорят об *эпохе модерна, стиле модерн* и т. п. Зарождение и расцвет модернизма приходятся на 1890-1910-е годы.

Целью модернизма становится обоснование принципов нового искусства, отвечающего современности. Современность модернисты, вслед за декадентами, понимают как время, когда основные моральные и художественные ценности потеряли прежнее значение, и поэтому искусство нужно строить на новых принципах, искать новые пути. Модернисты ориентируются на городскую, урбанистическую культуру вместо культуры деревенской, пытаются использовать в своем творчестве принципы современной науки (теорию относительности А. Эйнштейна, позднее – психоанализ З. Фрейда), но, с другой стороны, часто говорят об истощенности рационалистического подхода к дей-

ствительности, характерного для реализма, и воспевают иррациональность бытия, бездны сознания, стихийный порыв.

Модернизм пытался создать целостное мировоззрение из противоположностей: науки и «новой», светской религии, ориентации на старую традицию и разрыва с традицией ближайшей, интереса к глубинам человеческого сознания и воспевания поглощающей личность «массы».

Модернистский круг интересов и комплекс мотивов хорошо представляет поэма Андрея Белого «Первое свидание» (1921), в которой он вспоминает начало века, времена своей юности.

Передо мною мир стоит  
Мифологической проблемой:  
Мне Менделеев говорит  
Периодической системой;  
Соединяет разум мой  
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса —  
Со снами веющего вальса,  
С богами зреющей тьмой:  
Я вижу огненное море  
Кипящих веществом существ;  
Сижу в дыму лабораторий  
Над разложением веществ.

<...>

– «Мир – взлетит!» —

Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче...

Мир – рвался в опытах Кюри  
Атомной, лопнувшей бомбой  
На электронные струи  
Невоплощенной гекатомбой;  
Я – сын эфира, Человек, —  
Свиваю со стези надмирной  
Своей порфирию эфирной  
За миром мир, за веком век.

Из непотухнувшего гула,  
Взметая брызги, взвой огня,  
Волною музыки меня  
Стихия жизни оплеснула:  
Из летаргического сна  
В разрыв трагической культуры,  
Где бездна гибельна (без дна!),  
Я ахнув, рухнул в сумрак хмурый...

«Мифологическая проблема» в поэме Белого находит попытку разрешения в области современной науки. Его *бездна*, в отличие от тютчевской, носит совсем иной, модернистский, характер, обосновывается не мифологическими представлениями, а научны-

ми гипотезами. Но об открытиях начала века Белый рассказывает на затрудненном, полном темных метафор, задышающемся поэтическом языке.

На модернизме исследование мира, рвущегося в опытах Кюри и взлетающего в философии Ницше, не заканчивается. Следующий шаг к бездне (или в бездну) делает авангард.

*Авангард* – очередной этап художественного эксперимента, предельный, радикальный вариант модернизма, новая ступень разрыва с классической традицией, с «миметической поэтикой», основанной на идеях *познаваемости мира и искусства как подражания*. Крайние авангардисты понимают искусство уже не как художественную деятельность, а как непосредственное действие, прямой способ воздействия на публику, провокацию читателя-зрителя.

Авангардисты воспринимают как своих противников не только писателей-реалистов, но и модернистов, с их точки зрения слишком зависимых от прежних традиций. Начало русского авангарда приходится на 1910-е годы.

«В те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгласил, что он „гений, упоенный своей победой“, а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желающей быть „эпатированной“», – иро-

нически вспоминал модернист, А. Блок, об оппонентах-авангардистах («Без божества, без вдохновенья», апрель 1921).

Сложные взаимоотношения классической традиции, идущей из глубины веков *«миметической поэтики»*, и *модернизма* определили русскую литературу почти всего двадцатого века. *Декаданс* – преддверие и составная часть некоторых модернистских направлений в состоянии кризиса, падения. *Авангард* – их передовая линия. Лишь в конце XX века появляется новая глобальная эстетическая концепция – *постмодернизм*.

Декаданс, модернизм, авангард – мировоззренческие и культурологические понятия, имеющие отношения к разным родам искусства. На протяжении XX века они воплощались в конкретных направлениях, школах и художественных методах. Первым модернистским направлением, которое резко перестроило картину русской литературы и фактически открыло литературный XX век, стал *символизм*.



# СИМВОЛИЗМ: ОКНО В ВЕЧНОСТЬ

Русский символизм родился в первой половине 1890-х годов. В 1892 году молодой литератор Д. С. Мережковский (1866–1941) читает публичную лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (в следующем году она будет издана) и публикует стихотворный сборник «Символы». В 1894–1895 годах выходят три выпуска сборника «Русские символисты», большую часть стихов в которых, как впоследствии оказалось, представил под разными псевдонимами один человек, тоже молодой поэт, Валерий Брюсов. Так началась история символизма.

Девятнадцатый век Мережковский представлял как борьбу научного познания и религиозного чувства, материализма и мистики. «Наше время должно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний».

Эстетическим выражением опытных знаний для критика были *реализм* и вырастающий из него *натурализм*. «Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе. Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму». В связи с этим Мережковский упоминает о большой известности во Франции и России романов Эмиля Золя.

Новое искусство призвано опровергнуть материализм и вырастающую из него «миметическую поэтику». Идя против течения, противореча вкусам толпы, Мережковский от лица своего «поколения конца XIX века» выдвигает три программных принципа, «три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».

Расширение художественной впечатлительности (Мережковский употреблял также термин *импрессионизм*) было самым неопределенным в этой триаде. Оно ведь присуще каждому литературному направлению нового времени и каждому значительному писателю. Но любопытно, что понятие символа у основоположника символизма оказалось столь же неопределенным. Вместо точного определения и анализа критик ограничивается конкретным примером.

В пьесе известного норвежского драматурга Г. Ибсена (1828–1906) во время важного диалога персонажей служанка вносит в комнату лампу. «Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки», – продолжает анализ Мережковский. Здесь символом становится *деталь, подробность*. Но Мережковский называет символами и «колеблющиеся образы» (выражение Гёте) Фауста, Гамлета и Дон Жуана.

Итоговое определение заменяется у критика метафорой, развивающей заимствованную у Ибсена подробность. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя».

Парадокс символизма как художественного метода заключается в том, что его главное свойство, домини-

рующая черта с самого начала была определена не совсем точно. «Разница между реализмом и символизмом (в узком значении этого слова, как известного предреволюционного направления в искусстве) во все не структурная, но предметная, содержательная. Символисты просто интересовались другими предметами изображения, не теми, которыми интересуется реализм. Но использование идейно-образной системы... совершенно одно и то же и в полноценном реализме, и у символистов», – заметил, но уже через много лет, философ (А. Ф. Лосев «Проблема символа и реалистическое искусство», 1976).

Разгадку, специфику символизма, следовательно, надо искать в том, что Мережковский называл *мистическим содержанием*. Именно оно стало тем главным *предметом*, которым интересовались символисты.

Мистик – человек, который умеет видеть сквозь *этот мир* какие-то другие сущности, *иные миры*. «„Декадентству“, чтобы превратиться в „символизм“, не хватало мировоззрения, в силу которого символ есть средство общения с потусторонним миром», – заметил П. Н. Милюков («Очерки истории русской культуры»). В начале 1890-х годов такое мировоззрение сформировалось.

Поэтому главный принцип символизма можно обозначить как *двоемирие* (или *многомирие*). По види-

мым подробностям окружающего мира художник-символист должен был почувствовать и изобразить иной мир, о котором он грезит, который предчувствует и угадывает. Вернувшись к последнему рассуждению Мережковского, мы можем теперь увидеть в нем дважды повторенное ключевое слово: невыраженное мерцает в поэзии *сквозь* красоту символа; вещество поэзии *насквозь* просвечивающее стенки амфоры.

Сходное определение, не сговариваясь, повторяли другие символисты.

«Смотреть *сквозь что-либо* – значит быть символом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен» (Андрей Белый «Вишневый сад», 1904).

«Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. <...> Быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...» (А. Блок. «О современном состоянии русского реализма», март-апрель 1910).

Эту мысль символисты выражали не только в статьях, но и в стихах-манифестах.

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?

*(«Милый друг, иль ты не видишь...», 1892)*

Главный учитель русских символистов Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900) рассматривает видимое лишь как отблеск, тень незримого. Реальность окружающего мира оказывается для поэта лишь призраком мира Иного. Второй, наряду с Мережковским, основоположник русского символизма – В. Я. Брюсов доводит эту мысль до абсолютной наглядности:

Четкие линии гор;  
бледно-неверное море...  
Гаснет восторженный взор,  
тонет в бессильном просторе.

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы, —  
что перед ним этот прах:  
степи и скалы и воды!

*(«Скитания», 1896)*

Перед созданным воображением художника идеальным миром вечная, казалось бы, природа – бескрайние море и степь, нерушимые скалы – оказыва-

ется всего лишь прахом: *пылью, сухой гнилью, тленом* (такие синонимы дает словарь В. И. Даля).

Символ в этой картине мира становится *посредником, инструментом*, с помощью которого поэт намекает читателю на ценности другого мира, «раскрывает в вещах окружающей действительности знамения иной действительности» (Вяч. И. Иванов. «Две стихии в современном символизме», 1908).

«Символы – окна в Вечность», – еще короче представляет ту же идею А. Белый («Символизм как миропонимание», 1904).

Символисты, как мы видим, дают сложные или метафорические определения символа. Между тем, в традиционной, старой поэтике было достаточно простое определение, которое может быть полезно и для понимания этой категории у символистов. *Символ – многозначное иносказание*. Символ – образ, который, в отличие от аллегории, допускает несколько толкований, причем они определяются не только культурным контекстом, но и индивидуальным замыслом автора. Утверждая в общем плане бесконечность, бездонность символа, символисты все равно вынуждены были ограничиваться конечным числом его пониманий, интерпретаций.

Начав с манифестов и странных стихов, вызывавших непонимание, насмешки, даже издевательства,

символисты быстро выходят на авансцену русской литературы. Уже к рубежу веков символизм сменяет реализм в качестве *доминанты литературного процесса*. Символистское движение ширится, привлекает все новых сторонников. Обычно выделяют две группы, два поколения русских символистов.

*Старшие символисты*, основоположники направления: уже известные нам Д. С. Мережковский, В. Я. Брюсов, главный «декадент от символизма» Ф. К. Сологуб, а также жена Мережковского З. Н. Гиппиус (1869–1945) и, пожалуй, самый известный символист первого призыва К. Д. Бальмонт (1867–1942).

*Младшие символисты*: А. А. Блок, Андрей Белый (псевдоним Б. Н. Бугаева, 1880–1934), Вяч. И. Иванов (1866–1949).

Граница между поколениями символистов определяется не столько датами рождения (Вяч. Иванов – ровесник многих старших символистов), сколько временем вхождения в литературу и объяснением, интерпретацией символистских доктрин.

Большинство старших символистов понимали новое искусство как *поэзию намеков, оттенков*, а поэта как *Мастера*, с помощью символов воздействующего на читателя, предоставляющего ему новые *эстетические впечатления*.

Самое знаменитое стихотворение раннего В. Брю-



сова называется «Творчество» (1 марта 1895).

Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,  
В звонко-звучной тишине,  
Вырастают, словно блески,  
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный,  
При лазоревой луне...  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.

Что за декадентский, символистский бред? – возмущались этим текстом современные критики. Отку-

да взялись фиолетовые руки? Почему одновременно описываются лазоревая луна и обнаженный месяц? Разве это не одно и то же?

Реальный комментарий к стихотворению, позволяющий разрешить многие загадки, дал в мемуарах о поэте, наверное, лучший историк и интерпретатор символизма В. Ф. Ходасевич. «Дом на Цветном бульваре был старый, нескладный, с мезонинами и пристройками, с полутемными комнатами и скрипучими деревянными лестницами. Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брусовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы».

Оказывается, в стихотворении описывается вполне реальный интерьер одной из комнат брусковского дома, но с необычной, сознательно зашифрованной точки зрения. Засыпающий в «звонкозвучной тишине» автор в знакомых с детства деталях внешнего мира (раскидистая пальма-латания с отражающимися в синем кафеле печей похожими на руки листьями) пытается уловить, увидеть поэзию, «тень несозданных созданий», и в конце концов ее находит: «Тайны со-

зданных созданий / С лаской ластятся ко мне...»

«Творчество» – стихи о стихах, изображение творческого процесса. Вторым миром у Брюсова оказывается пересозданный творческим воображением мир первый, реальный.

«Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение», – утверждал Брюсов в предисловии к сборнику «Русские символисты» (1894).

Той же цели, что и Брюсов, другой старший символист, К. Д. Бальмонт, добивается игрой звуков и прихотливостью ритмов.

«С лодки скользнуло весло. / Ласково млеет прохлада. / „Милый! Мой милый!“ – Светло, / Сладко от беглого взгляда», – пытается он передать с помощью звукописи, повторяющегося в каждом слове звука л, текучесть воды («Влага»).

Я – изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты – предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я – внезапный излом,  
Я – играющий гром,  
Я – прозрачный ручей,

Я – для всех и ничей, —

декларативно заявляет он о главной черте своей поэтики, не забывая менять стихотворный размер, использовать инверсии, создавать неологизмы.

«Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, – сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками», – излагает Бальмонт свою версию символизма, совпадая с Брюсовым в представлении о нем как поэзии оттенков («Элементарные слова о символической поэзии», 1904).

Однако младшие символисты сделали следующий шаг на этом пути. Конкретное содержание стихотворения все больше уступало место содержанию обобщенно символическому. Читателя уже не гипнотизировали с помощью звуков и ритмов, а призывали в иные миры.

В своем первом сборнике «Золото в лазури» Ан-

дрей Белый посвящает стихотворение «Автору „Будем как Солнце“», то есть К. Бальмонту. Попробуем сравнить двух певцов солнца.

Вот и солнце, удаляясь на покой,  
Опускается за сонною рекой.  
И последний блеск по воздуху разлит,  
Золотой пожар за липами горит, —

рисует Бальмонт в цикле «Голос заката» конкретный пейзаж, словно дополняющий усадебный хроно-топ поэзии Фета. И лишь во втором стихотворении этого маленького цикла появляется символическое обобщение, знаменитое бальмонтовское гиперболическое «я», включающее в себя весь мир.

Я – отошедший день, каких немного было  
На памяти твоей, мечтающий мой брат.  
Я – предвечернее светило,  
Победно-огненный закат.

*Предвечернее светило и закат* – здесь уже не детали пейзажа, а символические характеристики Поэта, субъекта этого стихотворения.

Посвященное Бальмонту стихотворение Белого строится совершенно по-иному.

Солнцем сердце зажжено.  
Солнце – к вечному стремительность.  
Солнце – вечное окно  
в золотую ослепительность.

Роза в золоте кудрей.  
Роза нежно колыхается.  
В розах золото лучей  
красным жаром разливается.

В сердце бедном много  
зла сожжено и перемолото.  
Наши души – зеркала,  
отражающие золото.

*(«Солнце», 1903)*

В отличие от стихов Бальмонта, в произведении Белого нет практически ни одной предметной детали. Если Бальмонт сначала воссоздавал пейзаж, а потом превращал в символ, то Белый сразу начинает с символики, превращая солнце в образ красоты природы, вечности, освобожденной от зла человеческой души.

Создавая образ поэта как Теурга, религиозного подвижника, светского священника, символисты вернули в искусство один важный принцип, которым когда-то отличались романтики. Вообще, символизм больше всего напоминает романтическое искусство, кажется «вторым изданием» романтизма с его прин-

ципом жизни как книги.

О двойственной роли этого принципа хорошо написал В. Ф. Ходасевич. «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, – найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства».

Однако эта *вечная правда*, утверждает Ходасевич, перерастала в *великое заблуждение символизма, его смертный грех*. «От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом), требовалось лишь непрерывное горение, движение – безразлично во имя чего. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью – идти как можно быстрее и как можно дальше. Это был единственный, основной догмат. Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости.

Знали, что играют, – но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. „Истекаю клюквен-

ным соком!“ – кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящею кровью» («Конец Ренаты», 1928).

Мемуарный очерк с общей характеристикой символизма Ходасевич посвящает конкретной женщине, Нине Петровской, судьба которой оказывается подтверждением мысли о клюквенном соке, обернувшись настоящей кровью. Писательница из круга символистов пережила два мучительно-литературных любовных романа с В. Брюсовым и Андреем Белым, «оказалась брошенной да еще оскорбленной», много лет существовала с ощущением «исковерканной жизни» и, в конце концов, несчастная и одинокая, покончила с собой в Париже, открыв газ «в нищенском отеле нищенского квартала».

«Она была истинной жертвою декадентства, – подводит Ходасевич беспощадный итог, связывая две модернистские эпохи. – Декадентство, упадочничество – понятие относительное: упадок определяется отношением к первоначальной высоте. Поэтому в применении к искусству ранних символистов термин декадентство был бессмыслен: это искусство само по себе никаким упадком по отношению к прошлому не было. Но те грехи, которые выросли и развились *внутри* самого символизма, – были по отношению к нему декадентством, упадком. Символизм, кажется, родился



с этой отравой в крови».

Тем не менее символизм как *мировоззрение* оказался явлением очень жизнестойким. В 1928 году Андрей Белый, второй, наряду с Блоком, крупнейший деятель русского символизма, пишет автобиографический трактат «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития». Д. С. Мережковский, автор первого символистского манифеста, умирает в разгар Второй мировой войны, его жена, поэт и критик З. Н. Гиппиус – еще позже. Они тоже оставались символистами «во всех фазах» своей жизни. Можно сказать, что русский символизм как *явление* окончился вместе с последними символистами.

Однако символизм как *направление* просуществовал приблизительно три десятилетия. Начав с поэзии, он постепенно освоил эпическую область (проза Д. С. Мережковского, В. Я. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого) и драматургию (лирические драмы А. Блока). Он расцвел в первые годы XX века, испытал кризис в начале 1910-х годов и в основном завершил свое развитие после Октябрьской революции (рубежной датой его истории считают обычно смерть А. Блока).

Примерно в середине этого тридцатилетия не только сами символисты заговорили о кризисе, но и появилось новое литературное поколение, которое начина-

ет – с разных сторон – *преодолевать символизм*, искать новые литературные пути.

# АКМЕИЗМ: ОТ СИМВОЛА К ВЕЩИ

Предложив новую концепцию искусства, став доминирующим направлением современной литературы, пережив всего за десятилетие сложную эволюцию, и – самое главное – обогатив русскую поэзию новыми ритмами, темами, текстами, символисты, тем не менее, чувствуют недовольство и неуверенность, сравнивая свою деятельность с традициями и достижениями русского золотого века.

«Мы, как древние витязи, боремся в этих степях с силой невидимой, где зори будто *чарленные* половецкие щиты. Хочется крикнуть в степях пророческим возгласом „Слова“: „О русская земля, за шеломенем еси“.

Символический „*шеломень*“ современности – перевал к неизвестному; и лучшие образы литературы русской, именно образы литературного прошлого, ближе нам хулиганских выкриков современности: *там*, а не *здесь* встречает нас наша забота о будущем. Мы, только сейчас, быть может, впервые доросли до понимания отечественной литературы», – объясняет Андрей Белый современную ситуацию с помощью образности «Слова о полку Игореве» («Будущее русской литературы», 1908).

«Солнце над Россией» – называет А. Блок статью, посвященную юбилею «последнего гения» Л. Н. Толстого (1908). И он же через два года констатирует: «Произошло вот что: были „пророками“, пожелали стать „поэтами“. <...> Мы вступили в обманные разговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам – не прекрасные, но только красивые... <...> Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: „Быть или не быть русскому символизму?“» («О современном состоянии русского символизма»)

Позднее, в предисловии к поэме «Возмездие» (12 июля 1919), Блок назовет важным рубежом в истории русской культуры именно этот год. «1910 год – это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. <...> Далее, 1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу...» Важно, однако, что эти новые направления появились благодаря тому же символизму.

В 1896 году, в начале русского символизма, В. Я. Брюсов, уже играя роль мэтра, написал стихотворе-

ние «Юному поэту».

Юноша бледный со взором горящим,  
Ныне даю я тебе три завета.  
Первый прими: не живи настоящим,  
Только грядущее – область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,  
Сам же себя полюби беспредельно.  
Третий храни: поклоняйся искусству,  
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!  
Если ты примешь моих три завета,  
Молча паду я бойцом побежденным,  
Зная, что в мире оставлю поэта.

Поэты 1910-х годов словно разделили намеченные Брюсовым роли. Одно из враждебных символизму направлений объявило своей областью грядущее, другое восприняло как главный завет поклонение искусству.

В 1913 году журнал «Аполлон» (заглавие символическое!) печатает статьи Н. С. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. М. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Статья О. Э. Мандельштама «Утро акмеизма» (1912) была опубликована позднее. Так в русском языке появи-

лось новое слово, а в литературе – новая литературная группа и новое направление: *акмеизм*.

Ахиллесову пяту, изнанку символистской теории искусства позднее точно определил и иронически изобразил тот же О. Э. Мандельштам. «Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. <...> Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического „леса соответствий“ – чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

Два десятилетия русской литературы Мандельштам называет *эпохой лжесимволизма*. «Они [символисты] запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно – ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что

это может значить такое, что сам потом не рад будешь. Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов...» («О природе слова», 1922).

Говоря о символическом «лесе соответствий», о «намёках и недоговариваниях», Мандельштам фактически подвергает сомнению главный принцип символизма – идею двоемирия и ее религиозный, «литургический» характер. Это было общее мнение нового направления. Оно одновременно стремилось освободиться от мистики и от символики.

«Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. <...> На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от акте – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» (Н. С. Гумилев «Наследие символизма и акмеизм»).

«Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив

мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (С. М. Городецкий «Некоторые течения в современной русской поэзии»).

Но точнее и нагляднее всего пафос акмеизма выразили опять-таки не манифесты, а художественное произведение – короткое шестистишие О. Э. Мандельштама (1912).

Нет, не луна, а светлый циферблат  
Сияет мне, – и чем я виноват,  
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:  
Который час, его спросили здесь,  
А он ответил любопытным: вечность!

Батюшков – образ «символиста», который, отвечая на простой бытовой вопрос, апеллирует к миру иному, к вечности. Дополнительную остроту стихотворению придает то, что в реальности – это ответ уже безумного поэта. Его высокомерной, спесивой позиции лирический субъект предпочитает ценности этого, *здесь*–



го мира: светлый циферблат часов, далекие звезды, которые он не просто видит, но *осязает* (чувство более конкретное, чем зрение или слух).

*Вещный, предметный мир* – такова основная установка, доминанта, главная тема акмеизма. В него акмеисты включали и *физиологию* человека, в ней видели и отражение его *психологии*. «Мы не хотим развлекать себя прогулкой в „лесу символов“, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма. <...> Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма. А = А: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом...» (О. Э. Мандельштам. «Утро акмеизма»).

Не случайно еще одним вариантом названия акмеизма было *адамизм*. Библейский Адам дал имена «животным полевым и птицам небесным», тем самым подтвердив, зафиксировав их существование. Точно так же акмеисты стремились заново назвать вещи, взглянуть на них свежим, заинтересованным взглядом.

Различие символизма и акмеизма можно представить в системе четких противопоставлений (оппози-

ций).

	Символизм	Акмеизм
Категория	символ	вещь
Свойство	абстрактность, загадочность	конкретность, ясность
Обоснование	философия, мистика	биология, физиология
Близкое искусство	музыка	архитектура
Творец	теург, пророк, Моцарт	мастер, ремесленник, Сальери
Читатель	поклонник, ученик	собеседник

Эти противопоставления можно свести к единой формуле: символизм – *искусство Иного*, акмеизм – *поэзия Этого*.

