



Л. Долотов

Прогулки
с Блоком

Леонид Константинович Долгополов
Прогулки с Блоком.
Неизданное и несобранное

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51572927

Прогулки с Блоком. Неизданное и несобранное:

ISBN 978-5-4469-1347-3

Аннотация

Сборник представляет читателям неизвестные страницы научного и литературного наследия выдающегося исследователя русского символизма Леонида Константиновича Долгополова (1928-1995). В книгу включены статьи, рецензии, воспоминания, письма и другие материалы из архива ученого. Издание сборника приурочено к 90-летию со дня рождения Л. К. Долгополова.

Содержание

Жизнь и труды Леонида Долгополова	4
Конец всех концов и начало всех начал (Заметки о русской литературе первой половины XX века)	49
«Русь бредит Богом, красным пламенем...»	115
Конец ознакомительного фрагмента.	160

Леонид Долгополов Прогулки с Блоком. Неизданное и несобранное

Жизнь и труды Леонида Долгополова

Вы один из очень немногих настоящих специалистов по символизму, и Ваше слово в этой области всегда интересно.

Д. Е. Максимов – Л. К. Долгополову, 1970 г.

История изучения русского символизма (и шире – модернизма) является одной из самых ярких, значимых и драматических страниц истории изучения русской литературы в XX в. Начавшись сразу после ранней смерти Александра Блока и Валерия Брюсова, т. е. при жизни основных представителей течения и порой при их участии, оно никогда не прекращалось полностью, даже в самые мрачные для русской культуры последние годы сталинского режима. Социальный заказ, идеологический диктат, запреты, репрессии – всё это отрицательно влияло на развитие науки, на тематику, качество и количество публикуемых работ. Тем более сделанное луч-

шими представителями русской науки о символизме в советское время заслуживает благодарного внимания.

С середины 1950-х гг. сочинения Блока и Брюсова выходили большими тиражами, отражавшими читательский спрос. В 1960-е гг. к ним прибавились книги Д. Е. Максимова и В. Н. Орлова, а в науку пришло новое поколение исследователей, статьи и публикации которых, даже выходявшие в специальных (по нынешним временам язык не поворачивается сказать «малотиражных») изданиях, привлекали внимание широкого интересующегося читателя. Ярким представителем этого поколения был Леонид Константинович Долгополов, чьи работы о Блоке и Андрее Белом можно без преувеличения назвать классическими. Изданные массовыми тиражами, они по-прежнему доступны на книжном рынке, хотя обращаются к ним в XXI в. гораздо реже, чем они того заслуживают.

Настоящий сборник – не только напоминание о трудах и заслугах ученого, но и возможность заглянуть в его «творческую лабораторию», поскольку он состоит из текстов, опубликованных посмертно или публикуемых впервые. Результаты работы исследователей известны по их книгам и статьям, но процесс работы – увлекательный и поучительный – остается «за кадром», в заметках, переписке, рецензиях, заявках, пометах на полях книг. Не предназначенные к обнародованию при жизни авторов, они не просто имеют научную ценность, но должны стать достоянием следующих поколе-

ний исследователей. С благодарностью отметим публикации неизданных текстов и писем Д. Е. Максимова, З. Г. Минц и многолетней переписки В. Н. Орлова с И. С. Зильберштейном об издании писем Блока к жене. История изучения русского символизма представляется нам не менее интересной, чем изучение его истории. Этим целям служит книга, которую вы держите в руках.

Леонид Константинович Долгополов родился 21 октября 1928 г. во Владикавказе Северо-Осетинской АССР. Мать Нина Порфирьевна, происходившая из семьи сельских учителей, работала библиотекарем. Ее «страдальческой и светлой памяти» сын посвятил книгу «Андрей Белый и его роман “Петербург”» (1988). Отец ушел из семьи, когда Леониду не было и года, – сын, видимо, ничего не знал о нем и не вспоминал¹. В 1929 г. мать переехала в Баку и поступила на работу библиотекарем в Азербайджанский радиокомитет. В 1936 г. Леонид пошел в первый класс школы № 170 Яслинского района Баку, но в 1943 г. оставил ее и поступил в Бакинскую военно-морскую специальную школу. Проучившись там два года, в 1945 г. он ушел из нее из-за болезни матери, у которой обострился туберкулез легких (дата и место ее смерти мне неизвестны). В 1946 г. он окончил школу № 142 Дзержинского района Баку и уехал в Саратов, где поступил на

¹ В настоящей статье использованы устные рассказы Л. К. Долгополова, слышанные автором в 1990–1995 гг. Не имея возможности верифицировать многое из их содержания, тем не менее, считаю необходимым ввести их в научный оборот.

первый курс филологического факультета Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского².

О студенческих годах в Саратове и своих учителях Ю. Г. Оксмане и А. П. Скафтымове Долгополов немного рассказал в статье «Что есть литература для историка литературы» и в предисловии к публикации материалов об издании «Петербурга» в серии «Литературные паямтники», но не успел написать задуманные воспоминания об Оксмане, «информационным поводом» для которых было 100-летие со дня рождения ученого в 1995 г. По окончании университета Долгополов был по распределению направлен в Ачинский учительский институт (ныне Ачинский педагогический колледж), где в 1951–1952 гг. преподавал русский язык³. Поступив в 1952 г. на курсы языковедов при МГПИ им. В. И. Ленина, он прожил год в столице, а в 1953 г. был назначен старшим преподавателем кафедры современного русского языка Сыктывкарского педагогического института (ныне Коми государственный педагогический институт). Вспоминать о годах в «провинции» Долгополов не любил, считая началом «настоящей жизни» 1955 г., когда он был принят в аспирантуру ИРЛИ и переехал в Ленинград.

В 1955 г. широко отмечалось 75-летие со дня рождения

² http://www.cross-apk.ru/museum_apk/muzey1_2_2.htm

³ Согласно постановлению секретариата Союза писателей РСФСР от 20 января 1992 г., «стаж творческой деятельности» Долгополова считался с 1951 г. (выписка в архиве).

Блока, массовым тиражом вышел большой (общий объем 1660 страниц) двухтомник его избранных сочинений, возобновилась подготовка «блоковского» тома «Литературного наследства», задуманного еще в 1945 г. Полагаю, не без учета этих «внешних факторов» аспиранту Долгополову утвердили тему кандидатской диссертации «Поэмы Блока (“Возмездие”, “Двенадцать”))». В 1960 г., уже по истечении планового трехлетнего срока обучения, он закончил диссертацию, а годом раньше опубликовал ее основную часть (с сокращениями) в виде статей: глава первая – «“Возмездие”, незавершенная поэма А. Блока (Проблематика и основные образы)»; главы вторая и третья – «“Двенадцать” Ал. Блока (Идейная основа поэмы)»⁴.

Первым выступлением ученого в печати стала публикация автобиографии Блока из собрания ИРЛИ (Русская литература. 1958. № 4), хотя архивную работу он, по собственному признанию, не любил – в отличие от текстологической и комментаторской. Для шестого тома сборника «Литературный архив» Долгополов подготовил письма Блока к А. В. Гиппиусу (верстка находилась в собрании С. С. Лесневского), но издание было прекращено из-за критики в адрес предыдущего выпуска, содержавшего «неподходящие к моменту» письма Брюсова к П. Б. Струве. Переписка Блока с Гиппиусом, подготовленная Долгополовым в соавторстве,

⁴ Выходные данные см. в «Списке печатных работ Л. К. Долгополова» в настоящей книге.

напечатана в первой книге блоковского, 92-го тома «Литературного наследства» (1980).

Уже в первых статьях Долгополов, не побоявшийся назвать «Двенадцать» «узлом противоречий» и призвавший анализировать именно эти противоречия, проявил себя как оригинально мыслящий ученый, который пишет без оглядки на академическую иерархию, открыто и корректно споря с авторитетами⁵, а также на политическую конъюнктуру и социальный заказ. Не только исследовательский «почерк», но самый стиль его настолько отличались от уныло-благонамеренной жвачки (прошу считать это техническим термином) остальных работ в «Вопросах советской литературы», что статья о «Двенадцати» была замечена недобрым глазом и вызвала скандал всесоюзного масштаба.

В № 26 журнала «Крокодил» (издание газеты «Правда», тираж 1 200 000 экз.) от 20 сентября 1959 г. появился занявший целую полосу фельетон ленинградского критика Вадима Назаренко, статьи которого, согласно «Краткой литературной энциклопедии», были «нередко отмечены полемическим задором и некоторой парадоксальностью суждений». Уже начало фельетона «Посмертное и насильственное пострижение Александра Блока» не предвещало ничего хорошего: «В келье под елью бдел брат Опупей. Имея на-

⁵ Например, с В. Н. Орловым и Л. И. Тимофеевым, чьи книги о Блоке, изданные в 1956 и 1957 гг., сохранились в библиотеке Долгополова с многочисленными, в том числе критическими, пометами.

клонность к словесности, восхотел он составить богоугодное сочинение на тему «Блок и Христос»». Финал был и вовсе пугающим: «А еще, созерцая том в переплете с золотым тиснением и ценою в 20 рублей, уверенно думаешь: есть еще неучтенные возможности экономии государственных средств»⁶.

«Брат Опупей», меньше года назад (17 декабря 1958 г.) принятый на службу младшим научным сотрудником в Сектор советской литературы ИРЛИ, испугался, что подобная «критика» – особенно в условиях антирелигиозной кампании, карикатура на тему которой присутствовала в том же номере журнала, – закроет ему путь к защите диссертации, а то и лишит места в институте. «Очень не хотелось обратно в Сыктывкар, – рассказывал Долгополов 35 лет спустя. – А приехавший в Ленинград Оксман прижимал меня к своему толстому животу и, хохоча, говорил: “Леня, в Америке за такую рекламу платят большие деньги”».

Фельетонист замахнулся не просто на отдельную работу молодого ученого, но на очередной том солидного издания академического института, в котором было еще 9 совершенно ортодоксальных статей. Ответом стало коллективное письмо «Так спорить нельзя» (кто составил его текст, неизвестно) за подписями 11 ленинградских филологов, начиная с Г. П. Блока – двоюродного брата поэта, в редакцию «Литературной газеты», опубликованное 5 декабря. Но не привык-

⁶ Тексты, включенные в настоящую книгу, цитируются без сносок.

ший оставлять за кем-либо последнее слово, орган партийной сатиры уже 30 декабря, в канун нового года, ответил ученым издевательской и содержавшей политические обвинения (красногвардейцы как «голытьба»!) редакционной статьей на целую полосу, заключив ее грозной филиппикой: «И почему вы думаете, что о поповщине следует говорить только в почтительно-вежливых выражениях? Если рассуждать так, то можно спокойно благословить молодых литературоведов и на такие, например, труды: “Истинно христианское мировоззрение А. С. Пушкина” (на основании разбора стихотворения “Пророк”: “И бога глас ко мне воззвал”))». Тогда это казалось верхом остроумия и сарказма...

Административных последствий для Долгополова «клеветон», видимо, не имел, хотя мог задержать подготовку к защите диссертации, которая в полном объеме осталась неопубликованной. Работа над текстом была закончена в 1960 г. (этим годом датированы наиболее поздние из использованных в ней публикаций); печатный экземпляр, с многочисленными вклейками, датирован 1961 г.⁷, автореферат – 24 февраля 1962 г. Выполненную в ИРЛИ диссертацию Долгополов защитил на филологическом факультете ЛГУ; ни дата защиты, ни фамилии научного руководителя и оппонентов (видимо, одним из них был Д. Е. Максимов) в автореферате не указаны.

⁷ В архиве Долгополова сохранился экземпляр диссертации с карандашными замечаниями Д. Е. Максимова.

В диссертации Долгополов исправил (или исключил) процитированные «Крокодилом» фразы, которые могли быть истолкованы во вред автору, но «косметический» характер правки очевиден. Вместо «необходимости введения в революционное действие некоего интеллектуального начала, призванного заронить в него отсутствующее в нем рациональное зерно» появляется «необходимость некоего положительного начала, которое должно быть введено в поэму и символизировать созидательные задачи русской революции» (С. 230). Однако осмеянный тезис о том, что «конец “Двенадцати” не мог быть иным. Он должен был быть таким и только таким» (С. 231–232), автор не просто сохранил в диссертации (как и тему «голытьбы»), но выделил разрядкой и вторую его часть, чего не было в статье. Позже Долгополов уже не называл Христа «участником революционного переворота», который «сливается с народом, но не растворяется в нем», но трактовал его как «определенный поэтический символ», «отвлеченную категорию», которую «удачей признать никак нельзя именно в силу его отвлеченности», сохранив при этом характеристику «воплощение чистоты и оправданности революционного действия»⁸.

Поэма «Двенадцать», которую Долгополов считал если не высшим творческим достижением, то наиболее оригинальным произведением Блока, «не отпускала» ученого. Сре-

⁸ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. М. – Л., 1964. С. 148, 168–169.

ди статей о ней отмечу «Ритмы и контрасты» (1968), где автор обнародовал наблюдения над ритмикой и стилистикой поэмы из неопубликованной части диссертации. Итогом разысканий стала небольшая по объему, но содержательно насыщенная книга «Поэма Александра Блока “Двенадцать”» (1979). Еще через полтора десятилетия он писал: «Блок дал бесам в руководители и вожатые Христа, нарушив все, буквально все христианские каноны, а бесам дал имена апостолов. <...> “Двенадцать” Блока списаны (я не оговорился) с “Бесов” Достоевского. <...> Только Блок это безобразии оправдывает (и даже как будто благословляет)»⁹.

Во время заключительного этапа работы над диссертацией П. П. Громов привлек Долгополова к комментированию драматургии Блока для четвертого тома (1961) восьмитомного собрания сочинений, выход которого стал событием большого литературного и научного значения. В примечаниях подробно рассмотрены творческая и сценическая история произведений, включая малоизвестные постановки, и их восприятие современниками. В подготовленном Громовым издании драматургии Блока в Большой серии «Библиотеки поэта» («Театр». 1981) примечания гораздо лаконичнее и посвящены в основном истории текста; в новейшем полном собрании сочинений Блока примечания гораздо подробнее,

⁹ Долгополов Л. Время, сорвавшееся с координат. Белый и Блок в водовороте истории / Предисловие В. Келдыша // Литературная газета. 1996. № 3(5585). 17.01. С. 6.

но ни в одном из этих изданий работа Долгополова не упоминается. В оценках драматургии Блока Долгополов уже во время совместной работы расходился с Громовым, что следует из дарственной надписи последнего: «...с уважением, и, не скрою, с некоторой “претензией” от “имени Блока”» на книге «Герой и время» (1961), включавшей большую работу на эту тему, хотя конкретное содержание тогдашнего спора нам не известно (помет Долгополова на книге нет). Двадцать лет спустя, читая «Театр», он оставил многочисленные маргиналии на полях как вступительной статьи Громова, восходящей к его более ранним работам, так и самих произведений Блока. Наиболее значительные из них публикуются в настоящей книге в статье о библиотеке Долгополова.

В первые годы работы в ИРЛИ ученому приходилось довольствоваться главным образом рецензиями и отчетами о конференциях; изредка удавалось напечатать в газете «датскую» статью о Блоке к очередной годовщине. Подлинным его дебютом стала монография «Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков» (1964), представлявшая собой не расширенный вариант диссертации, как это часто бывало, но новое исследование, более широкое по проблематике, тематике и охвату материала, с использованием преимущественно тех фрагментов, которые ранее не появлялись в печати. Первой «обкаткой» ее положений стал доклад «Русская поэма 90–900-х годов и “Возмездие” Блока», прочитанный на первых Блоковских чтениях в Тарту в мае 1962

Г.

Произведения Блока, названного в книге «наиболее крупной фигурой в поэтическом движении конца XIX – начала XX века», автор рассматривал в контексте его идейной и духовной, а не только литературной эволюции, сделав акцент на «исторической концепции и ее отражении». Здесь впервые проявилась главная особенность Долгополова как ученого – стремление не к «формальному» разбору текста с точки зрения поэтики или стилистики, но к трактовке его философского, идейного (не обязательно конкретно политического) содержания, к анализу произведения в неразрывной связи с личностью автора, к стремлению понять и показать читателям «глубину проявления личности поэта в ее соотносительности со временем», «отношение художника к миру, в котором вращается его “герой”»¹⁰. Тему «Тютчев и Блок» в одноименной статье 1967 г. Долгополов исследовал с точки зрения «нового взгляда на человеческую личность и ее положение в мире», мировоззрения, а не поэтики, связав «воззрения человека на мир, в котором он живет, на Землю и мироздание» с прогрессом науки, в том числе астрономии (проблема «человек и Вселенная»). В сборнике «На рубеже веков» статья получила заглавие «Проблема личности и “водоворот истории”».

Если диссертация была посвящена произведениям одно-

¹⁰ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. С. 5.

го поэта, то в монографии Долгополов перешел к тому, что Р. Д. Помирчий в краткой рецензии на нее назвал «биографией жанра»¹¹. Автор изучил как повествовательные, так и лирические поэмы, начиная с 1880-х гг. с экскурсами в более ранние периоды, о чем свидетельствует составленная им картотека. Это отметил патриарх итальянской русистики Этторе Ло Гатто в отклике на книгу: «С точностью рассмотрев проблему соотношения между элементами лирическими и эпическими так, как они были с разных точек зрения исследованы критикой, автор делает затем интересные наблюдения по этому поводу, подчеркивая между прочим, что термин “лирическая поэма” завоевывает право на существование после того, как к нему обращается философ, критик и поэт Вл. Соловьев»¹².

Тема предполагала рассмотрение произведений неперездававшихся и даже запрещенных поэтов. Долгополов обошелся без принятых оговорок политического характера, а когда автора обязательно надо было поругать, делал это, оставаясь в пределах литературного материала: «Очень несамостоятельны ранние поэмы Гумилева»¹³. Кривить душой не пришлось, о чем говорит и его позднейшая статья о поэзии

¹¹ В мире книг. 1965. № 4. С. 40.

¹² *Ricerche Slavistiche*. Vol. XIII (1965). P. 236; цит. по переводу неизвестного лица из архива Долгополова.

¹³ Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. С. 127.

Гумилева, написанная без всякой оглядки на цензуру (впервые публикуется в настоящей книге).

В отличие от большинства критиков и литературоведов советского периода, Долгополов не пытался искусственно «революционизировать» Блока: с одной стороны, отрывать его от символизма через пресловутое «преодоление» и тем более противопоставлять ему; с другой, привязывать к «революционным демократам» и «демократическим реалистам». Считая Блока крупнейшим русским лириком начала XX в., ученый не абсолютизировал сделанное им в других жанрах, например в драматургии и литературной критике. В рецензии (в соавторстве с А. В. Лавровым) на книгу Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока» он писал: «Исследователь не соблазняется возможностью прямолинейного подчеркивания “достоинств” Блока за счет “недостатков” других писателей, как бы воплощавших те опасности и изъяны, которые Блоку приходилось преодолевать»¹⁴. В сказанном видится некоторое лукавство, поскольку Максимов в исследовании «Критическая проза Александра Блока», включенном в книгу, как раз и пытался представить Блока самым выдающимся, во всяком случае, самым «правильным», с точки зрения советского канона, критиком среди символистов, в том числе за счет принижения Брюсова, Белого и Иванова (Мережковского и Гиппуис он игнорировал). Литературные оценки Долгополова не мотивированы политиче-

¹⁴ Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 37 (1978). № 1. С. 76.

ски: «советского» Брюсова как поэта он ставил настолько же ниже Блока, насколько и «антисоветского» Гумилева. Возможно, именно из-за отсутствия конъюнктурности и идеологической детерминированности его статьи и книги не производят впечатления устаревших – в отличие от многих работ исследователей, которые до него и вместе с ним создавали русскую науку о символизме.

После защиты диссертации и издания монографии надо было искать новые темы исследования, хотя Блок остался «вечным спутником» Долгополова как ученого и читателя. Плановая работа предполагала участие в коллективных монографиях института, о которых он в конце жизни отозвался жестко и не вполне справедливо: «Великое множество “кирпичей” – “История русской литературы”, “История русской критики”, “История русской повести” и т. д. и т. п., но их никто не читал и, главное, они ничего не давали для понимания русской литературы. Они были однобоки, тенденциозны, малограмотны и без всякой самостоятельной мысли». Эту оценку ставят под сомнение опубликованные в них работы самого Долгополова – и не его одного.

Если короткий раздел о символистском романе (его пришлось втиснуть в главу «Романисты 1880–1890-х годов») во втором томе «Истории русского романа» (1962) можно считать «проходным», то «Поэзия русского символизма» во втором томе «Истории русской поэзии» (1969) – не просто удача Долгополова, но обобщающая работа на эту тему, дол-

гое время остававшаяся непревзойденной и не утратившая значения до настоящего времени. Это сейчас характеристика символизма как «основного течения в поэзии 90-х и 900-х годов» выглядит само собой разумеющейся, а полвека назад идеологический канон требовал признания приоритета реализма не только в прозе, но и во всех жанрах литературы. Судить этот текст следует по тому, о чем и как в нем сказано (особенно о Блоке, которому уделено наибольшее внимание), а не по тому, что проигнорировано (идеи Мережковского, поэзия Гиппиус) или «выпрямлено» (политическая эволюция Брюсова) под давлением цензуры.

«Я очень благодарен и Вам лично, и автору рецензии на «Историю русской поэзии»¹⁵, – писал Долгополов в 1971 г. главному редактору «Вопросов литературы» В. М. Озерову, – за то, что там в высшей степени доброжелательно говорилось о разделе “Поэзия русского символизма”, написанном мною. Дернул черт меня в свое время связаться с символизмом, и вот теперь кроме тычков и подзатыльников я не имею никакой другой реакции на все свои работы в течение длительного времени. Особенно это касается нашей внутриинститутской обстановки: здесь люди настолько опростились, что считают ближнего своего наиболее лакомым блюдом»¹⁶.

¹⁵ Гуревич А. История русской поэзии // Вопросы литературы. 1970. № 10. С. 170-175.

¹⁶ Публикуется впервые (собрание В. Э. Молодякова).

Институтская «карьер» Долгополова не задалась: после десяти лет службы младшим научным сотрудником в Секторе советской литературы он 1 марта 1969 г. был переведен на ту же должность в Сектор новой русской литературы и оставался «мэнээсом» до увольнения из ИРЛИ 27 августа 1971 г. в связи с «переходом на творческую работу» и принятием в групп-ком писателей при Литературном фонде (членом Союза писателей СССР он стал в 1980 г.). Причиной этого ученый считал неприязненное отношение институтского начальства не только лично к нему, но к тематике Серебряного века в целом, а заниматься чем-либо иным не хотел: в юбилейный сборник «М. Горький и его современники» (1968) он дал статью о проблеме «детей солнца», сопоставляя «основоположника» с символистами. Переживания рубежа 1960–1970-х гг. отразились в цикле саркастических рассказов, где в «академике Сазанове» узнается директор ИРЛИ В. Г. Базанов, фамилию которого Долгополов до конца жизни произносил с содроганием. «Я дорожу своей личностью и никогда не допущу, чтобы она растворилась в том море хамства и всеобщности, которое окружает нас со всех сторон, – писал он 27 марта 1973 г. своей доброй знакомой И. Г. Панченко. – Мое “я”, моя личность – это единственная ценность, которая у меня есть. <...> Я формировал ее с таким трудом, такими жертвами и такими издержками, что отдать ее на поругание не могу. Поэтому я ушел из Пушкинского дома, поэтому без

работы и т. д.»¹⁷.

Бытовые трудности толкали Долгополова к поиску дополнительного заработка (о чем он имел обыкновение говорить без ложного стеснения), но его возможности (лекции, рецензии) были ограничены, особенно при «непробивном» и желчном характере. Многие сотрудники ИРЛИ участвовали в изданиях «Библиотеки поэта». Б. Л. Бессонов подготовил для Большой серии том «Поэты-демократы 1870–1880-х годов» (1968) и подарил его Долгополову с надписью: «старому доброму Ленке от его непутевого друга», начав инскрипт словами: «...а что делать?!». В «шестидесятилетнем» кругу, к которому оба принадлежали (диссидентом Долгополов не был), такая тематика считалась непопулярной и конъюнктурной, но полвека спустя эта работа по введению в научный и читательский оборот массива малоизвестных и малодоступных, но важных для понимания эпохи текстов заслуживает высокой оценки.

Книги «Библиотеки поэта» приносили известность и гонимый, поэтому борьба за участие в изданиях серии разворачивалась, надо полагать, нешуточная. Долгополов участвовал только в двух – точнее, в двух вариантах одного и того же тематического тома «Поэты 1880–1890-х годов» в Малой (1964) и Большой (1972) сериях в соавторстве с Л. А. Николаевой. Том Малой серии включал произведения преимуще-

¹⁷ Панченко И. Г. Л. К. Долгополов: Созидание души. Из писем 1973–1982 гг. // Collegium. 2000. № 1(9). С. 224.

ственно известных поэтов, в том числе удостоенных отдельных книг в Большой серии или запланированных к изданию в ней, и имел скорее просветительское значение – как литературная реабилитация эпохи, политически заклеянной как период «реакции» и «безвременья». Для него Долгополов подготовил подборки (по порядку следования) К. Н. Льдова, Вл. С. Соловьева, К. М. Фофанова, Н. М. Минского и Д. С. Мережковского. «Мережковский был плохой поэт, – начал Долгополов выступление в Центральном доме литераторов осенью 1990 г. на вечере, посвященном 125-летию Мережковского, когда остальные ораторы произносили исключительно здравицы. – Я убедился в этом, когда мы с Ликой Николаевой готовили том для “Библиотеки поэта” и я перерыл весь его архив». Цитирую по памяти (я присутствовал на вечере), но суть не искажаю. Эти слова вызвали «веселое оживление в зале», как писали в старых стенограммах.

