

ЛЕВ АННИНСКИЙ

«Серебро и чернь: русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века»

ОТ АВТОРА

Зачем перечитывать сегодня поэтов под углом зрения, какой не приходил в голову ни их первым читателям, ни ближайшим воспреемникам их наследия?

Это простейшая часть вопроса. Прост и ответ. Затем, зачем при жизни их читали, соизмеряя «космизм» с «общественностью», «декаданс» с «реализмом» и внешнюю рельефность стиха с его внутренней безграничностью.

Затем же, зачем впоследствии их читали под углом зрения того, пригодна ли их поэзия диктатуре пролетариата как оружие либо как мишень.

А потом — выясняя, кто из них и как сопротивляется «тоталитаризму» либо расплачивается, принимая его в упаковке «революции» и «социализма».

По такой же причине сегодня хочется осмыслить их драму в категориях, продиктованных нашим временем, сопоставить «русское» и «советское», «славянское» и «всемирное», то есть в пределе — национальное и вселенское. Это не значит, что категории нашего времени лучше прежних или способны исчерпать предмет — великих поэтов будут перечитывать всегда.

Тонкость проблемы в том, чтобы выделить подлинно великих поэтов в потоке лирики, делавшейся для нас — «всем». Как вообще отделить гения от талантливого поэта, когда талантов на Руси — «навалом»? И наконец, как выделить «Серебряный век» среди эпох, претендующих на тот же титул?

Если «Серебряный век» идет после «Золотого», то правы те историки поэзии, которые обозначили так время послепушкинское.

Первоначально «Серебряный век» — время Тютчева, потом время Фета и отчасти Некрасова. Отчасти — потому что в его стихе серебро отделки уже явно отступает перед черной бедой народа, и точка отсчета срывается с драгоценно-металлических метафор то в извилистую социальность, то в прямой стон.

С этой социальностью в крови и с этим стоном в горле история проволакивает поэзию еще столетия, и тогда сдвигается проба «Серебряного века» на время «неслыханных мятежей», приставая сначала к тем поэтам, которые мятежей сторонятся, а потом — к лирике той поры вообще, ибо мятежи втягивают всех.

Хотя «серебро» — лишь одна и, так сказать, наносная краска на лице этого времени. Само оно себя метит иначе: в противовес белому — красным. Но если идти под слой краски вглубь, так надо было бы его назвать черным: и по доминанте самого активного слоя в мятежах, и по беспределу казней. Над коими и повисает вымечтанное поэтами серебро.

Поразительна плотность великих имен. Когда-то так же поражала плотность посева и жатвы в поле великой русской прозы. Кажется, Василий Розанов первым заметил, что все классики: от Тургенева до Чехова — могли бы по возрасту, образно говоря, родиться от одной матери. Если же взять поэтическую поросль начала нашего века и:

нащупать «поколение» (а реальность подсказывает именно это, что и методологически правильно, потому что люди: разных темпераментов, традиций и позиций застают мир одновременно и видят «одно и то же», но по-разному; эта разность рельефна именно «при прочих равных»), — так вот: великие поэты начала Двадцатого века в еще большей степени, чем прозаики середины Девятнадцатого, могли бы оказаться «детьми одной матери»: они рождены в «вилке» между 1880 и 1895 годами; старший из них — Блок — буквально подает руку младшему — Есенину.

Первоначальная табель о рангах (кто «лучший и талантливейший», а кто «на свалке истории») теперь не имеет значения. Великие поэты равны как свидетели драмы: все взысканы судьбой. Гений отличается от таланта не количеством удачных стихов и не качеством их отделки, а таинственной значимостью судьбы. В этом смысле двенадцать титанов Серебряного века равно свидетельствуют о времени. Если же такое равенство перед истиной покажется кому-то вызывающим, то напомним, что «лучший и талантливейший», увековеченный в монументах «главарь» эпохи — Маяковский, и «худший», осмеянный в фельетонах изгой, Северянин — тоже подают друг другу руки с полным взаимным уважением и солидарностью.

Все сцеплены общей судьбой, общей бедой: Ахматова и Цветаева, Клюев и Ходасевич, Мандельштам и Пастернак, Хлебников и Гумилев, хотя иногда кажется, что обретаются они в разных измерениях. Но у гениальности одно измерение — таинство правды.

«Плотность» гениев на единицу «литературной площади» такова, что впору задуматься о «случайном» всплеске природной энергии. А может — о закономерном сопряжении законов естества и законов истории? Может, повисшая над народом катастрофа заставляет его выдать генетический всплеск, а может, наоборот, вспышка творческой потенции, отраженная поэзией, толкает людей к «мятежам и казням»?

Из двенадцати казнено трое. Еще трое казнят себя сами (один случай спорен: самоубийство или убийство?). Так что каждый второй гибнет насильственно. Из умерших своей смертью четверо уморены до срока: голодом, болезнями, ужасом бытия. Двое, дотянувшие до относительной старости, измучены травлей. Ни один из двенадцати не удостоился от всевышнего долгой счастливой жизни.

В таком случае это уже не просто несчастье, но рок. Мистерия духа, проходящего искус небытием. Взаимовывоз бытия и небытия.

Страна, их породившая, оставившая им в наследие великую культуру, давшая им ощущение мировой миссии и великой задачи, на их глазах испепеляется в ничто. На ее месте возникает черная воронка, бездна, небыть, и оттуда встает нечто «обернутое», «зазеркальное», в чем их страну им узнать невозможно.

Но и не узнать — невозможно. Исчезновение, перерождение и возрождение духовной родины есть драма, о которой они свидетельствуют. Этот сюжет страшен. Но только такие драмы способны вызвать к жизни великую поэзию.

АЛЕКСАНДР БЛОК:
"РОССИЯ - СФИНКС..."

Родился при Царе-Освободителе - в момент, когда чрезвычайные меры, взятые против террора народовольцев, были отменены либо смягчены, августейшая семья благополучно съездила на юг, и Государю пришел срок

увенчать Великие Реформы неким общим законом, за которым нетерпеливое общество уже закрепило магическое имя Конституции.

Впоследствии заметил, что поскольку адекватным состоянием для поэта является "всемирный запой", то "мало ему конституций".

Припомнил также "двоеверную" тональность, в которой новости из Дворца передавались в ту пору на Университетской набережной: Дворец запущен, повара халтурят, один из великих князей в знак протеста накопил у Филиппова гору калачей и булок, что есть несомненное потрясение основ.

Когда младенцу исполнилось четырнадцать недель от роду, Царя-Освободителя взорвали бомбой. Событие произошло за две тысячи шагов от университета - у "Екатеринина канала". В "ректорском доме" (Блок приходился ректору внуком) оно было воспринято так: царь тот - циник. Худой, огромный старик, под глазами мешки, глаза страшные, губы тонкие, "точно хотят плюнуть".

Не стало - ни того старика, ни - в сущности - того времени, которое его породило. Деятнадцатый век "мягко стлал, да жестко спал". Забрел двадцатый: "еще чернее и огромней тень Люциферова крыла". Или - чуть более конкретно: вместо "диктатуры сердца", которую предлагал стране ласковый Лорис-Меликов, - отныне "Победоносцев над Россией простер совиные крыла". Или - двумя строчками выше - чуть более абстрактно, зато исчерпывающе по составу чувств и красок: "в те годы дальние, глухие в сердцах царили сон и мгла".

Сон и мгла - ключевые образы, прямо вводящие в систему мотивов, которые звучат в сердце всеобщего любимца и баловня семьи, потом ленивого гимназиста, потом медлительного, отрешенного от суеты и злобы дня студента, - пока в нем вызревает великий поэт.

Печататься он начинает сравнительно поздно. Адресуется - к "небольшому кружку людей, умеющих читать между строк". Критика его первые публикации встречает довольно холодно. Настоящего представления о мощи и интенсивности его работы они не дают: в первой книге - десятая часть написанного. И однако этой одной десятой, этой надводной части айсберга - достаточно, чтобы почувствовался приход национального гения.

"Царственное первенство" Блока на поэтическом Олимпе начала века не оспариваемо никем даже из его противников. Гордая Цветаева, замирая, передает ему свои стихи на поэтическом вечере. Отчаянный Есенин, впервые приехав в Питер, идет к нему, обливаясь потом от страха. Непрístupная Ахматова посылает ему журнал со своей публикацией. Яростный Клюев адресуется с требованием оправдаться за всю господскую культуру: "О, как неистово страдание от "вашего" присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без "вас" пока не обойдешься!" Самоуверенный Северянин дарит ему брошюру, надписывая: "Поэт!.. Незабвенна Ваша фраза о гении, понимающем слова ветра. Пришлите мне Ваши книги: я ДОЛЖЕН познать их". Вознесенный революцией Маяковский ему одному подает руку: "Здравствуйте, Александр Блок!"

Воинственный Гумилев бодрится: "Ну, что ж, если над нами висит

катастрофа, надо принять ее смело и просто. У меня лично гнетущего чувства нет, я рад принять все, что мне будет послано роком" (о, знал бы!). Гумилев говорит это о Блоке, отталкиваясь от Блока, реагируя на Блока: кроме знаменательной ревности вождя акмеистов к вождю символистов, тут поразительно точно определен нерв, который задет Блоком.

Проницательный Ходасевич через десять лет после смерти Блока скажет об этом так: "Поэзия Блока в основах своих была большинству непонятна или чужда. Но в ней очень рано и очень верно расслышали, угадали, почуяли "роковую о гибели весть". Блока полюбили, не понимая по существу, в чем его трагедия, но чувствуя несомненную ее подлинность".

Тут - всё. Меч Немезиды. Дыхание катастрофы. Гибель иллюзий. И притом - полная невозможность понять: откуда? за что? как?