Акмеизм в отличие от символизма оказался явлением более локальным и менее долговечным. Первоначально в группу входило всего шесть поэтов: уже упомянутые Н. С. Гумилев, С. М. Городецкий, О. Э. Мандельштам, а также А. А. Ахматова, В. И. Нарбут и М. А. Зенкевич. Они составляли так называемый «Цех поэтов». В некоторых отношениях к акмеизму были близки М. А. Кузмин, статья которого «О прекрасной ясности» (1908) опередила главные акмеистские ма-

нифесты, а также И. Ф. Анненский, которого считала своим предшественником и учителем Ахматова. Однако наиболее отчетливо заявленные принципы акмеизма проявились в творчестве трех поэтов: Гумилева, Ахматовой и Мандельштама.

**Николай Степанович Гумилев** (1886–1921) начинал как поэт-символист, ученик В. Брюсова, первые стихи которого мэтр сопровождал доброжелательно-снисходительными отзывами. Даже само понятие «акмеизм» возникло, как вспоминал Андрей Белый, в кругу символистов, на одном из символистских собраний на Башне В. Иванова, его петербургской квартире у Таврического сада. «Вячеслав раз, помигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу: „Вы вот нападаете на символистов, а собственной твердой позиции нет! Ну, Борис, Николаю Степановичу сочини-ка позицию...“ С шутки начав, предложил Гумилеву я создать „адамизм“; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово „акмэ“, острие: „Вы, Адамы, должны быть заостренными“. Гумилев, не теряя бесстрастия, сказал, положив нога на ногу: «Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию против себя: покажу уже вам „акмеизм“!» Так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма» (Андрей Белый «Начало ве-

ка», 1933).

Эта игра, как и в случае с символистами, превратилась в жизнь.

Гумилев родился в семье морского врача и с юности был увлечен *Музой Дальних Странствий* (придуманное им выражение), которой он наградил и Христофора Колумба («Открытие Америки», 1910), и своего соратника по акмеизму С. Городецкого:

Что до природы мне, до древности,  
Когда я полон жгучей ревности,  
Ведь ты во всем ее убранстве  
Увидел Музу Дальних Странствий.

(«Отъезжающему», 1913)

Он путешествовал по Египту, трижды ездил в Африку, позднее, в мировую войну, один из немногих современников, был на фронте. Но главным делом его жизни была все-таки поэзия. «Николай Степанович говорил, что согласился бы скорее просить милостыню в стране, где нищим не подают, чем перестать писать стихи», – вспоминала А. А. Ахматова.

Но в его первых юношеских сборниках «Путь конкистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908) символистская тайнопись часто заслоняла реальные впечатления. *Адамизм-акмеизм* стал точкой кристаллизации, позволил Гумилеву осознать себя как ориги-

нального поэта.

Его основным жанром становится *баллада*, *фабульное стихотворное повествование*. (Здесь Гумилев многое наследует у русских и европейских романтиков – Байрона, Лермонтова.) Героями баллад поэт обычно выбирает *сильных людей*, путешественников, авантюристов, подвижников, рыцарей, преодолевающих трудности, смело глядящих в лицо опасности и даже смерти («Одержимый», «Старый конквистадор», «Рыцарь с цепью», «Возвращение Одиссея»). Главным изобразительным средством в стихах Гумилева оказывается *экзотическая вещь*, предметная деталь, позволяющая передать и своеобразие изображаемого мира, и особенности человеческой психологии (так в творчестве Гумилева реализуется акмеистская доктрина) или же четкая формула, *афоризм*, тоже по-своему отвечающая принципу *прекрасной ясности*.

В цикле из четырех стихотворений «Капитаны» (1909) рассказ о бесстрашном покорителе пространства сопровождается подчеркнутыми, данными крупным планом деталями.

И, взойдя на *трепещущий* мостик,  
Вспоминает покинутый порт,  
*Отряхая ударами трости*  
*Ключья пены с высоких ботфорт,*

Или, бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
*Так что сыпется золото с кружев,  
С розоватых брабантских манжет.*

Движение корабля, спокойствие и щеголеватость капитана, затем – его смелость и резкость представлены Гумилевым предметно, деталь здесь заменяет более подробный рассказ.

Однако решительность и одержимость лирического героя практически исчезает в любовных стихотворениях Гумилева (многие из них посвящены Анне Ахматовой, в 1910–1913 годах бывшей женой поэта). На смену бесстрашному путешественнику приходит робкий влюбленный, с трудом понимающий женскую душу, но с достоинством принимающий свое поражение.

В «Жирафе» (1907) психологическая коллизия лишь угадывается. Герой пытается отвлечь женщину от непонятной грусти, заговорить ее (вместо портрета здесь опять дана предметная деталь, лаконичный жест: «И руки особенно тонки, колени обняв»). Он начинает рассказывать об Африке, о своих путешествиях, прекрасной природе, изысканном жирафе, простых и понятных чувствах («Я знаю веселые сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя») – но все тщетно. Она расстраи-

ется еще больше, а он может лишь беспомощно и механически повторить:

Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.

Умеющий покорять пространство, герой так и не способен понять загадочную женскую душу. «Дело в том, что и поэзия, и любовь были для Гумилева всегда трагедией», – со знанием дела говорила Ахматова. Но он был способен к иному: сохранять достоинство даже в безвыходной ситуации.

В одном из последних стихотворений (оно написано редким для поэта верлибром) с гордостью перечисляются его читатели: африканский бродяга, покоритель диких племен; морской лейтенант, водивший в бой корабли; хладнокровный террорист, застреливший императорского посла; множество других, «сильных, веселых, злых». Во второй части Гумилев словно пишет свой «Памятник», выделяет главную, доминирующую черту собственного творчества, привлекающего именно таких читателей.

Я не оскорбляю их неврастенией,  
Не унижаю душевной теплотой,  
Не надоедаю многозначительными намеками  
На содержимое выеденного яйца.

Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать что надо.  
И когда женщина с прекрасным лицом,  
Единственно дорогим во вселенной,  
Скажет: «Я не люблю вас», —  
Я учу их, как улыбнуться,  
И уйти, и не возвращаться больше,  
А когда придет их последний час,  
Ровный красный туман застелет взоры,  
Я научу их сразу припомнить  
Всю жестокую, милую жизнь,  
Всю родную, странную землю  
И, представ перед ликом Бога  
С простыми и мудрыми словами,  
Ждать спокойно Его суда.

(«Мои читатели», 1921)

Благородство, чистота, ясность, *адамизм* чувства объединяют Гумилева-путешественника и Гумилева-влюбленного. Эти свойства предопределили и трагический финал гумилевской судьбы.

В 1918 году он возвращается в Петроград из Парижа, организовывает новый «Цех поэтов», где занимается с молодыми стихотворцами и даже играет с ними в жмурки, пишет собственные стихи, переводит. Поэт и воин, получивший на мировой войне несколько



ранений и орденов, особо не скрывает своего отношения к новой власти, но и не выступает против нее. Однако его православие и монархизм ни для кого не являются секретом. 3 августа 1921 года Гумилев был арестован за участие в контрреволюционном заговоре (историки до сих пор спорят, существовал ли он на самом деле), а 25 августа вместе с несколькими десятками других участников так называемого таганцевского дела расстрелян. Его могила неизвестна. Его стихи, запрещавшиеся к публикации, стали ориентиром для многих поэтов советской эпохи. Главные соратники Гумилева по акмеизму, Ахматова и Мандельштам, свято хранили память о нем долгие, глухие десятилетия. «Гумилев – поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк. Он предсказал свою смерть с подробностями вплоть до осенней травы», – напишет А. А. Ахматова осенью 1962 года.

Такое предсказание есть во многих стихах поэта, в том числе в «Заблудившемся трамвае» (1920), возможно лучшей балладе Гумилева. Здесь главные мотивы его поэзии вплетаются в таинственно-символическую фабулу, сопровождаются многими скрытыми цитатами из других авторов (Пушкин, Блок, Ахматова, Г. Лонгфелло, Ш. Бодлер, А. Рембо) и акмеистски-точными деталями.

Фабула «Заблудившегося трамвая» строится на *ви-*

*зионерстве и пророчестве*: вскакивая на подножку внезапно появившегося трамвая, герой мчится через *бездну времен* («Мы проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену / Мы прогремели по трем мостам»), перевоплощается («Я же с напудренной косой / Шел представляться Императрице...»), встречает уже умерших людей («Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик, – конечно, тот самый, / Что умер в Бейруте год назад»), способен увидеть собственное страшное будущее.

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят – зеленая, – знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Однако в финале стихотворения ощущение безумия и трагедия гибели отступают перед *драмой любви* – обращением к то ли тоже умершей, то ли ушедшей героине.

И все ж навеки сердце угрюмо,

И трудно дышать, и больно жить...  
Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить.

Главный акмеистский принцип, воплощенный в стихах Гумилева как *экзотическая вещь*, реализуется у Ахматовой как *психологическая вещь*, а у Мандельштама – как *культурно-историческая вещь* (об этих свойствах поэтики пойдет речь в следующих, посвященных этим поэтам, главах).

# ФУТУРИЗМ: ОТ СИМВОЛА К СЛОВУ

Акмеисты исповедовали третий брюсовский завет «Юному поэту»: «...*Поклоняйся искусству, / Только ему, безраздумно, бесцельно...*» Первый же завет – «...не живи настоящим, / *Только грядущее – область поэта*» – как знамя, подхватило другое литературное направление: *футуризм* (от лат. futurum – будущее).

Сначала была сделана «Пощечина общественному вкусу» (1912).

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* – *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин – непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня? Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной сли-

зи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч., и проч. – нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!..»

Читавшие эти лозунги в 1912 году могли воспринимать футуристов и как бытовых хулиганов, и как литературных революционеров. Во всяком случае, «Футуризм мертвой хваткой взял Россию», – скажет позднее В. Маяковский («Капля дегтя», 1915).

Уже в этом первом футуристическом манифесте можно увидеть несколько важных особенностей будущего направления, отличающих его даже от ближайших предшественников.

Манифест подписан четырьмя авторами (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников), то есть выражает *коллективное мнение*: «Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования». Символисты и акмеисты, основывая направление, писали все-таки свои статьи и манифесты индивидуально.

Футуризм радикально, резко противопоставляет себя *традиции как таковой*. Для футуристов нет

принципиальной разницы между старыми классиками Пушкиным и Достоевским, новым реалистом Бунинным, символистами Блоком и Брюсовым, представителями массовой литературы, юмористами Аркадием Аверченко и Сашей Черным. Футуристы устраивают «вселенскую смазь», скопом бросают с парохода современности всю предшествующую литературу. Символизм и акмеизм, отрицая одни традиции, опирались на другие; эти модернистские направления еще жили *идеей преемственности*. Футуризм – уже не только модернизм, но еще и *авангард*, главным для него является пафос *разрыва с прошлым* и бросок в неизвестное будущее.

Футуризм носит сознательно *провоцирующий характер*, раздражает, эпатирует, дразнит публику. Поэтому, в отличие от символистских и акмеистских статей, предназначенных для чтения, неспешного обдумывания, футуристские манифесты, скорее, были рассчитаны на живую реакцию публики, они либо печатались в виде листовок-брошюр, либо оглашались в выступлениях, с которыми футуристы объездили всю Россию. Футуристы не столько создают аргументированный текст, сколько выдвигают, выкрикивают лозунги, рассчитанные на *непосредственное воздействие* (чаще всего – отторжение и полемику).

В главе об эволюции модернизма упоминалось

ироническое замечание Блока о выступлениях футуристов, разбивших «несколько графинов о головы публики первого ряда». Профессиональным пародистам и юмористам надо было совсем немного усилий, чтобы превратить футуристские тезисы в гротеск. В рассказе «Теоретики» (1916) юморист А. Бухов, соратник по журналу «Сатирикон» упомянутых в «Пощечине общественному вкусу» А. Аверченко и С. Черного, воссоздает, конечно с преувеличениями, атмосферу футуристических выступлений, провокационных препирательств с аудиторией.

«Выходил на трибуну молодой человек с большой подержанной хризантемой, подвязанной к пиджачку, говорил громким голосом и, запивая афоризмы кипяченой водой, слегка потрясал творческие основы.

Доклады были кратки и решительны.

– Мужчины и наоборот! Я вышел, чтобы плюнуть на память Пушкина, которого я не читал. <...> Кроме того, – вспоминал по записочке докладчик, – я еще плюю на Некрасова. Что касается Лермонтова, то на него я уже успел плюнуть в прошлом докладе. Плюю на классиков. И тем не менее плюю на Зибискира Мухортого.

– А это кто такой?

– Мухортый? Человек будущего. Сейчас он на другом докладе ест битое стекло. Тоже футурист. Кроме

того, плюю на всех вас.

– Виноват, – вскакивал кто-нибудь из слушателей, – вы плюете на меня?

– Вообще на всех, – упрямо подтверждал докладчик.

– Здесь, между прочим, находится моя невеста. Значит, и на нее?

– Плюю ей в бороду.

– У нее нет бороды.

– Мещанка. У женщин будущего борода будет.

– Вы мне ответите за это.

– Я принимаю в пятницу от двух до трех, в своем особняке, что на Шамшевой улице в доме номер девяносто три, квартира одиннадцать. Вход с черного, – гордо заявлял футурист-докладчик».

Если истоки символизма уходят во французскую литературу, то акмеизм придумали в Италии. Первый «Манифест футуризма» (1909) сочинил итальянский поэт Т. Маринетти (хотя опубликовал его во французской газете). Но, как это часто бывало и раньше, итальянское изобретение стало настолько национальным явлением, что во время посещения Маринетти России (1914) футуристы не признали его своим.

В отличие от символистов и акмеистов футуристы двигались в будущее сразу в нескольких направлениях, ожесточенно полемизируя не только с классиками,



но и между собой.

«Пощечина общественному вкусу» – манифест *кубофутуристов*. Они же называли себя *будетлянами* (людьми будущего; неологизм предложен В. Хлебниковым) или группой «*Гилея*» (это название, обозначающее территорию в устье Днепра, один из футуристов нашел в «Истории» Геродота). Это московское отделение футуристов появилось в 1910 году, хотя заявило о себе в 1912-м.

В Петербурге во главе с Игорем Северяниным (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева, 1887–1941) действовали *эгофутуристы*, которых не только московские конкуренты, но и критики, считали самозванцами, повторявшими уже сделанное другими модернистами.

Я, гений Игорь Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно озкранен!  
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру  
Черту упорную провел  
Я покори́л Литерату́ру!  
Взорлил, гремящий, на престол!

(«Эпилог», октябрь 1912)

Читая подобные «поэзы» (Северянин придумал для своих стихов такой неологизм), ироничный критик К. И. Чуковский спрашивал: «Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный „Календарь модерниста“ за 1900 или 1901-й год. „Люблю я себя, как бога“, – это писала еще Зинаида Гиппиус... „И господа и дьявола хочу прославить я“, – писал еще Валерий Брюсов... <...> Вся эта эгопоэзия была именно отрыжкой вчерашнего. Она вульгаризировала до крайних пределов те чувства и мысли, которые лет за двадцать до Северянина принесли в Россию модернисты. Модернисты давно возвестили и этот культ своего я, оторванного от всего мироздания, и это уравнение порока со святостью. Недаром Федор Сологуб и Валерий Брюсов так горячо приветствовали Северянина на первых порах: они почуяли в нем – своего» («Футуристы», 1914).

Правда, в отличие от декадентской мрачности, Северянин изображает свое «эго» в светлых, радостных, восторженных тонах, одновременно внося в стихи самоиронию, которой восторженные поклонники не замечали. (На одном из поэтических вечеров, уже в 1918 году, Северянин голосованием публики был избран Королем поэтов; второе и третье места заняли Маяковский и Бальмонт.) Но его слава поэта была связана не с новаторскими поисками, а с удачным использова-

нием старых схем и стереотипов. Настоящими, подлинными авангардистами оказались лишь кубофутуристы.

Что же предлагали авторы «Пощечины общественному вкусу», бросив всю предшествующую литературу с парохода современности и расчистив место для неизвестного будущего? «Слово как таковое» – так назывался следующий манифест кубофутуристов (1913), подписанный уже только двумя авторами, А. Крученых и В. Хлебниковым, но созданный, вероятно, Алексеем Елисеевичем Крученых (1886–1968), которого называли «букой русской литературы».

Основой манифеста стало такое сопоставление.

«У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на па-па-па пи-пи-пи ти-ти-ти и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звука и словосочетания:

дыр, бул, щыл,  
убещур  
скум  
вы со бу  
р л эз

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина.)»

Цитируя собственное пятистишие, Крученых одним ударом справляется и с Лермонтовым (процитировано его стихотворение «Ангел») и с Пушкиным. Оно состоит даже не из слов, а из фонетических сочетаний с разрушенными семантикой и грамматикой. Такой тип речи футуристы называли *заумный язык*, *заумь* (термин придуманный Хлебниковым).

«Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык...» («Слово как таковое»).

Возможности полноценного использования заумного языка в варианте Крученых были ограничены. «Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетания звуков, потому что их неологизмы не слова, а

только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту „слова как такового“, в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто», – утверждал один из первых критиков футуризма (М. Россиянский «Перчатка кубофутуристам», 1914).

«Бука», однако, не унимался. Еще один его манифест – «Буква как таковая» (1913). В нем Крученых совсем по-символистски утверждает, что поэт (*речарь*), сам переписывая произведение, воздействует на читателя каким-то мистическим образом. «Почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца, знаках. Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику».

Книги футуристов, часто напечатанные небольшим тиражом, на обойной бумаге, разными шрифтами, с обложкой из мешковины, через много лет стали предметом коллекционирования. Но радикальный, предельный характер авангардистского эксперимента Крученых быстро обнаружил свою исчерпанность. Заумные стихи Крученых и других футуристов были эффектны как одноразовый жест, но невозможны как

постоянная художественная практика.

В 1915 году вышел совместный сборник Крученых и Алягрова (под этим псевдонимом скрылся будущий знаменитый лингвист Р. О. Якобсон) «Заумная гнига». В него был включен «Евген. Онегин в 2 строч»:

Ени вони  
Се и Тея.

Представим, что объем этого «Евгения Онегина» (Крученых просто выписал из романа некоторые словосочетания и окончания) равен пушкинскому. Текст заумного «романа в стихах» увеличится количественно, но качественно не изменится. Пятистишием (или даже двестишием) смысл заумного языка практически исчерпан: читателю предъявлены диссоциирующие, труднопроизносимые, непонятные звуко- и словосочетания, «тяжелая и грубая» (определения Крученых) «фактура слова», отрицающая прежнюю гармоническую звукопись, тесно связанную со смыслом («И тихую песню он пел»).

**Велимир** (настоящее имя Виктор Владимирович) **Хлебников** (1885–1922) пошел другим путем, предлагая «сделать заумный язык разумным». В его варианте заумь – это не освобождение от смысла, а, напротив, *тотальная семантизация всех элементов языка*,

включая фонетику; и не личная причуда, а глубинное, уходящее в историческое прошлое, свойство языка, способное вновь объединить человечество.

«Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева, – утверждает Хлебников («Наша основа», 1919). И показывает на конкретных примерах, как можно этот закон отыскать.

С точки зрения Хлебникова, заумный язык исходит из двух предпосылок: «первая согласная простого слова управляет всем словом, приказывает остальным», а слова, начинающиеся с одной и той же согласной, объединяются каким-то понятием, «летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка». Следовательно, всматриваясь в слова, начинающиеся с одной согласной, мы можем обнаружить ее глубинную, неосознаваемую семантику. «Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (*чаша*, *череп*, *чан*, *чулок* и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат „одно тело в оболочке другого“; *Ч* – значит „оболочка“. И таким обра-

зом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке – новым искусством, у порога которого мы стоим».

Потом Хлебников делает резкий бросок от лингвистики к истории: «Таким образом, заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей».

«Плохая физика, но какая смелая поэзия!» – воскликнул Пушкин в примечаниях к «Подражаниям Корану», цитируя священную книгу мусульман. То же самое можно сказать о Хлебникове: это фантастическая лингвистика, но удивительная поэзия. Маяковский после смерти Хлебникова назвал его «Колумбом новых поэтических материков». Действительно, Хлебников был футуристом *par sang*, по составу крови. Он заглядывал в далекое прошлое и далекое будущее, наряду с поисками всеобщего языка фантазировал о домах будущего, пытался найти математические законы истории и, опираясь на них, составлял «Доски судьбы».

Таким же органическим экспериментатором он был в поэзии. Сравним с пятистишием Крученых хлебниковское «Заклятие смехом» (1908–1909), написанное еще до того, как футуристы объявили о своем существовании.

О, рассмейтесь, смехачи!



О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют  
смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешит надсмеяльных – смех усмейных  
смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных  
смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

В отличие от Крученых Хлебников работает с продуктивными словообразовательными моделями, не разрушая, а обогащая языковую семантику. Как фокусник вынимает кролика из пустой шляпы, Хлебников образует от одного корня все новые и новые неологизмы, демонстрируя неисчерпаемое богатство возможностей русского языка. Словообразования Крученых не вышли за пределы его пятистишия, остались индивидуальным экспериментом, понятным лишь в контексте футуристического эпатажа. Слова Хлебникова либо вошли в русский язык (в 1920-е годы издавался журнал «Смехач»; в словари включаются *летчик*, *творяне*), либо могут быть

поняты читателем, при необходимости включены в собственную речевую практику (Маяковскому *смеха-чи* представлялись силачами, *смеюнчики* – хитрыми, *смеево* – страной смеха).

Поэзия Хлебникова часто трудна: он постоянно меняет ритм в пределах одного произведения, использует редкие фольклорные и литературные ассоциации. Многие его тексты сохранились лишь в черновых вариантах, поэтому и композицию их трудно восстановить. Маяковский называл Хлебникова *поэтом для поэтов*.

Но одновременно (чаще всего – в коротких стихотворениях) Хлебников способен создавать образы поразительной простоты и красоты, похожие на пословицу, народную песню, пушкинские стихи.

Когда умирают кони – дышат,  
Когда умирают травы – сохнут,  
Когда умирают солнца – они гаснут,  
Когда умирают люди – поют песни.

(«*Когда умирают кони – дышат...*», 1912)

Мне мало надо!  
Краюшку хлеба  
И каплю молока.  
Да это небо,

Да эти облака!

(«Мне мало надо...», 1912, 1922)

Особое истолкование футуризма предложил В. Маяковский. Являясь активным участником многочисленных футуристских поездок, полемик и выступлений, он дальше всех находился от зауми. Его футуризм был, прежде всего, *поэзией города* и опытом *новой живописи словом и новых ритмов*. (О поэзии Маяковского пойдет речь в специальной главе.)

# НОВЫЙ РЕАЛИЗМ: АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

Эстетическое доминирование модернизма на рубеже XIX и XX веков не прерывает реалистическую традицию. В основе реализма (более широко его можно обозначить как *миметическую поэтику*) – воспроизведение не иных миров, а *этого мира*, причем, в отличие от акмеистов, не только в его предметном, вещном, но и в историческом и социальном аспектах. Общее определение реалистического искусства предложил в свое время Н. Г. Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности» (1854–1855): «Воспроизведение жизни – общий характеристический признак искусства, часто произведения искусства имеют значение объяснения жизни, часто они имеют значение приговора о явлениях жизни».

«Что такое реализм? Кратко говоря: объективное изображение действительности, изображение, которое выхватывает из хаоса житейских событий, человеческих взаимоотношений и характеров наиболее общезначимое, наичаще повторяющееся, слагает наиболее часто встречающиеся в событиях и характерах черточки и факты и создает из них картины

жизни, типы людей. <...> Писатель-реалист склонен к синтезу, к сводке общезначимого, всем людям его эпохи свойственного в единое, целостное. Это единое суть типичное, и помимо своей стройности, красоты – ценности эстетической – оно имеет для нас ценность неоспоримого исторического документа», – пытался объяснить себе и слушателям своих лекций через полвека особенности реализма М. Горький («История русской литературы», 1908–1909).