Том Большой серии имел огромное литературное и научное значение еще и потому, что включал тексты преимущественно забытых, замалчиваемых и фактически запрещенных авторов, у которых не было шансов на переиздание отдельной книгой. Кроме повторенных в нем в расширенном составе подборок Льдова, Минского и Мережковского, Долгополов подготовил подборки (по порядку следования) Д. Л. Михаловского, А. Н. Будищева, П. С. Соловьевой, П. Д. Бутурлина, Д. М. Ратгауза и Д. П. Шестакова.

Отбор авторов привел к открытию, значение которого

осознано только в наши дни, – к поэзии Дмитрия Шестакова, включая обширный корпус неизданных стихотворений 1920–1930-х гг. Обратив внимание на единственный сборник Шестакова 1900 г. и усмотрев в нем «перекличку» с Блоком, Долгополов начал собирать сведения о забытом поэте и в 1969 г. разыскал в Москве его сына Петра, сохранившего рукописи отца. Обрадованный Шестаков-сын вступил в переписку с ученым, сделал машинописные копии всех имевшихся у него текстов, сверил с прижизненными публикациями и прокомментировал. Результатом работы стал машинописный свод стихотворений и избранных переводов Шестакова-отца в пяти томах, переданный вместе с оригиналами на государственное хранение. Долгополов «пробивал» в печать неопубликованные тексты поэта, но добился немногого: 12 стихотворений в журнале «Дальний Восток» (1970, № 7), еще 3 в томе «Библиотеки поэта». Поэтическое наследие Шестакова в полном объеме издано в 2014 г. автором этих строк, который четвертью века раньше узнал о нем из тома Большой серии, а позже получил от Долгополова собранные им материалы (опубликованы в 2018 г. в моей книге «Тринадцать поэтов. Портреты и публикации»).

Единственным специальным обращением Долгополова к литературе XIX в. – кроме главы «Поиски нового героя. Проблема публицистичности и трансформация жанра» (разделы I и II) в коллективной монографии «Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра» (1973), основанной на

материале 1870-х гг., – стала статья «Гоголь в начале 1840-х годов. (“Портрет” и “Тарас Бульба”: вторые редакции в связи с началом духовного кризиса)» (1969). Редкий случай: в архиве автора сохранились внутренние рецензии на нее Б. П. Городецкого, К. Д. Муратовой, Ф. Я. Приймы, Н. И. Пруцкова и Г. М. Фридендера – положительные, с конкретными критическими замечаниями. Ученый шел от отрицания расхожей концепции «двух Гоголей» – «прогрессивного» сатирика и «реакционного» моралиста, стремясь показать единство и логику его духовного и литературного пути, этики и эстетики. Это единственная работа Долгополова, в которой материал литературы XIX в. взят не в связи с Серебряным веком, однако сам он говорил автору этих строк, что обратился к проблеме вторых редакций в связи с духовной эволюцией автора, размышляя над «Петербургом» Андрея Белого.

Во второй половине 1960-х годов у Долгополова появились два новых «героя» – Бунин и Белый. Интерес к первому материализовался в виде нескольких статей, главной из которых является «Судьба Бунина». Журнал «Русская литература» отверг ее на основании отзыва Н. И. Пруцкова: «... сделана интересно, содержательно, оригинально... Но она не подходит к научному историко-литературному журналу, т. к.: 1. Обширна. 2. Исследовательское начало не является, как правило, основой работы. 3. Преобладает начало другое; предположения, представления, субъективное восприятие и

проч. элементы чисто литературного арсенала»¹⁸. «Тамошные кретины, – писал Долгополов 18 февраля 1975 г. И. Г. Панченко, – обвинили меня в том, что я создаю не научный, а литературный образ Бунина. Дураки – именно за это меня и надо печатать. <...> В мою задачу входило дать свое, личное, глубочайшим образом субъективное восприятие личности Бунина. Автор здесь (в задаче) гораздо важнее писателя. <...> Всё это прекрасно поняли ребята из “Воплей”, поэтому они и дали мне (мне, а не Бунину, он тут решающей роли не играет) – 2,5 печатных листа. У них появился интересный автор». За этим следовало важное признание: «Я о Бунине писал – о себе писал, о Блоке книжку писал – тоже о себе писал»¹⁹.

Включенная в сборник «На рубеже веков» вместе со статьей о рассказе «Чистый понедельник» «Судьба Бунина» хорошо известна; напомним лишь, что творчество ее героя рассматривается прежде всего через призму отношений с символистами. Заслуживает внимания наблюдение автора о «неинтересности» писем Бунина на фоне «воскрешения именно на рубеже веков эпистолярного жанра как специфического философско-исторического и психологического жанра литературы»: «В них почти не затрагиваются ни вопросы, связанные с исторической судьбой России, ни даже вопросы, которые в той или иной степени могли бы быть соотнесены с

¹⁸ Публикуется впервые (собрание В. Э. Молодякова).

¹⁹ Панченко И. Г. Л. К. Долгополов: Созидание души. С. 226, 229.

судьбой русской культуры и, в частности, русской литературы»²⁰. К настоящему времени опубликовано куда больше писем Бунина, чем было известно Долгополову (даже по заграничным публикациям), но его вывод можно признать справедливым.

Если обращение к Бунину оказалось эпизодом в работе ученого, то Белый наряду с Блоком стал его вторым «вечным спутником». Внешним побудительным мотивом начать работу над Белым («в стол» Долгополов не писал) оказался выход в 1966 г. тома его стихотворений и поэм в Большой серии «Библиотеки поэта», что означало его частичную «реабилитацию». В 1934 г. в некрологе «Правды» отмечалось, что «Белый умер советским писателем»²¹; Гослитиздат включил книгу его стихов в план изданий 1946 г.²², но в том же 1946 г. А. А. Жданов упомянул Белого среди «запрещенных людей» вроде Гиппиус и Мережковского – «всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и литературе».

Летом 1967 г. Долгополов через Д. С. Лихачева, который много лет помогал ему, направил в редколлегия серии «Ли-

²⁰ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 269.

²¹ Прочитировано: История русской поэзии. Т. 2. Л., 1969. С. 308.

²² Об этом К. Н. Бугаева писала Д. Е. Максимову 16 декабря 1945 г.: Лавров А. В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 617.

тературные памятники» заявку на переиздание трех томов мемуаров Белого. Председатель редколлегии Н. И. Конрад поддержал идею обратиться к наследию Белого, но резонно предложил начать с «Петербурга» как его важнейшего произведения. Роман был включен в план серии. Предполагалось, что Долгополов подготовит текст и составит примечания, а маститый Максимов напишет статью и будет титульным редактором. Так началась эпопея, растянувшаяся на 14 лет.

Разбирая в конце жизни свой архив, Долгополов показал автору этих строк некую папку, сказав: «А вот это Вам может быть любопытно». Я удивился, потому что подобные вещи он обычно именовал «старым бумажным хламом» и бестрепетно выбрасывал. В папке лежали документы, связанные с «литпамятниковским» изданием «Петербурга» в «сиринской редакции»: ученый гордился этой работой и потому, наверно, сохранил их. Конечно, я заинтересовался. Воодушевившись, Долгополов начал рассказывать, заполняя лакуны между уцелевшими бумагами. С благодарностью он говорил о Лихачеве, проведшем роман через издательские и административные препоны, но в рассказах о Максимове проскальзывали иронические нотки: периодически отказываясь от работы над статьей, тот оказался невольным виновником задержек с подготовкой книги. По словам Долгополова, «он трясся и говорил: “Нас посадят”».

Рассказ был настолько увлекателен, что я попросил запи-

сать его, сказав: «У Ильфа и Петрова было “Как создавался Робинзон”, а вы напишите “Как издавался «Петербург»”. Потом придумаем, где это напечатать». Долгополов отнекивался (в последние годы жизни ему, по собственному признанию, «не писалось»), но все же принялся за работу, решив опубликовать документы с мемуарным предисловием. Тема захватила его: он начал рассуждать о романе как «петербургской вселенной», потом перешел к воспоминаниям молодости и... так и не добрался до истории издания. Последний, недописанный лист, вынутый из пишущей машинки после смерти автора, отдала мне его дочь Е. Л. Долгополова вместе с началом очерка и папкой документов о «Петербурге». Я обещал их напечатать, но в полном объеме это удалось сделать лишь сейчас.

И предисловие, и документы говорят сами за себя. Не стоит удивляться словам Лихачева о необходимости «установить на роман марксистскую, советскую точку зрения» и «воспрепятствовать распространению ненаучных домыслов и измышлений», – ведь писал-то он в Отдел культуры ЦК КПСС, чтобы ускорить издание. Такова история русской науки о символизме в условиях позднесоветского времени. Многим могут показаться резкими и несправедливыми отзывы о бывших коллегах по ИРЛИ, но автор, во-первых, сам предназначал текст к печати, а во-вторых, действительно, был «трудным, неровным в общении, склонным подчас к чрезмерно категоричным суждениям и оценкам», как напи-

сал в некрологе его друг В. А. Келдыш²³. И разве он один не стеснялся в выражениях?! В переписке с И. С. Зильберштейном В. Н. Орлов (замечу, не самая «светлая личность») назвал А. С. Мясникова «убогим и угрюмым дурнем» и «мажорным проработчиком»²⁴. Однако письмо Мясникова к Долгополову по поводу «Петербурга» показывает автора внимательным и квалифицированным читателем, уважительно подошедшим к работе младшего и «нечинового» коллеги, к которому он обращается именно как к коллеге, не настаивая на своих суждениях.

В процессе подготовки текста и комментирования романа Долгополов проделал огромную исследовательскую работу, результатом которой стали не только примечания, но ряд статей и публикаций. Когда Максимов окончательно отказался от написания статьи, стало ясно, что лучше Долгополова это никто не сделает. Возражений не было, но после очередной задержки в «инстанциях» Лихачев предложил добавить в книгу «статью-щит» от одного из правоверных «корифеев» (с этим были связаны обращения к А. С. Мясникову и В. О. Перцову). В итоге Долгополов сделал книгу единолично (в составлении примечаний участвовали С. С. Гречишкин и А. В. Лавров) и так, как хотел. С предисловием Мясникова

²³ Литературная газета. 1996. № 3(5585). 17.01. С. 6.

²⁴ И. С. Зильберштейн. Штрихи к портрету. М., 2006. С. 403. В той же переписке Зильберштейн назвал Д. Е. Максимова «самовлюбленным юродивым» (С. 380).

в 1978 г. была переиздана «берлинская редакция» «Петербурга». Для этой книги Долгополов не только составил примечания, но также, как сам напомнил издательству в письме, «вычитал всю книгу, от корки до корки, выправив и опечатки и описки А. Белого, и неточности А. Мясникова, и забывчивости П. Антокольского (автора послесловия – В. М.). В том, что книга вышла в таком приличном виде, есть немалая доля и моего труда», – отметил он.

В научном отношении «литпамятниковское» издание «Петербурга» может считаться образцовым изданием литературного произведения. Оно включает описание его творческой истории и всех редакций по рукописным и печатным материалам, обоснование текста на основе сравнения редакций, анализ литературных и исторических источников романа, его проблематики – Россия между Востоком и Западом, революция, провокация (только в книге 1988 г., в условиях «перестройки», автор смог окончательно освободиться от цензуры), специфических особенностей произведения (в данном случае – изображение города) и его восприятия современниками. Завершал книгу подробный историко-литературный и реальный комментарий. О качестве и значении работы Долгополова свидетельствует почти стереотипное переиздание «Петербурга» в той же серии в 2004 г. – «почти», потому что дополнения и исправления А. В. Лаврова затронули только примечания.

Сдав в конце 1973 г. рукопись «Петербурга» в издатель-

ство, Долгополов подготовил две книги, которые принесли ему известность за пределами филологического «цеха». Вышедший двумя изданиями в «Советском писателе» сборник статей «На рубеже веков» (1977; 1985; второе издание с «частными уточнениями») подытожил сделанное после книги о поэме, показав не только широту интересов автора, но глубину анализа и незаурядный литературный талант. Сборник открывался статьей «Рубеж веков – рубеж литературных эпох», ранее опубликованной под более академическим заглавием «Русская литература конца XIX – начала XX века как этап в литературном развитии» (1976). Уже в конце 1960-х гг. у Долгополова сложилась концепция литературы конца XIX и начала XX в. как «литературы *рубежа* – и веков, и исторических эпох», «соединительного звена между ними и одновременно водораздела».

Долгополов попытался втиснуть свою концепцию в прокрустово ложе энциклопедических статей: о русском символизме для «Краткой литературной энциклопедии» и о русской литературе рубежа веков для тома «СССР» третьего издания «Большой советской энциклопедии». Необходимость следовать жестким энциклопедическим стандартам и особенно строгого в таких изданиях политического контроля в сочетании с бескомпромиссностью автора в отношении редакторской правки усложняли задачу даже с учетом благожелательного отношения к нему Редакции литературы и языка издательства «Советская энциклопедия». Первая статья уви-

дела свет в том виде, какой ей придал автор; вторая осталась в его архиве, потому что он не согласился на предложенные изменения. В настоящей книге она печатается вместе с перепиской Долгополова с редакцией: этот «роман в письмах» отлично характеризует как нравы эпохи, так и позицию ученого.

Из написанного Долгополовым наибольшее распространение получила книга «Александр Блок. Личность и творчество», вышедшая тремя изданиями (1978; 1980; 1984) в «Науке» общим тиражом 150 тыс. экземпляров. Не утратившая значения и легко находимая даже сегодня, эта книга со временем выпала из поля зрения филологов и любителей поэзии. Переиздание привлекло бы к ней внимание, хотя о прежних тиражах не приходится и мечтать.

Чем эта книга отличалась от других книг о Блоке, претендовавших на обобщение? Автор так определил свою задачу: «Александр Блок *как человек и поэт* – вот главная тема книги. Причем обе эти линии исследования – “человек” и “поэт” – в книге перекрещиваются»²⁵. Вспомним и слова из предисловия к сборнику «На рубеже веков»: «Сама личность – и как писательская индивидуальность, и как “герой” литературы – становилась иной, более динамичной, более восприимчивой эмоционально, уже полностью ощутившей себя втянутой в круговращение исторической жизни. Личность писате-

²⁵ Долгополов Л. К. Александр Блок. Личность и творчество. Изд. 3-е. Л., 1984. С. 3. Эти слова есть во всех трех изданиях.

ля, взятая в соотношении с “героем” его творчества на фоне социально-исторических и историко-литературных сдвигов эпохи»²⁶, – вот что находилось в центре его внимания. Не случайно в книге Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока» он отчеркнул на полях строки: «Блока в первую очередь интересовала воплощенная в творчестве духовная личность автора, зависящая от «космических связей» (“мировая воля”, “мировая душа” или “мир Искусства” – в блоковском смысле), от природы, национальности, эпохи, культуры и принимающая в себя и соединяющая в себе эти сферы»²⁷, – поставил напротив них «нотабенку», а позднее неоднократно цитировал.

По аналогии с понятием «философия истории» главный предмет научных интересов Долгополова можно назвать «философией литературы». Содержание интересовало ученого гораздо больше, чем «форма» в широком смысле, но не как отражение социально-политических процессов, не как соотношение «надстройки» и «базиса», но как мировоззрение и мировосприятие художника, происхождение и эволюцию которых он стремился понять и объяснить. Чуждый и «формальному», и «социологическому методу», Долгополов избежал ловушек «импрессионизма», стремясь к максимальной доказательности, но не боясь высказывать личное мнение («от первого лица»), что казалось отступлением от

²⁶ Долгополов Л. На рубеже веков. С. 3–4.

²⁷ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 402.

академической строгости в сторону «литературы». Думаю, можно считать несомненным и влияние на его метод и со стороны «творческой критики» самого Блока.

Полагая творчество художника неотделимым от его мировоззрения, Долгополов разбирал не только сами произведения, но и другие высказывания и тексты автора, относящиеся к тому же времени и/или к той же проблематике. Уже в отклике на его первую статью о «Двенадцати» Л. И. Тимофеев упрекнул автора в том, что он делает выводы, основываясь не на «реальном художественном целом» (тексте поэмы), а на «внеположном ему материале», включая «субъективные оценки самого автора»²⁸. Долгополов ответил: «Не получится ли как раз наоборот: освобождая себя от необходимости учитывать пояснения и выраженные в непосредственной форме взгляды и оценки Блока (независимо от того, “субъективны” они или “объективны”) и оставшись, таким образом, один на один с поэмой, произведением многослойным, не превратится ли исследователь именно в этом случае в хироманта, гадающего о том, что мог бы значить здесь тот или иной образ, та или иная реплика?»²⁹.

Получив книгу, Лихачев писал автору 10 марта 1978 г.: «Прекрасно! Это лучшая книга о Блоке, которую я читал.

²⁸ Тимофеев Л. Поэмы Блока «Двенадцать» и ее толкователи // Вопросы литературы. 1960. № 7. С. 126.

²⁹ Долгополов Л. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Л., 1979. С. 8.

“Путь” Максимова³⁰ очень интересен, но цельного обзора, глубокого и одновременно популярного, книга Дмитрия Евгеньевича не дает. И тени нет в книге приспособленчества. Тень впрочем неизбежна в последней главе, но... Вы не Орлов». Долгополов поначалу уклонился от «политически неудобного» разговора о Блоке после «Двенадцати», однако во втором и третьем изданиях дополнил книгу главой «Блок в последние годы жизни», где написал и о тяжелых условиях жизни, и о последнем этапе семейной драмы, и о непонимании им нового поколения поэтов. Сказать об «отсутствии воздуха», тем более в юбилейный год, автору бы не позволили, но в третьем издании он завершил главу именно этими знаменитыми блоковскими словами.

Столетие Блока в 1980 г. отмечалось в СССР с таким размахом, что работы хватило многим исследователям и интерпретаторам поэта, а не только маститым или правоверным. «Вы создали настоящее блоковское ощущение. Это очень важно, – говорил Долгополов В. Э. Рецептеру, поставившему “Розу и крест” на Малой сцене БДТ. – Особенно в этот юбилей, когда его вытащили на улицу и стали таскать, как тряпку. Он не был народным поэтом. А Владимир Николаевич Орлов потащил его на улицу!»³¹. Сам Долгополов к юбилею выпустил: 1) дополненное издание книги о Блоке с но-

³⁰ Книга Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока» (1975), открывающаяся большой статьей «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока».

³¹ Рецептер В. Жизнь и приключения артистов БДТ. М., 2005. С. 405.

выми главами «Эстетика Блока» и «Блок в последние годы жизни» и с переделанной главой о «Двенадцати» (работа над ней продолжалась и в третьем издании); 2) брошюру «В огне и холоде тревог...» – этюд о творчестве Блока, выходящий далеко за рамки жанра «в помощь лектору» общества «Знание»³²; 3) сборник «Александр Блок. Об искусстве» с предисловием «Искусство как самопожертвование», являющимся развернутым вариантом главы «Эстетика Блока»; 4) репринт первого «алконостовского» издания «Двенадцати» с приложением, включавшим воспроизведение черновика поэма и статью об истории издания и иллюстраций к нему (материалы об этом публикуются в настоящей книге).

«Перестройку» Долгополов встретил с воодушевлением, но его больше интересовали новые возможности для научной и литературной деятельности, нежели политические процессы. Перемены в стране сразу коснулись его. Впервые поехав в 1986 г. на международный симпозиум в Италию, он почувствовал признание коллег, которое принесло ему издание «Петербурга», замолчанное в СССР и продававшееся в основном через «Международную книгу» и «Березку». Идеологические «послабления» дали возможность расширить тематику не только исследований, но и публикаций. В 1986 г. Долгополов написал большую статью о Гумилеве

³² Сокращенный вариант работы вошел в качестве послесловия в сборник «Стихотворения и поэмы» Блока (сост. Л. А. Карпова), выпущенный издательством ЛГУ в 1981 г.

(правда, не увидевшую света) и предложил «Советскому писателю» подготовить большую (50 авторских листов) антологию «Русские поэты начала XX века»; в 1987 г. выступил на конференции в Коктебеле с докладом на недавно запретную тему «Волошин и русская история. (На материале крымских стихов 1917-1921 годов)»³³; в 1988 г. подал в «Лениздат» заявку на однотомник Гумилева; начал писать о романах «Мы» и «Доктор Живаго», которые давным-давно знал. В 1990 г. он впервые побывал в США, где выступил на симпозиуме, посвященном столетию Пастернака, при Русской школе Норвичского университета, затем был приглашенным исследователем на русском отделении Айовского университета.

Большие надежды Долгополов связывал с книгой «Андрей Белый и его роман Петербург», над которой работал с 1983 г., – «первой советской книгой о выдающемся русском писателе начала XX века», как сказано в издательской аннотации. Еще в 1978 г., после выхода книги о Блоке, Лихачев предложил автору: «Не попробовать ли создать Вам такую же книгу о Белом? Это труднее в смысле прохождения, но, если и не пройдет, то втуне не останется. Напишите заявку. Я попробую провести. Пока мне не отказывают». Выход

³³ Тогдашний главный редактор «Библиотеки поэта» Ю. А. Андреев предложил Долгополову написать вступительную статью к предполагавшемуся в Большой серии (третье издание) собранию стихотворений Волошина, но план не был осуществлен. Вступительную статью к вышедшей в 1995 г. книге написал А. В. Лавров.

двух изданий «Петербурга» и скромный, но все-таки отмеченный публикациями в журналах столетний юбилей Белого в октябре 1980 г., затем выход статьи Долгополова с многозначительным заглавием «Неизведанный материк. (Заметки об А. Белом)» (1982) в «Вопросах литературы» и продвижение, пусть медленное, большого коллективного сборника о нем в «Советском писателе» внушали надежды на изменение ситуации. «Ветер перемен» ускорил ход событий. Монография, под которой стоят даты «1983 – 31 декабря 1986», и сборник «Андрей Белый. Проблемы творчества» со статьей Долгополова – первой и самой объемной в книге – с не менее многозначительным заглавием «Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого» вышли в один и тот же 1988 г., став событием не только для специалистов.

Книга о Белом не претендовала на равное и полное освещение всех сторон и периодов его творчества, о чем Долгополов предупредил читателя в первых же строках. Первая глава (из четырех) «Андрей Белый как художественная личность и явление эпохи» по задаче и углу зрения перекликается с книгой о Блоке – это то, что в наибольшей степени интересовало автора в 1980-е годы. Глава третья о «Петербурге» – обобщение предыдущих исследований – оказалась центральной. Главы вторая «Непонятый пророк (Андрей Белый до “Петербурга”）」 и четвертая «Поиски и утраты (Андрей Белый после “Петербурга”）」 могут показаться «связками» между анализом личности автора и его главного произ-

ведения. Долгополов считал «сиринскую редакцию» романа вершиной творчества Белого, поэтому вопрос о том, как автор пришел к ней, интересовал его куда больше, чем то, что случилось с ним потом. По мнению ученого, позднейшая проза Белого, включая переделанный «Петербург», не только отразила духовный кризис (вспомним статью о Гоголе), но и в литературном отношении была гораздо менее значительна, поэтому он ограничился замечанием: «По необходимости здесь выделены лишь общие линии, характеризующие *направление* творческих поисков Белого»³⁴.

В 1988 г. Долгополов защитил в Институте русской литературы докторскую диссертацию на основании монографии о Белом. По его словам, защита была связана с предложением возглавить Блоковскую группу ИРЛИ для работы над полным собранием сочинений Блока (план-проспект которого он рецензировал еще в конце 1976 г.), однако сотрудничество не состоялось. Возможно, этим объясняются резкие высказывания Долгополова в последние годы жизни об ИРЛИ и его сотрудниках, в частности о руководителе Блоковской группы Ю. К. Герасимове, отношения с которым у него в 1960-е годы, судя хотя бы по инскриптам, были дружескими. «Меня отстранили от участия в блоковской группе», – писал он в 1991 г. знакомым в Америку, добавив: «В Москве (люди, занимавшиеся началом века. – *Прим. публ.*) ... не подпускали меня к своим изданиям и публикациям ни

³⁴ Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 341.

на шаг»³⁵. Эти слова не стоит абсолютизировать. «Вопросы литературы» охотно печатали его статьи. С. С. Лесневский пригласил Долгополова в сборники «В мире Блока» (1980) и «Андрей Белый. Проблемы творчества» и дорожил его участием, о чем говорил автору этих строк. Из московских коллег с Долгополовым дружил В. А. Келдыш.

С 1986 г. Долгополов неоднократно посещал Италию и Францию для участия в научных конференциях. Летом 1990 г. он впервые приехал в США (дружеское участие в этом принимала З. О. Юрьева) и выступил на симпозиуме, посвященном столетию Пастернака, в Русской школе Норвичского университета. Одновременно с ним в Русской школе находилась представительная группа литераторов и литературоведов: Фазиль Искандер, Юнна Мориц, Булат Окуджава, Ефим Эткинд, Илья Серман³⁶. В сентябре-октябре того же года Леонид Константинович по рекомендации В. П. Крейда был приглашенным профессором на русском отделении Айовского университета, получив грант фонда Иды Бим. В архиве сохранилась программа его занятий со студентами:

«9.9.90. Вступительная беседа (история и литература в России в период XVIII–XX веков).