Мгла. Тишина. "Обманы и туманы". Сны. Лесные тропинки, глухие овраги. Бесцельные пути. Сумерки. Сумрак. С первых строк поэзия Блока не просто повествует о предчувствиях, опираясь на такие сигнальные слова, как "тревога", "пустыня", "ночь", "могила" и "тайна" (этот-то пласт - не блоковский, он взят от Жуковского и других классических предшественников), нет, здесь наново создается абсолютно достоверный психологический мир, который делает предчувствия реальными, хотя сплетается, как и должно быть у гения, как бы вслепую.

Беспредметность, "неошутимость" соединены с потрясающей, неменяемой точностью взгляда, слуха и осязания. Цвета и звуки, холод и тепло (огонь) соединяются в целое, вроде бы ни из чего не следующее: ощущения предельно достоверны, а целое невыносимо ирреально.

Все призрачно. Но непреложно. Блоковский дух неуследим, как неуследимы ветер или метель, или вьюга. Но "датчики" бури точны, как на метеостанции. Кажется, что этот мир качается, плывет и утекает, что в нем реют сплошные символы, что цветовая гамма скользит и пестрит, но, вчитываясь, обнаруживаешь, что зрение остро и точно.

Два первоначальных цвета - две азбучные истины: красный и синий. И - до конца, до финальных аллегорий: красное - коммунизм, синее - большевизм; или: "красный комод", который "всех ужасней в комнате"; "синий плащ", в который - "завернулась".

Через всю поэзию - эти два ощущения: огневое и ледящее - встык. "То красные, то синие огни". "Синее море... красные зори". "Синие воды... красные розы". "Синяя дымка под красной зарей". "Пунцовые губки, синеватые дуги бровей". "День белый с ночью голубою зарею алой сочелал..."

Так сокровенный смысл в том, что "сочетается" - несходимое. Красное пресекается синим, синее - красным. Синева - жгуча, красность - пепельна. Лейтмотивы: синяя муть, алая мгла. Красная пыль. Серый пурпур. И в трагическом завещании "Пушкинскому Дому": "сине-розовый туман". И в известной автопародии: "синих елок крестики сделались кровавыми, крестики зеленые розовыми стали..."

Цвета дробятся. Мерцание, рассыпание, бликование. "Цветистый прах". Словно бы серебрится все. Серебра еще нет, однако ОЖИДАНИЕ этого

разрешающего колористического удара разлито в дробящемся воздухе, в тревожном сцеплении противоположного: красного и синего, ясного и мглистого, белого и черного.

Серебро, пару раз мелькнувшее в ранних стихах традиционной краской романтического пейзажа, ко времени "Распутий" (1903 год) прочно одевает поэзию Блока в ледяной плен. Это серебро - темное, холодное. Серебро вьюги, серебро метели. Серебро трубы, зовущей в гибель, смертного наряда, пустыни, покоя, оков. Но и серебро видений, грез, "чертогов". И постепенно блоковское серебро - мечтаемое серебро "Снежной маски", с 1907 года окрасившее его лирику колдовским мерцанием, вытесняет в сознании читателей все другие цвета (кроме разве что черного). Оно, это мерцающее серебро, становится чем-то вроде пароя, пропуска в "символизм" с его "духами и туманами". Блоковское обаяние является, наверное, главной причиной того, что само название "Серебряный век" постепенно переносится на его эпоху с эпохи предшествующей, для которой то имя было логичнее: после пушкинского "Золотого века" настало время Фета; на грани его - Тютчев, на другой грани - Анненский... После Блока все сдвигается - к его среброснежности, к его среброзвездности, сребросказочности, и в этих отсветах блекнет определение, которое Блок дал своему веку: "железный". Не серебро завещал он, а чугун, отложившийся в жилах. Не "серебристый" у него колорит - "серебряночерный".

Кто там встанет с мертвым глазом
И серебряным мечом?
Невидимкам черномазым
Кто там будет трубачом?

"Черномазым"... Крайне нехарактерное для Блока определение. Массу человеческую Блок чаще называет: "толпа". Или - в старинном стиле, во множественном числе: "толпы". И еще с ударением на конце: "увел толпы в пылающий рассвет". Иногда он говорит: "народы". "Кругом о злате иль о хлебе народы шумные кричат". А то и "стада". Их что-то "гонит", а он - в стороне. Они его "зовут", а он - хладен и безучастен, нем и недвижим.

В этой ситуации вроде бы просится слово "чернь".

Его нет.

Вернее, оно есть, но в каком-то нездешнем регистре:

Венгерский танец в небесной черни
Звенит и плачет, дразня меня.

Или:

И голос черни многострунной
Еще не властен на Неве.

Или:

И над заливами голос черни
Пропал, развеялся в невском сне.

Эта мелодия не сливается ни с воплями "толп", ни с бляньем "стад". Эта музыка звучит откуда-то из-под купола, из иной реальности. Причем тут "чернь"? В реальности "чернь" если и возникает, то - как в поэме "Возмездие" - чернь светская, "сытая", толпящаяся, как в пушкинские времена, у трона, во времена блоковские она еще и "говорит речи". От ЭТОЙ "черни" Блок отделяет себя презрением, как от "толп" и "стад". Простой народ вызывает у него совсем другие чувства. Это не "чернь". *"Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пахнут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, на которого они охотятся..."* Это разъяснено в 1921 году, за полгода до смерти и через две эпохи после небесной, многострунной черни "невских снов". И еще ясней: *"Вряд ли когда-нибудь чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу"*. Чернота народа - не "чернь". Здесь черные краски появляются разве что в контраст желтым: чернота рабочих предместий есть знак "честности" в противовес "обману" буржуазного города. Это знак природности: земли, тумана, зверя. Знак безобманности.

Чернота у Блока - и "чернь" его палитры - шире и мощнее той или иной социальной краски, она бьет через сословные границы, наискосок общепринятым створам. Она заполняет вселенную странной музыкой, гася цвета. Здесь взаимоуничтожаются синие и красные сполохи. Черна ночь, черно болото, черна дорога. Черны звезды, деревья, провода, решетки, двери. Черен бред, черна кровь, черна даль, черен свет. Небо Италии - черно! Затянута красавица в черный шелк, в черный бархат, сверкают черные бриллианты, рассыпаны черные волосы, чернеют очи, брови. Черен сон, черен смрад, черен дым. Черен монах, звонарь, латник. Черен город, черен поезд, черны моторы машин, стены фабрик, домов. "Недвижный кто-то, черный кто-то людей считает в тишине". Черна портьера. Черна роза в бокале. Черен платок на груди. Черен ведовской предел. Черен мир. Гаснет в нем серебро.

Из безначально-бесконечной тьмы выскакивает у Блока леденящий душу "черный человек" и бежит по городу, гася "фонарики". Через весь Серебряный век бежит это видение и в конце концов сводит с ума того "рязанского парня", который в марте 1916 года явился к Блоку, подал записку: "Я поэт, приехал из деревни, прошу меня принять" и читал стихи - "свежие, чистые, голосистые и многословные". Неполных десяти лет хватило тому нежноволосому отроку, чтобы к нему в постель, взломав серебро, выпрыгнул из зеркала ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК. И обозначил "конец процесса".

У Блока обозначено начало.

Вернее, безначальность. Непонятны, неосязаемы границы тьмы, истоки, причины мрака. Мир не очерчен. Вернее, так: то, что очерчено, не удерживает Смысла, а то, что есть Смысл, - не удержимо, не уследимо и невыразимо. И зловеще неохватно. И мучительно непредсказуемо.

Это всеобщность, несущая Пустоту и совпадающая с ней.

Когда после публикации "Двенадцати" антибольшевистская интеллигенция объявила Блоку бойкот, и главная жрица заявила, что не подаст ему руки (случайно встретив в трамвае, все-таки подала, проговорив в растерянности: "Только лично, не общественно!" - причем вежливый Блок был за это признателен), - Зинаида Гиппиус очень точно определила суть их расхождения. Там, где полагается быть политической доктрине, системе ясных убеждений и вообще идеологическому фундаменту, - там у Блока... зияние. Пустота. Безмолвие. Вакуум. ОКОЛО которого он всю жизнь и ходит. В основе - невыразимое. "Несказанное". Блок прямо подтверждает это в письме, зафиксировавшем разрыв: "Роковая пустота" есть и во мне, и в Вас".

Неизречимость - в сокровенной глубине его лирики. С первых до последних мгновений. Всю жизнь - "с неразгаданным именем бога на холодных и сжатых губах". Во вселенной без имени и без очертаний.

"Вселенная" - единственное изначальное имя и единственная попытка очертить "это". Других границ нет. Или они мнимы. В том же прощальном письме Зинаиде Гиппиус: "Неужели Вы не знаете, что "России не будет", так же, как не стало Рима?.. Так же не будет Англии, Германии, Франции..." Положим, для 1918 года мир "без России, без Латвии" - общее место публицистики, но ведь уже в 1900 году сказано: "Вселенная, моя отчизна". Погибнет? Пусть. Пусть "отлетает в пустоту":

Мне все равно вселенная во мне.

И ни следов, ни контуров. Нечто. Ничто. Ничто как Нечто.

Десять лет спустя поразительные по пластике "Итальянские стихи" возвращают нас в ту же исчезающую точку:

Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Две-три ссылки на "Данта с профилем орлиным" или на любимого "Гамлета" вовсе не означают ни Италии, ни Дании. Никакого Запада у Вечности нет. А Восток есть? На фоне "Скифов" как последней декорации Мирового Балаганчика это особенно интересно. Востока нет, а есть... "Заря Востока", магическим образом угаданная за два десятка лет до того, как грузинские большевики учредили газету с таким названием. Еще есть - Восток "помыслов

творца", коему навстречу "летит дух" поэта, явно подвигнутый на этот полет Владимиром Соловьевым. Есть "лазурность востока", сокрытая "в неясной тени". Иначе говоря Восток Ксеркса, Восток Христа, но не часть мира, не грань мира, не имя мира.