Реализм, следовательно, ориентирован на действительность, создает картину реальности, отвечающую критериям *историзма (типические обстоятельства)*, как в воспроизведении внешнего, предметного мира (*точность деталей*), так и человеческой психологии (*типические характеры*). Реализм ориентирован на критерии обычного «нормального» восприятия: *все как в жизни*.

Однако этот критерий на самом деле не очень ясен: когда-то для творцов мифа реальностью были боги и герои, для странницы Феклуши у Островского реальностью являются люди с песьими головами и неправославные салтаны Махнут турецкий и Махнут персидский. «Все может быть! Все может быть!» – повторяет герой повести Чехова «Моя жизнь», простодушный маляр Редька (эта поговорка нравилась Л. Толстому).

Классический реализм XIX века был очень широк и разнообразен. Он включал как очевидно «жизнеподобные» повести и романы Толстого, Тургенева, Гончарова, пьесы Островского, так и фантастический реализм Достоевского, гротескный реализм Салтыкова-Щедрина, реалистическую лирику Некрасова, в которых, при сохранении общей установки на воспроизведение, объяснение и приговор реальности, некоторые из привычных критериев реализма существенно нарушались, трансформировались.

Из русских реалистов, начинавших в эпоху натуральной школы, до символизма дожил лишь Лев Толстой. Последним, подкидышем, в семье русских реалистов XIX века, оказывается, как мы помним, Чехов. Он смотрит на реалистическую традицию уже чуть со стороны и реализует ее в иных, чем классические реалисты, формах.

Главные реалисты модернистской эпохи словно распределили между собой обязанности и реалистические принципы. *Приговор*, отчетливо выраженная идея становилась доминантой произведений позднего Толстого, повестей и притч, социально-идеологического романа «Воскресение» (1899). Чехов, напротив, считает главной задачей как раз *воспроизведение жизни*, оставляя оценку, приговор, читателю.

«Цель моя – убить сразу двух зайцев: правдиво

нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь – мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта – абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1889 г.).

«Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (А. С. Суворину, 1 апреля 1890 г.).

Чеховский реализм воспринимался современниками уже в новом качестве: как синтез противоположных, конкурирующих эстетических концепций. В творчестве Чехова и реалисты, и модернисты находили близкие себе черты и свойства.

Прочитав «Даму с собачкой», историю о драматически запоздавшей, безнадежной любви на фоне точно воссозданного ялтинского, московского провинциального быта, Максим Горький написал автору: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро – насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время – факт! Дальше Вас – никто не может ид-

ти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа – все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И – главное – все кажется не простым, т. е. не правдивым. <...> Да, так вот, – реализм Вы уकोшите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту! Право же – настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, – жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче» (после 5 января 1900 г.).

Андрей Белый словно продолжил эти размышления. В «Вишневом саде» он усмотрел реализм, который, «истончая реальность», «сквозит символами» («Вишневый сад», 1904). А в статье о писателе-модернисте сказал так: «Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом» («Сологуб», 1908).

Однако подобные оценки нельзя понимать в прямом, буквальном смысле. «Горьковская формула „вы убиваете реализм“ обозначает, в сущности говоря, нечто прямо противоположное тому, что она значит по своему внешнему смыслу. „Вы убиваете реализм“ –



это значит: „Вы даете реализму новую жизнь, вы перестраиваете его”», – объяснял Г. А. Вялый («К вопросу о русском реализме конца XIX века», 1946).

Перестройка реализма в модернистскую эпоху наметилась в двух противоположных направлениях. Одни писатели, используя традиционные формы социально-психологического романа и повести, внесли в них новые социальные мотивы, продолжили панораму современной жизни, опираясь как на марксистские идеи классовой борьбы, так и на общественный заказ, «нужду в героическом».

Этот «героический реализм» в разной степени культивировали сам М. Горький, В. Г. Короленко (1853–1921), А. И. Куприн (1870–1938). Более трезвый, лишенный героических иллюзий, вариант реалистического бытописания представляло раннее творчество Л. Н. Андреева (1871–1919) и И. А. Бунина. Большинство этих писателей, как и многие другие, менее известные (А. С. Серафимович, В. В. Вересаев), публиковались в долгое время руководимом М. Горьким издательстве «Знание» (1898–1913). Поэтому реалистов начала XX века часто называли «знаньевцами».

К ним внимательно присматривались писатели-модернисты. Одна из статей А. Блока посвящена как раз писателям этой группы. В них Блок увидел как «быто-

виков», так и «отрицателей быта», однако заметил и общее, объединяющее их свойство: «Почти все они как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой – русской революцией» («О реалистах», 1907).

Блок, как и Андрей Белый на примере Чехова, пытается найти связующие модернистов и реалистов нити, построить мост между двумя «враждебными станами». «Одно из очень характерных явлений нашей эпохи – это „встреча“ „реалистов“ и „символистов“. Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание; точно Монтеки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты. <...> Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты. <...> Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух „келий“, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. <...> Движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма» («О современной критике», 1907).

Критики-марксисты считали реалистов-знаньевцев своими соратниками. «В нашей художественной литературе ныне замечается некий уклон в сторону реализма. Писателей, изображающих «грубую жизнь»,

теперь гораздо больше, чем было в недавние годы. М. Горький, гр. А. Толстой, Бунин, Шмелев, Сургучев и др. рисуют в своих произведениях не „сказочные дали“, не таинственных „таитян“, а подлинную русскую жизнь со всеми ее ужасами, повседневной обыденщиной», – писал М. Калинин (псевдоним К. С. Еремеева, 1874–1931) в статье «Возрождение реализма» (1914), опубликованной в большевистской газете «Путь правды», считая этот процесс «результатом подъема рабочего движения».

Позднее, уже в советское время, на основе написанных в знаньевскую эпоху произведений Горького (драма «Враги», 1906; роман «Мать», 1906–1907) была создана концепция «социалистического реализма», основоположником которого и объявили «пролетарского писателя» (об этом еще пойдет речь в следующих главах).

Но существовала и вторая версия реализма, в основе которой – не отрицание модернистских экспериментов, а включение их в реалистическую поэтику. Эта концепция связана, прежде всего, с именем Е. И. Замятина (1884–1937). Опираясь на философию, и в то же время активно используя метафорические характеристики, Замятин выстроил диалектическую триаду литературы серебряного века.

Бытовики, *реалисты* (Горький, Куприн, Чехов, Бу-

нин) – тезис. «У этих писателей – все – телесно, все – на земле, все – из жизни. <...> Писатели этого времени – великолепные зеркала. Их зеркала направлены на землю и их искусство в том, чтобы в маленьком осколке зеркала – в книге, в повести, в рассказе – отразить наиболее правильно наиболее яркий кусок земли. <...> У реалистов, по крайней мере, у старших, – есть религия и есть Бог. Эта религия – земля и этот Бог – человек».

*Символисты* – антитезис. «В начале XX века русская литература очень решительно отделилась от земли: появились так называемые символисты. <...> Символисты – Федор Сологуб, А. Белый, Гиппиус, Блок, Брюсов, Бальмонт, Андреев, Чулков, Вячеслав Иванов, Минский, Волошин – определенно враждебны быту. <...> На земле символисты не находят разрешения вопросов, разрешения трагедии и ищут его в надземных пространствах. Отсюда – их религиозность. Но, естественно, их Бог уже не человек, а высшее существо. У одних этот Бог со знаком „плюс“ – Ариман, Христос, у других со знаком „минус“ – Ормузд, Дьявол, Люцифер. <...> О писателях-реалистах я говорил, что у них в руках зеркало; о писателях-символистах можно сказать, что у них в руках – рентгеновский аппарат».

*Новые реалисты* – синтез, итог литературного раз-

вития начала XX века. В эту группу Замятин включает как собственно реалистов, прозаиков-бытописателей (А. Толстой, М. Пришвин, И. Шмелев), так и поэтов (акмеистов, С. Есенина и Н. Клюева), и даже «раскаявшихся», перешедших на новую стадию развития символистов (А. Белый, Ф. Сологуб), а также самого себя. Особенности этого скорее не направления, а *мировоззрения* Замятин опять поясняет с помощью сравнения: «Вы помните пример: облака на вершине высокой горы. Писатели-реалисты принимали облака так, как они видели: розовые, золотые – или грозные, черные. Писатели-символисты имели мужество взобраться на вершину и убедиться, что нет ни розовых, ни золотых, а только один туман, слякоть. Писатели-новореалисты были на вершине вместе с символистами и видели, что облака – туман. Но спустившись с горы – они имели мужество сказать: „Пусть туман – все-таки весело“. И вот в произведениях писателей-неореалистов мы находим *действенное, активное* отрицание жизни – во имя борьбы за лучшую жизнь. <...> Реалисты жили в жизни, символисты имели мужество уйти от жизни, новореалисты имели мужество вернуться к жизни. Но они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них – нет религии. Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или

ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека» («Современная русская литература», 1918).

# ИТОГИ: НАПРАВЛЕНИЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Идеи Замятина очень пригодились русской прозе 1920-х годов, вынужденной искать новые ориентиры в катастрофически изменившемся мире. Но одновременно они свидетельствовали о более общей, универсальной тенденции: после всех экспериментов, всех отклонений, стрелка литературного компаса вновь указывала на миметическую поэтику, *воспроизведение действительности* в новых формах.

«Мы вправе стать реалистами в новом смысле...», – напишет Блок К. С. Станиславскому, далее цитируя великого режиссера-реалиста и полностью соглашаясь с ним, – все «измы» в искусстве включаются в «утонченный, облагороженный, очищенный реализм» (9 декабря 1908 г.). Так считал поэт, в своем творчестве до конца оставшийся символистом.

Сделаем поэтому важный вывод. Общие определения помогают нам первоначально разобраться в материале, классифицировать авторов и тексты. Но конкретный смысл произведения выходит за границы породившего его направления. Любой, даже плохой, роман богаче, даже самой правильной, схемы. Мы читаем не направления, а произведения.

«Классицизм в школе (в вузе?) следовало бы изучать по Сумарокову, романтизм по Бенедиктову, реализм по Авдееву (самое большое – по Писемскому), чтобы на этом фоне большие писатели выступали сами по себе». Перечисленные М. Л. Гаспаровым в записи под ироническим заглавием «Изм» писатели не только не изучаются в школе, но и редко «проходятся» в институте. Школьная программа и учебник строятся на *больших писателях*. А здесь, на вершинах, действуют иные закономерности. Большие писатели могут обмениваться шпагами-теориями, как Гамлет и Лаэрт в финале шекспировской пьесы, или вовсе отказаться от теоретического панциря.

Символист А. Блок стремится к реализму в новом смысле. Акмеисты Н. Гумилев и А. Ахматова в конце жизни создают вещи, которыми могли бы гордиться символисты: балладу «Заблудившийся трамвай» и «Поэму без героя». В юности примкнувший к футуризму Б. Пастернак вспоминает о нем с постоянной иронией. Стихи М. Кузмина и М. Цветаевой в антологиях помещаются в разделе «Поэты вне направлений».

Теория ориентирует нас в культурном пространстве, но читаем и любим мы не направления, а писателей «самих по себе»: Ахматову, Блока, Бунина, Гумилева, Мандельштама, Маяковского, Хлебникова...



**Александр Александрович  
БЛОК  
(1880–1921)**



# ФИЛОЛОГ: РЕКТОРСКИЙ ФЛИГЕЛЬ И ШАХМАТОВСКИЙ ДОМ

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» – афоризмом начинается Л. Н. Толстой семейный роман «Анна Каренина». Но семья – сосуществование нескольких поколений. С течением времени счастье и несчастье могут меняться местами.

Мать Александра Блока, Александра Андреевна Бекетова, родилась в счастливой профессорской семье. Ее отец, Андрей Николаевич, был крупным ученым, ботаником, позднее ставшим ректором Петербургского университета. В юности он увлекался социальными идеями Ш. Фурье, изучал философию, много читал. Позднее, наряду с научной, он занимался общественной работой. Первое в России учебное заведение, дававшее женщинам высшее образование, знаменитые бестужевские курсы (названные по имени К. Н. Бестужева-Рюмина), могли стать и бекетовскими. Этому помешало то, что профессор в глазах начальства слыл революционером, «Робеспьером».

Действительно, ректор был близок и дружен и с коллегами, и со студентами. Он не только с огромным успехом читал лекции, но хлопотал за арестованных,

помогал неимущим. Настоящий интеллигент, идеалист, всю жизнь много трудившийся, он все же страдал комплексом «кающегося дворянина», унаследованным от людей сороковых годов. «В своем сельце Шахматове (Клинского уезда, Московской губернии) дед мой выходил к мужикам на крыльцо, потряхивая носовым платком; совершенно по той же причине, по которой И. С. Тургенев, разговаривая со своими крепостными, смущенно отколупывал кусочки краски с подъезда, обещая отдать все, что ни спросят, лишь бы отвязались, – вспоминал Блок в автобиографии. – Однажды дед мой, видя, что мужик несет из лесу на плече березку, сказал ему: „Ты устал, дай я тебе помогу“. При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельство, что березка срублена в нашем лесу» («Автобиография», 1915).

Жена А. Н. Бекетова, Елизавета Григорьевна, – дочь известного путешественника и исследователя Средней Азии, самостоятельно выучила несколько языков, много переводила, сама писала стихи. «Наша мать, бабушка Александра Александровича, была выдающаяся женщина. Своеобразная, жизненная, остроумная и веселая, она распространяла вокруг себя праздничную и ясную атмосферу» (М. А. Бекетова «Александр Блок», 1922).

Вдруг в этом светлом доме появился совсем иной

человек: умный, мрачный, нервный, напоминающий то романтических персонажей вроде Демона или Дон Жуана, то героев Достоевского (по семейной легенде, писатель встречался с ним и предполагал изобразить его в романе).

Он, утверждая, отрицал  
И утверждал он, отрицая.  
(Всё б – в крайностях бродить уму,  
А середина золотая  
Всё не давалась ему!)  
Он ненавистное – любовью  
Искал порою окружить,  
Как будто труп хотел налить  
Живой, играющею кровью...

*(«Возмездие», первая глава, 1911)*

Александр Львович Блок окончил юридический факультет, но его интересы не исчерпывались будущей специальностью. Он любил Гёте и Шекспира, Лермонтова и Достоевского, прекрасно играл на фортепьяно, а последние двадцать лет жизни работал над трудом по классификации наук, собираясь написать научное сочинение в стиле Флобера, которого он считал своим учителем.

Александра Андреевна, Ася, познакомилась с «интересным мужчиной» на вечере у гимназической по-

други, и ее роман поначалу разворачивался по канонам тургеневской прозы. Ее воображение поразила загадочный незнакомец. Он тоже влюбился в юную девушку из университетского Эдема. Родители, понимавшие перспективного молодого человека еще хуже, чем мужиков, дали согласие. 7 января 1878 года в университетской церкви состоялось венчание восемнадцатилетней, так и не закончившей гимназии, девушки, и вместе с мужем она уехала в Варшаву, где Александр Львович получил место.

Однако эта профессорская семья оказалась несчастлива по-своему. В характере А. Л. Блока быстро обнаружились деспотизм и скупость, минуты ласковости в обращении с женой сменялись приступами ревности и гнева.

Развязка драмы последовала через два года.

В семье – печаль. Упразднена  
Как будто часть ее большая:  
Всех веселила дочь меньшая,  
Но из семьи ушла она,  
А жить – и путанно, и трудно:  
То – над Россией дым стоит...  
Отец, седея, в дым глядит...  
Тоска! От дочки вести скудны...  
Вдруг – возвращается она...  
Что с ней? Как стан прозрачный тонок!

Худа, измучена, бледна...  
И на руках лежит ребенок.

*(«Возмездие», первая глава)*

В психологически точном блоковском изображении есть несколько художественных смещений. В Петербург Блоки приехали вместе, но, пораженные произошедшими с дочерью изменениями, родители уговорили мужа оставить жену у них (тем более что обратно в Варшаву он собирался возвращаться в «зеленом» третьеклассном вагоне без всяких удобств, ссылаясь на отсутствие средств).

Александр Блок родился 16 (28) ноября 1880 года в самом центре Петербурга, в дедовском «ректорском флигеле», с окнами на «державную» Неву, за которой – Зимний дворец, шпиль Адмиралтейства, купол Исаакиевского собора и Сенатская площадь с Медным Всадником – памятником Фальконе как цитатой из пушкинской поэмы.

На лето семья выезжала в подмосковное имение Шахматово. Впервые попавший туда полугодовалым, Блок почти тридцать лет проводил в Шахматово каждое лето.

Всю жизнь поэта, таким образом, определили два противоположных, контрастных пространственных образа: строгая красота европейского Петербурга

и обычный среднерусский пейзаж – луга, холмы, лес, высокое небо, уходящая вдаль дорога. Эти два хронотопа стали для Блока родиной, сном, вечной загадкой.

Но перед майскими ночами  
Весь город погружался в сон,  
И расширялся небосклон;  
Огромный месяц за плечами  
Таинственно румянил лик  
Перед зарей необозримой...  
О, город мой неуловимый,  
Зачем над бездной ты возник?..

*(«Возмездие», вторая глава)*

Ты и во сне необычайна.  
Твоей одежды не коснусь.  
Дремлю – и за дремотой тайна,  
И в тайне – ты почишь, Русь.

Русь, опоясана реками  
И дебрями окружена,  
С болотами и журавлями,  
И с мутным взором колдуна...

*(«Русь», 24 сентября 1906)*

«С первых дней своего рождения Саша стал средо-

точием жизни всей семьи. В доме установился культ ребенка. Его обожали все, начиная с прабабушки и кончая старой няней, которая нянчила его первое время. <...> Саша был живой, неутомимо резвый, интересный, но очень трудный ребенок: капризный, своевольный, с неистовыми желаниями и непреодолимыми антипатиями. Приучить его к чему-нибудь было трудно, отговорить или остановить почти невозможно», – вспоминала его тетка М. А. Бекетова («Александр Блок», 1922).

Александра Андреевна больше не вернулась к мужу, долго требовала развода, наконец получила его и позднее (сыну было уже девять лет) вышла замуж за человека почти во всем противоположного А. Л. Блоку: скромного военного, поручика гренадерского полка Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттуха.

С отцом Блок встречался лишь в Петербурге. В 1909 году он поедет в Варшаву на его похороны, после которых начнет поэму «Возмездие» с жестоким эпиграфом из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес»: «Юность – это возмездие».

Доверительных отношений с отчимом тоже не сложилось, Блок так и остался чужим в новой семье. Женское воспитание в его детстве и юности преобладало над мужским влиянием.

В 1891 году Блок поступил в гимназию. Но она не



оставила большого следа в его биографии. Главные события, определившие его жизнь, произошли в университетские годы.

Вначале Блок пошел по стопам отца. Но трехлетнее пребывание на юридическом факультете (1898–1901) показалось ему ошибкой. «Окончив курс в СПб. Введенской (ныне – императора Петра Великого) гимназии, я поступил на юридический факультет Петербургского университета довольно бессознательно, и только перейдя на третий курс, понял, что совершенно чужд юридической науке. В 1901 году, исключительно важном для меня и решившем мою судьбу, я перешел на филологический факультет, курс которого и прошел, сдав государственный экзамен весной 1906 года (по славяно-русскому отделению) («Автобиография», 1915).

Филологическое образование, вообще-то не обязательное для поэта, не раз пригодилось Блоку впоследствии. Он издавал стихи А. Григорьева, переводил Гейне, писал многочисленные рецензии, в 1917 году редактировал отчет Следственной комиссии, рецензировал драмы, предназначенные для постановки в Большом драматическом театре. Но все это воспринималось как побочное занятие, как отвлечение от главного дела, призвания, определившегося в самом начале XX века.

# ПОЭТ: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА И ЛИЛОВЫЕ МИРЫ

Писать стихи Блок начал едва ли не с пяти лет. «С раннего детства я помню постоянно набегавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем» («Автобиография», 1915). Но более осознанное, самостоятельное возвращение к стихам произошло уже в восемнадцатилетнем возрасте.

Интересы юного сочинителя первоначально ограничивались семейными предпочтениями – кругом русских поэтов XIX века: Жуковский, Фет, Полонский, конечно, Пушкин и Лермонтов. Мать с ее здоровым вкусом и чувством юмора была далека от новой поэзии декаданса, «упадка», которая начинает развиваться в последнее десятилетие XIX столетия. «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой „новой поэзии“ я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева» (автобиография)».

Блок лишь однажды, случайно, увидел знаменитого русского мыслителя, который стал теоретиком, основоположником, столпом «новой поэзии», хотя кате-

горически не принял первых символистских опытов. Но образ Соловьева, идеи Соловьева на десятилетия определили его жизнь и его поэзию. Позднее он придумал парадоксальное определение: *рыцарь-монах*.

«Что такое огромный книжный труд Соловьева? Только щит и меч – в руках рыцаря, добрые дела – в жизни монаха. Что щит и меч, добрые дела и земная диалектика для того, кто „сгорел душою“? Только средство: для рыцаря – бороться с драконом, для монаха – с хаосом, для философа – с безумием и изменчивостью жизни. Это – одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом”» («Рыцарь-монах», 1910).

Соловьевская попытка преображения земной жизни с помощью мирного духовного подвига становится для Блока примером. Соловьевская Вечная Женственность, Мировая Душа превращается в опорный для ранней лирики Блока образ Прекрасной Дамы.

Бог, поэзия, природа, женская любовь сливаются в восприятии и стихах Блока в единый комплекс.

«Стихи – это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, – в том кроется его настоящий Бог. <...> А если так: есть Бог и во всем тем более – не в

одном небе бездонном, айв „весенней неге“ и в „женской любви”», – делает Блок в январе 1902 года наброски так и не завершённой статьи о поэзии. Чуть позднее один из циклов он так и назовет – «Молитвы» (1904).

Поэт для Блока – это теург, тайновидец, рыцарь с золотым солнечным мечом, испытывающий воздействие враждебных лиловых миров, но стремящийся преодолеть его в процессе жизни-творчества.

«Дерзкое и неопытное сердце шепчет: „Ты свободен в волшебных мирах“; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначально – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие...<...> Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан – мое сердце, все в нем равно волшебно: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством...» («О современном состоянии русского символизма»).

Когда-то Лермонтов довел до отточенности и блеска, оправдал, подтвердил романтические клятвы и тезисы, превратил книгу в жизнь. В новую литературную эпоху что-то подобное сделал Блок. Абстрактная философия символизма стала его органическим мировоззрением. Более или менее удачно писавшиеся

старшими символистами стихи превратились у него в Книгу жизни.

Первые публикации Блока появились в 1901 году. Они сразу же были замечены и оценены энтузиастами «новой поэзии», в том числе родственниками уже умершего С. М. Соловьева, Андреем Белым, на несколько лет ставшим для Блока «другом-врагом». Вскоре выходит первый сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1904).

Андрей Белый сразу поставил Блока в ряд крупнейших русских поэтов (из современников был упомянут только В. Брюсов) и, продолжая художественную логику самого поэта, приписал его стихам, его деятельности мистически-религиозный характер. «В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среди нас, с нами, воплощенная, живая, близкая – эта узнанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом нашей жизни» («Апокалипсис в русской поэзии», 1905).

А И. Ф. Анненский, поэт старшего поколения, учитель будущих акмеистов, никогда не знавший блоковской известности, подписавший свой первый стихотворный сборник «Ник. Т. О.» (Никто), через четыре

года, уже прочитав «Незнакомку», назвал Блока *чемпионом наших молодых* и увидел в нем неразрывную связь поэта и человека, жизни и искусства: «Это, в полном смысле слова и без малейшей иронии, – краса подрастающей поэзии, что краса! – ее очарование. Не только настоящий, природный символист, но он и сам – символ» («О современном лиризме», 1909).

Поэт угадал поэта. И личную жизнь Блок стремился строить по заветам Соловьева, канонам символизма. Такова история его любви.