13.9.90. Возникновение символизма. Его поэтика и прин-

³⁵ Филипс-Юзвигт Е. Л. К. Долгополов – профессор, ученый и литературный критик // Новый журнал. Кн. 201 (1995). С. 286.

³⁶ Филипс-Юзвигт Е.: 1) Поэт эпохи безвременья // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1990. (дата неизвестна); 2) Русская школа в Норвиче этим летом // Новое русское слово. 1990. 12 сент. (ксерокопии из архива Долгополова).

ципы преобразования действительности.

20.9.90. Творчество Андрея Белого. Роман “Петербург”.

27.9.90. Александр Блок (личность и творчество).

4.10.90. Символизм и акмеизм.

11.10.90. Творчество Анны Ахматовой. Анализ “Поэмы без героя”.

18.10.90. Проблема жанров в литературе XX века. “Доктор Живаго” Б. Пастернака.

25.10.90. Заключительная беседа. Литература и революция. Ответы на вопросы и подведение итогов».

В качестве «литературы по общим вопросам» студентам рекомендовались «Истоки и смысл русского коммунизма» Бердяева, «На рубеже веков» Долгополова и «Петербургский период Георгия Иванова» Крейда.

В начале 1990 г. Долгополов сдал в издательство «Советский писатель» сборник статей «Литература – реальность – история», название которого прямо отсылало к известной книге Д. С. Лихачева «Литература – реальность – литература» (1981). Рукопись дошла до нас не полностью. Согласно оглавлению, она составляла 630 страниц (т. е. около 29 авторских листов) и включала следующие работы: «От автора» (сохранилось частично; не опубликовано); «В поисках идеала. (Гоголь в начале 1840-х годов: истоки трагедии)» (опубликовано); «Конец всех концов и начало всех начал. (О русской литературе первой половины XX века: субъективные заметки)» (публикуется в настоящем изда-

нии); «Александр Блок. (Личность и творчество)» (сокращенный вариант книги); «Неизведанный материк. (Литературные и житейские искания Андрея Белого» (опубликовано); «“Русь бредит богом, красным пламенем...” (Заметки о личности и поэтическом творчестве Н. Гумилева)» (публикуется в настоящем издании); «Маяковский в 1916–1920 годах. (О поэзии и революции: Маяковский и Замятин» (исправленный вариант опубликованной статьи); «Миф о Поэте и “Поэма без героя” Анны Ахматовой» (публикуется в настоящем издании); «Степень точности. По поводу последнего Собрания сочинений Сергея Есенина и поэмы “Черный человек”» (расширенный вариант опубликованной статьи; не сохранилось); «“Двенадцать” А. Блока в издании “Алконоста” (с иллюстрациями Ю. Анненкова)» (опубликовано); «Рассказ И. Бунина “Чистый понедельник”. (Русская история и кризис личности)» (опубликованная статья с новым введением); «Заключение» (не сохранилось). Однако после событий 1991 г. и последовавшего за этим кризиса положение изменилось. «Кроме Дюма и Сименона издательство “Советский писатель” не издает сейчас ничего – нет ни денег, ни бумаги», – писал Долгополов 15 апреля 1993 г. автору настоящей статьи.

Несмотря на появление новых возможностей, включая издательские, многие планы остались неосуществленными. Не отличавшийся крепким здоровьем и оптимистическим мировоззрением, Долгополов признался в августе 1991 г.: «То

ли я устал от жизни и вечных поражений, то ли утратил контроль над собой, но в последние два-три года я как-то сдал душевно и физически, и вот эта моя усталость сильно сказывается на моих отношениях с людьми»³⁷. Общественное и личное неразрывно сплелись. Когда из-за «перестройки» и принесенных ею свобод спрос на Серебряный век резко подскочил, этим постарались воспользоваться многие, включая правоверных специалистов по «совлиту». Обилие переизданий вкупе с большими тиражами, пока еще действовала советская система книгоиздания и книгораспространения, поглощалось читательским спросом, не всегда отличавшим качественную работу от откровенной халтуры.

Долгополов не включился в этот процесс отчасти в силу особенностей характера, отчасти потому что не хотел возвращаться к отработанным сюжетам. В конце 1988 г. он отказался от предложения Приокского книжного издательства писать новое предисловие к переизданию «сиринской редакции» «Петербурга» и «Москвы» Белого, после чего заинтересованное в его участии, но торопившееся на рынок издательство предложило такой вариант: «Просим Вас пойти нам навстречу и рассмотреть два возможных варианта выхода из положения: 1) подписать полную вступительную статью к двухтомнику из 4-х частей, составленную по материалам двух Ваших работ: “Андрей Белый и его роман Петер-

³⁷ Филиппс-Юзвигг Е. Л. К. Долгополов – профессор, ученый и литературный критик. С. 286.

бург” и статья в “Литературных памятниках” (всего 57 машинописных страниц); 2) подписать усеченную вступительную статью (только 1 и 4 ее части) – без анализа “Петербурга” и “Москвы” – (всего 11 машинописных страниц). При этом, естественно, Вы вольны вносить в текст статьи любые необходимые изменения. <...> Текст вступительной статьи вышлагаем». Долгополов согласился на полный вариант «смонтированной» статьи, воспроизведение подготовленного им текста «Петербурга» и краткого варианта примечаний к нему (использованного при переиздании «берлинской редакции» Ставропольским книжным издательством в 1988 г.³⁸), что не требовало дополнительной работы, и двухтомник вышел в 1989 г. Он даже получил гонорар по повышенной из-за инфляции ставке, но отказался от предложения издательства «составить 3-й том произведений Андрея Белого (примерно 26–28 авторских листов)», выход которого планировался на 1992 г. (издание не состоялось)³⁹. Часть текстов для антологии «Русские поэты начала XX века» и однотомника Гумилева была перепечатана, но на этом работа остановилась. Нереализованным осталось и поначалу увлекшее ученого предложение Е. Г. Эткинда написать главы «Поэзия

³⁸ «Ваше имя придает вес данному изданию, дает возможность убедить заинтересованные инстанции в необходимости такой книги», – писала Долгополову редактор С. Краснянская (2 июля 1987).

³⁹ Письмо заведующего редакцией художественной литературы И. Е. Арясова (22 ноября 1988 г.); сохранились издательский договор (13 декабря 1988 г.) и дополнительное соглашение к нему (15 февраля 1989 г.).

конца XIX века» и «Случевский» для франко-итальянской «Истории русской литературы».

Настроение Долгополова в последние годы, когда крах СССР вызвал распад прежних организованных форм научной и литературной жизни, включая издание книг и журналов, характеризует письмо к автору этих строк (19 сентября 1993 г.): «Я веду образ жизни Робинзона Крузо – занимаюсь бытом и самим собой. На письменный стол посматриваю с опаской. И хочется, и не хочется. Что-то в жизни очень круто изменилось, возникла новая ситуация, в которой я уже не вижу *своего* места. Всё надо пересматривать заново, – я к этому не готов; пусть останутся те крупинки сегодняшнего, которые имеются в моих – вчерашних и позавчерашних – книгах».

Долгополов сожалел, что мало занимался преподаванием, причем не по своей воле. «Мой приятель Коля Скатов, заведующий кафедрой в Герценовском Пединституте, наотрез отказал мне даже в почасовых, которые я вымаливал у него с полгода, – жаловался он 30 сентября 1982 г. И. Г. Панченко. – В деканате Университета при произнесении моего имени сжимаются кулаки и белеют глаза. Двери всех аудиторий оказались напрочь закрытыми передо мной – это при моей-то страсти к аудитории и чтению лекций!»⁴⁰. сетовал он и на отсутствие учеников, полагая, что сделанное им быстро забудется.

⁴⁰ Панченко И. Г. Л. К. Долгополов: Созидание души. С. 230–231.

Последним поэтическим и научным увлечением Долгополова оказался Маяковский, которого он провозгласил гениальным поэтом, сравнивал с Родионом Раскольниковым и Юрием Живаго (о последнем он делал доклад на юбилейном симпозиуме в Сорбонне в июне 1993 г.) и даже считал важнейшим прототипом Поэта как главного героя «Поэмы без героя» Ахматовой. Его статьи о Маяковском, упоминаемые лишь «за компанию» с другими публикациями постсоветских лет, заслуживают большего внимания, как и работы об утопических тенденциях и знаковой системе русского символизма, впервые публикуемые в этой книге.

Леонид Константинович Долгополов умер 4 апреля 1995 г. в Ленинграде в возрасте 66 лет после тяжелой болезни; похоронен на Серафимовском кладбище.

Слова Пастернака «Не надо заводить архивы, над рукописями трястись» Долгополов понимал буквально: собственные рукописи после публикации обычно выбрасывал, как и материалы к ним. Сначала такое отношение диктовалось объективными причинами (небольшая жилплощадь, неоднократные переезды), потом вошло в привычку. Когда в последний год жизни он начал приводить в порядок архив, это более всего походило на генеральную уборку. Придя к нему однажды летом 1994 г., я увидел в прихожей большой старый чемодан и, поинтересовавшись его содержимым, услышал: «Там разный бумажный хлам. Будете идти назад – вы-

бросьте по дороге, а то мне трудно» (в доме не было лифта). Я, может быть, несколько бесцеремонно попросил разрешения посмотреть бумаги, и Долгополов, рассмеявшись, ответил: «Ну, поройтесь, поройтесь, может, что и найдете. Только забирайте – у меня места и так мало».

Разумеется, ни одной «бумажки» выброшено не было. Я убедил Леонида Константиновича сохранить всё это и продолжить разборку архива, в чем сам помогал ему вплоть до нашей последней встречи в марте 1995 г. Занимался он этим не слишком охотно, явно предпочитая работу над статьями о Маяковском, но постепенно втянулся. «Копание в старых бумагах» сопровождалось рассказами, кое-что из которых было записано им самим (например, о саратовских годах).

Во время встреч и бесед в 1994–1995 гг. Долгополов доверил мне ряд рукописей и писем, которые я предложил со временем напечатать. Рассуждения об их важности он слушал с улыбкой, но в феврале 1995 г. дал разрешение на последующую публикацию, снабдив его горько-иронической оговоркой «после моей безвременной». Видимо, он не слишком верил в скорое появление их в печати, а потому не оставил никаких указаний или пожеланий, что, где и когда печатать. Исключение было сделано для материалов об издании «Петербург», предисловие к которым он не успел дописать, и для «Прогулок с Блоком». В начале декабря 1993 г. Леонид Константинович рассказал мне, что, лежа в больнице, сочинил пародию на Андрея Синявского. Я заинтересовался – и через

полтора месяца получил перепечатанный текст с предложением отдать «в какой-нибудь *приличный* журнал» и шуточной припиской: «35 тысяч рублей и ни копейкой меньше!». Тогда это опубликовать не удалось.

Настоящая книга, название которой выбрано составителем, включает материалы архива Долгополова, хранящиеся у меня и публикуемые в соответствии с волей автора, без купюр. Сокращения, расшифровка которых не вызывает сомнений, даны без угловых скобок; здесь составитель согласен с Орловым, который писал Зильберштейну: «Это страшно пестрит и мешает читать»⁴¹. В квадратные скобки заключен вычеркнутый автором текст, который, по мнению составителя, достоин публикации. Научный аппарат унифицирован в соответствии с современными нормами; сверка приводимых Долгополовым цитат не производилась.

Приношу благодарность Елене Леонидовне Долгополовой, передавшей мне оставшуюся часть архива отца и давшей согласие на его публикацию.

В. Э. Молодяков

⁴¹ И. С. Зильберштейн. Штрихи к портрету. С. 390.

Конец всех концов и начало всех начал (Заметки о русской литературе первой половины XX века)

1

Главное отличие искусства XX века (и в первую очередь первой половины его) от искусства предшествующего столетия состоит все-таки в том, что если авторы XIX века решали проблемы (хорошие, нужные, прогрессивные, или, наоборот, реакционные, ретроградные), учили, как не надо и как надо жить, не причиняя никому зла (часто при этом расправляясь с собственной гениальностью, как произошло с Гоголем), то авторов XX века всё это уже не слишком волновало и почти не затрагивало; они занимались тем, что заново сотворяли мир.

Этот творимый мир сотворялся одновременно и в соответствии с теми моделями, которые давала мифология, т. е. по уже готовым образцам, с опорой на культурные пласты и уже опробованные приемы мифотворчества, и, с другой стороны, в соответствии с закономерностями реального истори-

ческого процесса, творимого на глазах, – с революциями и войнами – мировыми и гражданскими, – великими иллюзиями и великими же их утратами.

От «Стихов о Прекрасной Даме» Блока и «Золота в лазури» Белого, от его же «симфоний», рассказов о «боссяках» Горького до «Поэмы без героя» Анны Ахматовой и «Доктора Живаго» Пастернака растянулся этот процесс художественного сотворения картины мира, пересоздания его, в котором мифология играла столь же существенную роль, как в Ветхом и Новом Завете. Прекрасная Дама Блока так же мифологична, как Челкаш, Макар Чудра Горького, Человек Леонида Андреева, господин из Сан-Франциско Бунина, Иешуа Га-Гоцри Булгакова или доктор Живаго.

Но это был еще и процесс познания и самопознания – познания истории и самопознания обществом самого себя. Он был подобен человеческой судьбе – с ее кажущимся алогизмом, но внутренней логикой, во всей ее несокрушимости. История общества, как и история человечества, уподоблялась живому организму, хотя полной и безоговорочной адекватности тут не было (и быть не могло).

Имелась и еще одна особенность, свойственная литературе XX века и также пришедшая из мифологии. Заключалась она в открытом и сильном желании в малом увидеть большое, придать обобщению символический (вселенский, космический) характер. Если XIX век оставил в наследие реализм как метод творчества и как миропонимание, как стрем-

ление увидеть мир в его сиюминутной (или близлежащей) адекватности, то для XX века явлением стал символизм, в основе эстетики которого как раз и лежал символ времени как знак протяженности, движения, изменчивости. Символизм не только последнее по времени великое направление в развитии искусства, но и новый вид «художественного зрения» (слова Ю. Тынянова), попытка обнаружения не выявленных непосредственно, но существенных и существующих за границей осязаемых потенциальных символов, тех духовных структур личности, общества, истории, которые не подвластны реалистическому обозрению.

Ощущение надвигающихся (а затем и надвинувшихся) общественных потрясений, чем жил «серебряный век» русской литературы, породило естественное стремление увидеть мир в укрупненном масштабе, в виде некоей цельности, все части которой, несмотря на внешние различия, прочно друг с другом сопряжены. Возрождение в таких условиях интереса к мифологии, к образам Библии оказывалось естественным, ибо рисуемый мир представлял не в одном измерении (как это было в эпоху реализма), а в нескольких измерениях одновременно, в прямом соприкосновении и взаимопроникновении категорий «быта» и «бытия». Символизм явился тем эпохальным стилем, который связал воедино самых разных художников, если брать их во всем объеме их творческой и жизненной судьбы. Иногда ведая, часто не ведая, еще чаще впадая в заблуждение или поддаваясь иллю-

зиям, они прозревали будущее, только сейчас раскрывшееся перед ними во всей своей наготе.

Одной из наиболее устойчивых параллелей оказалась параллель с эпохой крушения Римской империи и последующего распространения христианства. Высокий интеллектуальный уровень художественной элиты первой половины XX века служил гарантией неслучайности возникновения этой неожиданной параллели. О «новом христианстве» много писал Мережковский (трилогия «Христос и Антихрист», статьи). Осторожней, но шире и уверенней проводил параллель Блок, до него и после него – А. Белый (от «симфоний» до «Петербурга» и затем в поэме «Христос воскрес»). Вернулся к ней Пастернак (в романе «Доктор Живаго»). Ее высмеивала умная, но лишенная исторического чутья и литературного вкуса Зинаида Гиппиус. Отголоски этой параллели можно обнаружить даже у поздней Ахматовой.

Словно первые люди на земле, бродят по пепелищам и пожарищам гражданской войны два центральных героя «Тихого Дона». Не социальной правды (т. е. равенства = справедливости) ищут они, а глубинной, народной. Ищут и не находят, не понимая, что же происходит в мире, и, не умея понять, не могут определить свое место в схватке, ибо всё вокруг объято пламенем противоестественной братоубийственной войны. Одиноким, отвергнутым и теми, и другими и сам отвергший их («они» – и красные, и белые – для него «одной цены»), жадно хочет Мелехов наконец выйти из

борьбы, так и не определив себя ни внутренне, ни внешне. «Моим рукам работать надо, а не воевать», – говорит он, выражая глубинную сущность пережитой им (как и всем народом) трагедии⁴².

Скитальцем и изгнанником делает автор Григория Мелехова. Чувствуя в душе своей «силы необъятные», он не может найти им точку приложения. Нелепые обстоятельства, «случайная» вспышка гнева уводят его всякий раз с намеченного пути. Тип такого скитальца-правдоискателя по всем особенностям духовного склада и драматизму судьбы есть тип христианский, в христианскую эпоху сформировавшийся, не однажды встреченный нами в произведениях писателей прошлого. Он и «казачий Гамлет», и герой житийной литературы, постоянно выламывающийся из обстоятельств, в которые ставят его условия гражданской войны.

Сотворение мира («Ветхий Завет») обретало подчас черты сотворения нового мира («Новый Завет»). В художественном сознании эпохи Христос выступал одновременно и как начало антропоцентрическое (высшее воплощение человека как личности, индивидуальности), и как начало космоцентрическое (воплощение человека как частицы Божьего мира – Вселенной, мировой истории). Слияние черт бытовых и бытийных, когда быт не только проверялся и корректировался высшей мерой – мерой бытия, но и уравнивался

⁴² См. принципиально важные соображения на этот счет в статье Е. Тмарченко «Идея правды в “Тихом Доне”» (Новый мир. 1990. № 6).

с ним, становится для литературы, изобразительного искусства общим местом.

Наиболее полно слияние бытового и бытийного начал в понимании истины (как отражения жизни и самой жизни, в ее гармонии, дисгармонии, в мелочах быта и духовных порывах) показано Пастернаком в романе «Доктор Живаго». Говоря о разложении нравов и нравственности на заре существования Римской империи, он пишет:

«И вот в закат этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились, и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо...»⁴³.

Христианство явилось закономерным следствием развала культуры «богов» и «героев», «вождей» и «народов», оно, по мнению Пастернака, внесло в историю человечества творческое начало. Поклонение «идолам» отошло в прошлое.

Творческие потенции уже всего человечества, настоятельно требовавшие исхода, не затронутый рационализмом античности запас эмоциональной энергии и связанное с ним страстное желание познать самого себя, проникнуть вглубь собственной души сверхрациональными путями и тем самым создать нечто новое, небывалое – храм самому себе, человеку, личности, понимаемой теперь как божье подобие,

⁴³ Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. Первая книга, часть первая, глава 10.

храм из веры, своей вере – из камня, мрамора и гранита, направить его ввысь, к Богу, и создали христианство. Оно должно было пройти через гонения, инквизицию, через уничтожение личности (т. е. насильственное распятие), чтобы увидеть себя учением о человеке.

Пастернак понял это. Повторяя сказанное еще Чаадаевым, но и оспоривая позднего В. Розанова («Апокалипсис нашего времени», 1917–1918), он сказал об этом в стихотворении «Рождественская звезда»:

И страшным виденьем грядущей поры
Вставало вдали всё пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Всё будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.

«Герой» Пастернака антропоцентричен, он есть индивидуальный человек, творчески нашедший себя в вере в высший промысел. Христос же В. Розанова космоцентричен, он античеловек, не Антихрист Фридриха Ницше, считавшего весь период христианства декадентским периодом упадка, а глашатай запретов и ограничений. В итоге – запретов всех его естественных, непосредственно связанных с природным миром начал, возводящих его в сан явления, производного от Бога-Отца как олицетворения космоса, природы, мироздания.

В. Розанов утверждал: «Без грешного человек не проживет, а без святого – слишком проживет. Это-то и составляет самую, самую главную часть а-космичности христианства».

«Так что Иисус Христос уж никак не научил нас мирозданию; но и сверх этого и главным образом: “дела плоти” он объявил грешными, а “дела духа” праведными. Я же думаю, что “дела плоти” суть главные, а “дела духа” – так, одни разговоры.

“Дела плоти” и суть космогония, а “дела духа” приблизительно выдумка.

И Христос, занявшись “делами духа”, – занялся чем-то в мире побочным, второстепенным, дробным, частным. Он взял себе “обстоятельства образа действия”, а не самый “образ действия” – т. е. взял он не сказуемое того предложения, которое составляет всемирную историю, и человеческую, а – только одни обстоятельственные, теньевые, штриховые слова.

Сказуемое – это еда, питье, совокупление. О всём этом Иисус сказал, что – “грешно”, и что – “дела плоти соблазняют нас”. Но если бы “не соблазняли” – человек и человечество умерли бы. А как “слава Богу – соблазняют”, то – тоже слава Богу – человечество продолжает жить.

Христос через это именно и показал, что “Аз и Отец – не одно”»⁴⁴.

«Показал» это Христос, или Розанов увидел то, что хотел увидеть, – сказать трудно. Слишком противоречивы книги

⁴⁴ Розанов В. В. Избранное. Нью-Йорк, 1956. С. 389–390, 391.

Нового завета, чтобы обнаружить в них что-то одно.

Но Розанов обнажил вопросы, поставил проблему, которая решалась и до, и после него. Подошел к ней и Пастернак, который слил в нераздельно-целое, к тому же жизнеутверждающее, противостоящие, согласно Розанову, понятия «Аз» и «Отец». Бог-Сын (человекобог) и Бог-Отец (Богочеловек) сливаются в его романе, обнажая и утверждая жизнь как единый процесс – в ее обычных, «бытовых» проявлениях, но видя в этом великое бытийное (основное) назначение Природы, жизни, мироздания, и даже – изначальный толчок к возникновению жизни. Он обожествляет «жар соблазна» – жар *любовного соблазна* («Зимняя ночь»); этот «жар», вопреки целомудренной традиции поэзии прошлого, доводит до крайности сдвиг в мироощущении XX века, кощунственно вздымая над любовниками «как ангел» крыла свои «крестообразно»⁴⁵. Происходит «обожествление» любовного акта как высшего напряжения духовных сил человека. Так, соединяя несоединимое, Пастернак и отвергает Розанова, и покорно следует за ним. «Аз» и «Отец» для него одно, это единое совмещает черты Бога-Отца и Бога-Сына. Роман Пастернака и «розановский», и «антирозановский» одновременно.

Антропоцентризм (проявление индивидуального в че-

⁴⁵ И здесь тоже слышится Розанов, рано понявший, что «половое чувство как-то связано с религиозным мистицизмом» (Новый мир. 1989, № 7. С. 191. Высказывание опубликовано здесь впервые, по архиву, так что знать его Пастернак не мог).

ловеке) сливается в романе Пастернака с космоцентризмом (проявлением общеприродного, естественно всеобщего, «грешного» в том же человеке).

2

Под углом зрения слияния этих двух главных точек зрения на человека и происходит творение нового мира в литературе XX века. Оно явственно ощущается нами уже в «Стихах о Прекрасной Даме» и «Золоте в лазури», в гениальных «симфониях» и «Петербурге» А. Белого, затем снова вспыхивает в «Двенадцати» Блока, по-своему повторяясь в стихах Мандельштама, в «Поэме без героя». У Ахматовой читаем:

...расступились стены,
Вспыхнул свет, завывли сирены
И, как купол, вспух потолок.

Поэма, в которой каждый персонаж и даже каждая значащая реплика имеют «прототипов», выносит свое действие на просторы Вселенной. Не просто в городе Петербурге, а «у устья Леты-Невы» оживает город – «Царицей Авдотьей проклятый, // Достоевский и бесноватый».

Мир действительной жизни и мир художественного вымысла были теперь одинаково реальны, уравнивались в сво-

их правах.

Вопрос, некогда заданный Понтием Пилатом Иисусу Христу – «Что есть истина?», сохраняя всю свою неслыханную глубину, становился центральным вопросом эпохи. Ему посвящает целое исследование П. Флоренский («Столп и утверждение истины»), о нем много размышляет Бердяев, он присутствует у Блока, в «Петербурге» А. Белого, переходя к М. Булгакову в роман «Мастер и Маргарита».

В «Петербурге» А. Белого имеется сценка в ресторанчике на Миллионной, куда забредает террорист Дудкин. Сквозь ресторанный гам доносятся фразы:

«– Ешь, ешь, друг...

– Отхвати-ка мне говяжьего студню.

– В пище истина...

– Что есть истина?

– Истина – естина...

– Знаю сам...

– Коли знаешь, так ладно: подставляй тарелку и ешь...»

Один из самых великих философских вопросов («Что есть истина?») опускается в гуцу ресторанный болтовни, шума, грязи, чавканья. И сделано это не случайно. Ибо здесь, на дне жизни, в ее сгущенной атмосфере, этой самой жизнью и этой сгущенной атмосферой истина и является. Только так и только такая. Другой истины нет и быть не может. Как говорил Пастернак в черновом тексте романа, истина должна

быть освещена «светом повседневности»⁴⁶.

«Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины», – утверждает герой булгаковского романа, очень точно воспроизводя движение художественной (а отчасти и философской) мысли от XIX века к веку XX-му. Истина стала бытовой и доступной (хотя и в противоположных смыслах) и тем самым приобрела невиданную притягательность. Указан и путь – *от веры к истине*.