Мир Блока в сущности не имеет окончательного имени. Непонятно, как его называть. Точнее всего так: "Ты". Нечто, достойное служения, верности, любви. Имена, мелькающие ОКОЛО священного места, условны. "Дева". "Сестра". "Жена". "Дама". Иногда: "Снежная Дева". "Белая Дева". "Древняя Дева". Иногда "Незнакомка". Или так: Кармен. Фаина. И даже: Коломбина.

Обращающийся к ней лирический герой соответственно - и Арлекин, и Пьеро, и Принц, и Шут. Но более всего - Рыцарь. Из всех скользящих имен, которыми он награждает свое божество, самое известное: "Прекрасная Дама". Средневековый флер, окутывающий это имя, не должен обманывать: в Прекрасной Даме нет ничего ни специфически средневекового, ни специфически западноевропейского; время от времени в ее силуэте мелькает что-то от цыганки... от вакханки... от боярышни... даже от проститутки.

Ничего обидного. Потому что все это - маски.

Каждый раз, когда очередная маска падает, возникает новая маска. И тоже падает. Герой шепчет:

И, миру дольнему подвластна,
Меж всех - не знаешь ты одна,
Каким раденьям ты причастна,
Какою верой крещена.

Как?! А "церковь в лесистой глуши"? А "песня жницы" с поля "сжатой ржи", из-за "некошеной межи"? И "клевер пышный, и невинный василек"? И "глушь родного леса", и "родной камыш", и "родимые селенья"? С полувзгляда узнаваемые приметы, включающие цепь традиционно русских ассоциаций: тропинки... былинки... березки по скатам оврага... и даже так: "кочерыжки капусты, березки и вербы", открывающие то неподдельное состояние, в которое уже второй век погружается классический герой нашей литературы, "влачась по пажитям и долам" и вкушая "душный зной, дневную лень, отблеск дальних деревень"...

Тут внимательный читатель не удержится, переадресует Блоку иронические рассуждение, которое он сам адресовал когда-то Фету: "Россию мы видим из окна вагона железной дороги, из-за забора помещичьего сада да с пахучих клеверных полей, которые еще Фет любил обходить в прохладные вечера, при этом "минуя деревни".

Поскольку это сказано и о самом себе, не будем спешить с упреками: драма, тут заложенная, ироническими самохарактеристиками не исчерпывается. Россия тычется в лицо всеми "былинками", качается перед глазами "серыми сучьями", и все-таки ее "нет". Нет того, что ожидается, обступает и требует воплощения. Развоплощено!

Развоплощенность эта со времен Константина Леонтьева привычна и не вызывает удивления.

Удивление вызывает другое: как свою "несказанную" тайну, свою Мечту, свою Прекрасную Даму, свою... Кармен-Коломбину-Фаину Блок впервые решается отождествить со страной?

Зинаида Гиппиус, жрица "общественности", листая "Розу и Крест", допрашивает:

- Александр Александрович, ведь это не Фаина. Ведь это опять Она.

- Да.

- И ведь Она, Прекрасная Дама, ведь она - Россия!

- Да. Россия... Может быть, Россия, - смешивается Блок, продолжая "ходить ОКОЛО", не желая ходить ПРЯМО.

"Роза и Крест" - 1913 год. Последнее историческое мгновение перед началом обвала. Само имя появляется в стихах Блока с 1905 года. С момента, когда Цусимское эхо, отозвавшееся залпами Кровавого Воскресения и ревом Революции, возвещает переход "железного века" в какой-то новый век, еще неведомый. Пахнет гибелью. Возникает "Россия".

Почему только теперь? Может, оттого и не возникала она в сознании Блока раньше - хотя место ее в центре Вселенной было окружено "приметами" и овеяно трепетом, - что останавливали предчувствия? "Неслыханные перемены, невиданные мятежи"? Страшно было назвать "это" по имени: стронуть лавину. Назвал - когда лавина пошла.

Блок не только определил возникновение русской темы у поэтов Серебряного века, но угадал и ситуацию ее возникновения. У Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича очерчивается Россия в сознании именно тогда, когда - потеряна. Точки воплощения - моменты катастроф: 1905, 1914, 1917... И наконец, 1941-й. Имя открывается одновременно с утратой. Уста отверзаются в немолчу.

"Немая отчизна" - так она впервые названа у Блока. Потом: "Очнись ли я в другой отчизне?" И тут же, с глухим предчувствием: "чтобы распутица ночная от родины не увела". И опять, с тоской: "Ты отошла, и я в пустыне". И наконец, самый пронзительный и страшный мотив русской мелодии у Блока - мотив смены облика:

Нам казалось: мы кратко блуждали.
Нет, мы прожили долгие жизни.
Возвратились - и нас не узнали,
Нас не встретили в милой отчизне.

Блок и здесь - предтеча и провидец: через всю поэзию Серебряного века проходит мотив неузнанности, неузнаваемости, мотив утраты Лица. Начинается - у Блока. Черты затуманены. Та - и не та. *"Дует ветер... ничего не различишь сквозь слезы... Застилает глаза"*.

С точки зрения тогдашней "общественности" Георгий Адамович

диагностирует синдром пустоты; он говорит: слово "Россия", вошедшее в стихи Блока после 1905 года, присутствует в том "гоголевском его звучании, которое препятствует определить, о чем, собственно, речь: географический ли это термин, имя ли народа, сумма культурных традиций и устремлений? Россия - "родина". И Гоголь, и Блок предпочитали называть ее Русью, как более ласкательным и интимным именем".

Все правильно. Г. Адамович вряд ли объяснил бы убедительно, что, собственно, и для него было "Россией" в 1905 году, когда события происходили, или в 1938, когда он в Париже их описывал, или в 1967, когда в Нью-Йорке, двигаясь в стихах вослед Блоку, он мучительно шел от "Одиночества и свободы" к "Единству".

Трагедия общая: на месте "России" разверзся вакуум, и предстоит распознать то, что становится "Россией" под новыми масками и именами. Эта непосильная задача встает перед поэтами Серебряного века. Как всякая непосильная задача, она требует запредельного напряжения и делает поэзию великой.

"Русь" действительно первое, на что эта поэзия пытается реально опереться. У Блока так: сначала возникает ленивая "русская таможенная стража". Затем внутри очерченной таким образом границы обнаруживается веселое племя: рабочие возят с барок дрова; дети дрова воруют; матери "с отвислыми грудями под грязным платьем" отвешивают детям затрешины и принимают ворованное. В воздухе ругань. "И светлые глаза привольной Руси" сияют "строго" с "почерневших лиц".

Это диковатое племя, в котором явно скрестились земля, туман и звери, описано с той долей "ласкательности и интимности", с какой Миклухо-Маклай увековечивал папуасов. Но именно такова блоковская "Русь" в первом приближении. Русь пьяная, нищая, плачущая в кабаке. Понятна такая Русь разве что на этнографическую глубину - дальше она непонятна. "За дремотой - тайна". Тайна притягивает смутно чаемой "первоначальной чистотой", которая прячется за этой дремотой, за нищетой и дикостью. "Ив лоскутах ее лохмотий души скрываю наготу". Нагота безрадостна, чистота несчастлива. Печален простор, сумрачен свет, зловеща правда, приоткрывающаяся в таинственной дали. "Пред ликом родины суровой я закачаюсь на кресте..."

Всякое прикосновение к Сфинксу, называемому "Россией", - это попытка примериться к самым губительным ее чертам. К ее "разбойной красе", к ее "острожной тоске", к ее туманной, обманной, узорной, запутанной судьбе. Но без ужаса нет для Блока любви, без русской безнадеги нет для него русской реальности. Это врезано на века и, как все гениальное, просто:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые
Как слезы первые любви.

Чем страшней, тем родней. Россия не поддается ни свету, ни праведности - только темному греху. "Грешить бесстыдно, непробудно, счет потерять ночам и дням, и, с головой, от хмеля трудной, идти сторонкой в божий храм..." Поразительна точность "примет" этой неуловимой души, этого размазанного быта, вся русская классика от Гоголя до Лескова поработала над тем, чтобы Блок мог точными штрихами набросать портрет купца-праведника, который отмаливает грехи на заплеванном полу церкви, а потом, икая за чаем и слюнявя купоны, вспоминает, кого и как он надул.

...И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Другой он ее не ведает. Не хочет знать. Не верит, что она способна быть другой. Воистину, безнадежная любовь - самая лютая. Объект любви должен быть затуманен: ясность добьет его.

Притом некоторые прозрения Блока - в части исторических перспектив - рельефны до ясновидения. Например, вот это:

Над старым мраком мировым
Восходит солнце твердой власти.

Напечатанное в 1919 году, это стихотворение кажется гимном диктатуре, подслушанным у врат ГУЛАГа под слепящими красными звездами. Но это написано в 1899 году, и, скорее всего, под "сверкающим тронем", к подножью которого вот-вот "потекут" народы, подразумевался трон Романовых, на котором как раз в ту пору укреплялся Николай II. Что не мешает Блоку, слегка поправив стихотворение, (но абсолютно не приспособивая его к новым реалиям!), - пустить его в печать двадцать лет спустя.

Туманность контуров, глубоко запрятанная "немота" и столь раздражавшее Зинаиду Гиппиус хождение ОКОЛО загадки - вот что делает Блока по-своему неуязвимым. Он служит "России", не расширявая ее. Фантастические (с точки зрения людей последовательных) поступки Блока могут быть поняты только в этом вакуумном контексте. Например, шествие с красным флагом во главе революционной колонны в октябре 1905 года. Или - в сентябре 1914-го - возглас: "Война - это прежде всего ВЕСЕЛО!" По логике вещей человек, протестующий против мерзостей царизма, не должен веселиться, когда царизм начинает войну, мерзость которой очевидна; человек, решивший служить Прекрасной Даме, не должен ходить с флагами на политические демонстрации...