В раннем детстве в университетском дворе он не раз сталкивался с девочкой, тоже профессорской дочкой, родившейся в университетских стенах. «Когда Саше Блоку было три года, а Любе Менделеевой – два, они встречались на прогулках с нянями. Одна няня вела за ручку крупную, розовую девочку в шубке и капоре из золотистого плюша, другая вела рослого розового мальчика в темно-синей шубке и таком же капоре. В то время они встречались и расходились незнакомые друг другу. А Дмитрий Иванович, придя в ректорский дом, спрашивал у бабушки: „Ваш принц что делает? А наша принцесса уж пошла гулять“» (М. А. Бекетова «Александр Блок»).

Не только квартира, но и имение знаменитого химика Боблово находилось по соседству от бекетовского Шахматова. Знакомство возобновилось в дерев-

не в гимназическом возрасте. А еще через несколько лет, сразу после окончания гимназии, они сблизились на почве любви к театру, вместе исполняли сцены из «Гамлета» (Блок – Гамлет, Менделеева – Офелия) и «Горя от ума» (он – Чацкий, она – Софья).

Блок увидел в своей избраннице не обычную девушку, пусть образованную и обаятельную, а предсказанный Соловьевым образ Прекрасной Дамы, которой надо было рыцарски служить, Вечной Женственности, перед которой следовало смиренно, монашески преклоняться.

«Ты – мое Солнце, мое Небо, мое Блаженство. Я не могу без Тебя жить ни здесь, ни там. Ты Первая моя Тайна и Последняя Моя Надежда. Моя жизнь вся без изъятия принадлежит Тебе с начала и до конца. <...> Если мне когда-нибудь удастся что-нибудь совершить и на чем-нибудь запечатлеться, оставить мимолетный след кометы, все будет Твое, от Тебя и к Тебе» (Л. Д. Менделеевой, 10 ноября 1902 г.).

Количество заглавных букв в письме Блока почти равно числу слов.

Этот странный роман, как и роман матери Блока, закончился предложением и венчанием в деревенской церкви (17 августа 1903 г.). Прекрасная Дама в действительности оказалась самостоятельной, свое нравной женщиной. Семейная жизнь Блока снова за-

ставляет вспомнить афоризм о счастливых и несчастливых семьях. Отношения Блока и Любви Дмитриевны Менделеевой, начавшиеся как баллада о рыцарской любви и поклонении, превращаются в сложный мучительный психологический роман (Достоевский мог сделать своим героем не только отца, но и сына).

«Люба довела маму до болезни. Люба отогнала от меня людей. Люба создала всю эту невыносимую сложность и утомительность отношений, какая теперь есть. <...> Люба испортила мне столько лет жизни, измучила меня и довела до того, что я теперь. <...> Люба на земле – страшное, посланное для того, чтобы мучить и уничтожать ценности земные. Но – 1898–1902 сделали то, что я не могу с ней расстаться и люблю ее», – признается себе Блок в записной книжке (18 февраля 1910 г.).

*Радость-страданье* растянулись на всю жизнь поэта. Уже после смерти Блока Любовь Дмитриевна написала мемуары, объяснение и оправдание, названные «И быль, и небылицы о Блоке и о себе». После знакомства с женской версией произошедшего А. А. Ахматова жестоко и ревниво сказала своей знакомой: «Чтобы остаться Прекрасной Дамой, от нее требовалось только одно: промолчать!» (Н. Ильина «Анна Ахматова, какой я ее видела»)



Существенно менялось отношение Блока не только к Прекрасной Даме, но и к символизму.

«Искусства не нового не бывает. Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника», – резко возразит он многочисленным противникам символизма («Памяти В. Ф. Комиссаржевской», 1910).

Но одновременно в докладе «О современном состоянии русского символизма», сделанном в кругу союзников, соратников, автор знаменитых «Незнакомки» и «Снежной маски», создатель оригинальных лирических драм заговорил о кризисе литературного направления.

Через три года Блок отмечает в дневнике: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше – один, отвечаю за себя, один...» (10 февраля 1913 г.)

Но даже отрекаясь от символизма, Блок по своим творческим установкам оставался символистом. *Двоемирие* было главным принципом его лирики. Предметные детали – знаками, знаменованиями, намеками, символами процессов, происходящих в иных мирах.

Однако поэт становится все более чутким к социальной реальности, впускает в свои стихи современную городскую жизнь, пытается понять но-

вые культурные явления (воюющих с символистами хулиганов-футуристов, кинематограф, воспринимаемый многими как низкопробное зрелище), много размышляет об истории, о России.

На революцию 1905 года Блок откликнулся стихами «Митинг» (10 октября 1905) и «Сытые» (10 ноября 1905). В письме близкому знакомому он шуточно спросит: «Кто ты? Я – „СОЦИАЛЬ-ДЕМОКРАТ”» (А. В. Гиппиусу, 9 ноября 1905 г.). Но через полтора месяца, в предновогоднем письме отцу, оговорится: «Никогда я не стану ни революционером, ни „строителем жизни“, и не потому, чтобы не видел в том или другом смысла, а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний» (30 декабря 1905 г.).

Вскоре после Февральской революции он запишет: «Все будет хорошо, Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожидаться» (Ал. Блок. 22.IV.1917).

Вскоре после Октябрьской революции, на вопрос, может ли интеллигенция работать с большевиками, ответит однозначно: «Может и обязана. <...> Вне зависимости от личности, у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков. Интеллигенция всегда была революционна. Декреты большевиков – это символы интеллигенции» (14 января 1918 г.). Через четыре дня будет закончена поэма «Двенадцать» – ответ

художника на происходящее в России и мире.

Прошло совсем немного времени и выяснилось, что интеллигенция и большевики, Блок и Маяковский слышат совершенно разную музыку.

# МЫСЛИТЕЛЬ: КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА И ВЕСЕЛОЕ ИМЯ ПУШКИН

Блок – не только поэт, но и оригинальный мыслитель. Опираясь на различные источники (В. С. Соловьев, философ и филолог Ф. Ницше, композитор и философ Р. Вагнер), он создает свою философию культуры, выраженную, однако, в поэтической, метафорической форме.

Сущностью мира является *музыка* – воплощение гармонии, красоты, свободного человеческого духа. Задача художника заключается в том, чтобы услышать эту музыку и передать ее в произведении. «Дело художника, *обязанность* художника – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит „разорванный ветром воздух”», – цитирует Блок любимые гоголевские слова («Интеллигенция и революция», 9 января 1918 г.).

Эту музыку художник-интеллигент подслушивает, находит с трудом. Простой же, неискушенной народной душе она дана сама по себе, от рождения, потому что такая душа ближе к природе, к основам бытия. Поэтому настоящий поэт и народ связаны как сиам-

ские близнецы. Искусство «рождается из вечного взаимодействия двух музык – музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*» (Дневник, 1 июня 1919 г.).

На дух музыки опиралась *гуманистическая культура*. Возникшая в эпоху Возрождения, проповедовавшая свободу человеческой личности она стала основой великих свершений от Данте и Петрарки до Гёте и Шиллера.

Кризис гуманизма наступил, когда на арене европейской истории «появилась новая движущая сила – не личность, а масса». Тогда на смену естественной, органической культуре, пусть и создаваемой мыслящим меньшинством, пришла *цивилизация*, для которой характерны всеобщая раздробленность и обособленность, вопиющие социальные противоречия, лихорадочные и бесполезные попытки науки решить свои проблемы за счет все большей специализации.

«Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. <...> Так великое движение, бывшее фактором мировой *культуры*, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской *цивилизации*» («Крушение гуманизма», март – 7 апреля

1919 г.).

Утверждение цивилизации – и есть для Блока кризис гуманизма. Выход – в очистительном пожаре, стихийном возмущении, революции, которая расправится с болезненными и бесполезными плодами цивилизации, сохранив лишь то, что внутренне отвечает духу музыки.

«Рассматривая культурную историю XIX века как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации. <...> Исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренне решен: побежденным оказалась гуманная цивилизация, победителем – дух музыки. Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому – человек становится музыкальнее» («Крушение гуманизма»).

*Вырастающая из духа музыки органическая гуманистическая культура перерождается в псевдогуманную, формальную, раздробленную цивилизацию, которая будет сметена очистительной бурей, революцией, возвращающей мир к первоначаль-*

лам, естественным, природным основам, к изначальной музыке, – такова блоковская диалектика, с помощью которой он объясняет события, происходящие в России в 1917 году.

Блок, таким образом, первоначально воспринимал революцию не как политик, преследующий свои цели, или обыватель, жалующийся на трудности жизни, но как *поэт-символист* – в системе грандиозных метафор, исторических обобщений, пророческих предчувствий и предсказаний.

Революция – не просто социальный переворот, но природное, стихийное явление, «демократия, опоясанная бурей» (сходным с блоковским будет взгляд на революционные события в «Докторе Живаго» Б. Пастернака). Поэтому программная статья Блока «Интеллигенция и революция», финальный афоризм которой цитировали множество раз, кончается ссылкой не на Ленина, Троцкого или еще кого-то из большевистских вождей, а напоминанием о греческом философе Сократе: «...Дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию». Об этой революционной стихии, очистительном мировом пожаре, музыке мятежа написана поэма «Двенадцать».

Однако в этой же статье Блок выступает не толь-

ко как поэт-мыслитель, но и как социальный диагност, человек своего класса и своей среды, беспощадно видящий, объясняющий и оправдывающий революционные катаклизмы.

Революция – это возмездие старому миру за все его исторические грехи: высокомерие и близорукость сильных, унижение бедных и слабых, социальное и культурное расслоение. В этих грехах могут быть невиновны конкретные люди, но они должны понять и стойко перенести это родовое проклятие (что-то похожее декламировал в начале века чеховский «вечный студент» Петя Трофимов).

«Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

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

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

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то



это должны чувствовать „лучшие“. <...>

Что же вы думали? Что революция – идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ – паинька? Что сотни жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что так „бескровно“ и так „безболезненно“ и разрешится вековая распря между „черной“ и „белой“ костью, между „образованными“ и „необразованными“, между интеллигенцией и народом?» («Интеллигенция и революция»)

На эти вопросы Блок и многие его современники, в том числе соратники по символизму, отвечали совершенно по-разному.

Непримиримая З. Гиппиус видела в происходящем бессмысленное разрушение, бунт взбесившейся черни, не музыку, а дьявольскую какофонию.

Блевотина войны – октябрьское веселье!  
От этого зловонного вина  
Как было омерзительно твое похмелье,  
О бедная, о грешная страна! <...>

Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,  
Смеются пушки, разевая рты...  
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,  
Народ, не уважающий святынь.

(«Веселье», 29 октября 1917)

Блок прозревал в революционных событиях будущую гармонию. «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому – великой. <...>

Что же задумано?

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

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, – это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное – называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*» («Интеллигенция и революция»).

Помогать *этой революции*, работать с большевиками Блок начал с первых же дней Советской власти. На него наваливается множество административных дел и обязанностей. Он служит в учрежденном Горьким издательстве «Всемирная литература», председательствует в дирекции Большого драматического театра, входит во многие другие писательские и куль-

турные организации, рецензирует, пишет заявления, заседает, принимает резолюции. Слово *заседание* в его дневниках послереволюционных лет встречается много чаще, чем слова *стихи* или *поэзия*.

Как и все жители России, Блок претерпевает многочисленные бытовые трудности: голод, тьму и холод, стояние в очередях, внезапные обыски, трудности передвижения по стране и невозможность выехать за границу. Человек, много и с удовольствием занимавшийся не только умственным, но и физическим трудом («Он говорил даже, что работа везде одна: „что печку сложить, что стихи написать...”») – М. А. Бекетова), оказался неспособным к житейской изворотливости, добыванию благ и привилегий. Его квартиру «уплотнили», поэтические вечера, на которые собиралось множество людей, не приносили ему почти никаких средств.

На одном из писательских заседаний К. Чуковский написал шуточные стихи:

Поверят ли влюбленные потомки,  
Что наш магический, наш светозарный  
Блок Мог променять объятъя Незнакомки  
На дровяной паек.

Блок достойно ответил в той же шуточной манере:

Но носящему котомки  
И капуста – ананас;  
Как с прекрасной незнакомки,  
Он с нее не сводит глаз,  
А далекие потомки  
И за то похвалят нас,  
Что не хрупки мы, не ломки,  
Здравствуем и посейчас  
(Да-с)

*(«Стихи о предметах первой необходимости», 6  
декабря 1919)*

Ощущение поэтического взлета, полета прошло. На смену цивилизации шла не культура, а новая, даже более тяжелая, форма того же самого, ненавидимого Блоком социального устройства. Творчество жизни обернулось сидением на бесконечных заседаниях и бесплодным прожектерством.

Новая власть быстро обнаружила родимые пятна власти прежней: бюрократизм и формализм, пренебрежение к простому человеку, дух всеобщего разделения и обособления. Привычной оставалась атмосфера вседозволенности, насилия, которое становилось нормой.

«Чего нельзя отнять у большевиков – это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не

особенно. Это – факт», – замечает Блок. Нарисовав неприглядную картину петроградского пригорода (сгоревшие дачи, которые никто не тушил, загаженный лес, оскверненная часовня), он пытается объяснить и это, найти для «народа» смягчающие обстоятельства: «Никто ничего не хочет делать. Прежде миллионы из-под палки работали на тысячи. Вот вся загадка. Но почему миллионам хотеть работать? И откуда им понимать коммунизм иначе, чем – как грабеж и картеж?» (Дневник, 11 июня 1919 г.)

Куда мучительней было ощущение, что музыка, которую Блок слышал в начале восемнадцатого года, покидает его как художника, что стихи *уходят* (настоящий поэт не может писать как чиновник, изо дня в день).

На одном из московских выступлений весной 1921 года, где поэт читал старые стихи (когда он что-то забывал, из публики подсказывали: там помнили любимые строчки лучше автора), на трибуне появился слушатель и объявил, что Блок исписался, что он – литературный мертвец. Сидящие в зале протестовали, но некоторым своим знакомым Блок сказал, что выступавший прав: он больше не может писать стихи.

Последней попыткой услышать музыку было выступление на пушкинском празднике в Доме печати.

В статье «О назначении поэта» (10 февраля

1921 г.), через три дня прочитанной на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина, Блок еще раз напомнил о «веселых истинах здравого смысла», определяющих природу искусства и его собственное творчество.

«Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир».

Мешает поэту исполнить его миссию не простонародье, «люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся», а *чернь*, в пушкинскую эпоху представленная придворной знатью, а позднее смененная чиновничеством, бюрократией.

«Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура», – афористически формулирует Блок.

И конкретизирует мысль, легко переходя от истории к современности, делая предупреждение наследникам Дантеса и Бенкендорфа: «*Покой и воля*. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либе-

ральничать, а творческую волю, – тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черви. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пушай 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».

Параллельно с речью Блок высказал сходные мысли в стихах, последнем написанном им лирическом произведении – «Пушкинскому Дому» (11 февраля 1921), сознательно используя, стилизуя и характерный для пушкинской эпохи размер (четырёхстопный хорей), и старомодные рифмы (свободу – непогоду, сладость – радость, года – тогда).

Пушкин! *Тайную свободу*  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!

Не твоих ли звуков сладость

Вдохновляла в те года?  
Не твоя ли, Пушкин, радость  
Окрыляла нас тогда?

Вот зачем такой знакомый  
И родной для сердца звук —  
Имя Пушкинского Дома  
В Академии Наук.

Вот зачем, в часы заката  
Уходя в ночную тьму,  
С белой площади Сената  
Тихо кланяюсь ему.

Герой стихотворения имеет четко зафиксированную позицию, точку зрения: с Сенатской площади он смотрит через Неву на набережную Васильевского острова.

Стоя на Сенатской площади, Блок прощается не с домом, где он родился (ректорский флигель как раз напротив), а со своей духовной, поэтической родиной, символизируемой Пушкинским домом (в начале двадцатых годов он находился чуть правее университета, в здании Академии наук).

Уходя из литературы, умирая, Блок клянется «веселым именем Пушкина». В пушкинской речи и последних стихах «крушение гуманизма» отменяется. Сла-



дость искусства и радость бытия восстанавливаются в правах. «Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосушно и нераздельно».

Когда-то, семнадцатилетним, Блок заполнил «Альбом признаний», где своим любимым занятием назвал театр, любимыми героями – Гамлета и Тараса Бульбу, героиней – Наташу Ростову, а на вопрос, каким образом желал бы умереть, ответил: «На сцене от разрыва сердца».

Он умирал медленно и мучительно в своей квартире от какой-то непонятной болезни. 26 мая 1921 года он написал К. Чуковскому, припомнив свои полтора-летней давности шуточные стихи: «Итак, „здравствуем и посеичас“ сказать уже нельзя: слопала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка».

7 августа 1921 года сердце Блока остановилось. Близкие заметили, что после смерти он стал похож на Дон Кихота, рыцаря печального образа, всю жизнь защищавшего честь своей Прекрасной Дамы.

Для поэтов следующего поколения он стал тем, кем был для своих ближайших современников и потомков Пушкин: эстетическим ориентиром, человеческим образцом, наиболее полным отражением трагической эпохи.

Он прав: опять фонарь, аптека,  
Нева, безмолвие, гранит...  
Как памятник началу века,  
Там этот человек стоит...

*(А. Ахматова.*

*«Он прав: опять фонарь, аптека...», 4 июня 1946)*

# **ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА**

- 1880, — родился в «ректорском флигеле» Пе-  
16(28) тербургского университета (Васильев-  
ноября ский остров, Университетская набе-  
режная, 9).
- 1891–1898 — учеба во Введенской гимназии.
- 1898–1906 — учеба на юридическом и историко-  
филологическом (с 1901 г.) факуль-  
тетах Петербургского университета.
- 1900, — единственная встреча с Вл. С. Соло-  
февраль вьевым (1848–1900).
- 1903 — женитьба на Л. Д. Менделеевой.
- 1904 — первая книга «Стихи о Прекрасной  
Даме».
- 1910, — доклад «О современном состоянии  
8 апреля русского символизма» в Обществе  
ревнителей художественного слова.
- 1910–1911 — выход первого «Собрания стихотво-  
рений» в 3-х томах, «трилогии воче-  
ловечивания», которая, дополняясь  
и переиздаваясь, стала каноническим  
изданием лирики Блока.
- 1917 — редактирование стенографического  
отчета Чрезвычайной комиссии по  
расследованию деятельности царских  
министров и сановников.
- 1918, — работа над поэмой «Двенадцать».
- 8 января —
- 28 января
- 1921, — речь «О назначении поэта» на вечере  
11 февраля памяти Пушкина в Доме литерато-  
ров.
- 1921, — умер в Петербурге (ул. Декабристов,

# Художественный мир лирики Блока

## ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: ЛИЦО И МАСКИ

Марина Цветаева (об этом уже шла речь в главе о Фете) делила творцов на *поэтов с историей* и *поэтов без истории*.

Вторые рождаются сразу, мгновенно; они пришли в мир не познавать, а сказать; их творчество – варьирование появившихся уже в первых стихах тем и мотивов; оно похоже на круг или реку, вода в которой – одна и та же. Фет, Тютчев – характерные примеры поэтов без истории.

Поэты с историей, напротив, проходят долгий и сложный путь познания, часто разительно меняются; ранние их стихи бывают удивительно непохожи на поздние; их творчество сравнивается с пущенной в бесконечность стрелой.

*Тема пути и лирический герой*, авторское «я» – характерные черты поэтов с историей.

Блок – идеальный пример такого поэта. Не случай-

но даже понятие «лирический герой» литературовед Ю. Н. Тынянов впервые применил к его творчеству. «Блок – самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* – и все полюбили *лицо*, а не *искусство*» («Блок», 1921).

Но Блоку-поэту было недостаточно собственной биографии и вырастающего из нее лирического героя. Он (и в этом его творчество напоминает Некрасовское) часто перевоплощался в других персонажей, создавал *ролевою лирику*, героями которой становились вечные образы европейской культуры. Наряду со стихотворениями, объединенными образом лирического героя, Ю. Н. Тынянов увидел в лирике Блока много *стихотворных новелл*. «Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделались в особый ряд; они то собраны в циклы, то рассыпаны:

Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын» (Ю. Н. Тынянов «Блок», 1921).

И стихи, объединенные образом лирического героя, и многочисленные его перевоплощения, маски ролевой лирики (один из циклов Блока так и называется, «Снежная маска») в конце концов сложились в сложную, уникальную картину, противоречивое единство которой первым осознал сам поэт.

# ПУТЬ: ТРИЛОГИЯ ВОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ

«Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, – является чувство *пути*, – утверждал Блок. – Писатель – растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, – так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души» («Душа писателя», 1909).

Хронологически путь поэта от произведений, вошедших в первый сборник, до «Двенадцати» укладывается в двадцать лет (1898–1918). Однако, опубликовав «Стихи о Прекрасной Даме» в 1904 году, Блок уже через семь лет фактически подводит итоги в трехтомном «Собрании стихотворений».

В предисловии к нему содержится важная подсказка, дающая ключ к правильному восприятию блоковского творчества. «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для обра-



зования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать „романом в стихах“: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (9 января, 1911 г.).

Порой сочиняя стихотворения очень быстро (есть случаи, когда несколько текстов датированы одним днем), Блок впоследствии включал их в более сложную структуру, в которой они оказывались важной частью целого – «романа в стихах» (несомненны пушкинские истоки этого жанрового определения).

Позднее основное собрание было дополнено старыми и новыми стихотворениями, несколько раз переиздано, но его композиция, определенная самим Блоком, осталась прежней, стала общепринятой, канонической.

Одним из первых в русской поэзии книгу стихов «Сумерки» (1840) составил Е. А. Баратынский. По принципу циклизации и дополнительной художественной организации строились четыре выпуска «Вечерних огней» (1883–1891) и более ранние книги А. А. Фета, «Кипарисовый лагерь» И. Ф. Анненского (1910). Целостные сборники стихов составляли и другие символисты («Будем как солнце!» К. Д. Бальмонта, 1903). Но только Блок сделал *мышле-*

*ние книгами* основой всего лирического творчества. По такому пути пошли многие поэты XX века (Ахматова, Мандельштам, Пастернак), превращавшие отдельные стихотворения в «роман в стихах», включавшие даже неопубликованные книги в общий счет.

Итоговое блоковское собрание состоит из трех книг, включающих стихи 1898–1904, 1904–1908 и 1907–1916 годов. Книги делятся на озаглавленные по разным принципам части-главы.

Книга первая: «Ante lucem» (Перед светом), «Стихи о Прекрасной Даме» (сюда входят шесть нумерованных хронологически датированных разделов, которые Блок тоже называл главами) – «Распутья».

Книга вторая: «Пузыри земли», «Ночная фиалка» – «Разные стихотворения» – «Город», «Снежная маска» (состоящая из разделов «Снега» и «Маски»), «Фина», «Вольные мысли».

Книга третья: «Страшный мир», «Возмездие», «Ямы», «Итальянские стихи», «Разные стихотворения», «Арфы и скрипки», «Кармен», «Соловьиный сад», «Родина», «О чем поет ветер».

Но это еще не все. Отдельные главы составляют циклы, которых особенно много в третьем томе: «Пляски смерти», «Жизнь моего приятеля» и «Черная кровь» – в «Страшном мире»; «Флоренция» и «Венеция» – в «Итальянских стихах»; «На поле Куликовом»

– в «Родине».

Таким образом, отдельное стихотворение входит как кирпичик в цикл – главу – книгу – наконец, «роман в стихах».

Более конкретно фабулу и смысл этого романа Блок пояснил через несколько месяцев в письме своему соратнику по символизму. «...Таков мой путь... теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе – „*трилогия вочеловечения*“ (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянью, проклятиям, „возмездию“ и... – к рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры, добра и зла“ – ценою утраты части души)» (Андрею Белому, 6 июня 1911 г.).