Классически четко отвечает на вопрос Понтия Пилата об истине тот же герой романа Булгакова. «Что такое истина?» – задает ему свой роковой вопрос прокуратор Иудеи Понтий Пилат. И слышит в ответ нечто странное: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова...». Прежде всего... Остальное, более высокое, отвлеченное – потом, оно менее существенно.

Истина утверждается как нечто «низкое», нарочито бытовое, но жизненное. У Булгакова не просто сцена – это демонстрация позиции, и философской, и политической. Услышав ответ арестованного, удивленный не столько характером ответа, сколько прозорливостью, Пилат допытывается у подследственного, не врач ли он: «Ты великий врач?». И еще: «Итак, ты врач?». Иешуа Га-Ноцри отрицает принадлежность к сословию целителей и делает это дважды, настойчиво. Он действительно врач, целитель, но в другом, пере-

⁴⁶ Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. Повести. Фрагменты прозы. М., 1989. С. 708.

носом, высшем смысле. Методы его лечения иные, они не имеют ничего общего с медициной в общепринятом смысле слова. Так же, как и у другого врача – *доктора Живаго*: в романе Пастернака врачебная деятельность героя почти начисто отсутствует. Он никого и ни от чего не лечит. (Это был один из главных упреков в адрес Юрия Живаго в годы травли Пастернака). Но он и не должен лечить: как и его предшественник – собеседник Понтия Пилата, он действительно великий врач, но методы его исцеления также отличны от медицины.

Он ставит диагноз, диагноз этот сокрушителен, но ставит его «доктор» Живаго не на медицинском бланке и не путем проповеди новой веры, а характером своего поведения. Образ доктора Живаго есть образ поведения, а если быть совсем точным – *образ отсутствующего поведения*, т. е. образ поведения, которого нету. «Трагедия безволия», как сказал Пастернак. Однако в этом безволии кроется свой глубокий смысл. Получается, что самый незаметный внешне человек в романе, невыразительный, никаких действий не совершающий, оказывается мощным центром всей идейной концепции произведения, – именно благодаря отсутствию каких бы то ни было поступков, действий, эпохально значимых слов. Он центр, и он незаметен. Мы не видим его, читая роман, хотя ощущаем присутствие чего-то очень значительного.

Я бы сказал так: естественное поведение в неестественных обстоятельствах. И булгаковский Иешуа также не совершает

и не произносит ничего особенно значительного. Он лишь убежден, что вера, которую он принес в жизнь, и есть истина, но он ничего не предпринимает для того, чтобы реально и обстоятельно утвердить это свое знание. Здесь также господствует над образом поведение, которое – само по себе – создает, формирует образ.

Смирившись со всем происходящим, оба «врача» – доктор Живаго и «великий врач» Иешуа Га-Ноцри, приняв как неизбежное, но отринув всю мировую жестокость, с которой никто не желал бороться, ни в дохристианском мире, ни в годы гражданской войны, пошли по пути слияния с миром, просветляя и облагораживая его. Проф. Дмитрий Оболенский в статье «Стихи доктора Живаго»⁴⁷ одним из первых соотнес образ Живаго с образом Гамлета, а образ Гамлета с образом Христа: «Рассматриваемые в таком свете, – пишет Д. Оболенский, – жизнь и смерть Юрия Живаго представляются подвигом, а потеря им всего, что он считал для себя наиболее дорогим, за исключением, в конце романа, его дара поэтического видения и его духовной целостности, есть сознательное самоотречение. Это отречение от себя и есть залог бессмертия» (С. 113).

Переломилось историческое время: наступала эпоха подведения итогов. Рубежом, пограничным знаком и стал роман Пастернака и отчасти «Поэма без героя» Анны Ахматовой. В этих двух произведениях впервые с такой наглядной

⁴⁷ Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. Мюнхен, 1962.

глубиной предпринята попытка художественно осмыслить, дать оценку, подвести итоги периоду от начала века до его середины, от смутного ожидания надвигающихся потрясений до подлинного (художественно подлинного) смысла этих потрясений. Оценка эта оказалась не весьма утешительной. Вс. Князев, Блок, Гумилев, Клюев, Маяковский, Мандельштам – вот чьи судьбы легли в основу концепции ахматовской поэмы. Есенин, Блок, Маяковский, Пастернак – вот прототипы доктора Живаго. Это поколение начала века, им же уничтоженное. Глубинные качества этого поколения, запрятанную, но бесспорную его черту – его духовную интеллигентность – и делает главным в натуре Юрия Живаго Борис Пастернак.

Это поколение людей сломанных, но сохранивших до конца дней своих высоту своих устремлений и верность идеалам, уже переставшим быть идеалами.

Показать человеку самого себя, дать ему возможность вывить всю глубину своего несовершенства (трусость, жестокость, раболепие, нравственное одичание), а потом разом взять да и простить все эти грехи, и где-то там, в лучах лунного света, в космических просторах, олицетворяющих вечность, подниматься к Луне, мирно беседуя о несовершенстве мира с человеком, отдавшим тебя на растерзание толпе. Вот это превосходство, вот пример для подражания! Или жениться на дочери своего же прежнего дворника Маркела, хама, который стал теперь хозяином жизни, на деле демонстрируя равенство всех смертных (а также бессмертных) пе-

ред лицом Господа Бога.

Поэтому и причитания Лары над гробом Юрия Андреевича в Камергерском переулке, когда они остались одни, есть тот же разговор в вечности, что ведут в лунном свете Иешуа Га-Ноцри и Понтий Пилат. Лариса Федоровна совершила хоть и незаметный, не акцентированный автором, но все же акт предательства, уехав из Варыкина с Комаровским. Так некогда предал Христа, отказавшись от него, Понтий Пилат. И вот теперь, над гробом мертвого Живаго, Лара и объясняет, и оправдывается, и понимает, что слабости допускать нельзя, когда на повестку дня поставлена судьба пророка, целителя, гениального диагноста. Это не разговор с покойником, это разговор с живым человеком, это живые люди, они вечно живы, как живы Мастер и Маргарита, Иешуа и Понтий Пилат. Таинственная связь существует между ними – подчеркивает Пастернак, люди покидают комнату, как только видят их вдвоем – ее у гроба и его в гробу.

Но у Булгакова «злая сила» в соответствии с мировой литературной традицией творит добро, у Пастернака та же злая сила творит все то же зло – в полном соответствии с реализмом его художественного мышления, чуждого арлекинаде и буффонаде.

Судьба художника – реальная, земная, неизбежно трагическая – вторгается теперь в общее представление о происходящем, становясь частью творимого мира. Это было очень важно. Творимый (сотворяемый заново) мир – мир земных

законов и неугасаемой вечности одновременно – был и внутренним миром человека, и миром человеческих отношений, и миром природным. Позади ничего не было, всё было лишь только сейчас, вокруг, или в туманном, но уже пугающем будущем.

«Символисты» и «реалисты» вошли в жизнь с уже готовым ощущением создаваемого на глазах нового мира, акмеистам и футуристам потребовалось время. (Оно потребовалось еще и для того, чтобы стереть все эти разграничения, которые одинаково умалялись и уничтожались безжалостной историей. Может быть, только поэтика символизма проявила наибольшую жизнестойкость). Долше всех формировали свой космос Ахматова и Пастернак – не изъятые из жизни, они прошли сквозь опыт истории всей первой половины века. Судьба осмыслялась теперь как Рок, жизнь виделась сценой из трагедии Софокла. В нелегкой эмиграции открыл для себя космос человеческой души Бунин. Он не повторял себя, он искал новых форм творчества и новых героев, неосознанно стремясь привести их в соприкосновение с изменившимся временем. Перетолковывая Новый Завет, примеряя его к своему времени, устами героя своего романа Пастернак утверждает рождение Нового мира как нечто уже бывшее в истории:

...Книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.

Сейчас должно написанное сбыться.
Пускай же сбудется оно. Аминь.

«Написанное» – предначертанное, продиктованное ходом истории. Так должно быть. Жертвы неизбежны, и они должны быть принесены. Христос у Пастернака и жестокий судья (как поэт), и безвольная жертва (как герой романа). Но он ничему не учит и ничего не проповедует. Он лишь определенным образом ведет себя, и именно это его поведение (в условиях наглядной экстраординарности) есть пример, заменяющий учительство.

Согласно свидетельству Лидии Гинзбург, Гумилев говорил Ахматовой: «У нас писатели кончали тем, что начинали учить людей. Когда ты заметишь, что я начинаю учить, – отрави меня, пожалуйста»⁴⁸. Правда, кое-чему учил Блок (во всяком случае, наставлял и требовал: «Художник должен...»), стремился к учительству поздний А. Белый. Но это были уже осколки некогда могучей тенденции. Что она к концу века исчерпала себя – показал Чехов. Окончательно же была похоронена она вместе с Л. Толстым, требования которого, призывы к отказу и самосовершенствованию принимались многими современниками как ханжеское и что-то ненужное (см., например, у Мережковского в 1-м томе исследования «Л. Толстой и Достоевский»).

Известно, что Пушкин прохладно отнесся к «комедии»

⁴⁸ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 320.

Грибоедова, первому в русской литературе обличительно-учительному произведению, в котором обличительству придана совершенная форма афоризма. Но пути, открытого им, дальше не было. Можно было, правда, «социально» уточнять, конкретизировать. Грибоедов делать этого не стал – он знал, что поднялся на слишком большую высоту. Кроме того, он был еще и высокопоставленный чиновник, действовавший на благо Российской империи. Художник столкнулся с чиновником – и Грибоедов замолчал.

А вот русская литература, которая только еще начиналась, именно в слове увидела великую силу. [Как явление искусства, морали, нравственности Грибоедов выбыл из художественного сознания века.] Фамусов, Скалозуб, Молчалин, да и сам Чацкий уже были погасшими звездами в космосе сотворяемого мира. Свет от них еще шел и часто взблескивал, но это был свет потухших звезд.

Но Грибоедов породил Гоголя – герои «Мертвых душ» уже даны в «Горе от ума». Скалозубы – те же собакевичи. Да и необъяснимая гибель Грибоедова в Тегеране сродни голодной смерти Гоголя в Москве; оба оказались в тупике, из которого не было выхода.

Попытался постичь Грибоедова Блок в «Возмездии», разжечь погасший костер, желая высветить его пламенем свою, уже совсем другую эпоху. Блок говорил о великой культуре Грибоедова, умершей вместе с ним, – но и эта затея ничем не завершилась. Чацкий, оборотившийся под пером Блока

в «демона»-ретрограда Александра Львовича Блока, Софья, представшая то ли «вестницей небес», то ли «бесенком мелким в юбке» (Блок так и не решил этого вопроса), были персонажами, искусственно занесенными в совершенно другую эпоху. Они уже никого не выражали и ничего не содержали. Художественный мир сотворялся теперь по иным законам, с иными «действующими лицами», и в этом мире отточено-однолинейной грибоедовской гениальности места не было. Собственно, вся русская литература, начиная с Пушкина, разрушала музейную систему Грибоедова. В первой главе «Двенадцати» принцип паноптикума восстановил было тот же Блок, но это была всего лишь передняя, за которой открывались такие бездны, какие и присниться не могли не только Грибоедову, но и всему его столетию.

3

Могут возразить, что рядом с Пушкиным и Грибоедовым был Гоголь, были «Выбранные места из переписки с друзьями», были попытки создать образцово-показательную жизнь во 2-ом томе «Мертвых душ». Но это-то как раз и есть самое слабое у Гоголя. А 2-й том «Мертвых душ» стал навечным образцом неудачи и трагедии. Гоголь велик как сатирик-абсурдист, как основоположник и создатель литературы абсурда. Его герои не слышат и не понимают друг друга, у них нет психологии, нет «внутренней жизни». Поэтому всякое

столкновение их друг с другом порождает ситуацию нелепости.

На сто лет он обогнал свое время. Его последователи обнаружили только в нашу эпоху. И в отличие от своего учителя они живут себе припеваючи. Мир для них есть то, что он есть. Для Гоголя он должен был стать другим. Гоголь, как выяснилось, не мог жить без Бога. Ему нужен был «указующий перст», как признался он еще в первом томе своей «поэмы». И он стал искать его, чтобы найти хоть какой исход из того ужаса, именуемого ныне абсурдом, который он вдруг обнаружил. Великим провалом, крахом посчитала Анна Ахматова роман Пастернака «Доктор Живаго», прямо сказавши, что это и есть второй том «Мертвых душ»⁴⁹. Почему же так прямо? Потому, видимо, что здесь предпринята попытка изобразить нормальную (говоря условно), естественную, во всяком случае, жизнь человека в неестественном мире, перевернувшем вверх дном все человеческие понятия, вернувшем людей в звериную эпоху, в доцивилизованный период существования. И вот в этом мире, мире великого абсурда, появляется человек, который, если и не принимает этот обрушившийся хаос, то и не вступает с ним в борьбу, не протестует и ничего не требует. Он просто живет естественной жизнью, пишет стихи, рождает детей, опускается все ниже, однако сохраняя в полной неприкосновенности свое внутреннее «я», т. е. сохраняя самого себя. Это-то и было, как я

⁴⁹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Paris, 1980. С. 259.

думаю, неприемлемо для Ахматовой, слишком хорошо знавшей время, описанное в романе. Чтобы сохранить себя так, как сохранил себя Юрий Живаго, человек должен был быть не менее, чем Иисусом Христом. Гнев Ахматовой был беспределен, и он понятен нам, как понятно удивление Цветаевой, когда Ахматова в 1941 г. прочитала ей отрывки из только что начатой «Поэмы без героя».

Сейчас, по прошествии многих лет, величие этих двух произведений, более близких друг другу, чем далеких друг от друга, не подлежит для нас сомнению. Как не подлежит сомнению и заданность лежащей в основе каждого из них идеи.

Насколько гармонично, естественно, продуманно «Преступление и наказание», как совершенно сделано оно, настолько же корявы, искусственны, полностью лишены внутренней соотнесенности «Бесы». А ведь писал один человек и близкие цели преследовал он в обоих романах. Но поднимется ли у нас рука отдать предпочтение одному перед другим? Нет, не поднимется.

«Преступление и наказание» – нравоучительный роман. «Бесы» – роман-предостережение. Роман Пастернака, как и «Поэма» Ахматовой, – ни то, ни другое. Они ничему не учат и ни от чего не предостерегают. Они говорят о наблевшем, но отстоявшемся, печальном, но жизнеутверждающем, несмотря даже на то, что господствующим мотивом этих двух произведений стал мотив гибели: смерти, само-

убийства, расстрела; мотив зверской жестокости и рабской покорности.

Сняв с себя необходимость учительствовать и проповедовать, искусство XX века расковало не поддающиеся никаким измерениям творческие возможности. Как сказал Блок:

...через край перелилась
Восторга творческого чаша...

По прошествии времени творческий восторг сменяется творческим ужасом, но ни учительство, ни проповедь в искусство (даже если оно создается в ящик письменного стола) по-прежнему не допускаются. Правда, в 20-е годы Маяковский попытался исправить положение, призывая, однако, уже не к учительству, а к уничтожению и расправе. Проблема «во имя», окрасившая собою все искусство XIX века, с новой заостренностью возникшая у Блока и А. Белого, возрождается у Маяковского, но уже в злободневно политическом, примитивном ее преломлении.

Критик Григорий Архангельский в статье «О простоте и сложности российской поэзии» справедливо отмечает, что для модернизма вопрос «что» (сказано) вытесняется вопросом «как» (сказано). Между этими «что» и «как» и заблудился Маяковский. Его породила, считает Архангельский, «установка на технический прием. Дух при сем не присутствовал. Но уже на следующий день предъявил свои права».

А предъявив права, толкнул его на такое, о чем и подумать страшно.

Многое в статье Архангельского спорно и неудовлетворительно. Но вот он говорит, что, когда «место бога» заняла в творчестве Маяковского революция, и получился конфуз: «В поэме “Владимир Ильич Ленин” гротескно преломляется библейский канон: 1-я часть (до Ульянова) – “Ветхий Завет”; 2-я часть (Ульянов, вера в “революции и сына и отца”) – “Новый Завет”; 3-я часть (“Стала величайшим коммунистом-организатором даже сама Ильичева смерть”) – “Деяния”»⁵⁰. Бога заменила революция, революция отождествилась с Лениным, Ленин же действительно создавал новый мир. Как demiург он и выступает в поэме Маяковского. И даже добавлю: само рождение его подается Маяковским в виде акта всемирной драмы, как рождение младенца Иисуса («По всему по этому в глуши Симбирска родился обыкновенный мальчик Ленин» – т. е. он появился на свет уже Лениным, человеком всемирно-исторического предназначения). Маяковский невольно воспроизводит библейскую мифологию, что в существе противоречило его личной задаче.

Так, протестуя в поэме против обожествления «героя», подчеркивая его внешнюю незаметность и как бы всеобщность, Маяковский невольно возвращается к мифу о рождении нового мира. Сам характер задания толкал его на использование уже созданного, жанр жизнеописания великого

⁵⁰ Грани. 1987, № 143. С. 242–244.

человека «вспоминал» себя в далеком прошлом. Этой подмены не заметил в свое время никто.

Но, несмотря на подобные совпадения, не «память жанра» играла по преимуществу в искусстве XX века решающую роль. Чтобы обновиться, жанр должен был также «забыть» о себе. Память и забвение причудливо сосуществовали в искусстве XX века. Забывалось близлежащее, далекое же прошлое, архаическое внезапно давало о себе знать. Многовековая давность не служила преградой. Преградой служило сравнительно близкое, открывающее, казалось бы, новый путь.

Все значительное в искусстве XX века, от «симфоний» Андрея Белого до романа Пастернака и поэмы Ахматовой, создано на основе забвения близлежащего и памяти о далеком прошлом. Уже поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» должна была забыть о «Евгении Онегине», но вспомнить о римских сатурналиях со всей их системой карнавального шествия. Блок загубил «Возмездие» потому только, что здесь «память жанра» (близлежащего) играла решающую роль. Но жанр описательной поэмы напрочь был забыт в «Двенадцати», и вышло нечто гениально-неповторимое: то ли «поэма», то ли цикл стихотворений, как определял сам Блок. В стихотворных сборниках второй половины XIX века во Франции, Англии, Америке и в начале XX века в России был создан совершенно новый тип связного (условно-лирически) повествования, перечеркнувший все виды и типы

большого стихотворного повествования, каким оно складывалось на протяжении двух последних столетий (включая поэму романтическую, реалистическую, описательную, мистическую и лирическую).

«Память жанра» давала о себе знать в «Стихах о Прекрасной Даме» Блока, в любовных циклах начала века, где вдруг обнаруживаются и Данте («Новая жизнь»), и Петрарка (послания к Лауре).

Всё, что было когда-либо создано в жанре (или под видом) описательной поэмы, должна была забыть Ахматова, изгнать из памяти и текста, чтобы создать «Поэму без героя».

Традиционными романами (и повестями) считали свои произведения Бунин («Деревня», «Суходол»), Ф. Сологуб («Мелкий бес»), А. Белый («Петербург»), автор «Тихого Дона», М. Булгаков («Мастер и Маргарита»), Б. Пастернак («Доктор Живаго»), поскольку в основе каждого из них лежит жизнеописание героя. И тут действительно «память жанра» вновь и вновь возвращает нас на «круги своя». Но она «действует» помимо воли автора, а там, где в согласии с нею, получается прямо противоположное. Не только вопрос «что», но и вопрос «как» прочно держит в своих объятиях всех перечисленных авторов. [Полуповести-полупублицистические очерки создает Бунин; три романа в одном романе ухитрился вместить Михаил Булгаков; с авторской исповедью в первую очередь связан «роман» Пастернака; эпическую поэму (с прозаическими вкраплениями) выдает за

роман Андрей Белый. И так далее.]

Обновление жанра (т. е. забвение каких-то определенных некогда черт и создание новых) – вот то главное, к чему стремятся русские авторы в XX веке.

В «Господине из Сан-Франциско» Бунин пересказал «Жизнь человека» Леонида Андреева. Сделал он это на более достоверном уровне⁵¹. И там, и здесь безымянные герои. И там, и здесь – жизнь человека, с ее туманным началом, успехами посреди жизненного поприща и неотвратимым концом. И там, и здесь – жена человека, дочь человека. Только у Леонида Андреева это именно человек вообще, т. е. отвлеченный символ, у Бунина он все же *господин из Сан-Франциско*. Незначащий, но все-таки признак, некое отличие (хотя с таким же успехом он мог быть господином из Мичигана, Техаса, Мадрида). И тот, и другой погружены в хаос бессмысленной жизни. Различия между героями Андреева и Бунина, конечно, есть, но они не играют особого значения. Рок тяготеет над ними, он-то и уравнивает их перед лицом того неизвестного, что подстерегает их на каждом шагу, сводя на нет всё остальное – случайное появление на свет, работу и удовольствия, наличие жены и дочери – чужих и ненужных людей (семья как обязательный ритуал). Не слу-

⁵¹ Впрочем, Георгий Адамович считает, что рассказ Бунина «есть не что иное, как мастерски написанная вариация на тему “Смерти Ивана Ильича”» (Воздушные пути. Альманах V. Нью-Йорк, 1967. С. 111–112). С этим можно согласиться, но при условии, что между Л. Толстым и Буниным будет поставлена драма Леонида Андреева.

чайно и отсутствие имен: имя несет в себе признаки характера. Ни Леониду Андрееву, ни Бунину оно не нужно; их интересует единство иного рода – предельно отвлеченное, абстрактно-обобщенное.

Это был общий путь литературы: на смену типизации приходила символизация, личные имена либо исчезали вовсе (с почти гениальной наглядностью линия эта была завершена в «Чистом понедельник» Бунина), либо становились столь же символическими (т. е. значимыми семантически) как Дарьяльский, Софья Петровна Лихутина, Аблеухов у А. Белого, Клим Самгин у Горького, Петруха и Андрюха в «Двенадцати» (апостольские имена Петр и Андрей), либо тоже теряли всякое значение, становились случайными, произвольными («Темные аллеи» Бунина). Мы еще помним, что именно Иван Ильич умирает у Л. Толстого, но никаких других имен из этой повести не помним – они уже здесь случайны, не нужны, лишены характерности⁵².

А раз нет имени – нет и личности. Есть символ, знак, условное обозначение неких обобщенных понятий. *Человек из ресторана* И. Шмелева прочно угнезвился в нашем сознании, с юношеских лет он там, но как его зовут? А никак – он просто и всего лишь слуга, лакей, человек из ресторана – не Гамлет, не Дон-Кихот, не Гаргантюа, не Карамазов.

⁵² Да и сам Иван Ильич воплощает не столько личность, сколько некую всеобщность – «типологию умирания», как сказала Лидия Гинзбург (см. ее книгу «Человек за письменным столом». Л., 1989. С. 331).

Как и господин из Сан-Франциско, как и человек Леонида Андреева.

Безусловно, и характеры, и имена сохранялись в литературе, и в немалом количестве, – я говорю лишь о тенденции, о направленности, об эволюции художественного мышления. Значит ли это, что происходило измельчение литературы (как считал Лев Толстой, в чем был убежден Бунин). Вовсе не значит. Литература меняла свое качество. Она переходила в иную сферу существования, где господствовали иные законы. На смену «Смерти Ивана Ильича» пришла «Жизнь человека». Иван Ильич еще сохранил черты индивидуальности, человек Л. Андреева полностью лишается их.

«Выпьем за человека, Барон!» – предлагает горьковский Сатин из пьесы «На дне». «Человек, – утверждал он, – это великолепно. Это звучит... гордо!» Дорого заплатила литература, народ, да и сам Алексей Максимович за иллюзии бродяги, который не хотел работать, потому что слишком презирал людей, стремящихся к сытости. [Вот и оставил людей (Человека!) без гордости и без хлеба.]

Но главное (для нас) не в этом. Главное в том, что именно этот бродяга, сам того не подозревая, открыл новый подход к человеку и как деятелю истории, и как литературному персонажу, тот подход, который будет уточнять, шлифовать, усугублять советская литература на протяжении полувека своей истории. Прислушаемся к тому, что говорит Сатин (он же Горький):

«Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» И далее следует страшноватая ремарка: *«Очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека»*. [Как видно, человека вообще, лишённого черт индивидуальности.] Очерченная пальцем в воздухе фигура человека, столь привлекательная романтически, от избытка энтузиазма изображённая, и стала впоследствии главным героем Воркутинских, Колымских и прочих лагерей. Не ты, не я, не они... Нет личности, нет индивидуальных черт, они смазаны, уничтожены: перед нами – скопище безликих людей. А скопище звучать гордо не может, звучать гордо может только «я», «ты», «он».

Такой простой и сильной проповеди деперсонализации человека (термин Н. Берберовой) до Сатина русская [(да и никакая другая)] литература не знала. Требовали отказа от себя, но во имя живых людей. Но отказа от себя во имя мифических Наполеонов и Магометов не требовал ещё никто⁵³.