Но поэт, ежесекундно пророчащий гибель и возмездие, делает именно это:

он торопит события, поворачивается навстречу гибели, гасит ужас весельем. В этой маяте - все едино:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Сердце не вольное - сердце плененное, зачарованное. Света не будет - будет тьма вечной неразгаданности:

Знала ли что? Или в бога ты верила?
Что там услышишь из песен твоих?
Чудь начудила да Меря намерила

Блестящий каламбур этой строчки сделал ее почти пословицей, и она как бы выпала из общего орнамента, но по существу ни один элемент нельзя вычленишь из черно-белого вихря, в котором сливается все: серебро и чернь, царь и Ермак, Европа и Азия - несходимые края и "разноплеменные народы", все, что охвачено таинственным словом "Русь".

За море Черное, за море Белое
В черные ночи и в белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

"Очи татарские" - это Русь? Или это то, во что глядится Русь? Загадочна стилистика и загадочна символика "Поля Куликова" - самого сильного блоковского произведения на русскую тему. Традиционно русская ценность: "древняя воля" - переброшена татарам. Традиционно татарская привязка: "степь" - переброшена Руси. Татарская вольница - против русской степной прочности-крепости: полный оборот смыслов! Вражий шум: скрип телег и людской вопль на татарской стороне (как это описано Блоком в статье "Народ и интеллигенция" ПАРАЛЛЕЛЬНО стихотворному циклу) в стихах отфильтрован: в "шуме" оставлены две романтические ноты: "орлий клекот" и "плеск лебедей". Они и осеняют татарский "черный" стан в противовес русскому, где с "серебра" смыта "пыль".

То есть: все эмоциональные акценты как бы обернуты. Если учесть, что "Русь" никогда и не окрашивалась у Блока в этнические тона, а если окрашивалась, то отнюдь не только в славянские, но и в финские, да и в татарские тоже,- можно понять то внутреннее смятение, то ощущение распутья и даже потери пути, которое вопиет из куликовского цикла:

И я с вековой тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!

Та же статья "Народ и интеллигенция" открывает нам исток этой безысходности. "Поле Куликово" - метафора, парафразис совсем другого противостояния. Блока мучает противостояние народа и интеллигенции. "Русь" - это народ: полтора миллиона жителей Российской Империи, погруженных "в сон и тишину". А "поганая орда" - это русская интеллигенция: полтора тысяч крикунов, ополчившихся против своего народа. В ситуации 1909 года это психологически понятно и даже предсказуемо: как раз в эту пору выходит сборник "Вехи", где интеллектуальная элита пытается отречься от интеллигентского наследия. Но Блок, кажется, и без всяких "Вех" приходит к этому убеждению; достаточно Ключеву обвинить его в "интеллигентской порнографии" (и за что! За "Вольные мысли"!), и Блок ему верит ("Другому бы не поверил"), мучается, что он - "интеллигент", и ждет страшной развязки, а то и накликает:

"Почему дырявят древний собор? - Потому что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? - Потому что там насильовали и пороли девок; не у того барина, так у соседа. Почему валят столетние парки? - Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть; тыкали в нос нищему - мощной, а дураку - образованностью.

Все так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь".

Тут - разгадка "балаганчика", подлинная суть блоковской драмы: возмездие. И не только блоковской. Блок ее только завещает.

ВОЗМЕЗДИЕ - тема, кровавой нитью проходящая сквозь поэзию Серебряного века. Одни поэты видят себя орудием возмездия. Маяковский. Хлебников. Ключев. Другие - объектом его. Ахматова. Мандельштам. Ходасевич. Иные же в ужасе обнаруживают, что по иронии истории попали из правых в виноватые, причем без вины. Гумилев. Пастернак. Цветаева. Но невыносимое ощущение ВИНЫ, когда жертвой должен стать ТЫ САМ, и это СПРАВЕДЛИВО,- только у Блока. Может быть, еще потом - у Есенина, но без такой ясности: "конем не объедешь".

Главное произведение Блока, над которым он мучительно и безнадежно работает всю жизнь,- поэма "Возмездие". Роман в стихах - по светлым, классическим, пушкинским заветам. Попытка собрать жизнь вокруг истории семейства. Собрать "энциклопедию русской жизни". Собрать вселенную.

Один эпизод лета 1916 года проясняет значение, которое Блок придает этой попытке. Литературное собрание. Кто-то показывает репродукцию картины из римской истории; кто-то музицирует; хозяин предлагает присутствующим впечатления в альбом.

Блок приезжает с опозданием. Ему тоже подают альбом. На одной из страниц он читает:

"Сергей Есенин:
Слушай, поганое сердце,
Сердце собачье моё.
Я на тебя, как на вора,
Спрятал в руках лезвие.

Рано ли, поздно всажу я
В ребра холодную сталь.
Нет, не могу я стремиться
В вечную сгнившую даль.

Пусть поглупее болтают,
Что их загрызла мечта.
Если есть что на свете -
Это одна пустота.

Прим. Влияние "Сомнения" Глинки и рисунка "Нерон, поджигающий Рим".
С.Е."

Потемнев, Блок подзывает "рязанского парня":

- *Сергей Александрович, вы серьезно это написали или под... впечатлением?*

- *Серьезно,- чуть слышно отзывается Есенин.*

- *Тогда я вам отвечу, - еще тише, вежливо, вкрадчиво говорит Блок.*

И, перевернув страницу, пишет:

"Жизнь без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай. -
Над нами - сумрак неминуемый,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить все, что видишь ты,
Твой взгляд - да будет тверд и ясен,
Сотри случайные черты -
И ты увидишь: мир прекрасен.

Александр Блок. 13. VII-1916 г."

Начало поэмы "Возмездие".

Конца нет. Не написано. Так и не закончена поэма. Блок не может стянуть концы.

Разлетевшиеся осколки он собирает в поэму "Двенадцать". В отличие от "Возмездия", это написано "за один присест". Идет подстраивание к хаосу. Вплоть до имитации кощунства. Вплоть до звукоподражания невменяемой

реальности: "Ай, ай! Тяни, подымай!" "Эх, эх, погреси! Будет легче для души!"
И уже почти под Маяковского: "Трах-тах-тах!"

Составленная из "кусочков", поэма так и воспринята революционными массами, да и контрреволюционными элементами тоже. Массы поднимают ее на щит, растаскивают на лозунги, развешивают в виде плакатов: "Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!", "Революционный держите шаг, неугомонный не дремлет враг!". Неугомонный издевается: Катька - закономерная реинкарнация Прекрасной Дамы? А "Иисус Христос", идущий во главе ватаги красногвардейцев,- это, конечно, замаскированный Абрам Эфрос, а еще лучше: "Луначарский-наркомпрос.

Блок на критику не отвечает, но вдогон, встык, как бы в объяснение "Двенадцати" пишет "Скифов".

Это - последняя душераздирающая попытка решить проблему, то есть выдавить из себя "интеллигента". Азиатская рожа должна привести в шок культурную Европу. Пусть мир шарахнется от звериного оскала. За оскалом - гримаса боли, отчаяние безнадежной любви, нецененная святость. "Мы любим все... нам внятно все, мы помним все..." а нас не любят, не понимают, не принимают.

Тогда - пусть "хрустнет" их "скелет в тяжелых, нежных наших лапах". И все, что "их": парижские улицы, кельнские громады и даже незабвенные венецианские каналы,- все то, что проступало из дымной бездны вселенной, - пусть валится обратно в бездну!

Отвергнутая любовь оборачивается ненавистью.

Чернеет серебро. Вселенная погружается в небытие.

Это - развязка трагедии? Если не развязка, то - окончательное удушье, затянутый узел.

И надо всем - по-прежнему:

Россия - Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она гладит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью.

После этого - только замолкнуть.

Как отвечено все той же Зинаиде Гиппиус в том последнем разговоре - на реплику: "Тут - или умирать, или уезжать" - после долгого молчания:

- *Умереть во всяком положении можно.*

За полгода до смерти, уже из "ночной тьмы" - тихий поклон Пушкину. Это последнее, что написано в стихах.

После смерти, обращивая на Блока фразу, сказанную им о Пушкине, что тот погиб не от пули Дантеса, а от "отсутствия воздуха", говорят: Блок задохнулся от Советской власти.

Из его текстов это не следует. Из его текстов следует гибель - "во всяком положении": хоть под "многopенным валом" Интернационала, хоть у "ирландских скал".

Новейшие архивные разыскания показывают, что, когда друзья хотели отправить больного поэта к ирландским (точнее, к финским) скалам, чтобы облегчить его участь, - главный скифский вождь не пустил: "он будет писать стихи против нас". Но постановил: выдать вспомоществование в размере двух полных пайков.

Пайки не понадобились. Не помогли и лекарства: умирающий от них отказался. Дуэт со стихией подошел к финалу.

Когда задаешь вопросы Сфинксу, то и Сфинкс может задать вопрос. Ответа нет - со скалы в пустоту.

Это метафора, конечно. Александр Блок умер 7 августа 1921 года в своей постели, в своем кабинете, на улице Декабристов, в городе Петрограде, который еще не стал Ленинградом.

НИКОЛАЙ КЛЮЕВ:
"МЫ ЛЮБИМ ТОЛЬКО ТО,
ЧЕМУ НАЗВАНЬЯ НЕТ"

Странное признание. Вроде бы и не вяжется с обликом. "Олонецкий ведун", "вседержитель гумна", "Аввакум XX века", "поэт посконный и овинный", "ангел пестрядинный", радатель "берестяного рая", податель "ломтей черносошных", законодатель "избяного чина", в питерских салонах поющий столичным шаркунам про то, как "в пару берлог разъели уши у медвежат ватаги вшей", - он не знает названия тому, что любит?