# КНИГА ПЕРВАЯ: МГНОВЕНИЯ СЛИШКОМ ЯРКОГО СВЕТА

*Мгновение слишком яркого света* – это ожидание Прекрасной Дамы и встреча с ней. Поэтому разделу ранних стихов (в них отразился «курортный роман» 1897 года, влюбленность семнадцатилетнего Блока в женщину, которая была много старше его; с воспоминаниями о ней будет связан цикл «Через двенадцать лет», включенный уже в третью книгу) было дано латинское заглавие «Ante lucem», «Перед светом».

Биографы Блока, опираясь на его дневники и письма, объясняют, что в основе первой книги – развитие отношений поэта с Л. Д. Менделеевой: встречи в Петербурге и Шахматово, свидания, размолвки, счастливый (казалось) финал.

«Пять изгибов сокровенных / Добрых линий на земле...» – начинается Блок стихотворение, написанное 10 марта 1901 года (оно не было включено в основную часть «Стихов о Прекрасной Даме», но в книге есть стихи, написанные в те же дни). И заканчивает не менее загадочно:

Пять изгибов вдохновенных,  
Семь и десять по краям,

Восемь, девять, средний храм —  
Пять стенаний сокровенных,  
Но ужасней – средний храм —  
Меж десяткой и девяткой,  
С черной, выпренной загадкой,  
С воскуреньями богам.

Загадка разъясняется при обращении к блоковскому дневнику. «...Я встретил Любовь Дмитриевну на Васильевском острове (куда я ходил покупать таксу, названную скоро Краббом). Она вышла из саней на Андреевской площади и шла на курсы по 6-й линии, Среднему проспекту – до 10-й линии, я же, не замеченный Ею, следовал позади (тут – витрина фотографии близко от Среднего проспекта). Отсюда появились „пять изгибов”» – вспоминает он, подводя итоги жизни и, возможно, готовя материал к так и не осуществленному комментированному изданию „Стихов о Прекрасной Даме”» (30 августа 1918 г.).

И через две недели еще раз возвращается к этой встрече и своему стихотворению: «Тогда же мне хотелось ЗАПЕЧАТАТЬ мою тайну, вследствие чего я написал зашифрованное стихотворение, где пять изгибов линий означали те улицы, по которым она проходила, когда я следил за ней, незамеченный ею (Васильевский остров, 7-я линия – Средний проспект – 8-9-я линии – Средний проспект – 10-я линия).

Ее образ, представший передо мной в том окружении, которое я признавал имеющим значение не случайное, вызвал во мне, вероятно, не только торжество пророчественное, но и человеческую влюбленность, которую я, может быть, проявил в каком-нибудь слове или взгляде, очевидно вызвавшем новое проявление се суровости» (11 сентября 1918 г.).

Рассказу о реальной встрече предшествует воспоминание о мистическом видении. «В конце января и начале февраля... явно является Она. Живая же оказывается Душой Мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей...»

*Она* в разных стихах первой книги обозначается как Закатная Таинственная Дева; Голубая царица земли; Дева, Заря, Купина; Величавая Вечная Жена, Солнце и т. п.

Символическая, непостижимая Величавая Вечная Жена и реальная девушка, будущая жена, оказываются разными гранями, ипостасями Прекрасной Дамы.

Но, читая «Стихи о Прекрасной Даме», мы не узнаем ни имени возлюбленной поэта, ни улиц Васильевского острова, ни витрины фотографии, не говоря уже о такой бытовой подробности, как покупка таксы. Высокая поэзия, мистика отодвигает в сторону, «уничтожает» быт.

Герой страдает, преклоняется, ждет, молится, окру-

женный гармоническим пейзажем: ярким солнцем или тихой ночью, на пустынных улицах и площадях, в гулком мире, где он слышит лишь собственный голос и предчувствует неопикуемый облик Ее.

Отдых напрасен. Дорога крута.  
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.

Дольнему стуку чужда и строга,  
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.

Терем высок, и заря замерла.  
Красная тайна у входа легла.

(«Отдых напрасен. Дорога крута...»,  
28 декабря 1903)

Так начинается «Вступление» – первое стихотворение основного раздела первой книги. Все основные его мотивы имеют обобщенный, символический характер. Символична крутая дорога лирического героя и его неутомимость, сказочна рассыпающая жемчуга Царевна (это еще один псевдоним Прекрасной Дамы), условен ее терем с узорным коньком над входом.

Точно так же условны, символичны детали, наверное, самого известного стихотворения книги «Вхожу я в темные храмы...» (25 октября 1902), написанного

необычным еще для этой эпохи трехдольником. Вместо *терема* здесь появляются *храмы*. Они представлены общеизвестными деталями: *темные, с высокими колоннами, красными лампадами и свечами*.

Где находятся эти храмы, какому вероисповеданию они принадлежат, когда их посещает лирический герой? Поэтика «Стихов о Прекрасной Даме» не предполагает таких вопросов. Перед нами описание психологической ситуации мистического ожидания, в котором каждая подробность изымается из бытовых связей и превращается в условный знак, символ.

О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая – Ты.

У А. Фета есть стихотворение «Жду я, тревогой объят...», тоже связанное с ситуацией ожидания. Фет рисует именно *эту* «чудную картину», пытается передать поэзию мгновения. Любовное свидание здесь изображено как уникальное событие. Вечная *весна* становится признаком любимой женщины (хотя ее образ тоже остается лирически неопределенным).

Блок, напротив, любимую девушку представляет как образ вечности, символическое воплощение мистических предчувствий и видений. Ее реальная про-



гулка превращается в блоковском стихотворении в таинственные изгибы какого-то символического пути.

Все, к чему прикасается лирический герой «Стихов о Прекрасной Даме», превращается в тайный знак. Общесимволистское *двоемирие* в стихах первого тома становится *мироподобием*.

В городе колокол бился,  
Поздние славя мечты.  
Я отошел и молился  
Там, где провиделась Ты.

<...>

Все отошло, изменило,  
Шепчет про душу мою...  
Ты лишь Одна сохранила  
Древнюю Тайну Свою.

(«В городе колокол бился...»,  
15 сентября 1902)

Жарки зимние туманы —  
Свод небесный весь в крови.  
Я иду в иные страны  
Тайнодейственной любви.

(«Голос», 3 декабря 1902)

Через много лет Блок, готовя так и не осуществленное комментированное издание, назвал первую книгу «бедное дитя моей юности» и признавался, что при ее чтении он «чувствовал себя заблудившимся в лесу собственного прошлого».

Не отказываясь от прошлого, Блок, тем не менее, чувствовал необходимость выйти из леса, покинуть идеальный мир любви ради иного мира, в котором существуют другие люди.

«„Стихи о Прекрасной Даме“ – ранняя утренняя заря – те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь. Одиночество, мгла, тишина – закрытая книга бытия, которая пленяет недоступностью, дразнит странным узором непонятных страниц. Там все будущее – за семью печатями», – подводил он итоги своего пути на очередном повороте. – «„Нечаянная Радость“ – первые жгучие и горестные восторги – первые страницы книги бытия. Чаши отравленного вина, полувоплощенные сны. С неумолимой логикой падает с глаз пелена, неумолимые черты безумного уродства терзают прекрасное лицо. Но в буйном восторге душа поет славу новым чарам и новым разуверениям; ей ведомы новые отравы, новый хмель. Готовая умереть, она чудесно возрождается; готовая к полету, срывается в пропасть – и плачет, и плачет на дне. Израненная – поет. Изби-

тая – кричит. Истоптанная – возносится к прозрачной синеве» («Вместо предисловия к сборнику „Земля в снегу“, март 1908).

Стихи из сборника «Нечаянная радость» стали основой второго тома лирики.

# КНИГА ВТОРАЯ: ПУЗЫРИ ЗЕМЛИ И ГОРОД-ПРИЗРАК

В примечаниях к «Стихам о Прекрасной Даме» (январь 1911 г.) Блок заметил, что в этой книге «деревенское преобладает над городским; все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушающим ее с верой».

Во втором томе знаки меняются: на смену светлой вере приходит ироническое или мрачное суеверие. В начинающей вторую книгу главе «Пузыри земли» появляются болотные чертеняки и попик, твари весение, больная русалка – *вечность болот*, пришедшая то ли из страшных фольклорных быличек, то ли из Шекспира (эпиграф к разделу взят из трагедии «Макбет», в которой появляются ведьмы-искусительницы).

В других стихотворениях деревенский пейзаж тоже становится иным. Он строится на конкретных, узнаваемых деталях, в которых проявляется новое чувство лирического героя: ожидание, тоска, предчувствие смерти.

Выхожу я в путь, открытый взорам,  
Ветер гнет упругие кусты,  
Битый камень лег по косогорам,

Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,  
Обнажила кладбища земли,  
Но густых рябин в проезжих селах  
Красный цвет зареет издали.

(«Осенняя воля», июль 1905)

Центром второй книги, однако, стал раздел «Город» (1904–1908) и вообще городской хронотоп. Теперь блоковский город – не абстрактное пространство с таинственными *изгибами*, где должна явиться Она, а вполне узнаваемый Петербург, в котором зловещий Медный Всадник («Там, на скале, веселый царь / Взмахнул зловонное кадило...» – «Петр», 22 февраля 1904) сосуществует с кабаками, каморками, углами, напоминающими об урбанистических пейзажах Достоевского и Некрасова.

*Белая ночь* – привычная деталь, синекдоха парадного образа *города пышного* («Медный всадник»). Сравним ее изображение в первом и втором томах блоковской лирики.

Белой ночью месяц красный  
Выплывает в синеве.  
Бродит призрачно-прекрасный,  
Отражается в Неве.

Мне провидится и снится  
Исполнение тайных дум.  
В вас ли доброе таится,  
Красный месяц, тихий шум?..

*(«Белой ночью месяц красный...»,  
22 мая 1901)*

Белая ночь в этом стихотворении отражается – по сходству – в исполненной «тайных дум» душе лирического героя, ожидающего от этого призрачно-прекрасного мира добра. Фольклорный эпитет (месяц *красный*) обозначает здесь не столько цвет, сколько идеальное качество предмета. Вообще, Петербург с отраженным в Неве месяцем и тихим шумом напоминает какой-то провинциальный город в глубине России.

С каждой весною пути мои круче,  
Мертвенней сумрак очей.  
С каждой весною ясней и певучей  
Таинства белых ночей.

Месяц ладью опрокинул в последней  
Бледной могиле, – и вот  
Стертые лица и пьяные бредни...  
Карты... Цыганка поет.

(«С каждой весной пути мои круче...»,  
7 мая 1907)

В стихотворении из второго тома пейзаж соотносится с состоянием лирического героя уже не по сходству, а по контрасту. Ясность, певучесть, таинство белых ночей не может победить *мертвенного сумрака* очей. Отражающая месяц Нева становится его *бледной могилой*. На смену тихому шуму приходят режущие слух и глаз диссонансы большого города: *пьяные бредни, пение цыганки*.

Непримиримый конфликт, несовместимость героя и пейзажа приобретает в одной из последующих строф особенную наглядность: «Видишь, и мне наступила на горло, / Душит красавица ночь...»

«Иную, по-новому загадочную, белую ночь дает нам, например, Александр Блок», – заметил И. Ф. Анненский («О современном лиризме»).

Таким образом, во втором томе лирики Блока передний план, изображение *этого мира*, становится более конкретным. Но исходная установка символизма – двоemiрие, намек на *мир иной* – сохраняется, определяя единство поэтического развития.

Конфликт-контраст реального и воображаемого миров определяет композицию «Незнакомки» (24 апреля 1906), возможно самого знаменитого блоковско-

го стихотворения второго тома.

Первая его часть (шесть строф) строится на сниженных, антипоэтических бытовых деталях: женский визг и детский плач, пошлые прогулки и шутки испытанных остряков, пьяные крики в ресторане на фоне сонных физиономий скучающих лакеев. Даже весенний дух этого петербургского пригорода назван *тлетворным*, а тихий месяц (на дворе снова – белая ночь?) оборачивается бессмысленной кривой ухмылкой *диска*.

Но среди этого безобразия во второй части стихотворения (в ней тоже шесть строф) возникает то ли реальная женщина, то ли (что вероятнее) греза пьянеющего и страдающего героя, очередное воплощение Прекрасной Дамы. Незнакомка напоминает светских аристократок пушкинской эпохи, однако, она одета по современной моде: шелковое платье, шляпа с перьями, унизанные кольцами руки, скрывающая лицо вуаль. Ее явление – знак иного мира, мечта о высокой любви, абсолютном понимании и служении.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.



И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

Эта мечта, однако, все время грозит обернуться обманом чувства, похмельной иллюзией, навязчивым предложением падшей кабацкой «этуали». Последняя строфа, кода, выводит на очную ставку грезу и реальность. Но сокровище внутреннего мира оказывается для героя важнее реальности: он повторяет фразу ресторанных пьяниц, потому что вино позволяет ему увидеть «очарованную даль».

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине!

«Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло, наконец, то, что я (лично) называю „Незнакомкой“: красавица кукла, синий призрак, земное чудо, – объясняет Блок свой замысел уже не в стихах, а в прозе. – Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих

миров, преимущественно синего и лилового» («О современном состоянии русского символизма»).

Во втором томе, таким образом, на смену однородной – *светлой и мистической* – атмосфере тома первого приходят *демонические, дьявольские мотивы, сомнения, душевное смятение. Мироподобие* сменяется *конфликтом, несовместимостью, контрастом* земного и нездешнего миров.

В том же цикле «Город» через два текста после «Незнакомки» помещено стихотворение «Холодный день» (сентябрь 1906). Написанное почти на четыре года раньше, оно, легкими штрихами воссоздавая лирическую ситуацию первого тома, окончательно «заземляет» ее, погружает в грубую реальность.

Мы встретились с тобою в храме  
И жили в радостном саду,  
Но вот зловонными дворами  
Пошли к проклятью и труду.

Первые два стиха – напоминание о мире первой книги, о деревенском и городском Эдеме (*радостный сад и храм*). Но они сразу сменяются признаками современного города (эпитет *зловонный* словно позаимствован из «Преступления и наказания»).

Дальнейшая судьба героев после предназначенной встречи оказывается тяжким, однообразным суще-

ствованием, мучительно-беспросветной жизнью без идеала.

И вот пошли туда, где будем  
Мы жить под низким потолком,  
Где прокляли друг друга люди,  
Убитые своим трудом.

<...>

Нет! Счастье – праздная забота,  
Ведь молодость давно прошла.  
Нам скоротает век работа,  
Мне – молоток, тебе – игла.

Выходом из этого состояния тоскливой безнадежности оказывается *идея долга*, прежде всего – *долга Художника*.

В стихотворении «Балаган» (ноябрь 1906) лирический герой превращается в бродячего актера, участника труппы исполнителей итальянской народной комедии.

Те же персонажи – Арлекин, Пьеро, Коломбина – появлялись в лирической драме Блока «Балаганчик» (январь 1906). Но там они изображались в горько-иронической манере: Коломбина оказывалась «картонной невестой», паяц истекал клюквенным со-

ком, а мистики рассуждали о пришествии смерти.

В стихотворении на смену иронии приходит патетика, высокий строй мысли. Грубоватый, кажется, эпиграф, заимствованный Блоком из драмы А. Дюма, посвященной знаменитому английскому актеру, сыгравшему многих шекспировских героев, говорит, на самом деле, о честном исполнении профессионального долга.

«Ну, старая кляча, пойдем ломать своего Шекспира!» – говорит выходящий на сцену актер или идущий на урок учитель. Это не ирония, а юмор, скрывающий подлинное, серьезное и глубокое отношение к своему делу.

Ташитесь, траурные клячи!  
Актеры, правьте ремесло,  
Чтобы от истины ходячей  
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,  
Но надо плакать, петь, идти,  
Чтоб в рай моих заморских песен  
Открылись торные пути.

Подлинное чувство, оказывается, может высказать себя с помощью банальных, «ходячих» истин. А путь в «рай заморских песен» пролегает по привычному рос-

сийскому бездорожью.

В цикле «Вольные мысли» (1907) обращаясь к пушкинскому нерифмованному (белому) стиху, Блок воссоздает пейзажи петербургских окрестностей во множестве конкретных деталей, уже без всякого намека на явление Прекрасной Дамы и грезы об иных мирах.

Контраст миру пошлости и безвкусицы («Что сделали из берега морского / Гуляющие модницы и франты? / Наставили столов, дымят, жуют, / Пьют лимонад. / Потом бредут по пляжу, / Угрюмо хохоча и заражая / Соленый воздух сплетнями») здесь тоже традиционно-пушкинский: страстная любовь, природа, искусство.

Хочу,  
Всегда хочу смотреть в глаза людские,  
И пить вино, и женщин целовать,  
И яростью желаний полнить вечер,  
Когда жара мешает днем мечтать  
И песни петь! И слушать в мире ветер!

(«О смерти»)

Эта поэтизация простых посюсторонних, «здешних» ценностей бытия – переходный мостик к лирике третьего тома. Второй том был книгой распутий. Третья книга демонстрировала выход на новые пути.

# КНИГА ТРЕТЬЯ: ВСЁ СУЩЕЕ – УВЕКОВЕЧИТЬ

Период, когда писались стихи второго тома, Блок определял как *венец антитезы* («О современном состоянии русского символизма»). Третья книга стала *синтезом*, не отменяющим, а вбирающим, включающим исходные противоположности. Ее главную тему, доминанту, Блок, как мы помним, определял как «*рождение человека „общественного“ художника, мужественно глядящего в лицо миру*».

В «Страшном мире» и «Возмездии» мир земной предстает средоточием ужаса и мрака, отпечатком тех дьявольских лиловых миров, которые пришли на смену солнечному миру Прекрасной Дамы.

В «Незнакомке» героиня еще может восприниматься как посланница светлого мира, хотя в прозаическом комментарии Блок выявляет ее демоническую суть, «дьявольский сплав». В написанном несколькими днями раньше стихотворении «В ресторане» (19 апреля 1910), включенном, однако, в раздел «Страшный мир» третьего тома, разрыв между реальностью и мечтой уже совершенно очевиден. Девушка не *является*, а приходит со спутником в тот же ресторан, надменно отвечает на поэтический жест («Обратись к

кавалеру, намеренно резко / Ты сказала: „И этот влюблен”») и преображается в прекрасное видение лишь в воображении лирического героя.

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,  
Ты прошла, словно сон мой легка...  
И вздохнули духи, задремали ресницы,  
Зашептались тревожно шелка.

Однако, в отличие от «Незнакомки», стихотворение «В ресторане» оканчивается утверждением права не высокой мечты, а низкой действительности: кабацкие звуки заглушают сон, голос иного мира.

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала  
И, бросая, кричала: «Лови!..»  
А монисто бренчало, цыганка плясала  
И визжала заре о любви.

Мотив бессмысленности, гибельности человеческой жизни и усилий варьируется Блоком многократно, приобретая то грандиозный, космический, то очень простой, элементарный – и едва ли не более страшный – характер.

Вот один, гиперболический, образ страшного мира:

Миры летят. Года летят. Пустая  
Вселенная глядит в нас мраком глаз.

А ты, душа, усталая, глухая,  
О счастии твердишь, – который раз?

<...>

Что счастье? Короткий миг и тесный,  
Забвенье, сон и отдых от забот...  
Очнешься – вновь безумный, неизвестный  
И за сердце хватаящий полет...

Мир Тютчева объединяется образом живой бездны мироздания, гармонического космоса. Вселенная Блока – бездушный механизм, железный волчок, «запущенный куда-то как попало».

И, уцепясь за край скользящий, острый,  
И слушая всегда жужжащий звон, —  
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой  
Придуманных причин, пространств, времен...

*(«Миры летят. Года летят. Пустая...»,  
2 июля 1912)*

Этому стихотворению предшествует цикл «Пляски смерти» с ключевым вторым стихотворением, написанным всего несколькими месяцами позже (10 октября 1912).

Ночь, улица, фонарь, аптека,



Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала.  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Простые детали петербургского пейзажа (аптека, которую мог иметь в виду Блок, находится на Петроградской стороне, на берегу Малой Невки, и имеет точный адрес) здесь тоже становятся знаками мирового, вселенского ужаса. Композиционное кольцо подчеркивает идею этой дурной, бессмысленной повторяемости, почти буддийской череды перевоплощений, но без благодетельного отдыха-конца в виде нирваны.

Но после экспозиционных «Страшного мира» и «Возмездия» следуют разделы «Ямбы», «Итальянские стихи», «Арфы и скрипки» и кульминация книги – «Родина», резко меняющие темы, пафос, образность третьего тома.

Мы уже сравнивали две блоковские белые ночи – из первого и второго тома. Вот еще один тематически сходный пейзаж из стихотворения, входящего в раздел «Арфы и скрипки»:

Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота: выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!

Это описание только формально, упоминанием о явлении, которое привычно связывают с Петербургом, напоминает о городе и страшном мире. Но его доминирующая эмоция, его пафос противоположны дурной бесконечности стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Написанное на четыре года раньше, стихотворение поставлено в другой раздел, во второй половине книги. Отдельные произведения пишутся под влиянием разных эмоций. Но располагает их поэт в соответствии с сюжетом «романа в стихах». Приобретая, как и в стихотворении из первого тома, фольклорный, простонародный колорит, пейзаж наполняется весельем, энергией силой.

Хорошо в лугу широком кругом  
В хороводе пламенном пройти,  
Пить вино, смеяться с милым другом  
И венки узорные плести,  
Раздарить цветы чужим подругам,  
Страстью, грустью, счастьем изойти, —

Но достойней за тяжелым плугом  
В свежих росах поутру идти!

(«*Май жестокий с белыми ночами!*»,  
28 мая 1908)

Первоначально стихотворение называлось «Родине». А под идущим за плугом человеком, как следует из блоковской статьи «Солнце над Россией» (1908), подразумевался Л. Толстой. *Белая ночь* с которой начинается стихотворение, становится не знаком Петербурга, а символом России.

Художник *должен* искать выход из *страшного мира*, и он его находит. В начальном стихотворении «Ямбов» подхвачены размер (четырёхстопный ямб) и интонация «Балагана». Но теперь Блок отбрасывает маску бродячего актера и прямо, от первого лица, в форме заклинания определяет задачу художника.

О, я хочу безумно жить:  
Всё сущее – увековечить,  
Безличное – вочеловечить,  
Несбывшееся – воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,  
Пусть задыхаюсь в этом сне, —  
Быть может, юноша веселый  
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство – разве это  
Сокрытый двигатель его?  
Он весь – дитя добра и света,  
Он весь – свободы торжество!

(«О, я хочу безумно жить...»,  
5 февраля 1914)

Образы *юноши веселого* и поэта как *дитя добра и света* напоминают о поэтических декларациях Пушкина: «Быть может (лестная надежда!), / Укажет будущий невежда / На мой прославленный портрет / И молвит: то-то был поэт!»; «Чувства добрые я лирой пробуждал»; «Восславил я свободу»).

Чем дальше, тем более значимым для Блока становилось «веселое имя Пушкин».

В безграничном пространстве третьего тома гулко отдаются, легко узнаются темы и образы не только Пушкина, но и Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Толстого (Блок признавался, что стихотворение «На железной дороге» возникло под влиянием одной сцены из романа «Воскресение»).

Для Блока они становятся точками опоры, важными красками новой картины русской и мировой жизни рубежа веков, где уживаются отзвуки Куликовской битвы как предчувствия грядущих катаклизмов («На поле Куликовом», 1905), вечная красота Италии («Итальянские стихи», 1909), воспоминания о юношеской люб-

ви («Через двенадцать лет», 1909–1910), трагедия новой мировой войны («Петроградское небо мутилось дождем...», 1 сентября 1914), безумная и безответная любовь к актрисе, играющей цыганку Кармен («Кармен», 1914), смерть другой актрисы («На смерть Комиссаржевской», 1910), гибель летчика, ночного летуна, несущего земле динамит («Авиатор», 1910 – январь 1912), ненависть к богатым и сытым («Вновь богатый зол и рад...», 7 февраля 1914) – и пронзительное, вопреки очевидности, чувство любви к родной земле, выраженное простыми, «стертыми» словами, *ходячими истинами*.