⁵³ Лука тоже не так далеко отстоит от нас. И недаром Сатин защищает его: они близки в своей бесчеловечности. Один лжет – «звучит гордо», другой лжет о достижениях здравоохранения (больницы из мрамора), стал бы успокаивать родственников арестованного («разберутся – выпустят, невинных у нас не берут»). А когда правда открывалась, иллюзии лопались, – люди кончали самоубийством, как это и сделал предтеча всех русских самоубийц нашего века Актер, на что Сатин небрежно махнул: «Эх... испортил песню... дур-рак!». Испортил песню – на пустыре удавившись! А если б не на пустыре, а в роскошном «Англетере», или на крюке в Елабуге? Или из револьвера в сердце [в Гендриковом переулке]? Старик же исчезал тут же («яко дым от лица огня») – правда противопоставлена ему. Очень современная пьеса, если читать ее из сегодняшнего дня.

И вот тут начинается незаметная, на первый взгляд, но жестокая борьба частного, личного, индивидуального с общим, сущностным, природным. Видовое начало хочет выделить себя из родового. Вид отрицает род. Человек не хочет быть человеком «вообще».

«Уехали... Про меня забыли...» – жалуется в «Вишневом саде» Чехова слуга Фирс. Забыли про человека, который не звучал гордо и не отождествлял себя ни с Наполеоном, ни с Магометом.

Фирс здесь еще равен человеку, человек же и есть Фирс.

Борьба эта прослеживается в творчестве самого Горького, который, однако, не замечал ее и придал ей значение только в 1917–1918 гг. в цикле статей «Несвоевременные мысли».

Что есть человек – индивидуальность или крупица мироздания, какие черты в его внутреннем облике преобладают – те ли, которые выделяют его из среды ему подобных, или те, которые уравнивают его с нею? Что есть «я» – «я» или часть «мы»?

В подобной постановке вопрос, конечно, заострен, и так грубо он в литературе (во всяком случае, в дореволюционный период) не стоял. И если уже тогда явственно обнаруживается стремление к символизации (в сторону от типизации), то в пореволюционный период соотношение заметно меняется, приобретая дополнительные оттенки.

[Еще в середине XVIII века Ломоносов видел человека на краю мировой бездны:

Открылась бездна, звезд полна.
Звездам числа нет, бездне – дна.

Но космические планы бытия, намеченные в поэзии классицизма, еще не укоренились прочно в искусстве. Они укоренятся, когда в поэзию войдет Тютчев.

С Тютчевым пришла в русскую поэзию космическая тема – тема полной причастности человека к мировому круговращению, тема нерасторжимой спаянности человека и природного мира. Лермонтовское «Пустыня внемлет Богу, // И звезда с звездою говорит», где мир природы еще нечто отчужденное от читателя, было с точки зрения поэтической позиции Тютчева художественным анахронизмом. Он открыто слил, нерасторжимо спаял существовавшие порознь лирические сферы – человека и природы – в единую и нераздельную сферу человека в природном мире:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

«Мы» – это и увидевший себя как бы со стороны человек, и Земля, совершающая обычный путь вокруг Солнца, и вся вселенная как часть Галактики.

Конкретные черты исторического периода, сохраняя свою

специфику, становятся в понимании поэта показателем и более «объемных», уже не просто исторических категорий. Исторический «быт» человечества оказывается (в соотношении с основной категорией, определяющей его конкретную данность, – категорией движения) мирозданием в миниатюре, где всё подчинено также закону движения. Во власти этого стихийного закона находится все сущее, в том числе, и в первую очередь, человек:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!]

Проф. Ж. Нива безусловно прав, не находя в «Поэме без героя» Ахматовой «христианского спасения от бремени» судьбы⁵⁴. «Поэма без героя» космоцентрична, но не порозановски, а по-лермонтовски. Лермонтов тут ближайший предшественник Ахматовой. Не крест – знак Бога в этой поэме, а купол, купол неба (как, впрочем, и в других поздних стихах Ахматовой) и имитирующий его купол храма («...расступились стены... И, как купол, вспух потолок»). Под куполом и совершается «действие» поэмы, протянутое от ветхозаветно-мифологических времен («там, у устья Леты-Невы») до нынешнего времени («календарный двадца-

⁵⁴ Ахматовский сборник. I. Париж, 1989. С. 105.

тый век»).

Восприятие челоока как явления не только быта, но и бытия обосновал Н. Бердяев в работе «Смысл творчества», написанной в годы Первой мировой войны и изданной за два года до «Двенадцати» и за пять лет до «Заблудившегося трамвая» Гумилева.

Исходный тезис Бердяева таков: *«Само сознание человека как центра мира, в себе таящего разгадку мира и возвышающегося над всеми вещами мира, есть предпосылка всякой философии»*⁵⁵. Человек «космичен по своей природе», ибо он – «центр бытия». И он не может принадлежать к какому-либо одному миру – «бытовому» или «бытийному», «природному» или «сверхприродному», ибо он сам есть *малая вселенная*. «Цельная малая вселенная» – вот что такое человек; и он «познавательльно проникает в смысл вселенной, как в большого человека». Так пишет Бердяев.

Повторяя Державина (ода «Бог») – «Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!», дополняя его космизмом Тютчева, Бердяев воспроизводит его в следующем виде: «Человек сознает свое величие и мощь и свое ничтожество и слабость, свою царственную свободу и свою рабскую зависимость, сознает себя образом и подобием Божиим и капель в море природной необходимости. Почти с равным правом можно говорить о божественном происхождении человека и о его происхожде-

⁵⁵ Бердяев Н. Собрание сочинений. Т. 2. Paris, 1985. С. 87.

нии от низших форм ограниченной жизни природы»⁵⁶.

Человек, согласно Бердяеву, существо «двоящееся и двусмысленное, имеющее облик царственный и облик рабий, существо свободное и закованное, сильное и слабое, соединившее в одном бытии величие с ничтожеством, вечное с тленным». «Бесконечная природа» человека «не может быть удовлетворена и насыщена временными осуществлениями». «Наука с полным правом познает человека лишь как часть природного мира и упирается в двойственность человеческого самосознания как свой предел»⁵⁷.

Следовательно, вопрос об антропоцентрической или космоцентрической природе человека (т. е. о его сущностном начале) есть один вопрос, а не два; здесь одна проблема, а не две проблемы.

Человек природный (в сокращенном варианте – исторический) есть одновременно и человек космический (малая Вселенная), ибо всякая попытка возродить «натуралистический антропоцентризм» есть попытка возродить докоперниковский тип мышления⁵⁸.

XX век сдвинул многие привычные критерии и оценки, казавшиеся ранее неоспоримыми, но он же возродил тягу к категоричности, к абсолюту, он и втянул личность в единый поток жизненных видоизменений, грубо нарушив ее былую

⁵⁶ Там же. С. 88, 89.

⁵⁷ Там же. С. 90, 91.

⁵⁸ Там же. С. 93.

особность и изолированность и, вместе с тем, небывало возвысив ее, поставив перед проблемами, не возникавшими никогда ранее.

И если мы всмотримся внимательно, то увидим, что границы между различными течениями, «концепциями» эпохи в творчестве разных художников пролегают вовсе не по линиям, по которым мы все еще с привычной легкостью разделяем писателей на «школы» и «направления». Они затрагивают какие-то иные, не столь явно выраженные, но не менее важные стороны писательского мирозерцания и психологии личности, нами еще не выявленные и не описанные. Чем объяснить, например, что твердый и пронизательный реалист Бунин по каким-то существенным представлениям о своем времени и исторической роли России объективно смыкался с символистами (а в 1918 г. и с Горьким), хотя сам считал их следствием и показателем упадка русской культурной жизни? Приверженность к реалистическому стилю не спасла Бунина (как и некоторых других «знаниевцев») от эмиграции, как и приверженность в прошлом к символизму не стала для Блока, Брюсова, Белого препятствием при определении общественной позиции в 1917 году.

Революция свела многих бывших противников и развела многих бывших союзников, и этот процесс, вполне естественный, продемонстрировал всю сложность перемен, происходивших в начале века и затронувших не только сферу общественных отношений, но, прежде всего, психологию

личности. Всё противоречило друг другу, и всё было друг с другом связано.

Брюсов увлекается К. Фламарионом, Горький – Г. Клейном («Астрономические вечера» Клейна – непременная принадлежность каждой интеллигентной семьи: книга читается вслух, после ужина). Такой массовой тяги к астрономическим знаниям европейские страны еще не знали. Космическая «история» с ее катастрофами и преображениями накладывалась на земную историю людей; создавалось тождество, подкрепляемое реальными ужасами, творившимися на глазах. Пророками оказывались Лермонтов, Тютчев; малость человека перед грандиозностью мироздания, а через него – перед мировой историей становилась удручающей аксиомой. «Добро» и «зло» как-то странно перемешивались, понятие греха сохранилось лишь в церковной догматике. «Смрадный грешник» мог стать героем поэмы, в которой прямо утверждалось, что «поэтам вообще не пристали грехи». «Ужасы» прошлого казались чуть ли не божественной благодатью по сравнению с ужасами настоящего.

Снижая образ лермонтовского Демона («...я, вольный сын эфира...») до уровня земного человека, А. Белый утверждал в поэме «Первое свидание»:

Я – сын эфира, Человек —
Свиваю со стези надмирной
Своей порфирию эфирной
За миром мир, за веком век.

У Лермонтова сын эфира – Демон, у Белого – Человек (хотя и с заглавной буквы, как категория антропософского, но все-таки Человек, а не некий дух).

В дневнике, который вел, попав в Варыкино, Юрий Андреевич Живаго, имеется такая запись: «О том, чтобы Фаусту быть художником, позаботились заразные примеры учителей. Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и поклонения любимым предтечам».

Можно полагать, это была исходная установка позднего Пастернака – открывать новое, следуя «закону притяжения», закону «следования... любимым предтечам».

Однако «Доктор Живаго» держится не на традиции, а лишь на страстном желании эту традицию сохранить, но <и на> постоянных выходах за ее пределы. Другими словами, он держится на противоречии, которое было порождено столкновением противоположных линий в развитии художественного мышления XX века. Полутрактат лирико-философского свойства, полу- притча, полуволшебная сказка – вот что такое «роман» Пастернака. И велик он не как «роман» (или нечто иное в каком-либо определенном жанре), а как рассказ глубокого человека об ужасах насильственного переустройства общества. Может быть, это и есть тот новый жанр, который создал Пастернак. Рассказ об ужасах революции, когда эпоха революции давно миновала. К какому жанру может

быть отнесен Апокалипсис? Ко многим одновременно. Так и роман Пастернака. Это Откровение о времени, к которому подвела история.

Проповедь антропоцентризма, наглядная, демонстративная, столкнулась в «Докторе Живаго» с мощным космоцентризмом мироощущения главного героя, – из этого столкновения и родился никем еще не определенный жанр этого необычного произведения.

Мечтая вслед за Пушкиным о хозяйке, покое, горшке щей, твердя все время «я мещанин, я мещанин», Юрий Андреевич становится совершенно другим человеком, как только попадает в объятия Природы. Космические струи проходят сквозь него, в любой момент они готовы оторвать его от земли. Как не вспомнить Бердяева, читая, например, такое описание:

«Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал всё его существо и парой крыльев выходил из-под его лопаток наружу. <...> “Лара!” – закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству».

Пастернак хотел только простоты, но и в конце пути он был так же далек от нее, как в начале. И не потому не приняла Ахматова «Доктора Живаго», что шли они будто бы

разными путями (она – от «простоты» к «сложности», входя своей поэмой в сферу мирового авангарда, он – напротив), а потому что увидела там ненавистное ей учительство.

В тринадцатой части второй книги («Против дома с фигурами») в главе 17 главное противоречие романа приобретает зримую наглядность. Как и Блока, Пастернака крайне волнует вопрос, что же произошло в мире с возникновением христианства. А вот что: «Кончился Рим, власть количества, оружием вмененная обязанность жить всей поголовностью, всем населением. Вожди и народы отошли в прошлое».

Вовсе не об императорском Риме здесь идет речь. Рим всего лишь условное обозначение того времени, когда создавался роман; это и прогнозы относительно того, что ожидает человечество в будущем.

Что же именно? А вот что:

«Личность, проповедь свободы пришли им на смену. Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной. Как говорится в одном песнопении на Благовещение, Адам хотел стать богом и ошибся, не стал им, а теперь Бог становится человеком, чтобы сделать Адама Богом...».

Очевидно, это и есть тот вывод и то сокровенное желание, к которым пришел Пастернак в конце жизненного пути. Он формулирует свои выводы в формах богословской метафизики – очевидно, иначе выразить их было бы невозможно.

Известно, что развитие традиций есть отрицание выработанных и опробованных методов творчества; развивать традиции – значит, прежде всего, не делать так (делать не так), как это делали предшественники. Этот заново созданный вид творчества может воспроизводиться, но может и не воспроизводиться (как не воспроизводимым после «Евгения Онегина» оказался жанр романа в стихах).

Акмеисты продолжили традиции символизма тем, что убрали из искусства смысловую многозначность, мистику, наличие потенциальных (допустимых) смыслов. Это было и «преодоление» символизма, и продолжение открытого символистами тотального обновления поэзии. Но затем, начиная уже с «Огненного столпа» и «Веселых братьев» Гумилева, лирики Ахматовой периода революции (вплоть до «Реквиема», «Поэмы без героя») они сдавали свои позиции, восстанавливая в погранных ими же приемах творчества и смысловую многозначность, и наличие неявных смыслов, и символическое обобщение.

Вся русская литература XX века, сколь бы реалистичной она ни казалась на первый взгляд, есть развитие, совершенствование эстетики и поэтики символизма, когда за малым угадывается многое, когда главным оказывается не то, что высказано прямо, а нечто подразумеваемое, расширитель-

ное, когда характер, имя «Героя» (если оно есть) условны и необязательны, ибо речь идет об общемировых процессах. Гениальное стихотворение Цветаевой «Попытка ревности» говорит нам вовсе не о ревности, а о рождении в жизни нового психологического типа личности, наделенной способностью *так* видеть и *так* чувствовать мир и человека в этом мире, как раньше делать этого еще не могли. И не потому что недоставало развития или эстетической изощренности, а потому что просто по-другому воспринимали и «объект» ревности, и само чувство «ревности».

Безусловно, всякое новое, входящее в жизнь, входит одновременно с утратой того, что было выработано, приобретено предшествующими поколениями. И если судить об этом процессе серьезно, то здесь не просто и не только утрата, а смена одного другим, которая воспринимается нами подчас именно как утрата. Что-то всегда в жизни утрачивается, а что-то приобретается, и наивно думать, что утрачивается хорошее, а приобретается одно только дурное (или напротив). Смена всегда есть утрата, но она всегда есть и приобретение.

В октябре 1948 г., рассказывая в письме О. М. Фрейденберг о работе над второй частью романа «Доктор Живаго», которая будет охватывать период с 1917 по 1945 гг., Пастернак сетовал: «Мы все-таки, помимо революции, жили еще во время общего распада основных форм сознания, поколеблены были все полезные навыки и понятия, все виды целесообразного умения». И затем с горечью сознается: «Так позд-

но приходишь к нужному, только теперь я овладел тем, в чем всю жизнь нуждался...»⁵⁹.

Распад «основных форм сознания», утрата полезных навыков и понятий страшна, она лишает человека человеческого в нем. Но сам процесс осознания того, что именно утрачено, процесс, который не мог не произойти, дал нам Пастернака и его «роман», дал нам Ахматову и Цветаеву, дал Осипа и Н. Я. Мандельштамов и всё то великое в искусстве, чем обогатил мировую культуру русский двадцатый век. [Он же породил невиданное возрождение философской мысли, человеческого в человеке, что переживается сейчас едва ли не во всем мире.] Это диалектика жизни – столь же величественная и трагическая, как и сама жизнь.

Именно поэтому реальность художественного вымысла продолжала оставаться реальностью на правах объективно существующего мира. Права эти сложились в русской литературе в 19 веке и ни на йоту не были поколеблены эстетикой модернизма. Расхожее представление о модернизме как явлении, нарушающем объективные соотношения, культивирующем субъективизм (хотя что в искусстве не субъективизм?), не верно ни в одном пункте. Резко изменившееся в начале века историческое и социальное соотношение сил требовало и иной эстетики. Новая эстетика порождала

⁵⁹ Цит. по: Литературное обозрение. 1988. № 5. С. 98. (В полном виде переписка Пастернака с его (двоюродной. – *Сост.*) сестрой О. Фрейденберг, жившей в Ленинграде, издана в Нью-Йорке в 1981 г.).

иную поэтику. Психологизация подкрепляется и усиливается, а подчас и вытесняется, символизацией, формируются новые законы восприятия, среди которых резко выдвигается вперед закон ассоциативных рядов.

Поэтому и мир, создаваемый литературой XX века (особенно в первую его половину) был миром текучим, переходящим в иное качество, ищущим новых средств самовоплощения. И в этом отношении он гораздо более адекватно воспроизводил историческое Время, нежели литература любого другого периода. Время начала века, русского начала века в первую очередь, есть время и быта, и бытия, слитых в единый нерасчленимый комплекс-поток. Прекрасно понимал эту черту своего времени Вячеслав Иванов, вульгаризировал ее Мережковский, к ее пониманию приходил Бунин. Не говоря уже о Блоке, Белом, Хлебникове, Маяковском.

И если широко понять слова Розанова – «дела плоти и суть космогония», – станет ясно, что именно я имею в виду.

Центральной темой литературы, ее условным «героем» и мотивом становится движение времени, весь мировой процесс, в его видоизменениях, исчезновениях и новообразованиях. Безмерно ускорившееся движение исторического времени, интенсивность событийной жизни выдвигали вперед именно понятие движения. Оно определяло теперь не только характер, но и стиль художественного мышления, и не только в словесном искусстве.

Исторический процесс приобретает черты одушевленного

существа. «Шум времени» слышит Мандельштам; «бег времени» чувствует Ахматова; Волошин считал, что человечество идет «путями Каина», т. е. путями дальнейших убийств и преступлений, которые множились с каждым новым открытием; А. Белый в «Котике Летаеве» утверждает, что он уже в детстве ощутил легкое нежащее прикосновение (подобное прикосновению крыльев) своей будущей возлюбленной, сужденной ему во времени; сменой времен года – умиранием и воскресением – видит в идеале историю человечества Борис Пастернак. Деятельное существование, носителем которого может быть только человек – исторический человек, – вот, согласно Пастернаку, залог культурного развития. Как любой живой организм, Время живет и умирает, воскресает, совмещая в себе пласты быта и бытия, черты антропоцентрические и космоцентрические. Всё происходящее во времени становится самим временем.

Не будем забывать, что герой Пастернака не только «доктор», но еще и поэт. Художник же (человек художественного, т. е. деятельного мировосприятия) есть главный – романтически-идеализированный – герой всего творчества Пастернака. И возможно, что именно в романе Пастернак по-своему продолжил Блока, реализовал замысел, оставшийся у Блока нереализованным. Вот что я имею в виду.

Известно, что в момент работы над «Двенадцатью» Блок задумал написать пьесу о Христе. Пьесы он не написал, сохранились лишь наброски, своеобразные тезисы, в центре

которых – личность Иисуса. (Образ Христа преследует Блока в годы революции как навязчивое видение). И вот здесь имеется такая запись: «Иисус – художник. Он всё получает от народа (женственная восприимчивость). “Апостол” брякнет, а Иисус разовьет»⁶⁰. Замысел Блока до сих пор никем не обследован. Неясно даже, в каком отношении он находится к поэме «Двенадцать». Но, как видно, в восприятии Блоком фигуры Христа господствует не этическая, а эстетическая точка зрения. Христос, как и христианство, для него – явление искусства, народная мифология; учение Христа привлекает его, как видно, своей глубинной красотой, оно прежде всего прекрасно. Жизненные, реально творческие основы христианства Блока интересуют в меньшей степени. Христос творит новый мир по законам эстетического совершенства, потому-то *Христос – художник*.

К тому же Блок мыслит категориями предшествующего столетия, когда именно «женственная восприимчивость» была образцом душевной тонкости и изящества. Ныне акценты переместились: таким образом у Пастернака выступает не столько «героиня», сколько «герой». Именно он несет в себе, своем облике и поведении, христианское начало, и он же, как и Христос Блока, художник. Пастернак как бы реализовал замысел Блока, создав необычный и трудно

⁶⁰ Эту запись Пастернак мог знать по изданию «Дневника» А. Блока 1928 г. («Изд-во писателей в Ленинграде»). Ныне она вошла в 7-й том Собрания сочинений Блока (М. – Л., 1963. С. 317).

объяснимый с позиции XX века образ Юрия Живаго.

Ведь вот, приведя размышление Юрия Андреевича, мысленно обращенное к друзьям – «О, как безнадежно ordinарны вы и круг, который вы представляете. <...> Единственное живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали», – Вадим Борисов в послесловии к советскому изданию романа 1988 г. пишет, что эти слова следует понимать «в узком смысле», лишь как характеристику Дудорова и Гордона, людей, души которых извращены рабской психологией, воцарившейся в послереволюционные годы.

Я думаю, что как раз наоборот, слова эти надо понимать в безмерно широком, всемирном плане, адекватном тому новому восприятию мира, который был сформирован, продемонстрирован, выражен в стихах Юрия Живаго. Ведь та же мысль он повторяет в стихах (а восходит она, как известно, к словам «подлинного» Христа, обращенным к ученикам):

...Вас Господь сподобил

Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт...

Юрий Андреевич Живаго – и доктор («великий врач»), и художник. Он по-женски восприимчив, он и связан с народом (все это черты и самого Пастернака). Но в таком случае надо признать, что доктор Живаго есть явление всеисторического значения и масштаба. Художник – и герой эпохи,

и ее жертва. Именно таков смысл «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, поэмы, выросшей из ее стихов. «Художник по своей природе – врач, целитель. Но если он никого не лечит, то кому и на что он нужен?» – эту заметку обнаружила Н. Я. Мандельштам в набросках О. Мандельштама к очерку об Армении (начало 30-х гг.) и привела ее во второй книге воспоминаний. Образуется интересная линия: Иисус – художник; но он же и великий врач; врачом, целителем оказывается и художник сам по себе, безотносительно к своему божественному предназначению.

И все эти черты как в фокусе сходятся в образе центрального персонажа пастернаковского «романа» – доктора, поэта и нового (русского) Христа Юрия Живаго. [Интересна и семантика имени: с одной стороны, окончание -аго в фамилии есть признак ее сибирского происхождения (напр., Бураго в романе Н. Шпанова «Тайна профессора Бураго»); но с другой стороны, это и старославянская форма родительного падежа прилагательного «живой», которую мы обнаруживаем в Евангелии от Матфея в словах апостола Петра: «Ты – Христос, Сын Бога Живаго» (Гл. 16). Юрий же, как отмечалось в критике, есть форма имени Георгий, Георгий же Победоносец – герой одного из наиболее замечательных стихотворений Юрия Живаго «Сказка».

Мотив движения (от рождения к смерти, от смерти к воскресению, от «дурного» прошлого к «счастливому» будущему, из грязи нищеты в «коммунистическое далеко», от «во-

ждей» и «народов» к человеку как личности и т. д., вариантов здесь было много), ставший главным мотивом словесного искусства XX века, получил и свой исходный центр, свою точку отсчета. Ею стало настоящее. Причем, этих настоящих было несколько: настоящее дореволюционное, когда рушился старый миропорядок, а будущее обрисовывалось одновременно и как нечто обнадеживающее, и как нечто пугающее (отсюда и заклинания, как у Блока в «Двенадцати»); настоящее революционное, исполненное еще более глубоких надежд, великого энтузиазма, но и великого страха; настоящим была и «шигалевщина 37-го года», как сказал Пастернак.

И в каждом из этих «настоящих» пересекались линии (временные потоки), идущие не только из прошлого, но и из будущего. Прежде чем наступить, будущее отбрасывает свою тень на настоящее, – эта известная мысль и явилась образным воспроизведением теории двух временных потоков, в литературе нового времени сформулированная Вяч. Ивановым в примечании к поэме 1907 г. «Сон Мелампа».

Здесь сказано, что этими двумя потоками «причинности» являются потоки времени, обозначаемые терминами «ройя» и «антиройя». Они вводятся, – пишет Вяч. Иванов, – «в изложение моей метафизической концепции для означения: первый – “потока” причинности, воспринимаемого нами во временной последовательности движения из прошлого в будущее; второй – “встречного потока” причинности, нами непосредственно не сознаваемого, но постулируемого как

движение из будущего в прошедшее. <...> Каждый миг явленного бытия – завершает Вяч. Иванов, – <...> есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (Ройя) и порядка мужского (Антиройя)»⁶¹.

Встреча двух причинностей и порождает настоящее, в котором уже заложено будущее – оно же, в свою очередь, есть преобразованное прошлое.]

Живя в тени, которую уже отбрасывает будущее, художники начала века с особой остротой воспринимали настоящее. Говоря вскоре после октябрьского переворота об «озерах крови», которыми еще будет расплачиваться Россия за недалёковидные действия фанатиков от революции, Горький в цикле статей «Несвоевременные мысли» вдруг приходит к выводу о *трагедийности* земного человеческого существования как высшем проявлении сущности человека. В начале он как будто хочет примирить враждующие группы, языком Льва Толстого и Вл. Соловьёва призывает к любви и всепрощению:

«Вчерашний раб сегодня видит своего владыку поверженным во прах, бессильным, испуганным – зрелище величайшей радости для раба, пока еще не познавшего радость более достойную человека – радость быть свободным от чувства вражды к ближнему. Но и эта радость будет познана, – не стоит жить, если невозможно верить в братство, жизнь бессмысленна, если нет уверенности в победе любви».

⁶¹ Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. II. Брюссель, 1974. С. 300.