И если городская жизнь ему так мерзка, - зачем ходит, зачем поет изнеженным бездельникам, зачем стучится в их двери?

Блоку письма пишет четыре года, потом наносит визиты, - почему именно его избирает своим слушателем, и первую книгу ему посвящает? Что у них общего? Сын вытегорской плачеи и винного сидельца из деревни Желвачево, отданный на выучку соловецким старцам, смолоду полгода отсидевший за участие в крестьянских бунтах, - что он надеется доказать отпрыску университетских интеллектуалов - Блоку, ищущему встреч с туманно-прекрасной Дамой, а вовсе не с ходоками из избяной Руси?

И ведь доказывает!

"Простите мне мою дерзость, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!.."

Что действительно чувствуется в клюевском тексте, - так это великое окрыление, вряд ли уместное в частном письме, отправляемом из Вытегры в Петербург, но неудивительное, если вспомнить, что это пишет поэт поэту. Как "стихотворение в прозе" читается эта исповедь - исповедь человека, ненавидящего и одновременно страдающего от своей ненависти, ищущего виновников своей внутренней боли и боящегося потерять контакт с ними. И плотность текста - стежок к стежку, строгановское шитье, из-под которого рвется вековой вопль мужика, обиженного барином, а точнее сказать: не дождавшегося от него ответной любви:

"О, как неистово страдание от "вашего" присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без "вас" пока не обойдешься! Это-то сознание и есть то "горе-гореваньице", - тоска злючая-клевушая, кручинушка злая, беспросветная, про которую писал Никитин, Суриков, Некрасов... Сознание, что без "вас" не обойдешься, есть единственная причина нашего духовного в вами "несближения", и редко, редко встречаются случаи холопской верности нянь и денщиков, уже достаточно развращенных

господской передней. Все древние и новые примеры крестьянского бегства в скиты, в леса-пустыни есть показатель упорного желания отделаться от духовной зависимости, скрыться от дворянского вездесущия.

Сознание, что вы "езде", что "вы" "можете", а мы "должны" - вот неодолимая стена несближения с нашей стороны. Какие же причины с "вашей"?

Кроме глубокого презрения и чисто телесной брезгливости - никаких. У прозревших из "вас" есть оправдание, что нельзя зараз переделаться, как пишете вы, и это ложь, особенно в ваших устах..."

И Блок - терпит этот назидательный тон и признает-таки, что в лице "крестьянина Северной губернии, начинающего поэта" сама Русь учит его уму-разуму!

На уровне общения великих поэтов диалоги не зависят от контраста "мужика" и "барина", и настырность Клюева не так проста и груба, как кажется и как он хочет выставить.

Мы, как рек подземных струи,
К вам незримо притечем
И в безбрежном поцелуе
Души братские сольем.

В этом "голосе из народа", обращенном к обессиленной интеллигенции, куда больше и тайного притяжения, не чуждого полуподавленной зависти, и искреннего желания "сравняться",- чем ненависти и жажды свести счеты. Хотя в ранних стихах Клюева сквозь надсоновские рыдания о пропащей доле именно жажда мести прорывается единственно свежим чувством. Он грозит обидчикам и динамитом, и ножиком, и булыжником, и никакой "святой Руси" там нет, а есть в лучшем случае - абстрактная "родина, кровью облитая". Прямо из прокламации!

Однако Клюев никогда не обратился бы к Блоку, если бы чувство Родины исчерпывалось у него жаждой революционной справедливости.

Есть что-то, глубинным образом соединяющее этих поэтов. Чувство близящейся общей катастрофы. Оно у Клюева пробивается сквозь все избытые заплоты:

Зимы предчувствием объята,
Рыдают сосны на бору;
Опять глухие казематы
Тебе приснятся ввечеру.

Такую же музыку Клюев и у Блока слушает. На это и откликается. К этому взывает, подсознательно ища поддержки и утешения (а утешения нет).

Отсюда - все их переклички. "Поле Куликово" у Блока - "Поле грозное, убойное" у Клюева. "Плат до бровей" - "плат по брови". И этот чисто блоковский вопрос, вырвавшийся у Клюева: "О, кто ты? Женщина? Россия?" И чисто блоковский порыв - прозреть святую в грешнице, праведницу в уличной проститутке: "Такая хрупко-испитая рассветным кажешься ты днем, непостижимая, святая,- небес отмечена перстом". Даже "сребротканый снежный плат", под которым почует у Клюева "витязь", выткан Блоком.

Как вообще "серебристость", Клюеву решительно не свойственная. Его и в Серебряный век следует записать только "по эпохе", но не по колориту, далекому от излюбленных символистами снегов и туманов. У Клюева колорит ясный, пестрый. Красное, синее, желтое - как на картинке.

Но любопытно: Клюев не говорит: красное, он говорит: "киноварь". Не говорит: синее, говорит: "финифть". Не желтое у него - "соловое". Кодировка крестьянина, а еще точнее -

крестьянского богомаза, старого книжника, читающего жизнь - как "хартию", магическую "запись", вязь таинственных "письмен".

На этой палитре все сказочное ассоциируется не с серебром, а с золотом. С золотыми застежками древнего фолианта, с пером "жаро-птицы", с сиянием ассистки на Образе. Серебро остается - как деталь того же узорочья, но в нем нет ничего потустороннего, это - быт: игла, самоварная "тулка", деньги. Если же серебро - знак потусторонний, то, как правило, "отрицательный", зимний, недобрый, зябкий. Тут опять видишь, как заражается Клюев этим тревожным чувством от Блока, хотя и берется Блока от интеллигентской немощи излечить.

Клюев вообще слишком сложен, хитер и лукав, чтобы верить его простонародным ухваткам.

К примеру, кто должен был бы быть его любимым поэтом? "Никитин, Суриков, Некрасов" - из письма Блоку? Нет. Любимый поэт Клюева - стилизатор-универсал Лев Мей. Любимый поэт Клюева - Верхарн, причем, читаемый в подлиннике, то есть по-французски.

Как? Мужик-правдолюб, в домотканой рубахе и смазных сапогах топающий по петербургским редакциям, скорбно-сладким голосом корящий умников, что те забыли все русское, - не чужд европейской образованности?

Литературу облетела когда-то зарисовка Георгия Иванова, который застукал Клюева в гостинице за чтением немецкого томика Гейне. Никакой посконины на ведуне не было - нормальная городская одежда. Отложив книгу, Клюев сказал смущенно:

- Маракую малость по-басурманскому...

И пошел переодеваться в посконину.

Если Иванов это и придумал, то очень близко к образу.

Конечно, Клюев притворился - в салонах. Но не в стихе.

В стихе сказано: "Я учусь у рябки, а не в Дерптах". Но тот, кто ни у кого, кроме рябки, не учится, он и не кликает Дерпт в качестве противовеса. "Свить санный воз мудрее, чем создать "Войну и мир" иль Шиллера балладу". Что труднее, судить не будем, но Толстой и Шиллер тут прочно усвоены. И "лагунная музыка Баха" звучит-таки над "зырянскими овинами". И Верлен все-таки включен в клюевское мироздание, хотя "стерляжки молоки Верлена нежней". И Ахматова!

Ахматова - жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,

Вот с кем братается "певец Олонецкой избы". Так изба все-таки? Изба, изба!

Изба-богатырица,
Кокошник вырезной,
Оконце, как глазница,
Подведено сурьмой.

Уподобление лежит на игровой поверхности стиха и взято явно из фольклора. Но не момент стилизации - самое интересное в этом изобретении, а момент компенсации того невыносимого душевного опустошения, с которым онежский мститель шел к Блоку, чтобы излечить того, а в сущности - себя от врожденного бездомья. Земшарнейшему (то есть бездомнейшему) из революционных поэтов отвечено:

Маяковскому грезится гудок над Зимним,
А мне - журавлиный перелет и кот на лежанке.

Тут очень важен - кот. Любимое животное Клюева, душегрейным комочком проходящее через все его стихи, придающее Избе ощущение реального жилья. С печкой и запечной тайной. С рябым горшком и вечным сверчком.

Изба тут не просто строится - она рождается. Очень подробно. "От кудрявых стружек тянет смолю, духовит, как улей, белый сруб. Крепкогрудый плотник тешет колья, на слова медлителен и скуп..." - Узор мельчает, играет, отблескивает. - "Тепел паз, захватисты корокоры, крутолоб тесовый шеломок. Будут рябью писаны подзоры и лудянской выпестрен конек..." - Узор отдает тайнописью, слова добыты из неведомых старинных залежей. - "По стене, как зернь, пройдут зарубки: сукрест, лапки, крапица, рядки, чтоб избе-молодке в красной шубке явь и сон мерещились легки..."

Явь, явь, реальность, а сон все-таки витает в этих духовитых стенах, вернее, не сон, а загадочный смысл. - "Крепкогруд строитель-тайновидец, перед ним щепка как письмена: запоет резная пава с крылец, брызнет ярь с наличника окна.." - Изба прочитана как сказка, как книга, как "хартия" - опытный мастер может отступить, выйти из магии сказа и двумя-тремя реалистичными штрихами вернуть чуду домашний облик. - "И когда оческами кудели над избой взлохматится дымок - сказ пойдет о красном древодеде по лесам, на запад, на восток".

Когда написано "Рождество избы", точно неизвестно; Клюев под стихами дат не ставит - он пишет "в вечность". Но это или 1915 или 1916 год. То есть: когда Маяковский предсказывает: "в терновом венце революций грядет шестнадцатый год", - Клюев строит Избу.