О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!  
Наш путь – стрелой татарской древней воли  
Пронзил нам грудь.

Наш путь – степной, наш путь – в тоске  
безбрежной,  
В твоей тоске, о, Русь!  
И даже мглы – ночной и зарубежной —  
Я не боюсь.

*(«Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»,  
7 июня 1908)*

Россия, нищая Россия,

Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!

<...>

Пускай заманит и обманет, —  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты...

(«Россия», 18 октября 1908)

На смену сложным метафорическим построениям и загадкам в третьем томе лирики Блока все чаще приходит простота, *прекрасная ясность* (М. Кузмин).

Г. Иванов, тогда начинающий литератор, сторонник акмеизма (в будущем — один из первых поэтов эмиграции, русской литературы в изгнании), прочитав маленький сборник «Стихи о России» (1915), полностью включенный в третий том, увидел в Блоке-современнике самое главное: он встает в ряд великих, *классических поэтов*; основной тон его книги — «просветленная грусть и мудрая, ясно-мужественная любовь поэта к России»; простота, совершенство его стихов — преодоленная сложность, учитывающая весь пройденный путь и объединяющая людей самых разных художественных вкусов.

«Это стихи символиста. Но какой реалист... не примет их? Какой акмеист не скажет, что они прекрасны? Последние стихи Блока истинно классичны... <... > Это естественная классичность высокого, прошедшего все искусства творческого пути. Некоторые из них стоят уже на той ступени просветления простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными каждому сердцу. Утонченное мастерство совпадает в «Стихах о России» со всем богатством творческого опыта. Любовь, мука, мудрость, вся сложность чувств современного лирика соединены в них с величественной, в веках теряющейся духовной генеалогией» (Г. Иванов «Стихи о России» Александра Блока», 1915).

В «Вольных мыслях», венчающих второй том, лирический герой хотел *слушать в мире ветер*.

«Дикий ветер / Стекла гнет, / Ставни с петель / Буйно рвет», – начало предпоследнего стихотворения в разделе «Родина» (22 марта 1916).

Заканчивается третья книга короткой главой «О чем поет ветер» (1913), в которой от масштабных размышлений «Родины» поэт возвращается к ценностям частной жизни («Мы забыты, одни на земле. / Посидим же тихонько в тепле...») и восстанавливает характерную еще для первой книги загадочность и двоение («И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров...»).

Ветер опять появится в начале произведения, в котором Блок осмысляет произошедший в России великий перелом – революцию.



# Двенадцать (1918)

## МИР: БЕЛОЕ, ЧЕРНОЕ, КРАСНОЕ

Современники вспоминали: первая послереволюционная зима была жестокой, морозной. Снег на улицах никто не убирал, пешеходы, как в деревне, протапывали тропинки от дома к дому. 3 января 1918 года Блок замечает в записной книжке: «К вечеру – ураган (неизменный спутник переворотов)». Через неделю, 8 января, там же зафиксировано: «Весь день – *«Двенадцать»*. <...> Внутри дрожит». Три недели ушло на обдумывание, внутреннюю работу. Создана же поэма, в сущности, за два дня. 29 января Блок записывает: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг... Сегодня я – гений».

Пейзаж, хронотоп «Двенадцати» может вначале показаться точным изображением, бытописанием петроградской зимы восемнадцатого года: ураганного ветра, ночной тьмы, непреодолимых сугробов.

«Завивает ветер / Белый снежок. / Под снежком – ледок. / Скользко, тяжело, Всякий ходок / Скользит –

ах, бедняжка!»; «Старушка, как курица, / Кой-как перемотнулась через сугроб» (гл. 1).

Но Блок, как справедливо заметил И. Ф. Анненский, был *природным символистом*. В первых же стихах, экспозиции поэмы, задан иной масштаб изображения.

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете!

Конкретные детали петроградской зимы становятся у Блока знаками, символами большого мира — космоса, вселенной, состоящей из крайностей, пугающих противоположностей, стихий *черного* и *белого*.

В сюжете поэмы каждый из этих опорных мотивов оборачивается то реальной предметной подробностью, то символической характеристикой.

Во второй главе упоминаются *винтовок черные ремни*, Ванька оказывается *черноусым* (гл. 4), Катя в восприятии какого-то другого персонажа — *чернобровушкой* (гл. 7). Однако ночи, проведенные с этой женщиной, Петруха называет *черными, хмельными*. А *черный вечер* в конце той же первой главы окончательно превращается из характеристики мира в *пей-*

*заж души.*

Черное, черное небо.  
Злоба, грустная злоба  
Кипит в груди...  
Черная злоба, святая злоба...  
Товарищ! Гляди  
В оба!

Прямо названного белого цвета в поэме почти нет. Начальный эпитет повторится лишь однажды, в самом конце: *в белом венчике из роз*. Но атрибуты белизны *вьюга, снег, сугробы* – упоминаются также часто.

В конце поэмы вспыхивает еще один цвет: «В очи бьется / *Красный флаг*» (гл. 11); «Это – ветер с *красным флагом...*», «Кто там машет *красным флагом?*» (гл. 12). (Может быть, под влиянием Блока, снимая через несколько лет черно-белый фильм о восстании черноморских революционных матросов в 1905 году, С. М. Эйзенштейн от руки раскрасит киноплёнку: в финале над восставшим броненосцем взойдет красный флаг.)

Когда-то Блок видел мир в иных цветах: *сине-лиловый мировой сумрак, лиловые миры революции* («О современном состоянии русского символизма»). Теперь на смену неопределенно, угрожающему лилово-

му приходит цвет крови.

Таким образом, символическая палитра поэмы состоит из *черного, белого и красного*. Другие цветковые эпитеты – серые гетры, блестящие жемчугом зубы, огневые очи и пунцовая родинка Катьки – связаны только с героиней, остаются бытовыми подробностями.

Господствует в этом двойственном – реальном и символическом – мире одна стихия, гуляющие по бескрайнему пространству *ветер, вьюга*: «Ветер хлесткий!», «Ветер веселый», «Да свищет ветер...» (гл. 1); «Гуляет ветер...» (гл. 2); «Разыгралась чтой-то вьюга, / Ой, вьюга, ой, вьюга! / Не видать совсем друг друга / За четыре за шага!» (гл. 10); «И вьюга пылит им в очи / Дни и ночи / Напролет...» (гл. 11); «Это – ветер с красным флагом / Разыгрался впереди...», «Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах» (гл. 12).

Но тогда, в этой символической перспективе, не стоящий на ногах человек – это тоже не просто гонимый ветром прохожий, но – *человек вообще, современник, свидетель*, оказавшийся в мире, насквозь продуваемом ветрами истории.

«Я не имею ясного взгляда на происходящее, тогда как волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи. Волею судьбы (не своей *слабой силой*) я художник, т. е. свидетель. Нужен ли художник демократии?» – сомневается Блок 14 апреля 1917 года, на-

блюдая бурную революционную весну.

Когда события логически дошли до революционной зимы, сомнения художника отступили перед ощущением его правоты и визионерства, видением невидимых существ из других миров. «...В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания „Двенадцати“ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). <...> Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях – природы, жизни и искусства...» («Записка о „Двенадцати“», 1 апреля 1920 г.)

## ЖАНР: ЧАСТУШКА И «КИНОШКА»

К. И. Чуковский, как мы помним, шутил, что Блок «променял объятия Незнакомки на дровяной паек». В «Двенадцати» произошел более существенный, труднообразимый, почти невозможный обмен. Блок отказался от привычного художественного языка, на котором были написаны и лирическая трилогия, и другие поэмы («Соловьиный сад», «Возмездие»). На смену стилю высокой поэзии приходит *голос улицы*, в ее самом живом, самом актуальном в начале XX века жанровом преломлении.

Лучше всех понял сделанное поэтом другой поэт. «Поэма „Двенадцать”» – *монументальная драматическая частушка* (выделено мной. – И. С.). Центр тяжести – в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии, но сила «Двенадцати» не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде: «у ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием

вправлены в общую фактуру поэмы, – написал через год после смерти Блока О. Э. Мандельштам. – Независимо от различных праздных толкований, поэма „Двенадцать“ бессмертна, как фольклор» («А. Блок», 1921–1922).

Действительно, Блок купается в стихии народного языка, играет разными ритмами, «выкидывает коленца», то использует повторы-вариации, то рифмуется отдельные строфы, то отказывается от рифм, то просто обращается к междометиям-звукоподражаниям (французский поэт и мыслитель П. Валери вообще считал, что лирика вырастает из междометий, пытаюсь словами выразить то, что говорят слезы и поцелуи).

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

Эх ты, горе-горькое,  
Сладкое житье!  
Рваное пальтишко,  
Австрийское ружье!

(гл. 3)

Ужь я времячко  
Проведу, проведу...

Ужь я темячко  
Почешу, почешу...

Ужь я семячки  
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком  
Полосну, полосну!..

*(гл. 8)*

Блок признавался, что поэма начиналась с этого звукового образа: два «ж» в стихе «ужь я ножичком» показались ему очень выразительными.

Наряду с частушкой Блок использует в поэме другие, но тоже массовые, почти фольклорные, жанры: марш («Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!»), плясовую песню («Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши! <...> Эх, эх, согреси! / Будет легче для души!»), молитву («Упокой, господи, душу рабы твоя...»), городской романс на стихи Ф. Н. Глинки, придавая ему пародийный характер («Не слышно шуму городского / Над невской башней тишина, / И больше нет городского – / Гуляй, ребята, без вина!»).



Только словесными фольклорными жанрами фундамент «Двенадцати» не ограничивается.

Обрывки разговоров, заливчатские реплики безымянных персонажей напоминают о *народном театре*, святочных развлечениях простонародья, балаганных зазывалах, вышучивающих прохожих и привлекающих публику в свое заведение: «А это кто? / – Длинные волосы / И говорит вполголоса...»; «А вон и долгополый – / Сторонкой – за сугроб... / Что нынче невеселый, / Товарищ поп?», «Вон барыня в каракуле / К другой подвернулась: / – Ужь мы плакали, плакали... / Поскользнулась / И – бац – растянулась!»

Изобразительная динамика, быстрая смена эпизодов аналогичны еще одному виду искусства, которому не исполнилось и четверти века и которое воспринималось многими современниками Блока как низкое, «площадное», – *кино* (в эту эпоху бывшему еще черно-белым и немым). Точно так же, как в кино, короткие эпизоды блоковской поэмы перемежаются надписями-титрами: плакатом «Вся власть Учредительному собранию!» или репликами персонажей.

Большинство блоковских соратников, поэтов-символистов, либо высокомерно презирали «толпу», любимые ею формы и жанры – городской романс, частушку, кинематограф (В. Брюсов, Вяч. Иванов), либо, напротив, познав первый успех, эксплуатировали по-

нравившиеся публике формы (К. Бальмонт). В своем пути Блок соединил эти крайности.

И в лирике он, сохраняя привязанность старым поэтам (Жуковский, Полонский, А. Григорьев), не чуждался массовых форм и жанров. В «Двенадцати» он, подобно Маяковскому, подслушал и отразил язык охваченной стихией бунта петроградской *улицы*. Но одновременно он остался в кругу высокой символистской мысли, не изменил своим темам и основам своего художественного мира. Поэма тем и отличалась от скороспелых агитационных произведений, что, используя новый художественный диалект, она продолжала вечные для русской литературы темы. И здесь Блок оказывается окружен привычными «проклятыми» вопросами: Россия и революция, интеллигенция и народ, верность духу музыки и крушение гуманизма.

# ДВЕНАДЦАТЬ: РАЗБОЙНИКИ ИЛИ АПОСТОЛЫ?

Система персонажей поэмы тоже весьма необычна. В «Двенадцати» отсутствует создающий единство «трилогии вочеловечивания» лирический герой, он растворяется в изображенном мире, в чужом слове. Если предположить, что поэма, подобно «Слову о полку Игореве», дошла до нас как анонимный текст, авторство Блока вряд ли мог бы установить любой его знаток и поклонник.

С другой стороны, нет в поэме и подробных характеристик, биографий, фабульных историй большинства персонажей (они присутствуют, например, в «Медном всаднике» или поэмах Некрасова). Блоковские герои, как и изображенный мир, походят на маски народного театра или персонажей кинофильма, появляющихся в одном эпизоде, на несколько минут, и потому они представлены броско, эффектно, одной заметной и, может быть, вполне случайной чертой.

Вот бедная, не разбирающаяся в политике, старушка: она ругает большевиков, но не понимает и их противников, вывесивших бесполезный плакат: «Сколько бы вышло портянок для ребят...»

Вот длинноволосый писатель, «вития», толкующий

о том же, что и старушка, но более высокопарно: «Предатели! / – Погибла Россия!»

Вот буржуй на перекрестке, поп, барыня в каракуле, обсуждающие свои дела «сотрудницы» публично-го дома, бродяга. Едва ли не вся социальная вертикаль взбудораженной революцией России представлена в первой главе. Но главный герой, вынесенный в заглавие, появляется лишь в главе второй.

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

Мы даже не знаем имен десяти из них. В сцене погони (гл. 6) упомянуты только Андрюха и Петруха, драма Петрухи раскрывается в следующей главе. Остальные остаются нерасчлененной массой, *коллективным героем*, реплики и оценки можно приписывать любому из них.

Кто такие эти двенадцать?

В бытовой фабуле – отряд красногвардейцев, несущий дежурство на ночных улицах Петрограда. «Как пошли наши ребята / В красной гвардии служить...» (гл. 3) «Вперед, вперед, вперед, / Рабочий народ!» (гл. 10). Американский журналист Д. Рид в очерковой книге «Десять дней, которые потрясли мир» вспоминал, что патрули действительно часто состоя-

ли из двенадцати человек.

Но Блок с разных сторон так подсвечивает это грозное шествие, что на воображаемых экранах возникают огромные тени, символические проекции этих персонажей в иных мирах.

«Жило двенадцать *разбойников*», – напоминает Блок на одной из страниц черновика некрасовские стихи – балладу «О двух великих грешниках», входящую в поэму «Кому на Руси жить хорошо». Это один символический ключ, один ряд, в который легко включаются блоковские персонажи. «В зубах – цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» (гл. 2). «Запирайте этажи, / Нынче будут грабежи! / Отмыкайте погреба / Гуляет нынче голытьба!» (гл. 7)

В зачетной студенческой работе «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906) Блок вспоминал и еще одну «чертову» дюжину: «Заклинатели Халдеи вызывали *астральных демонов*, число которых колебалось между двенадцатью и семью. В христианской культуре эти духи демоны превратились в *злых лихорадок...*»

В другой символической перспективе число красногвардейцев совпадает с числом пошедших за Христом его первых учеников, *апостолов*. Да, они идут без «имени святого», они собираются «пальнуть пулей в святую Русь». Однако, раздувая мировой по-

жар, они привычно просят благословения: «Мировой пожар в крови – / Господи, благослови!» (гл. 3) И в финале поэмы (к чему мы еще вернемся) появляется фигура, которая подтверждает не разбойничьи, а апостольские ассоциации.

Но финалу предшествует трагическая любовная история, героями которой оказываются уже не двенадцать, а трое.

# ПЕТЬКА С КАТЬКОЮ: ЖЕСТОКИЙ РОМАНС И ТРАГЕДИЯ

Композиционно «Двенадцать» отчетливо делятся на три части. В первых трех главах вертится колесо обозрения, творится уличный театр, появляются разнообразные персонажи, изображается коллективное шествие двенадцати.

Возвращение к *общему плану* (кинематографический термин в данном случае оказывается очень уместным) происходит в восьмой главе (два монолога безымянных персонажей в восьмой и девятой главах входят, как вставные эпизоды, в общую картину продолжающегося шествия).

В центральной же части этого «триптиха» появляется *крупный план*: персонажи получают имена, их взаимоотношения, их история прописана более подробно. Ванька с Катькой гуляют в кабаке, мчатся на лихаче по улице, героиня гибнет от пули Петрухи, который тоже любил ее и оказался ее невольным убийцей.

Еще одним жанром, на который ориентирована поэма, оказывается *жестокый романс*, история любви, измены и смерти. И в этом любовном треугольнике изобразительные характеристики распределяют-

ся неравномерно. Истории мужчин рассказаны более схематично. Ванька – черноусый, плечистый и речистый бывший фронтовик (в *шинелишке солдатской*), который разбогател, отошел от своих товарищей и теперь прожигает жизнь в кабаках, видимо намереваясь потратить потерянное время и подражая буржуям.

Петька был когда-то влюблен в девушку («Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил... / Ночки черные, хмельные / С этой девкой проводил...»), страдал от ее измены, еще больше страдает после убийства, но постепенно успокаивается, подбадриваемый товарищами («Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...»).

Подробнее обрисована героиня. В разных местах дается несколько ее портретных деталей: толстомордья, жемчужные зубы, огневые очи, пунцовая родинка, шрам на шее и царапина под грудью. Детальнее рассказана и ее история: помимо Петрухи и Ванюхи, она «с офицерами блудила», получала от них подарки, накопила денег (в никому не нужных теперь керенках).

Образ героини для Блока, кажется, был не менее важен, чем характеристика двенадцати. В письме Ю. П. Анненкову, который иллюстрировал поэму, Блок словно вглядывается в нее, прибавляя новые черты. «Катя – здоровая, толстомордая, страстная, курно-



сая русская девка; свежая, простая, добрая – здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется..<...> „Толстомордость“ очень важна (здоровая и чистая, даже – до детскости). <...> Хорошо тоже, что крестик выпал...» (12 августа 1918 г.).

Судьбу лирического героя *трилогии вочеловечивания* определяла, прежде всего, любовь, отношение к женщине. Прекрасная Дама чудилась в Незнакомке, она надевала снежную маску, превращалась в Фаину, донну Анну, Кармен или простую русскую девушку, ожидавшую счастья у железной дороги.

Детски простодушная, страстная, религиозная («крестик выпал») Катька – еще один вариант Вечной Женственности и еще одна трагедия женской судьбы, которая определяет структуру «Двенадцати». «Любовью, грязью иль колесами / Она раздавлена – все больно» («На железной дороге»).

«Товарищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнем-ка пулей в Святую Русь».

У двенадцати оказывается много врагов, от повесившего нос буржуя до шелудивого пса. Но они вызывают лишь злую усмешку.

Их врагом оказывается и кто-то невидимый, может быть Бог. Но он – «от пули невредим».

Гибнут в поэме только двое: где-то за кадром – безымянный офицер («Помнишь, Катя, офицера – /

Не ушел он от ножа...») и красивая женщина «из народа».

Катька убита из винтовочки одного Петрухи. Но в символическом плане она – жертва бури, ветра, вселенского катаклизма. Ее вина только в том, что она пыталась жить и выжить в эпоху, когда выжить оказывается очень трудно.

Меняя язык, Блок не изменяет своим главным темам, продолжающим темы великой русской литературы XIX века. Философской масштабностью, принципом контраста, трагической неразрешимостью основного конфликта «Двенадцать» вдруг напоминают «Медный всадник», проблемой «крови по совести» – «Преступление и наказание».

У Пушкина Параша гибнет по произволу стихии, хотя вину несчастный герой возлагает на грозного властелина, железной волей которого был основан город. Катька гибнет от руки человека своего круга, бывшего любовника. Власть на какое-то историческое мгновение из силы, стоящей над людьми, превратилась в насилие над ближним, над *своим*. Итог для *маленького человека*, почти ребенка, оказался тем же самым: внезапная и бессмысленная гибель.

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

Чту, Катька, рада? – Ни гу-гу...  
Лежи ты, падаль, на снегу!

Революцöнный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

Причем ему удастся решить и проклятый вопрос о крови по совести. Он верит увещеваниям товарищей («Поддержи свою осанку! / – Над собой держи контроль! / – Не такое нынче время, / Чтобы нянчиться с тобой! / Потяжеле будет бремя / Нам, товарищ дорогой!») и снова включается в общее движение. («И Петруха замедляет / Торопливые шаги... / Он головку скидавает, / Он опять повеселел...»).

И сразу же после преодоления мук совести в поэме возникает разбойничья тема: «Эх, эх! / Позабавиться не грех!»

Но завершается это упорное и настойчивое движение двенадцати все-таки в иной символической реальности.

# ИСУС ХРИСТОС: ЗА И ПРОТИВ

Явление этого персонажа в финале, последней строфе, последнем стихе, удивило не только многих современников (как принимавших, так и отрицавших блоковское создание), но, кажется, и самого поэта. В комментариях, в разговорах Блок словно вглядывался в бушующую вьюгу и подтверждал: все так, все увидено правильно.

«...„Христос с красногвардейцами“. Едва ли можно оспорить эту истину, простую для людей, читавших Евангелие и думавших о нем. <...> Разве я „восхвалял“? <...> Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь „Исуса Христа“. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» (Дневник, 10 марта 1918 г.).

Преступая через кровь, красногвардейцы идут дальше «без имени святого», хотя в незримом сопровождении Христа.

Об отношении двенадцати и простонародного *Исуса*, отдельных деталях финала поэмы велись разнообразные споры.

Благословляет ли Христос красногвардейцев и возглавляет ли движение своих апостолов?

Убегает ли он, а они преследуют и стреляют в невидимый призрак?

Несет ли он сам кровавый флаг или полотнище развевается само по себе?

Блок-комментатор и критик помнит об ограниченности своих возможностей, когда объясняет Блока-поэта. Он сам с удивлением вглядывается в созданную картину, с трудом пытается понять, что ему надиктовало вдохновение, однако настаивает на своей художественной правоте.

«О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и уходит. „Христос с флагом“ – это ведь – „и так и не так“. Знаете ли Вы (у меня – через всю жизнь), что, когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и главное – за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как – не умею сказать). Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в „Двенадцати“ (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)» (Ю. П. Анненкову, 12 августа 1918 г.).

Поэту ясно только одно: *прошлое* (безродный пес старого мира), *настоящее* (двенадцать апостолов-разбойников), возможное *будущее* (невидимый призрак под *красным* флагом и в «*белом* венчике из

роз») оказываются в одном символическом пространстве-времени, посреди вьюги, с памятью о невинной жертве. «Если бы из левого верхнего угла „убийства Катки“ дохнуло густым снегом и сквозь него – Христом, – это была бы исчерпывающая обложка» (Ю. П. Анненкову, 12 августа 1918 г.).

Оригинальное объяснение финала поэмы предложил М. М. Пришвин. Он частично объединил различные точки зрения на героев и ввел в мир поэмы самого автора. «Наконец, я понял теперь, почему в „12-ти“ впереди идет Христос, – записывает Пришвин в дневнике 9 декабря 1922 года, – это он, только Блок, имел право так сказать: это он сам, Блок, принимал на себя весь грех дела и тем, сливаясь с Христом, мог послать Его вперед убийц: это есть Голгофа – стать впереди и принять их грех на себя».

«Двенадцать» продолжают традицию великих книг XIX века с *открытым финалом*. Бесспорны только стихи: черный вечер, белый снег, мировой пожар в крови. Но чем все кончится, пока не знает никто.

Главный мотив поэмы точно выделил и описал еще один поэт, в романе которого о революции явно отзывается блоковская стихия.

Тот ветер, проникший под ребра  
И в душу, в течение лет.

Недоброю славой и доброй  
Помянут в стихах и воспет.

Тот ветер повсюду. Он – дома,  
В деревьях, в деревне, в дожде,  
В поэзии третьего тома,  
В «Двенадцати», в смерти, везде.

*(Б. Пастернак «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)»,  
1956)*

**Иван Алексеевич  
БУНИН  
(1870–1953)**





# ДО: ПРАВЕДНИК СРЕДИ ГРЕШНИКОВ

«Все человеческие судьбы слагаются случайно, в зависимости от судеб, их окружающих... Так сложилась и судьба моей юности, определившей и всю мою судьбу».

Таким (печальным или оптимистическим?) размышлением начинается одна из глав автобиографической книги Бунина «Жизнь Арсеньева» (кн. 2, гл. 16).