Время для Горького есть процесс совершенствования, приближения к идеалу. Излагая программу, иллюзорную, конечно, которая, однако, представляет собой не что иное, как ожидание от истории катарсиса, Горький далее пишет:

«Мы, Русь, очевидно, пришли ко времени, когда все наши люди, возбужденные до глубины души, должны смыть, сбросить с себя веками накопленную грязь нашего быта, убить нашу славянскую лень, пересмотреть все навыки и привычки наши, все оценки явлений жизни, оценки идей, человека, мы должны возбудить в себе все силы и способности и, наконец, войти в общечеловеческую работу устройства планеты нашей – новыми, смелыми, талантливими работниками». Горький убежден, что программа эта (кстати, очень современная) будет реализована, история страны наконец-то обретет смысл, ибо: «наше положение глубоко трагично, но выше всего человек – в трагедии»⁶².

Так обозначается единство литературы первой половины нашего века, не только (пожалуй, не столько) в совпадениях – они неизбежны для всего словесного искусства, но и в противоположностях. Единство это выявляется только сейчас. Должно было произойти то, что произошло, чтобы мы поняли, что у каждого из говоривших были основания сказать то, что он сказал. Основания эти были объективны, они начинают осознаваться нами только сейчас. Длительный, из-

⁶² Горький М. Несвоевременные мысли. Статьи 1917–1918 гг. Paris, 1971. С. 112, 141–142.

нурительный, но и крайне поучительный процесс ожидает наше литературоведение впереди. Ныне мы находимся у истоков его. Те *связи-противоречия* литературной жизни эпохи, о которых написала недавно Л. Чурсина, анализируя мои наблюдения и выводы, представленные в прежних работах⁶³, еще только названы нами. Предстоит описать, изучить и попытаться понять их, понять то сложное время как единый комплекс проблем, рожденных не только настоящим, но и будущим.

5

В июле 1911 г. Андрей Белый в письме к М. К. Морозовой изложил весьма своеобразную концепцию исторического развития России, на которую до сих пор никто из историков не обратил почему-то никакого внимания. А. Белый выделяет две даты, два периода, игравшие определяющую роль в истории страны: 12-й год и первые четверти века. Он пишет: «Трудны были России 12-е годы. Трудны были первые четверти столетий». И затем с гениальной прозорливостью замечает: «До 25-года приходили наиболее трудные испытания. В 1224 году появились татары; в 1512 году смута раздирала Россию; в 1612 году – еще большая смута, В 1712 по спине России гуляла Петрова дубинка (в 1725 скончался

⁶³ Русская литература. 1988, № 4. С. 199.

Петр). В 1812 было нашествие французов... И вот мы – у преддверия 12-го года».

Письмо написано в связи с работой над романом «Петербург», в тексте которого упомянут еще раз 1812-й год и сказано, что 1825-й год «бушевал» на улицах города «декабрьскими днями».

Сюда можно добавить: не только 12-й, но и 13-й год – конец Смутного времени и избрание на царство Романовых (XVII век), в XX веке – это последний мирный год России, за которым последовало начало Первой мировой войны, две революции, полностью изменившие лицо мира. 1924 год – кончина Ленина и начало установления авторитарного режима, переросшего вскоре в тоталитаризм. Белый прав: именно начало века закручивает события, которым суждено «раскручиваться» в течение последующих десятилетий, до конца века. Конец же века, как правило, совмещает в себе два процесса: измельчание и изживание прежних традиций и, с другой стороны, накопление новых сил, которым суждено выплеснуться на арену общественной жизни уже в начале будущего (наступающего) столетия. Четыре последних века в истории России подтверждают это наблюдение.

Новиков и Радищев (конец века) вызваны к жизни петровскими реформами. В XIX столетии: в конце века уже нет в живых Достоевского, Некрасова, Тургенева, Тютчева, но нарождается новое поколение: Блоку и Белому в 90-ом году по десять лет; старше всех Горький – ему уже 22 года, 20 лет

Ленину. Уже родились М. Волошин (1877), Анна Ахматова (1889), Борис Пастернак (1890). Осталось менее года до появления на свет Осипа Мандельштама. Это все представители одного поколения, и оно-то формировало и политическую, и культурную атмосферу (и события) первой [четверти] трети двадцатого века. И в первые же годы наступившего столетия накопленные силы бурно вырываются наружу (как это было и в XIX, и в XVIII веках), создавая пеструю картину жизни, где царят тревожное ожидание, предчувствия, которые с течением времени откладываются в законченные концепции как социально-политического, так и художественного свойства.

Время как бы устает от перенапряжения. Усталость времени – не выдумка. Давно замечено, что массовая беллетристика, как и бульварная литература, особенно пышно расцветает в конце века. Она паразитирует на великих идеях прошлого, упрощая их, делая их идеями массовыми. Трудно представить себе Потапенко, Баранцевича, Шеллера-Михайлова среди поэтов и писателей середины столетия, когда творили Тургенев, Толстой, Некрасов, Достоевский, и тем более «серебряного века», но они как нельзя более на месте в литературе 80-х и 90-х годов. Они рассчитаны на уставших людей, желающих отдохнуть от величия концепций, развивавшихся классиками литературы. Бушует один Лев Толстой, но это исключение, подтверждающее правило.

Именно поэтому конец века всегда – подведение итогов,

но не сотворение нового. Он живет соками прошлого, того, что было начато, открыто, развито в начале и середине столетия и что касалось, в первую очередь, понимания человека и его положения в той или иной социальной среде, истории, обществе.

Подобный процесс происходит в наше время, на наших глазах. Поэтому так трудно говорить сейчас о современном искусстве, которое только еще выпускает первые ростки. Оно даст о себе знать в начале будущего века – если закон, открытый А. Белым, «сработает» и на этот раз. Ныне же в литературе преобладают лишь попытки, опробуются подходы, выдвигаются предположения, но человек двадцатого века – *новый человек* – еще не виден нам. Кроме того, в России литература всегда была сопряжена с политикой, и этот фактор также нельзя упускать из виду. Бездонно глубокий рассказ Варлама Шаламова «Шерри-бренди» о смерти поэта на нарах в бараке колымского лагеря, может быть, самое жуткое из всего, что написано на лагерную тему, с невиданной доселе наглядностью намечает психологический силуэт человека нашего лагерного времени.

Собственно, подведение итогов начал уже М. Булгаков; недоумение по поводу происходящего – главный стимул творчества А. Платонова, герои которого живут и действуют как бы в некоем вязком растворе, приглушающем все их помыслы и стремления. Этот вязкий раствор и есть авторское недоумение. Изю всех сил стремятся понять герои Платоно-

ва, что же произошло и происходит в мире, и понять не могут. Вопрос поставлен, но не решен. И Булгаков, и Платонов, и Шолохов («Тихий Дон») – предтечи современных писателей, уже сознательно подводящих итоги целой большой эпохе русской истории.

Опыт, хотя и серьезный, но пока еще только опыт проникновения в психологические глубины и закоулки человека нынешней формации (сегодня он – следователь, палач, завтра – такая же жертва, и уже его истязают; сегодня он твой друг-приятель, завтра он пишет на тебя донос, и ты сам пишешь на него донос, и вот вы оба оказываетесь в одной камере и т. д., ситуаций здесь множество) предприняты и Ю. Домбровским в сильном и тяжелом романе «Факультет ненужных вещей», и А. Рыбаковым, и А. Битовым («Пушкинский дом»), и многими другими нашими писателями-современниками. Более определенны в своих выводах [В. Распутин (рассказ «Пожар»),] А. Приставкин, А. Жигулин, А. Авдеев (неожиданно раскрывшийся в автобиографической повести «Отлучение»). Я уже не говорю о такой крупной вещи, как роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба».

Итоги, итоги, итоги... Итоги того, что пережито, но начинает осознаваться только сейчас. Мысль Горького о том, что подлинную историю страны и народа пишет не историк, а писатель, снова получает свое подтверждение.

И дело ныне не в том, что одно произведение хуже (или лучше) другого, что, скажем, «Пожар» – удача писателя, а

«Дети Арбата» – неудача. Подобный подход в нынешней ситуации просто неуместен. Литература, как и остальные виды искусства, идет сейчас наощупь, как бы в полутьме, ища новые формы и виды художественной изобразительности, пытаясь определить пути, по которым пойдет дальнейшее формирование личности.

Не историк-профессионал, а писатель Солженицын задумал и осуществляет серию романов-исследований, хотя здесь еще не обо всем можно говорить с уверенностью. Мы встречаем тут и использование сильных традиций литературы прошлого в изображении «маленького человека» («Один день Ивана Денисовича»), обнаруживаем стремление дать художественный комментарий к главному, великому труду, перевернувшему сознание многих миллионов людей, – книге «Архипелаг ГУЛАГ». Но вдруг неожиданно обнаруживаем традиции массовой беллетристики XIX столетия, например, в романе «Август четырнадцатого», отчасти и в «Раковом корпусе». Солженицын работает одновременно в разных направлениях, хотя не всегда занят проблемой соотношения их друг с другом. Не все из его романов хочется перечитывать, но сама личность его сделана, конечно, навсегда.

Динамит, подложенный под русскую историю именно в первую четверть века, оказался слишком разрушительным и, я бы сказал, злокачественным. Как ни страшны казались в то время «Бесы» Достоевского, как ни потрясал читателей «Великий инквизитор», на деле всё оказалось и страшней, и

проще, да, пожалуй, и непонятней.

И в этой непонятности нам придется разбираться еще очень и очень долго. Мы только еще вступаем в эпоху, которую без преувеличений можно назвать эпохой великого пересмотра. Пересмотра не только устоявшихся характеристик людей, не только ставших привычными идей, но и всей русской истории, а следовательно, и искусства – всего искусства, без остатка, всех его видов и жанров, мемуаров и романов, повестей и очерков. Новая русская история, как и история литературы, будет писаться долго, тяжело, но начало этому процессу уже положено – пока еще робко, в духе конца века, уже усталого, еще не пришедшего в себя от неожиданных «открытий». И если ничто не помешает этому процессу познания, уже в начале наступающего века мы можем иметь и нового Блока, и нового Ключевского. А даст Бог, и новую философскую школу, которую уже никто не станет выбрасывать за рубеж (хотя и сохраняя ее тем самым, но Россию оставляя страной без философов).

Апрель 1991

Машинопись (копия) с авторской правкой; подпись-автограф. Публикуется впервые.

Приложение.

«Одна общая линия русской литературы XX века»: письмо к Вяч.Вс. Иванову

11 ноября 1988

Дорогой Вячеслав Всеволодович!

В свое время Вы не очень осторожно дали согласие выступить оппонентом на моей защите диссертации по книге об А. Белом. Сейчас я понимаю, что книга не произвела на Вас особого впечатления, но защищать ее надо по многим обстоятельствам. Так вот, поскольку за добрые дела надо расплачиваться, я и сообщаю Вам, что предварительно защита планируется на конец января (что менее вероятно) – начало февраля <1989 г.> (что более вероятно). Поскольку Вы просили не занимать Вас с марта, я и постарался, чтобы защита состоялась зимой. Всё уже готово: написан и отпечатан автореферат, сведения посланы в бюллетень ВАКа, где они и должны появиться в 6-м номере. Выйти этот номер должен на днях, следовательно, по всем пунктам нашей ужасающей официальнойщины все формальности соблюдены, и этим письмом я просто ставлю Вас в известность. Как только дело прояснится до определенной даты, Вам будут официально высланы и книга (диссертация!), и автореферат (по Ваше-

му совету я там много написал об изданном мною «Петербурге»). И даже появились рецензии – две в «Литературном приложении» к «Русской мысли» (Париж), одна написана Т. Хмельницкой и лежит у Д. Урнова в «Вопросах литературы», который никак не может отважиться на сей рискованный поступок. Еще одна будет, очевидно, в «Неве», которую Б. Никольский страстно хочет вывести на уровень «европейских стандартов» (и, кажется, ему это удастся, хотя журнал был уж очень черным).

Но это всё – деловое. Кроме него у меня есть два вопроса к Вам уже не как лицу официальному. Связаны эти вопросы с тем, что я не очень давно, неожиданно для самого себя сделал открытие, которым мечтаю сейчас поделиться с аудиторией (только где ее взять?). Я страстно люблю роман Пастернака. И даже не как «роман», хотя и не подхожу к нему с устоявшимися критериями европейского романа XIX века (а даже так подходила к нему Ариадна Эфрон), а скорее как некий сплав историософского трактата с элементами художественности, хотя вижу, что эти элементы элементами в собственном смысле не являются, это вторая ткань романа, накинутая сильной и властной рукой на ткань первую, историософскую. Так вот, вчитываясь в это «произведение», я вдруг явственно понял (ощутил?) его великое историческое предназначение, которое состоит в том, чтобы уничтожить, снять, убрать с наезженной дороги понятие литературы начала века и, соответственно, литературы советской (или ли-

температуры советского периода, как угодно). Для меня, прошедшего за изучением литературы начала века не один десяток лет, ныне совершенно ясно, что такой литературы (такого отрезка, периода, как хотите) сейчас, при нынешнем обилии материалов, осмыслений и переосмыслений, просто не существует. Есть один общий поток, одна общая линия – линия русской литературы XX века в целом, где одно подготавливает последующее, а это последующее подводит итог предыдущему. Поэтому и роман Пастернака для меня есть непреложное и неперенное подведение итогов тому, что было сказано об истории, о русской истории, о русской революции, об аналогиях с древним Римом (см. позднего Блока, «Двенадцать» и т. д.) в начале века, в русский предреволюционный период. «Доктор Живаго» как-то очень сильно собирает в один фокус многие важнейшие, главные идеи, которыми жил русский предреволюционный период, и дает им разрешение. Он показывает то, что произошло в России и, следовательно, во всем мире, за пятьдесят лет XX-го века, а для нас, поскольку мы-то познакомились с этим романом только сейчас, пожалуй, и за время всего столетия. Здесь прямая связь не только с поздним Блоком и ранним Маяковским, не только с поздним Бердяевым и со всей русской философской школой начала века, но и с последующим осмыслением того, что было прожито, пережито, осмыслено и переосмыслено в XX веке.

Нету отныне никаких преград, разграничений и ограничений, есть один, могучий и суровый, противоречивый, но

одинаково кровавый на всех своих этапах двадцатый век. И всё это сделал (в моем представлении, во всяком случае) пастернаковский роман.

Но не только он. (Я скажу еще два слова, чтобы задать Вам потом интересующие меня вопросы; без вступления они будут Вам непонятны или предстанут в виде пустого любопытства). Есть еще одно произведение, несоизмеримое, конечно, с романом Бориса Леонидовича, но для меня как для историка литературы не менее показательное и значительное, тем более, что оно представляет и завершает вторую линию общелитературного развития в XX веке, так же как и роман Пастернака, связывая оба главных периода – предреволюционный и послереволюционный – в одно неразрывное целое. Это второе произведение – «Поэма без героя» Анны Ахматовой. Если Пастернак завершает линию от «космоцентризма» к «антропоцентризму» (эту линию наметил и определил Бердяев в «Самопознании», ничего, естественно, не зная о Пастернаке, ибо книга писалась в 1940-м году; Бердяев просто взял период от 10-х гг. к 20-м гг., от увлечения антропософией к трезвому изображению событий с человеком в центре изображения), то Ахматова дает нам прямо противоположную линию – от «антропоцентризма» именно как раз к «космоцентризму» – я украдываю, как видите, у Бердяева его терминологию, но да простит мне великий человек это покушение. Это может показаться Вам странным, но для меня линии к роману Пастернака тянутся непосредственно от

«Стихов о Прекрасной Даме» и «Золота в лазури», от увлечения Ницше и Шопенгауэром. И именно эта линия, пройдя сквозь «Петербург» и «Двенадцать», находит свое разрешение в «Докторе Живаго». Пастернак отвечает на все главные вопросы, многие из которых забрезжили в годы революции уже перед Блоком (параллель с Римской империей высказал, если я не ошибаюсь, первым он).

Линии, ведущие к «Поэме без героя», более позднего происхождения – они берут свое начало где-то у истоков акмеизма, в первых сборниках Гумилева и Ахматовой и, также пройдя сквозь «Заблудившийся трамвай», «У цыган», затем ахматовские «У самого моря» и, пожалуй, «Когда в тоске самоубийства...», выводят нас прямехонько к «Поэме без героя» с ее Летой-Невой, полярными хрустальными и сияньями янтарными. И еще – помните? «И как купол вспух потолок...» – это же и купол неба, и купол церковный, и космический купол, одним словом, явление бытийного порядка.

Вот эти две линии и составляют, как мне сейчас кажется, главное в литературном развитии ХХ-го века. Они идут параллельно, временами переплетаясь, пересекаясь (наиболее открытая точка такого переплетения – «Двенадцать» Блока, где Петруха и Ванька, а сверху чуть заметный «в белом венчике из роз», – как и у Пастернака, один покров набрасывается на другой).

И вот сейчас я подхожу к тому, ради чего я нагромоздил все эти угловатости (я впервые пытаюсь перевести смутные

предчувствия свои на бумагу, поэтому и угловатости, никакой системы здесь пока еще нет). Меня интересует – не высказывался ли Борис Леонидович когда-нибудь, как-нибудь походя о поэме Анны Ахматовой? Знал ли он ее вообще? Это очень важный вопрос, несмотря на его бытовую форму. Я не думаю, чтобы поэма Ахматовой была особенно близка Пастернаку, хотя, как и всё ахматовское, она могла бы быть оценена им высоко. Но именно как всё ахматовское, а не как данное произведение, содержащее свой откровенно выраженный «символизм». Не можете Вы что-нибудь припомнить? Не сохранилось ли что-нибудь в записях – Ваших или кого-либо другого? Хоть два слова, хоть какой-то намек на отношение – скажем, пожал плечами, или не ответил ничего. Я отослал в «Вопросы литературы» статью о Пастернаке, Ахматовой и Маяковском – «К вопросу о герое “Поэмы без героя”». Я этого героя нашел: это поэт, Поэт с заглавной буквы, как главный герой Пастернака и Ахматовой послереволюционного периода, и он-то оказывается главным героем и в «Поэме» Ахматовой, и в романе Бориса Леонидовича.

Что Ахматова относилась сдержанно к роману Пастернака, это мне известно и это понятно. Вот Цветаева восприняла бы роман Пастернака в захлеб – это тоже без сомнения. А вот как относился Б. Л. к поздней Ахматовой – об этом я ничего не знаю и никаких предположений у меня тут нет и быть не может, ибо здесь возможны самые разные варианты. И заодно – как реагировала Ахматова на Юрия Живаго?

Если бы Вы смогли что-нибудь сказать мне в ответ на мои вопросы – как было бы здорово! Многое мне самому прояснилось бы, потому что главная моя задача сейчас – выявить, продемонстрировать и основательно обосновать наличие в XX веке в России единого потока литературной жизни от начала века до его конца (т. е. до нашего времени), и с другой стороны – присутствие в этом потоке двух главных линий, связанных с изображением человека, – от «бытия» к «быту» и от «быта» к «бытию». Тогда всё главное в литературе – и «советское», и «несоветское», и поверхностное, и подводное, и опубликованное, и неопубликованное – найдет свое в ней место, и не нужны будут все эти наши бесплодные споры о периодах, названиях, содержаниях и т. д. То есть, дело сразу облегчится, как облегчилось изучение химии с открытием периодической системы. Моя концепция – та же периодическая система, хотя применительно к литературе (как и к искусству вообще) почему-то утвердилось мнение, что она не может быть систематизирована с достаточной полнотой. Я думаю, что она не только может быть систематизирована, но и может быть предсказана – русская литература во всяком случае.

Ну вот, кажется, выговорился. Простите за отнятое время, но очень для меня важно знать то, о чем я и спросил Вас выше. Я только недавно познакомился с «Литературной Грузией», № 2 за этот год, прочел прекрасную, на грани гениальности, статью Г. Робакидзе об А. Белом и чудные воспоми-

нения Г. Нейгауза о Пастернаке, где впервые увидел воочию Кому Иванова оживленно беседующим с Пастернаком по дороге к пруду. Очень зрительное впечатление производят эти воспоминания. Я ведь обошел в свое время всё Переделкино со стихами из «Доктора Живаго» в руках и точно определил «географию» стихотворения «Рождественская звезда» – от Киевского шоссе прямо к даче Пастернака. (А впервые меня к этой даче подвела Лидия Яковлевна Гинзбург). Это же великая проблема, которую и хотел разрешить Ваш сосед, – создание образа русского Христа, которого он и нашел в собственном доме. Посмотрите «Рождественскую звезду» с точки зрения переделкинских примет – всё окажется очень зрительным и достоверным, хотя неожиданным: рождение Христа сопровождается снегом, вьюгой, чисто русской (скифской!) метелью. «Под скифской вьюгой снеговой», – как сказал, кажется, Щербина. Очень это неожиданно, но и очень выразительно. Вот Вам и Новый Вифлеем.

Буду очень рад получить какой-то отклик от Вас. И главное – «Поэма» Ахматовой и отношение к ней Пастернака. Просто жить я больше не могу в неведении.

Л. Долгополов

Машинопись (копия), подпись-автограф. Ответное письмо в архиве Долгополова не сохранилось. Публикуется впервые.

**«Русь бредит Богом,
красным пламенем...»
(Заметки о личности
и поэтическом
творчестве Н. Гумилева)**

Предварительные замечания

«Бог» и «красное пламя» не очень совместны в гармонии мира, но они вполне совместны в общей картине мира. Одно и исключает, и дополняет другое. Гумилев, как до него Блок, обнаружил оба эти качества – созидательное и разрушительное – в стихии русской жизни, какой открылась она в предреволюционный период. Казалось бы, не должен был обнаружить, а обнаружил.

В творчестве, как и в личности Гумилева, в его поведении (особенно в революционные годы), в общении с современниками имеется много загадочного. Гумилев до сих пор остается личностью нераскрытой, а поэтом неведомым. «Его еще никто не прочел», – утверждала Анна Ахматова⁶⁴.

⁶⁴ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Paris, 1980. С. 444.

Одни говорят о его детской доверчивости и поглощенности мечтой, другие – о его высокомерии и неприступности. Как сочетать эти качества, когда речь идет об одном человеке?

С самого начала сознательной жизни Гумилев определил свой жизненный путь как путь литератора, ему он оставался верен до конца. Он не был сторонником идеалистического искусства, как считал одно время Брюсов, не чуждался он и современности, как навязчиво утверждала последующая критика. Он жил в свое время и жил своим временем. Никогда не «витал» он и в «отвлеченных», «придуманных им» мирах, не жил «лишь искусством и ради искусства», как всерьез убеждают нас В. Карпов и А. Павловский во вступительных статьях к стихотворениям Гумилева, только сейчас изданным в большой серии «Библиотеки поэта» (1988 г.).

Он был объявлен в свое время певцом и апологетом захвата чужих земель, силы, презрения к социальным «низам». Этаким аристократ-завоеватель, бесстрашный и целеустремленный, свысока вззирающий на всех, кто плохо владеет пистолетом и шпагой.

При этом почему-то упускалось из виду то обстоятельство, что стихами Гумилева зачитывались, их перепечатывали и переснимали люди, никакого отношения к «идеологии империализма» не имеющие, воспитанные совсем при другом строе и иногда даже преданные ему, не помышлявшие ни о каких захватах и завоеваниях. Гумилев вселял в

них бодрость, давал уверенность в себе и – что греха таить – просто помогал в жизненной борьбе. Именно поэтому, я думаю, он не умер за годы замалчивания, он продолжал жить активной жизнью, хотя ни одного его сборника ни в одной библиотеке получить было невозможно. Вычеркнув Гумилева из истории русской литературы и русской культуры, люди, сделавшие это недоброе дело, добились прямо противоположного: они настолько прочно вписали его в самосознание не одного поколения людей, даже не очень близких к литературе, что сам факт его нынешней реабилитации явился лишь формальным актом, ничего не изменившим в отношении к некогда опальному поэту. Гумилев уже стал легендой, в его судьбе (как и в творчестве) стали видеть загадку, которую надобно решить во что бы то ни стало.

Современники Гумилева много спорили, но так и не пришли к единому выводу, был ли это человек действительно дерзостной храбрости, подстать героям своих ранних стихов, или это был человек застенчивый и кабинетный, религиозно настроенный, терявшийся в обществе литературных авторитетов и просто в аудитории, где ему приходилось читать лекции, и лишь прикрывавший свою застенчивость стихотворной бравадой, романтической выдумкой, в которой весь первый ряд как раз и занимали те же надменные капитаны, пираты, покорители, среди которых незримо возвышался образ поэта, столь же отчаянного и бесстрашного, готового, как и его герои, в любой момент принять смерть в неравном бою?

Здесь, действительно, есть проблема, которую подсунула нам непростая история двадцатого века. В литературной среде начала столетия Гумилев выглядит поэтом, как бы с лужы свалившимся («спрыгнувшим с печки», – говорил Блок). У него и вправду много вещей слабых, недоделанных; в других он предстает эстетом и позером. Понимая и видя всё это, мы вдруг начинаем понимать, что в поэзии, как и в жизни Гумилева, много игры, забавы, нарочитости, т. е. всего того, что с трудом переносят умудренные опытом литературоведы, но что хорошо понимают и по достоинству ценят просто читатели. Все эти «закрытые» годы Гумилев был популярен прежде всего в молодежной среде, здесь он жил, переписывался и перепечатывался.