Из избыного окошка он и Мировую войну наблюдает, и то, как Маркони и Менделеев оставляют "свой мозг на тыне", и как прямо среди олонецких хвоин "взрастают" над избой "баобабы".

А это откуда?!

Выяснится и это. Но баобабы потом, прежде - бабы.

Вижу тебя не женой, одетой в солнце,
Не схимницей, возлюбившей гроб и шорохи часов безмолвия,
Но бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,
С бедрами, как суслон овсяный,
С льняными ароматами от одежды...

И "схимница", и "жена" - тоже из Блока. Равно, как и "испитая грешница". Впрочем, не только из Блока: дразнящий силуэт Дамы в тогдашней лирике - такое же общее место, как серебристый туман, из которого Дама является (и куда уходит). Она может быть переодета в сарафан и кичу, - это вариация того же символа, весьма ходкая в эпоху Васнецова, Билибина и Нестерова (Клюев, между прочим, был дружен с Рерихом, или, как минимум, хорошо знаком).

От скрещения надсоновской тоски со славянским мистицизмом рождается у Клюева первоначально вовсе не "баба", неохватная, как гора, а зловещая старуха, накаркивающая гибель, и облик этой ведьмы: клюка, рубище, нищее лыко - вполне сочетается с обликом лирического героя, который из туманного Жениха (тем же Блоком поначалу навеянного) довольно быстро оборачивается убогим нищим, в сермяге и худых лаптях. А если это все-таки "витязь", то - "схимнище". Инок, монах, послушник в скуфье и подряснике. Вне устойчивого быта. Конечно, и это - общая мелодия крестьянской поэзии тех лет; таким же бродягой-каликой явится в поэзию герой Есенина прежде, чем переоденется в Леля и начнет в питерских салонах балалаечный маскарад (между прочим, под руководством

Клюева).

Так в каком же все-таки соотношении клюевский сирота-нищий находится с той "бабой", которая изображена в "Поддонном псалме"? При всем этом маскараде - каков истинный облик лирического героя?

Я... ликом скрытен.

Вот это уже очень близко к истине. И это чуют завсегдатаи салонов, когда уличают Клюева в притворстве, и кличут "Опереточным Лелем". Они правы: он действительно меняет костюмы и маски: таится, хитрит, лукавит. Но они ошибаются в истоке этой потаенности.

Это не агрессия "мужика", пришедшего свести счеты с "господами". Это не апломб "правдолюбца", режущего правду-матку. Это не издевка елейного святоши, морочащего дуракам головы.

Это - мучительное состояние человека, который не может найти себе места. Ни в лесном углу. Ни в проклятом городе. Ни вообще в мироздании.

Та кустодиевская "баба", "Русская Венера", которую нарисовал в своем воображении Клюев, вполне подошла бы для жизни в реальной избе. Да избы-то реальной - нет.

Изба в сущности - не жилище, хотя Клюев и хочет уверить в этом себя и нас. Изба - "святылище". Изба - начало и конец "света". Изба - "подобие Вселенной".

Вернее, это центр Вселенной. "В ней шолом - небеса, полати - Млечный путь". И далее по горизонту, то есть "по стенам": "Индийская земля, Египет, Палестина..."

Откуда все это в Олонецкой чащобе?

А откуда в ней - "райских кринов аромат"? (крины - лилии: Клюева надо читать со словарем). Откуда царь Давид? Магдалина, лобызая ноги Христа? Иона во чреве кита? Саваоф, Ной, Елеон, Синай?

Это - "вечных библий развернутые листы", - объясняет Клюев.

А Гамаюн, Сирии, Еруслан, Горыныч? "Вольга с Мамелфой старой"? А это из старых же книг соловецкого извода. И такой же книжной вязью выведено: "Митрий Солунский, с Миколою Влас святых обряжают в камлот и атлас, креститель Иван с ендовой расписной их поит живой иорданской водой!.." (лезем в словарь: камлот - ткань, ендова - сосуд).

От Иордана - дальше, дальше. Индия во всех подробностях! А это откуда? А из Индикоплова. Из "хроник", коими обложено Евангелие у старых книжников. Это вовсе не та реальная Индия, в которую за три моря хаживал Афанасий Никитин,- это Индия грез и сказаний, царство воображаемой духовной благодати, и именно она, эта "Белая Индия", помещена в "красный угол" клюевской вселенской Избы.

А ведь поэтически - огромный эффект! Сидя на печи в вытегорском углу - пересчитывать "песчинки по Сахарам". Сказка! Сплошная, сквозная, нескончаемая сказка. В сущности - мечта постмодернистов! "Песнопевцу в буквенное брюхо низвергают воды Ганг и Кама".

С приходом Советской власти в этот поток вливаются новые струи. "Как гость в зырянское зимовье приходит пестрый Эрзерум". Раджа на слоне въезжает прямо в "овин". "Египет" цветет "в снежном городишке". "Хвойный Арарат" высится среди родной "гари и копоты". "Ферганский базар" шумит "под сенью карельских погостов". "О нумидийской знойной славе гремит пурговая труба". Кружатся "вятч в тюрбане" с "поморкой в тунисской чадре". "Серый Парагвай" обнаруживается в этом колхозе. Мелькает "панама бура". Рядом - "тюрбан Магомета". Звенит "чеченская зурна"... Пляшет "Россия в багдадском монисто с бедуинским изломом бровей".

Россия?.. А может, "то, чему названья нет"?

Густая, непродышливая ткань клюевского стиха, конечно, уникальна. Но - не случайна

в культурном воздухе начала века. Русская стилизация - одно из главных поветрий, и у Клюева предсказано многое: от Ремизова до некоторых версий раннесоветской орнаментальной прозы. И "логарифмирование" смыслов: там, где у Клюева строка,- Клычков и Орешин вырастили бы по целой поэме; это тоже в духе тогдашней поэзии: так же "логарифмирует" смыслы Хлебников.

Тайна - в том, ЧТО побуждает к такому чернению текста.

Побуждает - угроза со стороны реальности, от которой нужно любыми средствами оградить теплую точку жилья. Поэтому Изба у Клюева шифруется, она становится "непонятной", уходит в сокрыть. Смысл стилизации - само ограждение в таинственность, само замыкание в тайну. Это ДОЛЖНО быть "непонятно":

Сучит обору жаровый пень,
И ткет онучи чернавка-тень,
Рассвет кудрявич, лихой мигач,
В лесной опушке жует калач.

Из чего калач, не разберешь, но - "жует".

Чтоб помолиться лику ив,
Послушать пташек-клирошанок
И, брашен солнечных вкусив,
Набрать младенческих волвянок...

Рецепт таинствен, но - варится.

А уж бабы на Заозерье -
Крутозады, титьки - как пни,
Все Мемелфы, Груни, Лукерыи
По веретнам считают дни...

Что сварят эти "бабы"?

Мы уже знаем: "банановую похлебку".

Остается понять: отчего нужда в такой алхимии.

Итак, вот картина мироздания. Изба - малый круг, душегрейная точка. По горизонту - хоровод видений, большой круг, "Белая Индия", фреска.

Суть в том, чем заполняется пространство между малым кругом и большим. Соотношение между Домом и Миром, сама эта "вселенская модель", сама невозможность прожить только Домом - тема, характерная для поэзии Серебряного века, да, пожалуй, и для русской поэзии в целом, а может быть, и для великой поэзии вообще. У Мандельштама - не "фреска", но таинственная европейская "карта". У Пастернака - "двор", заминированный "тысячелетьем". У Маяковского мир, простой, "как мычание", но это непременно весь мир, да и простота окутана "облаком".

Я несколько сдвигаю образы Маяковского с тем, чтобы понять, что именно видит у него Клюев:

Простой, как мычание, и облаком в штанах казинетовых
Не станет Россия - так вещает Изба...

Изба вещает, предвещает, завещает - покой. У Маяковского мир рушится и возрождается - у Клюева стоит. У Пастернака тысячелетия идут - у Клюева застыли. У Мандельштама карта мира меняется - у Клюева не меняется ничего. Мир "недвижим". Ни намек на роковой ахматовский "бег времени". Ни намек на блоковский ветер. И никакого блоковского метания от надежды к отчаянию и опять к надежде. Склеено намертво:

Есть моря черноводнее вара,
Липче смол и трескового клея
И недвижимой стопы Саваофа:
От земли, словно искра из горна,
Как с болот цвет тресты пуховойной,
Воз летает душевное тело,
Чтоб низринуться в черные воды -
В те моря без теченья и ряби;
Бьется тело воздушное в черни,
Словно в ивовой верше лососка...

Плен. Замкнутое пространство. По горизонту - миражи; внизу - безвидная мгла, стоячая чернь небытия, и в центре этого замершего зябкого мира, как в пустоте - маленькая теплая точка. Изба.

Чем заполнить пустоту?

Нечем.

Точка и горизонт, остальное - пустынь. Там, где могли бы осмыслиться структуры: государственные, социальные, религиозные - "глухая нетовщина".

"Нет" - державе. Ненавистны царская власть, барская культура, дворянское "вездесущие".

"Нет" - городу. Проклят Вавилон, "где щетина труб с острогами застит росные просторы".

"Нет" - церкви. Ненавистен "казенный бог", "пещь Баалова" - церковь. *"Не считаю себя православным, да и никем не считаю"*.