Согласно другим бунинским воспоминаниям, у его писательской колыбели сошлись Случай и Предопределение.

«То, что я стал писателем, вышло как-то само собой, определилось так рано и незаметно, как это бывает только у тех, кому что-нибудь „на роду написано“. <...> От некоторых писателей я не раз слышал, что они стали писателями случайно. Не думаю, что это совсем так, но все-таки могу представить себе их и не писателями, а вот самого себя не представляю», — утверждал Бунин («Из записей», 1927).

Но внешний толчок, выявивший это призвание, оказался «странным», неожиданным, даже смешным. Уже в конце жизни писатель вспоминал, что в восемь лет он увидел в какой-то книжке изображение урод-

ливого человека, карлика с палкой, и прочел подпись под картинкой, поразившую непонятным последним словом: «*Встреча в горах с кретином*».

«В этом слове мне почудилось что-то страшное, загадочное, даже как будто волшебное! И вот охватило меня вдруг поэтическим волнением. В тот день оно пропало даром, я не сочинил ни одной строчки, сколько ни старался сочинить. Но не был ли этот день все-таки каким-то началом моего писательства?» – спрашивает Бунин. И не удерживается от иронического и горького замечания: «Во всяком случае, можно подумать, будто некий пророческий знак был для меня в том, что наткнулся я в тот день на эту картинку, ибо во всей моей дальнейшей жизни пришлось мне иметь немало и своих собственных встреч с крестинами... <...> Да что! Мне вообще суждена была жизнь настолько необыкновенная, что я был современником даже и таких крестин, имена которых навеки останутся во всемирной истории» («Автобиографические заметки», 1950).

Эта *необыкновенная жизнь* оказалась и очень долгой. Бунин стал таким же писателем-Мафусаилом XX века, каким в веке XIX-м был обожаемый им Л. Н. Толстой.

Иван Алексеевич Бунин родился 10 (22) октября 1870 года в Воронеже в старинной дворянской семье.

Он гордился своей родословной, восходящей к XV веку, и не раз упоминал, что среди его предков были потомки начала XIX века А. П. Бунина и даже В. А. Жуковский (незаконный сын помещика И. А. Бунина).

Но эти сладостные воспоминания не отменяли неприглядного настоящего. В отличие от своих знаменитых соседей Тургенева и Толстого, имения которых находились неподалеку, в той же черноземной, глубинной России, Бунин оказался помещиком, дворянином лишь по рождению, но не воспитанию, образованию, образу жизни.

Отец, получивший небольшое наследство, окончательно разорился. Поэтому трехлетнего ребенка из Воронежа увезли на глухой хутор в Орловской губернии. «Тут, в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной» («Автобиографическая заметка», 1915). (Даже в одном предложении виден Бунин-писатель: предметных деталей, описания внешнего мира здесь больше, чем психологических признаний.)

Но поэзия природы, раннее бессистемное чтение, первые стихотворные опыты не могли заменить систематического образования. Вместо толстовских гувернеров и тургеневских поездок в Париж этот дворя-

нин имел лишь странного воспитателя, учившего «чему попало и как попало».

В 1891 году Бунин поступил в Елецкую гимназию. «Гимназия и жизнь в Ельце оставили мне впечатления далеко не радостные, – известно, что такое русская, да еще уездная гимназия, и что такое уездный русский город! Резок был и переход от совершенно свободной жизни, от забот матери к жизни в городе, к нелепым строгостям в гимназии и к тяжкому быту тех мещанских и купеческих домов, где мне пришлось жить на хлебником» («Автобиографическая заметка»).

Через пять лет Бунин уходит из гимназии, не закончив ее. Вся его последующая жизнь – это жизнь странника, вечного скитальца, обитателя гостиниц и чужих квартир, так и не дожившего до собственного дома.

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.  
Как горько было сердцу молодому,  
Когда я уходил с отцовского двора,  
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.  
Как бьется сердце, горестно и громко,  
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом  
С своей уж ветхою котомкой!

(«У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»,  
25 июня 1922)

«Я тогда жил, несмотря на свою внешнюю общительность, вне всякого общества. Я по-прежнему чувствовал, что я чужой всем званиям и состояниям (равно как и всем женщинам...»), – передавал Бунин сходное ощущение уже не в стихах, а в прозе.

С ранней юности он вел жизнь, скорее, не дворянина, а *разночинца*, лишенного прочных корней и привязанностей, зарабатывающего на жизнь собственным трудом. Этим трудом стала литература в разных ее формах и проявлениях.

Бунин не любил чеховский «Вишневый сад», но «вечный студент», сын аптекаря Петя Трофимов, мог быть его старшим братом, спутником по странствиям «из Вологды в Керчь» и «из Керчи в Вологду». «Я же чуть не с отрочества был „вольнодумец“, вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею...» («Автобиографическая заметка»)

После ухода из гимназии Бунин занимается самообразованием со старшим братом Юлием, опять живет в деревне, много сочиняет, публикует первые стихи и рассказы (с 1887 года), начинает работать в газете «Орловский вестник». В Орле, вспоминал он впо-

следствии, «меня сразила, к великому моему несчастью, долгая любовь» («Автобиографическая заметка»). Страстные и мучительные отношения нищего журналиста с дочерью елецкого врача Варварой Владимировной Пащенко через пять лет (1894) окончились разрывом. Девушка вышла замуж за друга Бунина. Эта драматическая история через много лет станет центральным событием автобиографической хроники «Жизнь Арсеньева», где Варвара превратится в Лику.

Подзаголовок этой книги – «Юность». Бунин не случайно расстается со своим персонажем на этом пороге. «Дальнейшие дни и годы моей жизни, – написал он уже о самом себе, – образуют, при всей их разности, нечто все-таки более однородное, более простое, обыденное, более близкое мне теперешнему, нежели переменчивость, давность, легендарность детства, отрочества, юности, первой молодости. Приписка всегда поэтичнее сказки».

Через несколько лет Бунин женился на Анне Николаевне Цакни, но и этот брак оказался недолгим (1898–1899). В 1906 году писатель познакомился с дочерью известного общественного деятеля Верой Николаевной Муромцевой. Через год она стала женой Бунина, прожила с писателем почти пятьдесят лет, после его смерти написала мемуарные книги «Жизнь

Бунина» и «Беседы с памятью».

Переживая личные драмы, Бунин, тем не менее, много работает, его произведения появляются в серьезных журналах, он переселяется в Москву, знакомится со многими известными писателями, в том числе А. П. Чеховым, В. Г. Короленко, А. И. Куприным, В. Я. Брюсовым, М. Горьким. Кажется, Бунин угадал свое призвание, занял в современной литературе прочное место: издавал книги, получал премии, был даже избран почетным членом Академии наук, стал писателем-академиком. Но он все время чувствовал себя обойденным, родившимся не вовремя.

Дар Бунина был *изобразительным, пластическим*. Он великолепно чувствовал природу, рисовал пейзаж, многосторонне воспроизводил быт и характеры. Не случайно больше всего среди русских писателей он ценил Толстого и Чехова. Он написал книгу-размышление «Освобождение Толстого» (1937) и до последних дней работал над мемуарно-биографической книгой о Чехове, изданной уже после смерти (1955).

В XIX веке, среди *писателей-реалистов*, Бунин чувствовал себя своим. Но в модернистскую эпоху, в серебряном веке такая поэзия и поэтика казались несовременными, устаревшими. Одним – потому, что в произведениях Бунина не было лиловых миров и *взгляда сквозь*. Другим – потому, что у него отсутство-

вала, как у «новых реалистов» М. Горького и Л. Н. Андреева, даже его друга А. И. Куприна, отчетливая публицистическая установка, лозунг, призыв.

Одним современникам Бунин казался *излишне бытовым* писателем, другим – *недостаточно идейным*. А он всю жизнь отстаивал право художника, прежде всего, *изобразить* человеческие *характеры*, вписанные в *мир Божий* и неотделимые от него.

В статье «На поучение молодым писателям» (1928) Бунин спорит с критиком Г. Адамовичем, который признавался в своей нелюбви к «внешней изобразительности», «описательству», «бытовизму» и призывал молодых писателей обратиться к «изображению внутреннего мира». Бунин принимает поучения на свой счет, но не понимает такого механического разделения и такой нелюбви к миру внешнему. «Но люби, не люби, как все-таки обойтись без этой изобразительности? <...> Но как же все-таки обойтись в музыке без звуков, в живописи без красок и без изображения (хотя бы и самого новейшего, нелепейшего) предметов, а в словесности без слова, вещи, как известно, не совсем бесплотной? Это очень старо, но, право, не так уж глупо: „Писатель мыслит образами“. Да, и всегда изображает. <...> А потом – что же делать и с этим внутренним миром, без изобразительности, если хочешь его как-то показать, рассказать? Как его описать



без описательства? Одними восклицаниями? Нечленораздельными звуками?»

Здесь – главная коллизия творческой жизни Бунина. Он ощущает себя *одиноким наследником великой традиции*, посланником девятнадцатого века в двадцатом. Он страдает и за себя, и за настоящее искусство, которое, с его точки зрения, декаденты и модернисты подменяют фокусами, кривляньем, пошлостью и патологией.

К. И. Чуковский на много лет запомнил один мучительный ночной монолог Бунина. «Он с первых же слов стал хулить своих литературных собратьев: и Леонида Андреева, и Федора Сологуба, и Мережковского, и Бальмонта, и Блока, и Брюсова... <...> Он говорил о писателях так, словно они, ради успешной карьеры, кривляются на потеху толпы. Леонида Андреева, который в то время был своего рода властителем дум, он сравнивал с гроыхающей бочкой – и вменял ему в вину полнейшее незнание русской жизни, склонность к дешевой риторике. Бальмонта трактовал как пошляка-болтуна. Брюсова – как совершенную бездарность, морочившую простаков своей мнимой ученостью. И так дальше. И так дальше. Все это были узурпаторы его собственной славы.

В ту ночь, слушая его монолог, я понял, как больно ему жить в литературе, где он ощущает себя един-

ственным праведником, очутившимся среди преуспевающих грешников» (К. Чуковский, «Дневник», март 1968).

Тяжелую травму непризнания, литературного одиночества, Бунин не мог изжить до конца жизни. Жестокие оценки большинства современников он и через полвека повторит в «Воспоминаниях» (1950) – в другую эпоху и в другой стране.

# РЕВОЛЮЦИЯ: ОКАЯННЫЕ ДНИ

Бунин великолепно знал деревенскую жизнь, как в деталях (одного критика он упрекал в том, что тот не может отличить рожь от пшеницы, и даже Чехову возражал, что в дворянских имениях никогда не было сплошь вишневых садов и они не росли около дома), так и в ее социальной и психологической сути. Автор жестоких и беспощадных повестей «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911) не мог поэтому с энтузиазмом воспринимать ни Первую мировую войну, ни Февральскую революцию, ни, тем более, Октябрьскую.

«Радость жизни убита войной, революцией», – записано в дневнике 22 октября 1917 года, за несколько дней до новой, третьей революции.

Бунин оказался в числе самых яростных, непримиримых противников Октября. Одним из важных документов эпохи стала книга «Окаянные дни», дневник московских (1918) и одесских (1919) наблюдений революционных лет. Она была опубликована за границей, при советской власти не печаталась и упоминалась только в негативном контексте, а в СССР появилась лишь через семьдесят лет, в 1989 году, накануне исчезновения государства, возникшего в результате Октябрьской революции.

Во взгляде на революцию реалист Бунин и символист Блок вдруг оказались не только эстетическими, но и идейными антиподами.

Блок услышал в произошедшем *музыку революции, Бунин – какофонию бунта*. «Блок слышит Россию и революцию, как ветер...» О, словоблуды! Реки крови, море слез, а им все нипочем».

Блок видел простодушное стихийное *творчество* восставшего народа. – Бунин – *кровавое безумие и повальное сумасшествие*, вдохновляемое новой властью. «Разве многие не знали, что революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся только тем, что народ, даже если ему и удалось некоторое время посидеть, попировать и побушевать на господском месте, всегда в конце концов попадает из огня да в полымя? Главарями наиболее умными и хитрыми вполне сознательно приготовлена была издевательская вывеска: „Свобода, братство, равенство, социализм, коммунизм!“ И вывеска эта еще долго будет висеть – пока совсем крепко не усядутся они на шею народа».

Блок *мечтал о грядущей* «справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизни». – Бунин *оплакивал прошлую жизнь*, на которую он недавно смотрел трезвым, беспощадным взглядом, как счастливую и прекрасную, как утраченный Эдем, земной русский рай.

Блок написал о произошедшем *символическую поэму*, привычно переводя проблему в философский, метафизический план. – Бунин, забыв о художестве, впервые обратился к прямому слову, к *публицистике*, поражая читателя множеством шокирующих деталей и резких оценок.

Блок остался и умер в России. Бунин в 1920 году вместе с остатками разгромленных белых войск на пароходе покинул Одессу. Как оказалось – навсегда.

«Вдруг я совсем очнулся, вдруг меня озарило: да, так вот оно что – я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России – конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец, даже если и случится чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?» («Конец», 1921)

Эти строчки были написаны уже во Франции, в Париже, где писателю довелось провести больше тридцати лет, всю оставшуюся жизнь.

# ПОСЛЕ: ЛЕТОПИСЕЦ РУССКОЙ АТЛАНТИДЫ

«Это было давно, это было бесконечно давно, потому что та жизнь, которой все мы жили в то время, не вернется уже вовеки... Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой – или благословенной – Богом стране. <...> Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И еще в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была – Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох березовом лесу» («Косцы», 1921).

Достаточно сравнить этот образ России с теми картинами, которые сам Бунин рисовал в «Деревне», «Суходоле», «Захаре Воробьева», других деревенских рассказах, как обнаружится его поэтический, идеализированный характер. Но именно такая Россия нужна писателю как точка опоры в перевернувшемся мире.

Бунин провел во Франции много лет. Большую

часть года он с В. Н. Буниной жил в Париже, лето обычно проводил на юге, в Ницце. Но французские темы и сюжеты, даже жизнь русских эмигрантов, почти не нашли отражения в его прозе. Прекрасная Франция была для Бунина местом жизни, но не источником творчества.

Прежние социальные мотивы также почти исчезают из бунинского творчества. Оставаясь непримиримым к новой власти и к новому государству, СССР, в своем творчестве Бунин, к счастью, забывал и о царе, и о большевиках, и о миссии русской эмиграции, и о развращенных, позабывших «заветы» писателях-современниках. Он уже не воспроизводил с натуры, а заново воссоздавал дореволюционный мир, который невозможно было сверить с оригиналом.

Старая Россия, ушедшая на дно, как Атлантида, сохраняется в бунинской прозе в ее красоте и своеобразии.

«Что вообще остается в человеке от целой прожитой жизни?» – спрашивает Бунин. И сразу же отвечает: «Только мысль, только знание, что вот было тогда-то то-то и то-то, да некоторые разрозненные видения, некоторые чувства. Мы живем всем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга – восторга счастья или

несчастия, яркого сознания приобретения или потери; еще – в минуты поэтического преобразования прошлого в памяти».

Главная бунинская книга «Жизнь Арсеньева. Юность» (1927–1929, 1933), герой которой в значительной степени автобиографичен, открывается торжественной фразой из книги старообрядца-проповедника XVIII века Ивана Филиппова, своеобразным эпиграфом, варьирующим тот же мотив памяти: «Вещи и дела, аще не написаннии бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написаннии же яко одушевлении...»

Это одушевление, *поэтическое преобразование прошлого в памяти* становится теперь главной задачей Бунина. «Мой отец, моя мать, братья, Маша пока в некотором роде существуют – в моей памяти. Когда умру, им полный конец... Все живее становится для меня мое прошлое... Боже, как все вижу, чувствую!» (Дневник, 22 сентября 1942 г.)

Еще в большей степени, чем раньше, Бунин ощущает себя последним художником. Причем художником, философией которого становятся *зрение и слух* – краски, запахи, звуки и голоса прекрасного Божьего мира. Эту *Россию в красках* Бунин и унес с собой в эмиграцию и живописал до последних дней жизни.

После публикации первых четырех книг романа



«Жизнь Арсеньева» (1930) Бунин получает Нобелевскую премию по литературе (1933). Он был первым русским писателем, получившим эту самую авторитетную в мире награду. На торжественной церемонии в Стокгольме писатель отметил особенность своего положения и еще раз напомнил о своих творческих принципах. «Впервые со времени учреждения Нобелевской премии вы присудили ее изгнаннику. Ибо кто же я? Изгнанник, пользующийся гостеприимством Франции, по отношению к которой я тоже навсегда сохраню признательность. Господа члены Академии, позвольте мне, оставив в стороне меня лично и мои произведения, сказать вам, сколь прекрасен ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. Вне сомнения, вокруг этого стола находятся представители всяческих мнений, всяческих философских и религиозных верований. Но есть нечто незыблемое, всех нас объединяющее: свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией. Для писателя эта свобода необходима особенно, – она для него догмат, аксиома» («Нобелевские дни»).

«Блажен кто посетил сей мир / В его минуты роковые...» – писал Тютчев, живший в относительно спокойные исторические времена. Бунин, на долю которого выпало немало роковых минут, мечтал о другом.

«Да, уж слишком много дала нам судьба „великих, исторических“ событий. Слишком поздно родился я. Родись я раньше, не таковы были бы мои писательские воспоминания. Не пришлось бы мне пережить и то, что так нераздельно с ними: 1905 год, потом первую мировую войну, вслед за нею 17-й год и его продолжение Ленина, Сталина, Гитлера. Как не позавидовать нашему праотцу Ною! Всего один потоп выпал на долю ему. И какой прочный, уютный, теплый ковчег был у него...» («Автобиографические заметки»)

Вторая мировая война настигла Бунина на чужбине. Он живет на юге Франции, в маленьком городке Грасс, некоторое время находившемся под немецкой оккупацией. Вместе с женой и несколькими русскими эмигрантами-литераторами он переживает все трудности военного времени: незащищенность, холод и голод (Нобелевская премия давно растрочена, в том числе на помощь многочисленным нуждающимся русским эмигрантам). Его противостоянием войне становится книга о любви «Темные аллеи» (1937–1945).

Одновременно писатель внимательно следит – по газетам и радио – за тем, что происходит на восточном фронте. Его неприятие советской власти, большевиков теперь отступает перед тревогой за судьбу России. Поворот в Отечественной войне, наступление советской армии он воспринимает как личную

радость. «Взят Псков. Освобождена уже вся Россия! Совершенно истинно гигантское дело!» – записано в дневнике 23 июля 1944 года. И еще через несколько месяцев, 24 марта 1945 года: «Полночь. Пишу под радио из Москвы – под „советский“ гимн. Только что говорили Лондон и Америка о *нынешнем* дне, как об *историческом* – „о последней битве с Германией“, о громадном наступлении на нее, о переправе через Рейн, о решительном последнем шаге к победе. Помоги, Бог! Даже жутко!»

Однако послевоенные события в СССР (преследование Зощенко и Ахматовой, борьба с «космополитизмом») снова резко изменили его позицию. Защищая писательскую свободу, Бунин отказался вернуться в СССР, несмотря на все заманчивые предложения, которые власти делали единственному русскому нобелевскому лауреату.

Возвращение на родину происходит лишь в воображении. Не названный по имени повествователь рассказа «Поздний час» (19 октября 1938) понимает, что «нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда», в лунную ночь переходит через мост и попадает в пахнущий яблоками город своей юности, в счастливый, идиллический мир не знающей о своем будущем России. «Есть нечто совсем особое в теплых и светлых ночах русских уездных городов в конце ле-

та. Какой мир, какое благополучие! Бродит по ночному веселому городу старик с колотушкой, но только для собственного удовольствия: нечего стеречь, спите спокойно, добрые люди, вас стережет Божье благоволение, это высокое сияющее небо, на которое беззаботно поглядывает старик, бродя по нагретой за день мостовой и только изредка, для забавы, запуская колотушкой плясовую трель».

Идя по городу, герой узнает родные места, вспоминает ночное свидание с любимой девушкой. «А потом ты проводила меня до калитки и я сказал: „Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле”».

Это путешествие в прошлое, однако, оканчивается печально. Лунная дорога приводит героя на городское кладбище. «И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу, я двинулся дальше. Я знал, куда надо идти, я шел прямо по проспекту – и в самом конце его остановился: передо мной, на ровном месте, среди сухих трав, одиноко лежал удлинённый и довольно узкий камень, возглавию к стене. Из-за стены же дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая, неподвижная».

Бунин умер в Париже 8 ноября 1953 года. Его по-

хоронили в пригороде Парижа на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, некрополе русских эмигрантов первого и второго поколения.

В одном из последних рассказов, «Бернар» (1952), Бунин вспоминает французского моряка, спутника Мопассана, последняя фраза которого, произнесенная перед смертью, звучала так: «Думаю, что я был хороший моряк».

«А что хотел он выразить этими словами? – размышляет Бунин. – Радость сознания, что он, живя на земле, приносил пользу ближнему, будучи хорошим моряком? Нет: то, что Бог всякому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю. Зачем, почему? Мы этого не знаем. Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое Божье намеренье, направленное к тому, чтобы все в этом мире „было хорошо“ и что усердное исполнение этого божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а посему и радость, гордость».

Бунин завершает этот рассказ полными скромной гордости словами: «Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

# **ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА**

- 1870, — родился в Воронеже.  
10(22)  
октября
- 1881–1886 — учеба в Елецкой гимназии; исключен за неявку с каникул и неуплату за обучение.
- 1889 — первая книга «Стихотворения 1887–1891 гг.»
- 1900 — рассказ «Антоновские яблоки», начало известности Бунина-прозаика.
- 1906 — знакомство с В. Н. Муромцевой, позднее ставшей женой Бунина.
- 1910–1914 — многочисленные путешествия по Европе и миру (Египет, Цейлон, Палестина, Италия, Турция, Румыния).
- 1915 — рассказ «Господин из Сан-Франциско».
- 1920 — эмиграция из Одессы во Францию.
- 1927–1929, — работа над автобиографической книгой «Жизнь Арсеньева. Юность».
- 1933 — Нобелевская премия по литературе.
- 1937–1945 — работа над книгой «Темные аллеи».
- 1953, — Умер в Париже.  
8 ноября

# Художественный мир Бунина

## РЕАЛИЗМ: СОЦИАЛЬНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ

В «Жизни Арсеньева» есть, несомненно, автобиографическое, признание. «Это было уже начало юности, время для всякого удивительное, для меня же, в силу некоторых моих особенностей, оказавшееся удивительным особенно: ведь, например, зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (кн. 2, гл. 15) Знакомая Бунину вспоминает сходное высказывание: «У меня не глаз, а настоящий фотографический аппарат. Чик-чик и готово. Навсегда запечатлел» (Т. Д. Муравьева-Логинова. «Живое прошлое»).

Зрение, слух, обоняние становятся главным бунинским инструментом. Писатель неистощим и изобретателен именно в *описательстве*, в *изображении* мира. В воспоминаниях о Чехове Бунин рассказывает, что их сближало «выдумывание художественных по-



дробностей». В этом соревновании, кажется, выигрывал старший товарищ. Бунинская страсть к подробностям удивляла Чехова и даже казалась избыточной. Рассказ «Сосны» (1901) он сравнил со «сгущенным бульоном» (письмо Бунину, 15 января 1902 г.).

Но свист сурка или запах ландыша – только начало, исходная точка в постижении мира. А. Н. Толстой передает рассказ М. Горького (Бунин не раз гостил у него в Италии): «Тогда в моде была такая игра. Сидят в ресторане, зашел человек, и вот дается 3 минуты, чтобы посмотреть и разобрать его. Горький посмотрел и говорит: он бледный, на нем серый костюм, узкие красивые руки и все. Андреев смотрел 3 минуты и понес чепуху, даже цвет костюма не успел заметить. А вот у Бунина был очень зоркий глаз. Посмотрел и за 3 минуты все успел схватить, он даже детали костюма описал, что галстук с такими-то крапинками, что неправильный ноготь на мизинце, даже бородавку успел заметить» («Слово есть мышление»).