Гумилев – непревзойденный мастер театрализации, независимо от того, касается ли она его творчества или жизненного поведения. Может быть, именно поэтому его как поэта не принимали всерьез ни Блок, ни Белый, ни Маяковский, ни Пастернак, ни даже Цветаева. Слишком он был для них экзотичен, отъединен от традиции, искусственен. Брала его под защиту, пожалуй, одна Ахматова, ставила его строки эпиграфами к своим стихам, – но всё это делалось скорее из солидарности. Большого места в душе ее Гумилев, как видно, не занимал.

При этом почему-то упускается из виду общая театрализованность всей художественной атмосферы рубежа 1910-х годов. Расцвет театрального искусства оставил свои следы во

всех видах художественной деятельности, даже в общении людей, в манере поведения, в разговорах, суждениях. Человек, если он принадлежал к художественному миру, уже заранее чувствовал себя разыгрывающим некую роль, во всяком случае – участником маскарада. Впоследствии блистательно воспроизвела эту маскарадную атмосферу начала века Ахматова в «Поэме без героя».

Определенную роль принял на себя и Гумилев. И может быть, благодаря некоторому преувеличению и заострению, как поэзия, так и личность Гумилева приобрели необоримую притягательную силу, которая заставляет перечитывать с юности заученные стихи, использовать его критические оценки, удивляясь их точности и глубине, вглядываться в фотографии, на которых он изображен.

И дело тут не только в том, что Гумилев навсегда теперь уже обречен на роль мученика, уничтоженного, когда необходимости в этом не было. Живя в свое время и своим временем, Гумилев делал это очень по-своему. Поэтому те художественные формы, в которые отливалось у него восприятие действительности, были необычны, слишком выделяясь на общем фоне тогдашней поэзии. Одних это удивляло, других настораживало, третьих приводило в раздражение.

Необычность эта не содержала в себе начала выдающегося, гениального, что еще более затрудняет разговор о творчестве Гумилева. Хотя, с другой стороны, ни по содержанию, ни по художественному «исполнению» он не может

быть отнесен и к числу средних или второстепенных поэтов. Эти мерки к Гумилеву вообще не подходят, это не те мерки. Место, занимаемое им в поэзии начала века, есть место, занимаемое скорее личностью, нежели поэтом, личностью неожиданной, яркой, склонной к игре, фрондерству, даже – к кокетству. Иногда в стихах Гумилев просто жеманничает. Он смело, по-своему, иногда легкомысленно распоряжается своим талантом. Все эти качества, в соединении с темами и образами творчества, необычными для русской поэзии и, тем более, для поэзии начала века, непривычной для слуха читателей, но завораживающей манерой (как завораживают нас до сих пор Стивенсон, Жюль Верн, рассказы и романы о пиратах и кругосветных плаваниях), одновременно и создали Гумилеву славу, и отчасти поместили его в стороне от главного потока русской поэзии. И дело было сделано: менее чем за полгода до смерти (своей и Гумилева) Блок оскорбительно назвал его и его последователей-акмеистов «знатными иностранцами». С этим клеймом они и вошли в историю русской поэзии.

Но так ли они знатны? И такие ли уж они иностранцы?

1

Статью «Без божества, без вдохновенья» Блок писал смертельно больным человеком. Она не отделана, не переписана набело, как это делал обычно Блок. Это черновик, опубли-

ликованный Ивановым-Разумником только в 1925 г. И хотя по рукописи видно, что Блок торопился написать эту статью, вызванную манифестами акмеистов, но после того, как стало ясно, что «Литературная газета», для которой писалась статья, в свет не выйдет, никаких распоряжений насчет ее публикации не сделал. (Из более ранних записей Блока видно, что отношение его к акмеизму и Гумилеву было менее однозначным⁶⁵).

Блок знал, что дни его сочтены, и не хотел их продлевать. Он уже утратил покой, но не обрел еще того безразличия, которое овладело им в два-три последних месяца и о котором написал в своих воспоминаниях С. Алянский. Он пытается что-то понять из того, что происходит в литературе, в общественной жизни, и не может этого сделать. Его время остается в прошлом. В Блоке просыпается «гуманист» прошедшего столетия. Его связь с гуманистическими традициями XIX века именно в это время дает о себе знать в полную силу.

Благодаря такой двойственности он оказывается как бы в безвоздушном пространстве. Картина мира бесконечно усложнилась, меняясь на глазах, и он понял это, как никто, понял раньше всех, когда создавал «Двенадцать» и «Скифы». Но теперь, по прошествии двух-трех лет, он уже не хо-

⁶⁵ Ср. запись Блока в дневнике от 17 апреля 1912 г.: Блок А. Собрание сочинений. Т. VII. М. – Л., 1962. С. 140. (Далее у автора ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страницы. – *Сост.*.)

чет этой сложности; его пугают декреты новой власти, отталкивает низменный характер революционных начинаний. Действительность, а вместе с нею и искусство менялись в эти переходные годы со стремительностью курьерского поезда. Временами Блок испытывал просто отчаяние. Уже были написаны «150 000 000» Маяковского и уже дописывался ответ Е. Замятина – роман «Мы», одно из самых удивительных сочетаний русской мысли и европейского воображения.

Главным вопросом сразу стал вопрос о том, к чему приведет вся эта грандиозная перестройка мира.

Блок, первым поставивший этот вопрос в «Двенадцати», сейчас от него как будто уже отходил. Он больше жил настоящим и даже прошлым. Простота, общедоступность, единый поток русской культуры – вот категории, которые владеют его воображением и от которых жизнь уже не оставила ничего. Блок не хочет (или уже не в состоянии) во всем этом разбираться. Апологетикой прошлого перенасыщена статья «Без божества, без вдохновенья». Причем само это прошлое (прошлое культуры) Блок рисует в странной форме «единого потока», «который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры». Этот «единый поток» образовался в результате единения различных видов искусства – словесного, живописного, музыкального. Блок утверждает: «Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже

– политика. <...> Слово и идея становятся краской и зданием; церковный образ находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносятся на поверхность «Руслана» и «Пиковую даму», Гоголь и Достоевский – русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов – родную старину» (VI, 175–176).

Что-то очень серьезное хочет сказать здесь Блок, но получается не совсем понятное. Тема измельчается, приобретая странные очертания. Конечно, связь между различными видами искусства, философией, общественностью, политикой в каждой национальной культуре существует всегда, но сводима ли она к столь жестоким выводам и однозначным примерам? Блок считает, что сводима. Логика мысли приводит к выводу, что ныне этот единый поток русской культуры разветвляется на отдельные рукава, разбивается на мелкие ручейки. «Явление грозное, – пишет Блок, – но, конечно, временное, как карточная система продовольствия». Он боится, что «поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести (куда? – Л. Д.) драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно» (VI, 175).

Конечно, если поставить во главу угла самые общие представления, то можно увидеть русскую культуру (как и любую другую национальную) в виде некоего единого потока, который вот сейчас, на глазах разбивается на отдельные «ручейки» – течения, школы, направления. В отличие от прежних, они, по мнению Блока, мелки и ничтожны. И, главное, Блок

не видит в них связи с историей, он видит лишь стремление к «специализации», взаимному отчуждению. В отчаянии он восклицает, имея в виду уже непосредственный объект «нападения» – акмеизм: «Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого более похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну!»»

Блок был безусловно прав в том отношении, что, как отметил известный зарубежный критик В. Марков, «акмеистическая идея, несмотря на некоторые верные элементы, не была достаточно глубокой и достаточно поэтической, чтобы тягаться с символизмом», она «не содержала в себе той духовной крайности, которая одна и может создавать в поэзии подлинные ценности»⁶⁶.

Беда же Блока заключалась в том, что он смотрел на происходящую в искусстве смену направлений из настоящего, не учитывая того, что по отношению к прошлому оно есть будущее, и что для того, чтобы верно оценить настоящее, на него тоже надо было смотреть из будущего. Ничего светлого в этом будущем Блок уже не видел. Поэтому и акмеизм воспринимается им не как отражение нынешнего положения дел, не как предвестие тяжелого и мрачного будущего; он видит в манифестах Гумилева и Городецкого по-

⁶⁶ Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журнал (Нью-Йорк). 1954. Т. 38. С. 171.

пытку замазать «холод и мрак грядущих дней» (см. «Голос из хора») разговорами о «расцвете физических и духовных сил», об «адамизме» нового течения, его здоровой основе. Он высмеивает Гумилева за действительно нелепые претензии («Как адамысты, мы немного лесные звери»), не желая видеть того, что «теоретические» претензии – одно, а творчество – совсем другое. К 1920 г. акмеизм проделал уже достаточно сложную эволюцию, которая привела его к тому, что в ряде важнейших вопросов поэтики (а следовательно, и содержания творчества) он стал смыкаться с символизмом, возрождая в новых условиях как раз то, что для символизма было наиболее существенным (см., например, сборник стихов Гумилева «Огненный столп» с такими шедеврами философской лирики, как «Память», «Слово», «Шестое чувство», «Заблудившийся трамвай», «Пьяный дервиш»). Это движение к сближению с символизмом было для акмеизма спасительным, оно было продолжено Ахматовой, завершившись блистательной «Поэмой без героя», непосредственно выводящей поэтику символизма в сферу не только символизма, но мирового авангардного искусства второй трети XX века.

Ничего этого Блок предвидеть не смог, а увидеть не захотел. Он укрепился к этому времени в своем отношении к искусству как долгу и служению, и всё то, что так или иначе выходило за пределы столь прямолинейно понятых задач, было и непонятно, и неприемлемо.

Как в поэзии, так и в драматургии (своеобразной и серьезной) и в прозе (критической и художественной) Гумилев стремился идти своей дорогой. Очень он боялся, что кого-то будет напоминать, кому-то подражать. Лишь временами его стихи приходили в соприкосновение с творчеством кого-либо из современников. Чаще ему удавалось нащупать свою дорогу, и в этих случаях он уходил от соблазна довольно далеко. Да и дорога, по которой он шел, не слишком была ровной, не была и сплошным восхождением. Художественное мышление Гумилева, как и его поведение в жизни, капризно, своевольно, на нем явственно ощущается печать театрализации. Временами Гумилев демонстративно отворачивается от действительной жизни, эпохи и истории, временами погружается в происходящее вокруг на такую глубину, что из-под пера его выходят подлинные шедевры, подобные последним его произведениям.

Искусство есть средство возвышения человека над обыденностью, выведения его за сферу быта – вот главный посыл эстетики Гумилева. И пусть подобная задача представляется «служебной», – она велика и значительна. Выступая против тезиса «искусство для искусства» и защищая тезис «искусство для жизни», Гумилев своеобразно и оригинально оправдывал свою позицию: «На него (искусство. – Л. Д.) на-

кладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое – это неважно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла?». Всё низкое, недостойное «вымывается» из жизни человека и его души, – вот в чем видит Гумилев большую задачу искусства. Вспоминая Роланда, который «тосковал, когда против него выходил десяток врагов», Гумилев объяснял это так: «Красиво и достойно он мог биться только против сотни»⁶⁷. Общий и глубокий демократизм мысли (приведенный отрывок непосредственно выводит нас к эстетике Чернышевского) как-то странно переплетается в рассуждениях Гумилева с запоздалым аристократизмом и даже с оттенком высокомерия. Демократ сосуществовал, а иногда вступал в борьбу в Гумилеве с высокомерно-презрительным аристократом, наивным и смешным в своих устарелых доспехах, но для самого Гумилева имеющих абсолютную ценность.

Мотивы безудержной отваги, высокомерно-аристократического презрения к толпе и ее низменным интересам соседствуют и в творчестве, и в жизненном поведении Гумилева с мечтой о равенстве людей перед судом добра, о победительной силе благородства, не внешнего, картинного, а скрытно-духовного, которое одно только может дать человеку подлинное величие. И не просто соседствуют эти мотивы у Гумилева, но сталкиваются, бьются друг о друга с такой

⁶⁷ См. его статью «Жизнь стиха» (Аполлон. 1910. № 7).

силой, что оставляют этот давний спор не на шутку открытым. Когда же он осознает их, он судорожно будет пытаться сохранить им верность, но жизнь жестоко ломает их – и доломает уже на самой судьбе поэта.

В 1907 г. Гумилев, юноша «бледно-гнойного вида» (как утверждала З. Гиппиус), совершил свое первое путешествие в Африку, о котором мало что известно. Осенью 1910 г. Гумилев совершил второе путешествие в Африку (в тогдашнюю Абиссинию). Через три года, в 1913 г. Гумилев третий раз едет на африканский материк, на этот раз в составе экспедиции, организованной Академией наук. Красное море, Сомали, Абиссиния – вот путь экспедиции. Впечатления от нее Гумилев передал в очерке «Африканская охота», где не без сарказма писал: «Сколько лет англичане заняты покореньем Сомалийского полуострова и до сих пор не сумели продвинуться даже на сто километров от берега. И в то же время нельзя сказать, что Африка не гостеприимна – ее леса равно открыты для белых, как и для черных, к ее водопоям по молчаливому соглашению человек подходит раньше зверя. Но она ждет именно гостей и никогда не признает их хозяевами»⁶⁸.

Вот вам и идеология империализма! Очевидно, загадка

⁶⁸ Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». 1916. № 8. С. 555. (Гумилев Н. Собрание сочинений. Т. 4. Вашингтон, 1968. С. 141–142). Этот очерк – едва ли не первый в русской публицистике, в котором обрисованы быт и обычаи народа Сомалийского полуострова. Отдельными деталями (например, охота на акулу) он предвосхищает очерк Хемингуэя «Старик и море».

личности и творчества Гумилева лежит где-то в иной сфере, более глубокой, нежели мы предполагаем. Дело ведь не просто и не только в стремлении к акмеистической «прекрасной ясности» и отрицании символистского иррационализма. В искусстве, как и в самой жизни, в 1910-е годы возникает и оформляется новый психологический тип личности – именно он, а не декларируемые принципы искусства, определяет теперь пути литературного развития. Влияния этого типа не избежал даже Блок, лирика которого именно в это десятилетие приобретает черты несвойственного ей рационализма. Серьезные основания должны были быть у Брюсова, чтобы на богатом фоне русской поэзии начала века выделить сборники никому неизвестного поэта, разобрать их и дать им подобающую оценку. Такого отношения удостоивались далеко не все. И тут не только родственность талантов (художественного и таланта поведения), но и новизна образной системы Гумилева сыграли свою роль.

1905-й год, когда вышел первый стихотворный сборник Гумилева «Путь конквистадоров», – время бурного расцвета русской – символистской поэзии, собравшей под свое знамя лучшие поэтические силы России. Уже вышли из печати «Urbi et orbi» Брюсова, «Тихие песни» Анненского, «Стихи о Прекрасной Даме» Блока, «Золото в лазури» А. Белого, «Кормчие звезды» и «Прозрачность» Вяч. Иванова, наиболее значительные сборники Бальмонта («Горящие здания», «Будем как Солнце», «Только любовь»). Отблеск гениально-

сти лежал на всех этих сборниках, подводивших русскую поэзию к совершенно новому периоду ее истории. Быть замеченным в таких условиях и, более того, завоевать *свое* место в поэтическом ряду – было делом очень непростым. Сам Гумилев в «Письмах о русской поэзии» (где им создан новый вид критических обзоров – сжатых, афористичных, точных, не нуждающихся в примерах и пояснениях) писал, что, открывая книгу неизвестного доселе поэта, «неволью спрашиваешь себя: какие новые вопросы пытается он затронуть, какие образы управляют его душой, какое у него отношение к миру, к себе, какая у него поза?»⁶⁹.

Нет сомнения, что автор исходил из собственного опыта. Все эти проблемы стояли и перед ним, и он холодно, рационально, с полным сознанием решал их. Эпоха непосредственных вдохновений и поклонений, эмоциональных всплесков, интуитивных прозрений и самоотдачи, красочной непосредственности, чем характеризовалось первое десятилетие нового века, отходила в прошлое. Гумилев первым понял это. Он был и талантлив, и расчетлив. В рецензии на сборник некоего П. Сухотина («Астры». – *Сост.*) (1909) он утверждал, что ныне «багряные закаты каких-то невиданных солнц», для обозрения которых Андрей Белый взбирался «на снеговые вершины», уже видны «с любого балкона»⁷⁰.

И Гумилев пошел не по пути использования не им создан-

⁶⁹ Гумилев Н. Собрание сочинений. Т. 4. Вашингтон, 1968. С. 215.

⁷⁰ Там же.

ных тем и мотивов творчества, а по пути создания *собственной поэтической системы*, в центре которой поставил героя, какого не знала еще русская поэзия. Он смотрел в будущее, может быть, более пристально, чем мы предполагаем, и видел там то, чего никто тогда не видел. После наивных «Романтических цветов» и «детских» (по определению Ахматовой) «Капитанов», завершивших процесс самоутверждения, Гумилев вступает на путь поэтического противостояния надвигающимся потрясениям, хотя ощущение ужаса и охватывает временами его душу.

Всё, что создает Гумилев, создается им не в русле, а вопреки традиции русской поэзии (не это ли дало возможность Блоку назвать Гумилева и его сподвижников «знатными иностранцами»?). Русская поэзия прошлого взрастала на почве ожидания социальных потрясений, признания их великой правоты и обусловленности, правоты «униженных и оскорбленных». Чувство обреченности, вырвавшееся из сознания социальной вины, владело поэтами, вплоть до Блока. Народническая (в широком смысле) традиция оказывалась господствующей в искусстве.

Гумилев резко и демонстративно нарушает эту традицию. «Я не оскорбляю их неврастение», – говорит он о своих читателях. Он не признает никаких прав за «униженными и оскорбленными», кроме права перестать быть таковыми. Одно унижение может легко смениться другим унижением – он как будто понимает это. Его герой – личность цельная,

знающая себе цену, уверенная в безграничности человеческих возможностей. И говорится о ней словами точными, однозначными, называющими не признаки предмета, а сам предмет. Автор же предстает не в ореоле неподвластных ему вдохновений и мистических предчувствий, а как их создатель (и «командир»), кому подвластно не только слово, но и сама мечта (что также роднило Гумилева с Брюсовым). Ему ничего не стоило сказать о себе: «Я конквистадор в панцире железном», – и уже одной этой строкой не только заявить новую тему, но и привлечь внимание читателя, ничего подобного в русской поэзии до сих пор не встречавшего. Безусловно, здесь была не одна поэзия, но отчасти и игра в поэзию, но игра эта нравилась Гумилеву, потому что выводила его за пределы уже известного, да к тому же давала сознание собственной значительности и силы – качеств, которых явно не хватало юноше «бледно-гнойного вида». Героем своих стихов Гумилев сразу же противопоставил себя поэзии символистов, но, с другой стороны, возбудил любопытство и расположение Брюсова, чья поэтическая позиция внутри символистского лагеря также была особой, не во всем совпадающей с общеобязательными канонами школы. Обоиими поэтами руководила идея самоутверждения как основа возможных будущих поэтических открытий.

Правда, здесь имелось и одно серьезное различие. Если для Брюсова идея самоутверждения содержала в себе возможность выхода в сферу утверждения каких-то общих, но-

ваторских принципов искусства, которые стали бы (или могли стать) обязательными для выработки и утверждения новых эстетических критериев, то для Гумилева идея эта решалась поначалу в гораздо более узком плане – как утверждение прав собственной личности. О новых принципах эстетического восприятия мира Гумилев поначалу не думал, мысль о них придет к нему позднее, но тогда радикально изменится и его поэзия. Сейчас же диспозиция строится по линии учителя-ученика, причем родственность устремлений улавливается и учителем, и учеником.

В первых сборниках герой Гумилева еще не обрел тех своих классических черт, которыми ему суждено будет войти в сознание читателя (особенно юного) и в литературу. Дело здесь ограничивалось декларациями, что же касается непосредственного содержания стихов, то оно не выходило за рамки общеромантических сентенций. Желание казаться не таким, как все, явно преобладает пока над умением это сделать. Seriously отнесся к ранним опытам молодого поэта едва ли не один лишь Брюсов. Отметив в первой книге Гумилева обилие «перепевов и подражаний», Брюсов вместе с тем подчеркнул: «Предположим, что она только “путь” нового конквистадора и что его победы и завоевания впереди» (Весы. 1905. № 11). Брюсова не смутило ни «пиратское» заглавие сборника, столь чуждое русскому слуху, ни его содержание, в котором не было еще ничего от того исторического времени, в которое он создавался. Однако Брюсов уло-

вил главное (не в содержании сборника, а скорее в умонастроении автора), что и предрешило его вывод. Отныне *новый конквистадор* и станет для Брюсова – *конквистадора старого* – явлением, заслуживающим внимания.

Но, демонстрируя верность учителю, Гумилев одновременно демонстрирует верность и самому себе. Если Брюсов двигался в своем развитии, четко отмеряя расстояние дороги от одного верстового столба до другого, то Гумилев овладевал поэтическим пространством лавиной – лавиной тем, мотивов, образов, ситуаций, которые, повторяясь и наплывая друг на друга, создавали невиданный еще «поэтический контрапункт». Именно поэтому Гумилев в своем развитии не столько расширяет свою образную и тематическую палитру, сколько углубляет и как бы усиливает ее, отдавая предпочтение то рационализму, то иррационализму, то Помпею, то господу богу, то Христу, то бесстрашному капитану, то жирафу с озера Чад, то заблудившемуся «в бездне времен» трамваю. И хотя вещь или чувство, обратившие на себя внимание поэта и превращенные его воображением в художественный образ, обладают своим наполнением, цельным и неделимым, мир, окружающий поэта и данный ему не только в вещном восприятии, но и в отвлеченно-категориальном осмыслении, этот мир лишен в представлении и творчестве Гумилева какого бы то ни было единства, он разбит, раздроблен; поэтом отнята у него самостоятельность и самоценность, а взамен дан авторский произвол, в котором эс-

тетская безвкусица соседствует с поэтическими открытиями немалого значения. «Изысканный» жираф, бродящий где-то на берегу озера Чад, действительно, безвкусен (здесь критика права), а вот в соседнем стихотворении «Ужас», в его начальных строфах уже предчувствуется кошмар кафкианского иррационализма:

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник зловещий
Звучал мой одинокий шаг.

Строка из стихотворения «Христос» «Он идет путем жемчужным» неожиданно всплывает в «Двенадцати» Блока («Снежной россыпью жемчужной»). Завет, данный Брюсовым поэту:

Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер, —

развивается Гумилевым в стихотворении «Волшебная скрипка» (хотя в романтическом многословии Гумилева тонет отточенность брюсовской мысли). Гумилев очень неров-

ный поэт, только к 1920–21 гг. стиль его выравнивается; «Костер» (1918) и «Огненный столп» (1921) являют собой образцы вполне оригинальной художественной системы.

Упоенность словом, завороченность собственной грезой есть также важнейшее качество поэзии Гумилева, о чем хорошо сказал Вячеслав Иванов в рецензии на сборник «Жемчуга» (1910): «Гумилев подчас хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов, трезвый в своем упоении»⁷¹.

Вот эта способность *хмелеть мечтой*, даже плоской и часто банальной, оставаясь при этом рационалистом и «теоретиком», человеком мысли, а не страсти, и сделала Гумилева неповторимой фигурой в поэзии начала века. Он ввел в литературу экзотику, доселе чуждую русской поэзии, но при этом вскрыл ее связи с внутренним миром человека.

В «Жемчугах» он уже обретает собственное лицо, хотя где тут подлинные черты, а где маска, где боль выдуманная, а где настоящая, где мальчишеская игра, а где дуновение искусства – сказать трудно. С Гумилевым пришел в русскую литературу новый тип художественного мышления и творчества, когда игра словом и воображением, выдумка (выдуманное чувство, экзотическая ситуация, неожиданная картина) могли подняться до высоты подлинного искусства.

Сборник «Жемчуга» тем и был значителен, что здесь впервые собраны воедино и художественно выявлены многие главные качества и свойства поэзии Гумилева: неразрыв-

⁷¹ Аполлон. 1910. № 7.

ное переплетение в ней искусственности и искусства, владение словом, наличие духовной сущности как нравственно-го эквивалента «лирического героя» и вместе с тем мотивы неотвратимой гибели, жестокого конца, имеющего форму рока. Как и в предыдущих сборниках Гумилев до предела насыщает свои стихотворные зарисовки и немногочисленные лирические излияния общеромантическими штампами, не имеющими ни корней, ни традиции, но ему как-то удается на этой зыбкой основе построить свою картину мира, игрушечную и забавную, в которой, однако, имеется одна очень важная подлинная черта. Эта черта раскрывает себя в истинности и серьезности отношения к созданному миру самого его создателя – героя- поэта, поэта-архитектора, представляющего перед нами в десятках экзотических обличей. Ни одно из этих обличей мы не принимаем всерьез – слишком уж всё это красиво и недостоверно, – но мы свято верим в то, что мир в действительности окружающий поэта, глубоко враждебен ему и его герою. Враждебен и неприемлем, ибо в нем царят безразличие, бездушие, бесчеловечность. И поэтому его надо либо покорить, подчинить своей – тоже жестокой – воле (цикл «Капитаны» – «детские» стихи, сказала о них Ахматова), либо, если это не удастся, погибнуть. Видов гибели в стихах Гумилева также много; погибнуть можно «славной смретью, страшной смертью скрипача», как сказано в стихотворении «Волшебная скрипка», или на ложе любви, или в рыцарском поединке, или просто от страха перед грандиоз-

ностью и непознаваемостью мира («Звездный ужас»). Гумилев постоянно пишет о гибели – может быть, это и есть самые искренние его строки. «Давно спутаны страницы в книге судеб, и никто не знает, какими удивительными путями придет он к своей гибели», – говорит Гумилев (автор) в рассказе «Принцесса Зара».