Последнее признание - все тому же Блоку: в письме. В анкетах, вступая в большевистскую партию (в 1918 году в Вытегре), Клюев наверное формулирует свои убеждения аккуратнее. В партию его принимают. Пока речь идет о ненависти к казенному богу или, скажем, к генералу Юденичу, наступающему на Петроград, сотрудничество Клюева с советской властью идет вполне сносно. Всероссийски известный поэт клянет "черных белогвардейцев", оплевавших "Красного бога", и "задушевным братским словом" напутствует идущих на фронт бойцов. Однако вытегорские коммунисты интересуются, почему в стихах товарища Клюева так много религиозных символов. Товарищ Клюев объясняется на этот счет столь путано и многословно, что уездная партконференция в 1920 году предлагает ему пересмотреть свое мировоззрение. До клюевского "голгофского христианства" губкому партии, естественно, дела нет, как и до клюевских мыслей насчет того, что "в учении Христа есть общее с идеей коммунизма": губком справедливо подозревает, что все эти сказки "находятся в полном противоречии с материалистической идеологией партии", по каковой причине партия из своих рядов Клюева вскоре и вычищает.

Не получается сотрудничество с новой властью, как не получилось - со старой. Замирает Изба над чернью небытия. Чутким инстинктом Клюев ищет опоры среди ближних соседей по Северу. "Каргополы, чудь и пудожане" ходят вокруг Избы, "лопари" машут флагом, "зырянская свадьба" звенит за тыном, "черемисы с белой чюдью косоглазят на картузы". И все мечтают: "удерем к киргизам..."

Когда в 1934 году Клюева вышлют в Сибирь, он получит этот интернационал в реальности. И возопит: *"Девяносто процентов населения - ссыльные - китайцы, сарты, грузины, цыгане, киргизы..."* Русских нет! "Славянских глаз затоны" затянуты адской гарью. "Славянский шелом" бесприютен. "Славянская звезда" - закатывается! Пока не гибли - не ведал. Рвется вышитая ткань - выпадают славянские нити. "Так загибла русская доля... Отлетела лебедь Россия".

Но это - финал сказки.

Не скоро сказка сказывается. Первоначальный расписной мир, возведенный над бездной, бездвижен. "Удрать" из него - невозможно. Ни к "киргизам", ни к "зырянам". Только - ждать, когда Саваоф вспомнит и возвестит строй и смысл.

Один раз в жизни Клюева пронзает это чувство:

Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декретах,
Как будто истоки разрух
Он ищет в "Поморских ответах"...

Ради громовой силы этих стихов стоит заглянуть и в "Поморские ответы", там братья-староверы, крутые выговские беспоповцы "делят полномочия" с миссионерами Петра Великого, искоренителя разрух и расколов. Клюевский стих напитан тою же несгибаемой мощью. Можно сказать, что в этот миг на талантливого мастера впервые падает луч гениальности, если употреблять эти слова в том смысле, что мастер поражает цель, которую видят все, да попасть не могут, а гений поражает цель, которой другие не видят.

В 1918 году, когда Клюев создает своего "Ленина", мало кто из поэтов видит эту фигуру: она попадает в круг их внимания года два спустя и только через пять-шесть лет становится в поэзии "священной". Но дело не только в том, что Клюев делает это раньше других (и именно его, Клюева, образный ход: "Книга "Ленин" - жила болота, стихотворной Волги исток" - подхвачен Маяковским: "Ленин - кровь городских жил, тело нив, ткацкой идей нить"), - дело в том, как почувствовал Клюев присутствие Ленина в "истории государства Российского", и через Ленина - реальность этого государства. Лишь через пять поколений приблизятся к этой точке с разных сторон "почвенники" и "коммунисты", для чего им придется преодолеть мифологию "вождя мирового пролетариата", прилипшую к Ленину в годы революции, и море елея, залившего его за последующие советские годы, не говоря уже о рефлекторной ненависти к нему "перестройщиков"-либералов постсоветского времени.

На какое-то ослепляющее мгновение в клюевском мирозданье вспыхивает объединяющая идея - выявляется структура.

Он переплетает эти стихи и сложным маршрутом - через знакомого делегата Крестьянского съезда - передает Крупской. С надписью: *"Ленину от моржовой поморской зари, от ковриги-матери из русского рая красный словесный гостинец посылаю я - Николай Клюев"*.

Неизвестно, вкусил ли от ковриги-матери кремлевский мечтатель, но экземпляр этот в его библиотеке сохранился и был таким неожиданным образом спасен от гибели, уготованной клюевскому архиву.

Между тем в 1926 году в архив (то есть не в печать - в стол) ложатся строки:

Ты, Рассея, Рассея-матка,
Чаровая, заклятая кадка!
Что там, кровь или жемчуга,
Или лысого черта рога?

Видимо, все-таки рога лысого черта. Хотя дойдет и до крови. Но жемчуга, как и прежде,- налицо. "Павлины, финисты, струкофамилы". И это ткется параллельно стихам во славу Советской власти, сотрудничество с которой оставляет в поэзии олонецкого ведуна пару здравниц пионерам - вузовцам и "колхозный цикл", покрытый "потом трудовым". Красное узорочье плетется встык белому - это потрясающее свойство клюевского шитья. Не притворство, не лицемерие, не приспособление, а качество его космоса. И знак потери структуры, на мгновенье напрягшейся в этом миражном окоеме.

Пропал "окрик" Бога, и восстановился мир, в котором все соузорно. Противоположности не спорят и даже не сопрягаются - они стоят рядком, как камешки в мозаике. Никакое движение, никакое дуновение не колеблют миража. Проклятья и величания, плач и ликование чередуются по законам обряда. Так бесы и ангелы сосуществуют в поясах фрески, и разбойники в песне меняются местами со святыми.

В 1926 году, оплакивая гибель Есенина, Клюев причитает:

Лепил я твою душеньку, как гнездо касатка,
Слюной крепил мысли, слова слезинками,
Да погасла зарная свечечка, моя лесная лампадка,
Ушел ты от меня разбойными тропинками!

Самому Клюеву этими тропинками долго ходить не дают: к началу 30-х годов его отлучают от советской литературы. Формулировку находит товарищ Веский: Клюев - "бард кулацкой деревни". Тут конец официально признанного "творческого пути".

Наступает время итогов.

Спрошено было в 1911-м:

О мать-отчизна, какими тропами
Бездомному сыну укажешь пойти:
Разбойную ль удаль померить с врагами
Иль робкой былинкой кивать при пути?

Бездомный сын выбрал удаль. Но разбойные тропки кончились. Дома - нет. А в воображенной Избе не спасешься.

Всю жизнь разгадывал "тайну тихую, поддонную про святую Русь крещеную". Какая она? Кровавая? Скорбная? Буреприимная? Бездонная? Нетленная? Злато-узорчатая? Злопечальная? Вещая? И остался - с вопросом:

Россия, мать, ты ли? Ты ли?

Имя искал, назвать пытался то, что любил. Потому и не называл, что строил в невесомости, в воображении, в декоративном мире. А НАЗВАЛ - когда разрушилось, когда кровавые клочья стали вылетать из-под декораций, когда обугленная реальность проступила сквозь цветущий сон.

Назвал - и ПРОКЛЯЛ.

Ты, Рассея, Рассея - теща,
Насолила ты лихо во щи,
Намаслила кровушкой кашу -
Насытишь утробу нашу.

Босховский ужас накатывает из открывшейся бездны. У великого поэта хватает сил принять вызов судьбы и шагнуть навстречу этой реальности - уже "по ту сторону" рассудка и, конечно, "по ту сторону" литературного и житейского благополучия.

По пресечении официальной жизни Клюева в советской литературе активность его не только не пресекается, но страшно усиливается - уходя в поддонье. Психологически - это чудо: огромный трагический мир, создаваемый писаньем в "никуда", обретающий реальность в гибели.

Этот обернутый мир расслаивается на два пласта: сверху - узорочье позолотное, лазоревое, под ним - чернь бездны. Изба стоит - традиционная, родная. Присматриваешься: "гробик ты мой, гробик, вековечный домик..." Мистическая заколдованность, одержимость потрясающа. Уже ведая Апокалипсис, обреченно и замороженно продолжает душа трудиться, возводя страну-узор, страну-розан: от Киева до Вологды, с бубенцами и налепами, с бусами и парусами. Многоочиты чертоги, глазурины лапти, златы кацеи, сапфир, черемуха, лен, ониксы, л алы - все сверкает перед глазами, и все - обугленные завитки, кучки пепла, узоры праха - "Погорельщина".

Лучшая поэма Клюева, самое великое, самое отчаянное, самое загадочное его создание, отмеченное несомненным знаком гениальности,- выпадает из истории литературы. Поэму находят полвека спустя после того, как она была написана и спрятана.

Впрочем, не спрятана. Клюев ее читал знакомым, поэма ходила по рукам. От нее и гибель пришла. "Я сгорел на своей "Погорельщине",- признал он уже в ссылке.

Оттуда же, из нарымской бездны, донеслись последние его строки:

Я умер! Господи, ужели!?
Но где же койка, добрый врач?
И слышу: "В розовом апреле
Оборван твой предсмертный плач!"

Ошибся. Не в апреле его убили, в октябре. В октябре 1937 года, в томской тюрьме - полупарализованного старика, молившего о пощаде, расстреляла какая-то местная "тройка".

Оледенелыми губами
Над росомашьими тропами
Я бормотал: "Святая Русь,
Тебе и каторжной молюсь!.."

**ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ:
"МОЙ БЕЛЫЙ БОЖЕСТВЕННЫЙ МОЗГ
Я ОТДАЛ, РОССИЯ, ТЕБЕ"**

В 1908 году в Петербурге появляется тихий провинциальный студент, выросший на волжских кочевьях и вынесший оттуда не широкоугольное буйногласие, как можно было бы ожидать, а отрешенный взгляд "в никуда" и застенчивость, граничащую с онемением.

С собой он привозит большую корзину стихов, и среди них такое

Россия забыла напитки,
В них вечности было вино,
И в первом разобранным свитке
Восчла роковое письмо.
Ты свитку внимала немливо,
Как взрослым вжимает дитя,
И подлая тайная сила
Тебя наблюдала хотя.