Писатель вспомнил о бытовом эпизоде, а философ Ф. А. Степун обобщал: «Не надо забывать, что греческое слово „теория“ означает не мышление, а созерцание. Талант Бунина это помнит. Бунин думает глазами и лучшие страницы его наиболее глубоких вещей являются живым доказательством того, что созерцание мира умными глазами стоит любой миросо-

зерцательной глубины. У Бунина же зрение предельно обострено; ему отпущены не только орлиные глаза для дня, но и совиные для ночи. Поистине он *все видит*» («Иван Бунин», 1934).

Этот хищный интерес к внешнему миру делает Бунина *реалистом* по складу таланта. Но искусство всегда говорит о человеке. Игра в подробности не самоцельна, она переходит в угадывание и изображение характера. Продолжим рассказ Горького – Толстого: «Все это он подробно описал, а потом сказал, что это международный жулик. Почему – этого он не знает, но жулик. Тогда они позвали метрдотеля и спросили, кто этот человек. Метрдотель сказал, что этот человек откуда-то появляется часто в Неаполе, что он собой представляет – не знает, но у него дурная слава. Значит, Бунин совершенно точно сказал».

Однако Бунину недостаточно социальных объяснений, идеи зависимости человека от среды, которая была основополагающей среди реалистов XIX века. Он находит в классической традиции другую линию: взгляд на человека как страстное, чувственное существо, заброшенное в этот мир, как в космос, и мучительно пытающееся его постичь.

Не устану воспевать вас, звезды!  
Вечно вы таинственны и юны.

С детских дней я робко постигаю  
Темных бездн сияющие руны.

В детстве я любил вас безотчетно, —  
Сказкою вы нежною мерцали.  
В молодые годы только с вами  
Я делил надежды и печали.

Вспоминая первые признанья,  
Я ищу меж вами образ милый...  
Дни пройдут – вы будете светиться  
Над моей забытою могилой.

И быть может, я пойму вас, звезды,  
И мечта, быть может, воплотится,  
Что земным надеждам и печалям  
Суждено с небесной тайной слиться!

*(«Не устану воспевать вас, звезды!..»,  
1901)*

Бунинское *бытописание* избирательно, ориентировано на *вечные темы*.

Поэтому, с одной стороны, Бунин все время отталкивается от писателей-публицистов, от навязываемой ему роли обличителя социальных язв и общественных пороков (хотя в начале 1910-х годов он пишет несколько повестей и рассказов, которые воспринимались как острая социальная критика русской жиз-

ни). С другой же – продолжает бесконечный спор с символистами, для которых внешний мир («быт») был лишь призрачной прозрачной паутиной, сквозь которую просвечивало бытие.

«А за мостом, в нижнем этаже большого дома, ослепительно сияла зеркальная витрина колбасной, вся настолько завешанная богатством и разнообразием колбас и окороков, что почти не видна была белая и светлая внутренность самой колбасной, тоже завешанной сверху донизу. „Социальные контрасты!“ – думал я едко, в пику кому-то, проходя в свете и блеске витрины... На Московской я заходил в извозчичью чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые, алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь, – только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» – иронически возражает он писателям-общественникам, противопоставляя социальным контрастам зеркальную витрину колбасной лавки, а сочувствию к народу – созерцание мокрой веревочки на чайнике («Жизнь Арсеньева», кн. 5, гл. 11).

В книге «О Чехове» Бунин доказывает, что старая реалистическая литература тоже обновлялась и

успешно осваивала темы, которые символисты считали своими: «Печататься я начал в конце восьмидесятых годов. Так называемые декаденты и символисты, появившиеся через несколько лет после того, утверждали, что в те годы русская литература „зашла в тупик“, стала чахнуть и сереть, ничего не знала, кроме реализма, протокольного описания действительности... Но давно ли перед тем появились, например, „Братья Карамазовы“, „Клара Милич“, „Песнь торжествующей любви“? Так ли уж реалистичны были печатавшиеся тогда „Вечерние огни“ Фета, стихи В. Соловьева? Можно ли назвать серыми появлявшиеся в ту пору лучшие вещи Лескова, не говоря уже о Толстом, о его изумительных, несравненных „народных“ сказках, о „Смерти Ивана Ильича“, „Крейцеровой сонате“? И так ли уж были не новы – и по духу и по форме – как раз в то время выступившие Гаршин, Чехов?» («О Чехове», ч. 2)

Обозначая близкую ему традицию, Бунин в одной ранней статье назвал ее *реализмом в самом высшем смысле слова* («Памяти сильного человека», 1894).

Через тридцать пять лет Бунин исповедует молодую писательницу Галине Кузнецовой: «С тех пор как я понял, что жизнь – восхождение на Альпы, я все понял. Я понял, что все пустяки. Есть несколько вещей неизменных, органических, с которыми ничего поде-

лать нельзя: смерть, болезнь, любовь, а остальное – пустяки» (Г. Кузнецова «Грасский дневник», 2 мая 1929 г.).

Чем дальше, тем больше бунинское творчество сосредоточивается на этих немногих органических вещах.

# «ЛИСТОПАД» И «ОДИНОЧЕСТВО»: ПОЭЗИЯ КАК ПРОЗА

Бунин-поэт стал известен раньше Бунина-прозаика. На рубеже веков он опубликовал несколько томов стихотворений. За одну из этих книг – сборник «Листопад» (1903) он даже получил половинную Пушкинскую премию.

«Листопад» (1900) – одно из характернейших бунинских произведений. По объему оно может считаться поэмой, лишь вдвое уступая «Медному всаднику» или «Двенадцати». Но оно совсем по-иному построено. «Листопад» – не поэма с характеристикой персонажей, конфликтом, отчетливой фабулой, которую можно пересказать, а, скорее, «большое стихотворение», развернутый пейзаж.

Лес, точно терем расписной,  
Лиловый, золотой, багряный,  
Веселой, пестрою стеной  
Стоит над светлою поляной.

Уже в этом экспозиционном четверостишии заявлено сравнение-лейтмотив (*лес – терем*) и представлено характерное для Бунина буйство красок и оттенков

(из семи эпитетов шесть имеют наглядный, изобразительный характер, и лишь один – психологический смысл). Композиция стихотворения строится на *смене пейзажных картин*, движении времени от осени к зиме, переданном с помощью развернутого, неоднократно повторенного олицетворения.

Лес пахнет дубом и сосной,  
За лето высох он от солнца,  
И Осень тихую вдовой  
Вступает в пестрый терем свой.

Такой предстает олицетворенная Осень в начале поэмы.

Вот стало холодно и бело  
Среди полян, среди сквозной  
Осенней чащи помертвелой,  
И жутко Осени одной  
В пустынной тишине ночной.

Так изображается приближение зимы.

И наконец, последнее появление этого образа в «Листопаде»:

Дорога на далекий юг:  
Туда от зимних бурь и вьюг,  
От зимней стужи и метели



Давно уж птицы улетели;  
Туда и Осень поутру  
Свой одинокий путь направит  
И навсегда в пустом бору  
Раскрытый терем свой оставит.

В развитии стихотворения *тихая вдова* Осень что-то узнает и предчувствует, таит печаль, пугается, даже *выходит на крыльцо*, наконец, вслед за птицами направляет свой путь на юг (то ли уходит, то ли улетает).

Но главное в том, что этот лейтмотивный персонализированный образ, напоминающий о Тютчеве, даже о поэзии XVIII века Бунин отягощает множеством подробностей, примет осени, не скупясь и не принимая упреков в излишней описательности.

Толстой восхищался деталью в тютчевском стихотворении «Есть в осени первоначальной..». *Паутины тонкий волос* в философски-обобщающих стихотворениях Тютчева резко выделялся, был дан крупным планом.

У Бунина в начале «Листопада» тоже встречаются *воздушной паутины ткани*. Но они сразу же сравниваются с «сетью из серебра», дополняются мотыльком, похожим на «белый лепесток», янтарным блеском листвы, квохчущим дроздом, скворцами... Образ никак не выделен, а, напротив, утоплен, спрятан в сплошном потоке, густом «бульоне» разнообразных

подробностей.

Поэтическое «я» (его невозможно назвать лирическим героем, потому что мы ничего не узнаем о подробностях его биографии и психологии), явная эмоция лирического субъекта, появляется лишь однажды, в начале последней части «Листопада». «Прости же, лес! Прости, прощай...» – восклицает он, сразу переходя к обстоятельному перечислению примет приближающейся зимы и увенчивая теперь уже зимний пейзаж метафорой пожара полярного сияния.

Короткие стихотворения Бунина строятся по такому принципу: только число подробностей ограничено объемом текста: здесь их не сотни, а десятки (или десятков).

О предметном, описательном характере бунинской поэзии свидетельствуют даже заглавия стихотворений. Их у Бунина множество (это нечастое свойство лирического поэта) и они, как правило, четко обозначают тему стихотворения: место, явление природы, персонажа, точку зрения: «В степи», «В открытом море», «Стамбул», «Венеция», «Ковыль», «Костер», «Последняя гроза», «Сторож», «С обезьяной», «Сквозь ветви» и т. п.

Главная для Бунина задача *изображения* может дополняться другими. В стихотворении «Густой, зеленый ельник у дороги» (1905) облик могучего оле-

ня воссоздается по приметам (натоптанные тропинки, след зубов, осыпавшиеся ветки). Но в последнем стихе сцена бегства животного от собачьей стаи вдруг оборачивается *символом*: спасением красоты от смерти.

О, как легко он уходил долиной!  
Как бешено, в избытке свежих сил,  
В стремительности радостно-звериной,  
Он красоту от смерти уносил!

Но бунинский символ не отменяет картину, а осмысляет ее. Каждая предшествующая подробность полновесна в своем предметном, изобразительном значении.

Другой способ использования бунинской изощренной наблюдательности – психологическое осмысление изображения. В таком случае описание-пейзаж превращается в *стихотворную новеллу*. Таково «Одиночество» (1903), одно из самых известных стихотворений Бунина.

В прихотливом, редком размере (его точное обозначение – трехсложник с вариациями анакруз) Бунин снова воссоздает осенний пейзаж (дождик, ветер, лужи, размытый след у крыльца). Одновременно проясняются черты героя, от лица которого написано стихотворение: он – художник, видимо проводивший ле-

то на даче, на пленэре.

Но в отличие от «Листопада» и других чисто пейзажных стихотворений Бунина, смена картин заменяется здесь движением лирического сюжета. Стихотворение фиксирует развязку любовной истории. Лето кончилось; любимая женщина, которая могла стать женой, покидает героя; вчера состоялось, вероятно, последнее свидание, впереди его ожидает одиночество, может быть не до весны, а до самой смерти.

Пейзаж неуютной поздней осени точно отражает состояние героя. Восклицание «Хорошо бы собаку купить» – сдержанная жалоба, сдавленный крик о труднопереносимом одиночестве.

В двадцать четыре стихотворных строки компактно уложился сюжет психологического рассказа или даже повести. Через тринадцать лет, в рассказе «Сны Чанга» (1916), история словно продолжится: верная собака станет спутником одинокого, всеми забытого капитана, свидетелем его смерти, и верным хранителем памяти о нем; другом капитана будет как раз художник; в одной из сцен упомянута даже такая деталь, как нетопленный камин.

Рецензируя бунинский сборник, А. Блок назвал «Одиночество» «безупречным и единственным в своем роде» стихотворением и привел его целиком. В той же рецензии была точно определена основная чер-

та, доминанта бунинской лирики: «Так знать и любить природу, как умеет Бунин, – мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты. Мир его – по преимуществу – мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний». Одновременно Блок противопоставил поэзию Бунина ведущей модернистской тенденции, отметил «бедность мировоззрения и отсутствие тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги „символистов“» («О лирике», 1907).

Обращенная, прежде всего, к внешнему миру, представляющая образец *объективной лирики*, поэзия Бунина часто вторгается на территорию прозы и потому легко перерастает в нее.

# «АНТОНОВСКИЕ ЯБЛОКИ»: ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ

Сам писатель не разделял непреодолимой чертой лирические и эпические произведения. В статье с условным заглавием «Как я пишу» (1929) Бунин признавался: «Свои стихи, кстати сказать, я не отграничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же ритмика... – дело только в той или иной силе напряжения ее».

Объединяет разные литературные роды свойство, которое Бунин называет *изначальный звук*. «Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент – лишь звук его, если можно так выразиться. И я часто не знаю, как я кончу: случается, что оканчиваешь свою вещь совсем не так, как предполагал вначале и даже в процессе работы. Только, повторяю, самое главное, какое-то общее звучание всего произведения дается в самой начальной фазе работы...»

Если бунинская лирика тяготеет к прозе, то его эпические произведения, повести и рассказы, напротив, стремятся к поэтическому звучанию. Фабула и персонажи в них часто подчинены эмоциям, настроению, звуку. Один из современников, С. А. Венгеров, использо-

вал для обозначения бунинских рассказов тургеневское жанровое определение: *стихотворения в прозе*.

«Антоновские яблоки» (1900) на много лет стали самым известным, главным, фирменным произведением Бунина-прозаика.

«...Вспоминается мне ранняя погожая осень». Рассказ начинается с многоточия, словно после вдоха, как продолжение только что прерванного разговора. Как и в «Листопаде», повествование движется от ранней погожей осени к зиме. Но здесь меняются не просто пейзажи, а *жанровые картинки*, создающие целостный образ дворянской жизни за целый век, от Пушкина до современности.

«Да, были люди в наше время...» – вздыхал старый солдат в «Бородино». «Была игра!» – мечтательно говорил герой пьесы А. В. Сухово-Кобылина, шулер Расплюев. Бунин не фиксирует внимание ни на повествователе, ни на других героях. Темой его рассказа, как в лирическом стихотворении, становится само движение, теперь уже не только природного, но *исторического времени*.

Было время, когда в дворянских усадьбах кипела жизнь, со смехом и азартом убирали яблоки и хлеб («„Ядреная антоновка – к веселому году“». Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился... Вспоминается мне урожайный

год», гл. 2), время шумной, веселой торговли и тихих ночей, время, когда повествователь был юношей-барчуком и с надеждой смотрел в будущее: «Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!» (Гл. 1)

Бунин настаивает на одной социальной черте деревенской жизни: ее экономическом и нравственном единстве. «Склад средней дворянской жизни еще и на моей памяти, – очень недавно, – имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию». (Через семнадцать лет, в эпоху «Окаянных дней», его точка зрения изменится на противоположную: он обнаружит не просто границу, но пропасть, бездну между дворянами и поверившим лозунгам большевиков «народом».)

Спокойное домовитое существование подошло к концу, превратившись из образа жизни в забаву. «За последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков – охота» (гл. 3). Описав лишенное прежнего размаха занятие (сравним хотя бы сцену охоты в «Войне и мире»), повествователь в начале последней главы подводит безрадостный итог: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб. Эти дни были так недавно, а меж тем мне кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие. Перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застре-



лился Арсений Семеныч... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!» (Гл. 4)

Она сохраняет в миниатюре прежние занятия (охота, молотья, вечерние встречи с пением под гитару «как в прежние времена») и тоже не лишена прелести и поэзии. «Хороша и мелкопоместная жизнь!» – еще раз, словно уговаривая себя, повторяет рассказчик. «Эх, кабы борзые!» – в форме чужого слова воспроизводит он реплику какого-то мелкопоместного.

Но не случайно финал рассказа приурочен к зиме: «Скоро-скоро забелеют поля, скоро покроет их зазимок...» В отличие от символа у символистов, бунинская символика ненавязчива, почти незаметна. Однако и во времени года, и в характеризующих песню заключительных эпитетах («подхватывают с *грустной, безнадежной* удалью») есть отчетливый символический намек.

Дворянская культура, наследником которой чувствует себя повествователь, – уже в прошлом. «А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина. И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из „Евгения Онегина“. И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты

глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...» (Гл. 3)

Прежние люди стали книгами и портретами, «старинная мечтательная жизнь» превратилась в воспоминание. Одновременно с «Антоновскими яблоками» Бунин пишет рассказ «Эпитафия» (1900). В нем в той же манере неспешного рассказа изображено, как исчезает мужицкий мир: пустеет деревня, падает поставленный когда-то крест, зарастают лебедой поля. «Ни души! – сказал ветер, облетев всю деревню и закрутив в бесцельном удалстве пыль на дороге».

Этот рассказ повествователь оканчивает риторическими вопросами и надеждой на цивилизацию, которая, возможно, построит на месте исчезнувшей новую жизнь (редкая для Бунина мысль). «Руда! Может быть, скоро задымят здесь трубы заводов, лягут крепкие железные пути на месте старой дороги и поднимется город на месте дикой дереvушки. И то, что освящало здесь старую жизнь – серый, упавший на землю крест будет забыт всеми... Чем-то освятят новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?»

Звук же «Антоновских яблок» – светлая печаль. Рассказ часто называли *элегией* в прозе, хотя сам ав-

тор позднее протестовал против такого определения.

«Антоновские яблоки» – эпилог и эпитафия к важной традиции русской литературы. Усадебный хроно-топ Пушкина, Тургенева, Фета – уже в прошлом. Через три года в пьесе Чехова начнут рубить вишневый сад и раздастся звук лопнувшей струны. В «Темных аллеях» Бунин будет писать это прошлое уже по памяти, как затонувшую Атлантиду.

# «ГОСПОДИН из САН- ФРАНЦИСКО»: САТИРА И ПРИТЧА

Именно потому, что Бунин часто писал с натуры, он особенно ценил выдумку и тянулся к ней. В специальных записках «Происхождение моих рассказов» он признался, что один из самых лучших его рассказов возник вроде бы случайно: проходя мимо витрины книжного магазина в Москве, он увидел русское издание повести Томаса Манна «Смерть в Венеции», но так и не купил эту книгу, прочитав ее много позднее. «А в начале сентября 1915 года, живя в имении моей двоюродной сестры, в селе Васильевском, Елецкого уезда, Орловской губернии, почему-то вспомнил эту книгу и внезапную смерть какого-то американца, приехавшего на Капри, в гостиницу „Квисисана“, где мы жили в тот год, и тотчас решил написать „Смерть на Капри“, что и сделал в четыре дня – не спеша, спокойно, в лад осеннему спокойствию сереньких и уже довольно коротких и свежих дней и тишине в усадьбе и в доме... <...> Заглавие „Смерть на Капри“ я, конечно, зачеркнул тотчас же, как только написал первую строку: „Господин из Сан-Франциско...“ И Сан-Франциско, и все прочее (кроме того, что какой-то американец действительно умер после обеда в „Квисисане“) я

выдумал». Но эта выдумка, как всегда у Бунина, опирается на прочную бытовую основу. Множество точных подробностей не возникли бы без опыта его жизни в Италии и далеких путешествий на океанских пароходах.

История смерти богатого американца на солнечном острове писалась, таким образом, в глухой деревне. Из глубины России Бунин предлагает свой взгляд на судьбу всей современной цивилизации.

Эта цивилизация представлена обитателями парохода с говорящим названием «Атлантида». Пароход – современный ковчег, где, окруженные небывалой роскошью, плывут в Европу хозяева мира: великий богач, знаменитый писатель, всесветная красавица, наследный азиатский принц, множество других декольтированных дам и мужчин во фраках и смокингах. Среди них – и семья главного героя, господина из Сан-Франциско с женой и дочерью, имени которого «никто не запомнил».

Герой – человек не только без имени, но и без биографии. Неизвестно, как, каким образом он заработал свое богатство и положение упомянуто лишь, что для этого понадобились «китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами».

Зато подробно рассказано о планах героя. Завоевав прочное положение, он собирается объехать весь

мир – Италию, Францию, Испанию, Англию, Грецию, Палестину, Египет и даже Японию. Господин предполагает наслаждаться солнцем и «любовью молодых неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной», предаваться разнообразным удовольствиям «отборного общества», включая стрельбу в голубей и участие в папской мессе.

Но путешествие заканчивается, едва успев начаться. Господин из Сан-Франциско внезапно умирает на острове Капри, и его теперь никому не нужное и всех пугающее тело, помещенное в ящик из-под содовой воды, совершает обратное путешествие через океан в трюме того же парохода в сопровождении безутешных жены и дочери.

В отличие от многих других рассказов, в «Господине из Сан-Франциско» Бунин добавляет к своей привычной описательности сатирический пафос и открытую идею.

Обычный быт парохода «Атлантида» изображен с сатирической злостью и мрачной символичностью. Хозяева жизни утопают в роскоши, целый день едят и спят, развлекаются на вечерних балах, совершенно не обращая внимания на многочисленных молчаливых и незаметных людей, которые обеспечивают, ухаживают, прислуживают, доставляют: «...Великое множество слуг работало в поварских, судомойнях и вин-

ных подвалах»; «Встречные слуги жались от него к стене, а он шел, как бы не замечая их».

Защищенные богатством, ослепленные ярким электрическим светом, эти люди не видят символических предзнаменований и не верят во что-то превосходящее их возможности. Между тем, рыжего капитана Бунин сравнивает с огромным языческим идолом, трюм парохода – с недрами преисподней, девятым кругом ада, а в конце повести появляется и сам Дьявол, следящий со скал Гибралтара за уходящим кораблем.

Примечательно, что все обитатели «Атлантиды» – люди без имен. Имена Бунин дает только простым итальянцам: коридорному слуге Луиджи, танцорам Кармелле и Джузеппе, лодочнику Лоренцо. Неаполь и Капри представлены Буниным как противоположный полюс изображенного мира, полюс бедной, но естественной и гармоничной жизни.

На пароходе, развлекая пассажиров, танцует красивая фальшивая пара, нанятая «играть в любовь за хорошие деньги». На Капри два простых итальянца, спускаясь с гор, останавливаются у иконы Богоматери и поют «наивные и смиренно-радостные хвалы... солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире и рожденному от чрева ее в пещере Вифлеемской, в бедном пасту-

шеском приюте, в далекой земле Иудиной...» (Бунин вспоминал: «...Взволновался я и писал даже сквозь восторженные слезы только то место, где идут и славословят мадонну запоньяры».)

Слуги на пароходе невидимы и безответны. Бойкий коридорный Луиджи, с «гримасами ужаса», «с притворной робостью, с доведенной до идиотизма почтительностью», на самом деле смеется над господином.

«Огненные несметные глаза» верхних этажей и «багровое пламя» в утробе парохода противопоставлены совсем иной цветовой гамме: «Шли они – и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними: и каменистые горбы острова, который почти весь лежал у их ног, и та сказочная си-нева, в которой плавал он, и сияющие утренние пары над морем к востоку, под ослепительным солнцем, которое уже жарко грело, поднимаясь все выше и выше, и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово».

«Господина из Сан-Франциско» называют самым толстовским рассказом Бунина. Действительно, у позднего Толстого есть прямо перекликающиеся с бунинской повестью «Смерть Ивана Ильича» и притча «Много ли человеку земли нужно?». Как и Толстой, Бунин противопоставляет фальшь богатства естествен-



ному простодушию бедняков. Подобно Толстому, он сатирически смотрит на цивилизацию, которую благословляет Дьявол.

Бунин изображает ужас внезапной смерти. Но столь же ужасно-бессмысленна оказалась жизнь господина из Сан-Франциско, который только собирался жить, который думал, что ему покорен весь мир, но ему оказывается достаточно лишь большого и длинного ящика. «Мертвый остался в темноте, синие звезды глядели на него с неба, сверчок с грустной беззаботностью запел на стене...»

В «Господине из Сан-Франциско» Бунин судит Страшным судом всю европейскую цивилизацию. Рассказ становится притчей о фальши современного мира, который на корабле «Атлантида», созданном гордыней Нового Человека, под предводительством языческого идола-капитана плывет в неизвестное будущее, сопровождаемый пристальным взглядом Дьявола, оставляя за кормой прекрасную солнечную страну и смиренную молитву.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.