Идея глубокой зависимости человека от всего, что не им создано и его окружает (также и в космогоническом плане), имеет в мирозерцании, а следовательно, в творчестве Гумилева абсолютный характер. Эту черту своего внутреннего мира Гумилев понимал хорошо. Его герой везде и всегда находится в противостоянии тому, что его окружает, мирного сосуществования здесь нет и быть не может. Или победить, или погибнуть – вот скрытый девиз героя поэзии Гумилева, кем бы он ни был, пиратом и завоевателем или поэтом и художником. Поражение также есть гибель – это тоже понимает «герой» Гумилева. Он подвержен року изначально – стремится ли он к победе или к блаженству. Этим он отличается от своего ближайшего литературного соседа – героя Александра Грина, существа гораздо более вымученного и искусственного, нежели «первопроходец» Гумилева. Фантазии Грина – «перевод с неизвестного», как сказала о них Ахматова. Это романтика, не имеющая никакой опоры ни в психологии личности, ни в конкретных условиях исторического времени. Она пуста и безжизненна. Герой же Гумилева как раз и стремится к тому, чтобы войти в рамки време-

ни, которое есть также время его создателя – автора. И цели своей он достигает. Не стремиться же ни к чему (как герой Грина) он не может, активное, действенное начало преобладает в нем над всем остальным. Но здесь-то его и подстерегает такой порядок вещей, в несправедности которого сомневаться не приходится. Неправедность эта имеет у Гумилева (как и у Белого) тотальный – всеобъемлющий, изначальный, космически мировой характер. Человек находится в руках рока с момента своего появления на свет и даже еще раньше, ибо сама эта подверженность запрограммирована, заложена природой в человеке (который сам есть часть природы) как неотъемлемый атрибут его бытия, сколь бы частный характер оно ни имело.

Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец;
Создав, навсегда уступил меня року Создатель;
Я продан! Я больше не Божий! Ушел продавец,
И с явной насмешкой глядит на меня покупатель.

Вот это ощущение трагизма обычного человеческого земного существования и является, с моей точки зрения, главным в творчестве Гумилева; более того, оно-то и роднит его с эпохой, в которую он жил и творил. Трудно сказать, рождено ли это ощущение «провидческим» даром Гумилева, как считала Ахматова, или здесь сказалась общая беспокойная атмосфера начала века. Я думаю, что второе больше соответствует действительности. Сам Гумилев всячески хотел бы

вывести свое искусство за пределы какой бы то ни было эпохи, представить свои творческие удачи как нечто вневременное, как искусство вообще. Объективности ради признаем, что он не слишком преуспел в этом стремлении. На счет этого стремления следует отнести известную картонность многих героев Гумилева, искусственность художественных ситуаций, банальность некоторых теоретических (искусствоведческих) суждений. Это как раз то, чем мстит художнику любая эпоха за небрежение ею. Клеймо отмщения Гумилев нес в течение всей жизни. Хотя и ему – как и никому другому – не было суждено выйти за пределы времени. Он вписан в него прочно и навечно, вписан вопреки своему желанию.

Ахматова усмотрела «провидческие» мотивы в стихотворении «Звездный ужас»:

Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился,
Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны.

.....

Горе! Горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился⁷².

⁷² По поводу приведенных строк Ахматова говорила Л. Чуковской, что «всё это сбывается на наших глазах» (Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Paris, 1980. С. 444. Разговор 1962 г.).

В поэзии (и в пьесах) Гумилева постоянно перемежаются чувство абсолютной неподвластности человека обстоятельствам с чувством обреченности, гибели, трагичного исхода. Желая преодолеть время, Гумилев не может не впитывать его атмосферу всеми порами. Исторический вакуум еще не формировал ни одного подлинного художника. Гумилев не избежал этой участи – даже в глубоко личных, интимных его произведениях чувство сопряженности с эпохой, катастрофической, чреватой взрывами, этой катастрофичностью формирующей человека, оказывается если не главным, то весьма существенным.

Глубоким мужским трагизмом веет, например, от стихотворения «У камина», в основе которого лежит банальный любовный конфликт. Как подлинный поэт-романтик, причем в несложном, общепринятом понимании слова, Гумилев не перестает любоваться героизмом прошлых веков, рыцарскими турнирами, любовными драмами. Но и тут слишком редки случаи, когда герой, даже уж совсем театральный, выходит из столкновения победителем. Мир для него – «царство вечной пустоты», в котором нескончаемо совершается и царит трагедия взаимного людского непонимания и гибели. Гибнет певец в «Песне о певце и короле»; стихотворение «Мне снилось...» начинается знаменательной строкой: «Мне снилось: мы умерли оба»; в стихотворении «Одержимый» герой-рыцарь сетует:

На полном, бешеном галопе
Я буду выбит из седла...

Влюбленный в царицу жрец представляет мысленно свой
конец:

Толпа рабов ко мне метнулась,
Теснясь, волнуясь и крича.
И ты лениво улыбнулась
Стальной секире палача.

«Ты подаришь мне смертную дрожь», – признается герой
другого стихотворения. А в блистательном стихотворении
«Орел», одном из наиболее совершенных в русской поэзии
начала века, построенном по типу горьковской аллегории о
Соколе, Орел совершает свой великий подвиг, устремляясь
«все выше и вперед к Престолу Сил сквозь звездные пред-
дверья», и гибнет, «задохнувшись от блаженства». Он пре-
одолеет всё, вплоть до земного тяготения, ибо его «зачаро-
вала вышина и властно превратила сердце в солнце» (тоже
фольклорно-романтический мотив). Но вынести открывше-
еся ему он оказался не в состоянии:

Лучами был пронизан небосвод,
Божественно-холодными лучами,
Не зная тленья, он летел вперед,
Смотрел на звезды мертвыми очами.

Не раз в бездонность рушились миры,
Не раз труба архангела трубила,
Но не была добычей для игры
Его великолепная могила.

Так, после знаменитого топора Достоевского, появился в русской литературе еще один своеобразный «спутник» Земли; смерть ознаменовала торжество неостановимого стремления человека вырваться за пределы земной обыденности (это качество мирозерцания Гумилева, безусловно, сыграло свою роль в том расположении Горького, которым он пользовался).

С особенным же драматизмом воспринимает Гумилев положение в мире художника, от века и неискоренимо обреченного на непонимание. Художник не просто приносит людям блаженство познания непознаваемого рациональным путем (см. «Творчество», «Память», «Слово» и др.), он вводит их в мир того высокого гуманизма, которого лишены они в повседневной жизни. Люди видят в художнике иное существо, они как будто готовы покориться ему, но не в силах осознать смысл и характер творческого отношения к миру, могут надругаться над ним, уничтожить его за одну только эту непохожесть на всех остальных. На этой почве и возникает в творчестве Гумилева чрезвычайно устойчивый образ-символ *волка* – темное олицетворение обывателя, готового злобно растерзать наделенного «сверхъестественной» силой художника и тем самым уничтожить духовную сущ-

ность мира, сконцентрированную в искусстве.

Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть

—

Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

Вот здесь и подстерегает художника великое разочарование: ему несут гибель те, кому он отдал самое высокое, чем только владел:

Ты поймешь тогда, как злобно насмеялось всё, что пело,
В очи глянет запоздалый, но властительный испуг.
И тоскливый смертный холод обовьет, как тканью, тело,
И невеста зарыдает, и задумается друг.

Так, в полном согласии с традиционным романтическим представлением, раскрывает Гумилев в стихотворении «Волшебная скрипка» свое представление о судьбе художника в этом несовершенном мире. Судьба эта трагична. Художник не должен обнаруживать слабость – устать и прерывать пенье; он – вечный пленник своего дара, обреченный на безостановочное созидание, что, однако, противно его натуре как человека («ты устанешь и замедлишь...») ⁷³.

⁷³ Интересно сравнить стихотворение «Волшебная скрипка» с рассказом Гумилева «Скрипка Страдивариуса», где проводится та же мысль о непреодолимой силе искусства, о почти что мистической тайне, заключенной в его воздействии.

«Волшебной скрипкой» Гумилев открыл сборник «Жемчуга» – первый его самостоятельный сборник, принесший ему известность и признание. Стихотворение было одобрено Брюсовым, очевидно, обнаружившим в нем родственное себе сочетание романтического пафоса и трезвой мысли. Изложенная в «Волшебной скрипке» «программа» жизни, как бы мистически предначертанная свыше (искони) и приобретающая в условиях начала века характер роковой предопределенности, на деле обернулась для Гумилева трагическим предсказанием. Искусство начала века фиксировало жизненную атмосферу с математической точностью. Никогда еще в русской истории предсказания, делавшиеся художниками в художественных же произведениях, не сбывались с такой очевидностью. Владение «волшебной скрипкой» и «обезумевшим смычком» стало делом весьма и весьма опасным. Гумилев, конечно же, не думал о себе лично, когда создавал стихотворение, но объективно он предсказал и свою судьбу.

Впоследствии образ волка (как символическое уподобление) открыто выступит в своем роковом противостоянии образу поэта-творца в пьесе Гумилева «Гондла». Как и стихотворение «Волшебная скрипка», она имела в эстетике Гумилева программное значение. Да и не только Гумилева, но и всей поэзии первой половины века, где образ поэта неочи-

Художник же не просто идеализированное выражение «избранничества», он еще и носитель демонской силы, присутствие которой возбуждает разрушительные инстинкты в душах простых смертных. Подлинное высокое искусство есть сила и созидательная, и разрушительная одновременно.

данно возвысился и стал центром, в котором сконцентрировались не только эстетические, но и жизненно-поведенческие и историософские проблемы времени.

Пьеса «Гондла», автобиографическая в своей основе, была опубликована в 1917 г. в том же (январском. – *Сост.*) номере журнала «Русская мысль», где впервые напечатана и поэма Блока «Возмездие»⁷⁴ (пролог и первая глава. – *Сост.*). И снова отзовется этот образ волка у того же Блока, но уже в поэме «Двенадцать», куда он придет не только из «Фауста» Гёте, но и из «Волшебной скрипки» Гумилева, – он окажется аналогом гётевского пса, но уже как олицетворение «старого» мира. «Волк голодный» – «пес безродный», вот по какой линии движутся ассоциации Блока:

...Скалит зубы – волк голодный —
Хвост поджал – не отстает —
Пес холодный – пес безродный...

Причем, нагнетая и усиливая тему, Блок как будто скло-

⁷⁴ Автобиографический характер пьесы «Гондла» имеет двоякий характер. Как в «Волшебной скрипке», герой пьесы поэт Лера окружен злобными недоброжелателями («волками», как аттестует их один из персонажей). Лера гибнет, и гибель его трактуется как неминуемая гибель поэта. Но вдобавок к этому Лера горбун, что также роднит его с некрасивым Гумилевым. На это сходство обратил внимание Николай Оцуп: «Да, он был некрасив. <...> Нет сомнения, что в лучшей своей драме “Гондла” он выбрал героем горбуна, несчастного в любви, но одаренного даром певца, отчасти по мотивам личным» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж – Нью-Йорк – Дюссельдорф, 1989. С. 182).

нен видеть в образе «пса-волка» некое дьявольское начало, противостоящее светлому символу завершающей строфы. А известно, что одновременно с «Двенадцатью» Блок работает над пьесой о Христе (условное название «Пьеса об Иисусе»), в подготовительных материалах к которой имеется и такая запись: «Иисус – художник. Он все получает от народа...». Подробней об этой проблеме я скажу дальше, в статье о «Поэме без героя» Ахматовой; здесь же лишь подчеркну, что и у Гумилева, и у Блока художник (он же творец и – Творец, Иисус) – носитель новых, лишь создаваемых еще, божественно совершенных отношений между людьми. Во имя них, их создания он и жертвует своей жизнью.

Оба эти мотива – *мотив гибели* и сопутствующий ему *мотив неуничтожимости творчески-героического начала жизни*, отчетливо выявившие себя в стихах, пьесах, критических статьях и обзорах Гумилева, неожиданно явились совокупной характеристикой всей эпохи начала века. Они потом воскреснут вновь, приняв форму неуничтожимости слова-поведения, у Ахматовой, у Пастернака (в лирике 1930-х годов и окончательно в романе «Доктор Живаго»). Торжество художника есть торжество его дела, явлено ли оно в словах, красках, звуках.

Гумилев одним из первых дал этим двум линиям законченное выражение, романтически абсолютизировал их. И все остальные линии его творчества уместились между этими двумя крайними мотивами, которые в равной степени

были выражением времени.

Что же касается до роли художника, то она решается Гумилевым в столь же традиционном плане, как роль трагическая, в основе которой лежит, если использовать мысль Блока, глубина и искренность самопожертвования художника. Без искусства нет жизни, оно возвышает, оживляет обыденность. Романтик несколько запоздалого типа, поначалу связанный более с Ф. Купером и Стивенсоном, нежели с поэзией своего отечества, Гумилев считал, что, наградив человека творческим началом, природа не дала ему до сих пор возможности выработать безошибочное понимание искусства и его природы. Она как будто забыла о том, что, помимо пяти имеющихся чувств, человеку не хватает еще одного – чувства прекрасного, чувства красоты – *шестого чувства*. Выработка происходит, процесс продолжается, но как далек он от завершения! Отсюда и возникают вопросы, на которые нет ответа:

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Однако дело свое природа знает; и в ответе, который дает Гумилев, в нем уже говорит поэт своего времени. В человеке рождается шестое чувство – чувство прекрасного, хотя, как и всякие роды, процесс этот оказывается медленным и

ТЯЖЕЛЫМ:

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья;
Так, век за веком – скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Развитием мысли Гумилева явились слова Блока в речи «О романтизме», которую он произнес в 1919 г. перед актерами Большого драматического театра, когда он сказал, что именно романтизм есть «условное обозначение шестого чувства», поскольку именно он представляет собой не что иное, «как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией. Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и враждой». Связь со стихией, считал Блок, и есть «связь романтическая». Блок шире подходит к проблеме «шестого чувства», оно для него не просто способ постижения тайны прекрасного, но еще и проникновение в природу мира, неизбежно стихийную, которая и есть воплощение высшей красоты как начала всего сущего. Прекрасное для Блока – творящее начало вселенной, и наоборот – творящее начало есть красо-

та (прекрасное), как утверждал их общий предшественник Достоевский.

3

Как видно, одно дело, что человек хочет сотворить, и совсем другое – что он сотворяет. К Гумилеву это положение может быть отнесено с большим основанием. Занятый исключительно вопросами техники стихотворчества, демонстративно утверждавший, что он «учился эстетике в музеях»⁷⁵, Гумилев гораздо более интенсивно впитывал настроения своего времени, чем это могло показаться и кажется некоторым критикам до сих пор.

У нас нет оснований *непосредственно* связывать перечисленные выше мотивы его творчества с напряженностью и общим ощущением неблагополучия, которое определило характер той переходной эпохи. Внешне Гумилев в нее действительно не «вписывается». Он кажется настолько инородным на фоне творческих исканий и Блока, и Белого, даже Бальмонта и Брюсова, не говоря уже о Вяч. Иванове, Волошине и других, менее значительных поэтах, что вопрос о том, как, почему, откуда в русской поэзии начала века возникло такое странное явление, как Гумилев, не будет ни надуманным, ни неожиданным. Гумилев – очень особое, спе-

⁷⁵ Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма. Paris, 1980. С. 42.

цифическое явление в истории русской поэзии вообще. Но поскольку формирование его протекало в той же сгущенной атмосфере исторической жизни начала века, в которой формировались и его поэты-современники, он неизбежно нес на себе «груз времени» (выражение Блока). Несмотря на то, что понятие рока у Гумилева лишь с оговорками может быть соотнесено с историческими закономерностями времени, оно, как говорилось выше, *может быть сопоставлено с ними*. В самой этой допустимости уже открывается путь к постижению и творчества, и личности Гумилева как явления исторической среды. Живущий в определенную историческую эпоху, он неизбежно соприкасался с нею и в своем творчестве. Историзм тут был неизбежен, хотя бы и невольный. Зависимость от времени медленно, с отступлениями, но все нарастает в творчестве Гумилева, раздваивая сознание, погружая его в пучину противоречий, которыми чревата была сама революционная действительность. Наглядно она находит свое (идушее от А. Белого и его романа «Петербург») выражение в форме «заблудившегося» времени, напряженно отыскивающего свои подлинные координаты. Вместе с временем отыскивает свои «исторические координаты» и человек – герой его стихов и драматических произведений. Как и в философской этике поэтов символизма, настоящее (как философская категория) отрицается Гумилевым, оно лишь миг, мгновение, отдаленно сопряженное с прошлым и тут же переходящее в будущее. Как отрезок времени оно не суще-

ствует ни в сознании поэта, ни в историческом воплощении. С предельной ясностью он сказал об этом в стихотворении «Молитва» (сб. «Жемчуга»):

Солнце свирепое, солнце грозящее,
Бога, в пространствах идущего,
Лицо сумасшедшее,

Солнце, сожги настоящее
Во имя грядущего,
Но помилуй прошедшее!

Значительность и необратимость происходящего вот сейчас, в революционные годы, осознается теперь Гумилевым сполна. Именно поэтому дело тут не в рабочем и отлитой им пуле. Как видно, собственная гибель мало волнует Гумилева. Он уже настолько вырос к этому времени и оформился как поэт со своей философской и эстетической концепцией, что его творчество объективно приобретает эпохальное выражение. Как человек до известной степени религиозный, Гумилев связывает будущее торжество светлых начал жизни (а он много думал и писал об этом) не столько с каким-либо учением, нравственной или социальной доктриной, сколько с внутренним обликом чтимого им Христа, которого он, не подвергая сомнению легендарное происхождение образа, просто считал самой светлой личностью в истории человечества, показавшей редкий, единственный при-

мер жертвенного служения людям.

Он идет путем жемчужным⁷⁶
По садам береговым,
Люди заняты ненужным,
Люди заняты земным.

Это из «Жемчугов». Затем дело осложняется. Предпринимается попытка связать идеи «мессианизма» с Россией и представлением о ней как некоей избраннице высших сил. Но «русские» стихи так и не дались Гумилеву, в них слишком много было от Блока и, главным образом, от Белого, от его сборника «Пепел», в чем еще предстоит разобраться. Любя Некрасова («громадный талант Некрасова», – писал он), Гумилев не чувствовал себя поэтом *после* Некрасова, какими чувствовали себя поэты символизма. Но уже иного требовала жизнь, и вот тут-то Гумилев и попытался открыть что-то для себя лично. После отдельных и не слишком важных «русских» стихов «Жемчугов» и «Чужого неба» (таких как «Старина», «Оборванец» и некоторых других, столь же мало самостоятельных) Гумилев пытается развернуть тему России в «Колчане», единственном сборнике, где она представлена широко и с определенной идейной целью. Собственно, русская тема входит в сознание и творчество Гумилева впервые по-настоящему именно в этом сборнике, созда-

⁷⁶ Еще раз вспомним Блока: «Нежной поступью надвьюжной // Снежной россыпью жемчужной...» («Двенадцать»).

ние которого приходится на годы империалистической войны. Должна была начаться мировая бойня, чтобы Гумилев забыл на время о пиратах и конквистадорах, отчаянных капитанах, красиво отряхающих «ударами трости ключья пены с высоких ботфорт». Всю эту бутафорию заменила тематика иного плана, гораздо более жизненная, по-своему грандиозная, более реальная, с определенной долей критического отношения к самодержавной действительности, но с сомнительными путями выхода из создавшегося положения.

Распутинская вакханалия если и не ошеломила, то поразила Гумилева. Лишь изредка обращавший ранее взор в сторону родной страны, он испытал почти мистический ужас, узрев рядом с собой, в той же столице (а однажды, как вспоминает Ахматова, в одном вагоне поезда по дороге в Царское Село) эту мрачную фигуру:

В гордую нашу столицу
Входит он – Боже, спаси! —
Обворожает царицу
Необозримой Руси...

.....

Как не погнулись – о, горе! —
Как не покинули мест
Крест на Казанском соборе
И на Исакии крест?

Стихотворение это («Мужик») восхитило Цветаеву. И

оно достойно восхищения: с большим поэтически мастерством воспроизведено в нем общее смятение перед тем, что происходит в «верхах» общества. Как остроумно заметил один из современников, Гумилев «без страха за свою репутацию заявлял себя монархистом», но при этом «очень не любил Николая II и всё последнее поколение павшей династии»⁷⁷. Как видим, «монархизм» Гумилева имел весьма абстрактный и лишь представляемый вид. Он не имел никакого реализма. Тем не менее, такими стихами, как «Мужик», Гумилев вторгается в проблему исторической судьбы России, что приводит в итоге к серьезным изменениям его политической системы. Она заметно обновляется; нарочито архаизированный и экзотический словарь сменяется словарем современным и даже открыто злободневным. Нервной, напряженной становится интонация, что утверждается увеличением количества восклицательных и вопросительных знаков. Речь утрачивает плавную повествовательность, она разбивается на мелкие речевые отрезки, спешно следующие один за другим. По такому принципу сделаны почти все (все значительные) стихотворения и «Костра», и «Огненного столпа». Даже телефон появляется в лексике Гумилева («Телефон»), хотя скорее как диковинная штука, нежели как предмет быта.

Такие резкие переходы всегда есть показатель незаурядности самой поэтической личности, сколь бы необъяснимым

⁷⁷ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 242.

ни было ее жизненное поведение (вспомним Блока, от «Стихов о Прекрасной Даме» пришедшего к «Двенадцати», или А. Белого, от первых робких «симфоний» за какие-нибудь десять лет пришедшего к «Петербургу»).

Несмотря на пристрастие к внешностям, Гумилев был убежден в том, что всё, происходящее в мире, имеет свои скрытые основания, т. е. зиждется на каких-то закономерностях. Закономерности эти имеют в его представлении религиозный и отчасти мистический характер – они выражают цели, недоступные обычному пониманию, но содержащие некий высший смысл. И вот оказывается, что на этом – высшем – уровне неведомые самому человеку пути его жизни оказываются ведомы, они как бы запрограммированы заранее некоей волей, которой подчинено всё в мире. Неведомых путей здесь нет. Вот пример. В философском и медитативном сборнике «Костер» помещает Гумилев малозначащее на первый взгляд стихотворение «Городок», в котором дает штрихи жизни русской провинции. И оказывается, вопреки устоявшейся литературной традиции, что жизнь эта не бессмысленна и темна, она-то и есть «человечья жизнь настоящая»,

Словно лодочка на реке,
К цели ведомой уходящая.

Но кому ведомой? Не людям, конечно, они себе «покупа-

ют и продают, проповедают Слово Божие». Божья власть господствует здесь, не мирская администрация, грубая до идиотизма, как вычитываем мы у Гоголя, Герцена, Щедрина, Островского, а высшая – «Отечественная», как сказано в заключительной строфе. Ничем не примечательный быт провинциального городка освещается, и освящается незримым присутствием этой вот «высшей силы», превращающей «темное царство» в царство «светлое», направляющей ход жизни (и даже ход истории).

И, наконец, в сборнике «Колчан» русская тема широким планом вливается в творчество Гумилева, но уже в сопряжении с темой войны. Она здесь не просто самостоятельная тема, но тема доминирующая по удельному художественному весу, хотя и в столь же субъективном истолковании. Религиозная мистика продолжает преследовать Гумилева. Трудно сказать, был ли он действительно религиозным человеком, или это было увлечение, аналогичное увлечению пиратами и бесстрашными капитанами. Но что-то серьезное здесь, безусловно, было. Факт остается фактом: серафимов, «ясных и крылатых», увидел он «за плечами воинов», отправлявшихся на фронт отнюдь не идиллической, а самой настоящей захватнической, империалистической войны. Колчан (вспомним заглавие сборника) – атрибут войны. В нем хранятся стрелы для поражения врагов. Но каких врагов и во имя чего? Врагов, которые имели бы хоть сколько-нибудь реальные очертания, нет в сборнике Гумилева. Очевидно, не было их

и в мыслях. Представить себе немцев врагами Гумилев, конечно, не мог. И даже с кем идет война, из стихов тоже не совсем понятно. Но вот цели ее сформулированы четко. Они есть установление отношений, создание условий, в которых смогло бы расцвести и оформиться «царство духа». Поразительные с точки зрения политической незрячести вещи пишет он, например, в стихотворении «Солнце Духа»:

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед,
Не мечтать об огнезарном бое,
О рокочущей трубе побед.

Как могли мы... но еще не поздно,
Солнце духа наклонилось к нам,
Солнце духа благостно и грозно
Разлилось по нашим небесам.

Удивительно дело: отвоевывать «царство божие» («царство духа») с огнестрельным оружием в руках! Ни один из русских поэтов, даже из наиболее шовинистически настроенных, не додумался до такой возможности. Как совместить эти линии – война и царство духа – с точки зрения той же христианской морали? Не будет тут никакого совмещения. Гумилев же пытался совместить, например, в стихотворении «Наступление», с его прекрасной заключительной строфой, которую можно было бы считать образцовой, если бы на ней

не лежал отблеск этой ненужной войны. И таково же написанное с явным отпечатком гениальности программное для Гумилева стихотворение «Память», в котором мечтания поэта приобретают классически идиллический вид:

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.