Символистская элита, собирающаяся в "Башне" у Вячеслава Иванова, имеет некоторые основания отнести к пришельцу со снобистским недоверием (а податься юному дебютанту больше некуда). Во-первых - "вино вечности", "тайная сила", заезженные романтические штампы. Во-вторых - дикий синтаксис, выперший в финале оборотом чуть не в стиле капитана Лебядкина. В-третьих - выкрутасные полупонятные слова: "восчла", "немливо"...

Но печать вечности проступает именно в мистической, необъяснимой ПОНЯТНОСТИ немислимых слов. В том, что дикий синтаксис не останавливает поэта, сомнамбулически идущего к цели сквозь заросли захватанной лексики. В том, что он ничего этого НЕ ЗАМЕЧАЕТ, ибо всматривается "сквозь все" в какую-то свою тайну.

Впоследствии литературоведы, расшифровывая наследие Хлебникова, объяснят и бессвязность мысли, и сбивчивость речи, и дикую, а точнее, дикарскую, с точки зрения профессиональной гладкости, фактуру текста, - все то, что Мандельштам назовет ДЕВСТВЕННОЙ НЕВРАЗУМИТЕЛЬНОСТЬЮ, и без чего, однако, исчезнет то, что делает Хлебникова гением.

В кругу профанов он долго слывет юродивым блаженным, "идиотом от Достоевского", но в кругу авгуров он признан гением сразу, и именно в самых яростно-непримиримых, самых ревнивых, самых агрессивно-неприступных кругах тогдашней словесности. Для символистов он странен, для акмеистов темен - его поднимают на щит футуристы, они пишут его имя особо крупным шрифтом на обложках коллективных сборников и кричат публике его стихи на скандальных тусовках, потому что сам он читать стесняется. Он ходит где-то обок, подобно длинноногой птице, изъясняется тихим клеткотом и смотрит поверх голов в синее небо.

Его "роковое письмо" о России дышит предчувствием катастрофы. Но после 1905 года предчувствие катастрофы висит в воздухе. Русское воинство, пошедшее к дальневосточному дну, пробудило будущих поэтов Серебряного века: "*Все мы пишем после Цусимы*", - отмечает Хлебников еще пять лет спустя, ровно за год до обвала России в пучину Мировой войны: "после Цусимы" имена вещам надо давать заново.

Вещи валяются разбросанные и перебитые, вино разлито; на стене обозначены роковые письмена: исчислено, взвешено, роздано. Но даже не это поразительно в том свитке, который разворачивает явившийся в поэзию Хлебников, а детская интонация, с которой он восчитывает приговор. Странное скольжение смыслов.

Подлость жребия прорисована так же ясно, как благоговейно-немое доверие к этому жребию, но соединение этих начал загадочно. В этом соединении ведовства и неведения есть что-то первозданное, первобытное, пограничное, запредельное, детское.

Детство Хлебникова проходит в домашних уроках французского языка, музыки, рисования, естествознания и изящной словесности, дополненных в свой час гимназиями, а потом и университетами, в коих кочует он с факультета на факультет, но не кончает ни одного.

Наследственность насквозь культурна. Если бы пошел в отца, мог бы стать ученым, природоведом, лесоводом, орнитологом; если бы в мать - педагогом: историком, словесником. Родители, оставшиеся в Астрахани, всю жизнь с ужасом наблюдают сомнамбулическое кочевье сына. Истоки кочевья - там же, в первых впечатлениях: Калмыкия, Украина, Татария - служебные переезды отца и всей семьи. Это фактическая канва судьбы, из которой поэт извлекает - смысл, не вполне совпадающий с метрикой.

По метрике он - уроженец городка Тундутова Малодербетовского улуса Астраханской губернии (отец - попечитель округа).

По внутреннему ощущению поэт рождается в несколько иной реальности: *"...в стане монгольских исповедующих Будду кочевников - имя "Ханская ставка", в степи - высохшем дне исчезающего Каспийского моря (моря 40 имен)..."*

Далее идет разработка характера: *"При поездке Петра Великого по Волге мой предок угощал его кубком с червонцами разбойничьего происхождения..."*

Далее - разработка генетического состава: *"В моих жилах есть армянская кровь (Алабовы) и кровь запорожцев (Вербицкие), особая порода которых сказала в том, что Пржевальский, Миклуха-Маклай и другие искатели земель были потомками птенцов Сечи..."*

Отметим поэтические мотивы.

Во-первых, Восток. Будда, монголы. То, что позволяет хлебниковедам представить его глашатаем освобождения Азии от рабства у Европы (и что подкреплено фразой: *"Выступил с требованием очистить русский язык от сора иностранных слов..."*).

Во-вторых, призрак моря, мерцающего в сорока именах и в конце концов ИСЧЕЗАЮЩЕГО. То, что позволяет комментировать в Хлебникове некрофила, мистика (и тоже подкреплено веером высказываний).

В-третьих: пересечение двенадцати кровей: армяне, сичевики, русские, татары... Двенадцати вод: "Волга, Днепр, Нева, Москва, Горынь..." В свете того, что с первых публикаций Хлебникова сопровождает слава воителя за все русское против всего иностранного, - его зачисляют в то неославянофильское поветрие, которое охватывает русскую интеллигенцию в начале века, - но надо почувствовать, КАК он оркеструет свое появление в точке, где пересекаются ветры:

"Принадлежу к месту Встречи Волги и Каспия-Моря (Сигай). Оно не раз на протяжении веков держало в руке весы дел русских и колебало чаши".

Вслушаемся опять в мотивы. Весы. Равновесие. Равенство возможностей и

равнодоимость начал. Колебание чаш: не победа одного начала над другим - сопряжение. Взаимовглядывание. ВСТРЕЧА.

Да, но практические поступки вроде бы не подтверждают этих балансов! Пишет же Хлебников, едва прибыв в столицу, ура-патриотическое письмо по поводу очередного балканского кризиса и печатает в газете "Вечер"!

Пишет. Печатает. Потом отрекается: "крикливое воззвание к славянам". Дань моменту. Можно сказать, что такая же дань моменту (но другому) - его участие в революционном выступлении казанских студентов в 1903 году. Идет на демонстрацию вместе со всеми, а когда появляется полиция, и все разбегаются, - остается на месте. "Надо же кому-то и отвечать". Отвечает по-хлебниковски: отсидев, перестает ходить в университет. Отчислен. Ни "борьбы", ни "убеждений" - лунатический проход "сквозь все".

Его поступки действительно кажутся безумными, хотя в них каждый раз прочитывается "ближний разум", то есть вполне объяснимая и даже предсказуемая реакция на меняющуюся ситуацию. Корпоративная солидарность - как в случае обструкции, устроенной Хлебниковым приехавшему в Питер Маринетти. Демонстрирование революционного хамства - когда Хлебников телефонирует в Зимний Керенскому, что сим дает ему публичную пощечину.

Всемирно-революционный экстаз, - когда Хлебников учреждает Правительство Земного Шара и себя в качестве главы. Для "сверхпоэмы" нормально, но Хлебников проделывает такие вещи с полнейшей практической серьезностью, и только странная смена состояний, все время как бы перетекающих в собственную противоположность, дает окружающим основания видеть в нем безумца.

"Мудрость мира сего есть безумие перед Богом". Перефразируя апостола, можно сказать, что безумие Хлебникова в "ближнем" (или дольном) мире, где он все время не очень ловко действует согласно "текущему моменту", есть знак его замороженности каким-то иным началом, и с точки зрения этого начала "текущие" манифесты, обструкции и пощечины есть безумие.

Хлебников становится собой, когда молчит. Его молчание потрясающе. Общительный по природе Мандельштам нервно озирается в литературных собраниях: "Нет, я не могу говорить, когда там молчит Хлебников!"

Но Монблан текстов, написанных молчуном! Чемоданы рукописей, корзины рукописей, наволочки рукописей, на которых сидит, спит, живет этот скиталец! Для Мандельштама безостановочное хлебниковское писание непостижимо; он полагает - в духе пушкинской традиции - что это "болтовня". Получается так: с одной стороны - косноязычие "идиота", не умеющего различить, что ближе: железнодорожный мост или "Слово о полку Игореве", с другой стороны - пушкинская легкопись, перебалтывающая жизнь сверху донизу...

Все вроде так, но в пушкинскую парадигму все-таки не укладывается. Не "болтовня", а каторжное перемалывание впечатлений жизни - всего подряд, без разбора, - вот Хлебников. Не идиотизм" наподобие князя Мышкина, а плен у невидимой силы.

Эта сила удерживает мирострой Хлебникова на колеблющихся весах, в точке "встречи" Запада и Востока, христианства и буддизма, славянства и

монгольства, Царства и Сечи, природы и культуры, жизни и смерти...

...Рейна и Ганга, и Хоанхо, и Темзы, и Янцекиянга, и "старика Дуная", и даже Замбези, "где люди черней сапога". По разбросу координат это напоминает индийские и африканские видения Николая Клюева, но основа иная:

у Клюева все рисовалось миражами на стенах избы; дальние паломничества Клюев совершал в воображении (на уровне автобиографии попросту выдумывал), Хлебников же и скитается по "краям мира" реально, и, главное, неистово верит в реальность того, во что устремлен его отрешенный взгляд.

Туда, туда, где Изнаги
Читала "Моногатори" Перуну,
А Эрот сел на колени Шанги,
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индрой,
Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо,
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шашки,
Облокотясь на руку,
И Хокусаем восхищена
Астарта - туда, туда.

Мирные шашки, в которые бог зулусов играет с богом германцев под мирным присмотром еще одного бога, разительно похожего на сичевика,- это объяснимо в жанре пасторальной утопии, но когда у Хлебникова перекликаются исторические герои, сшибавшиеся в реальности насмерть,- это уже в высшей степени нетривиально. Славен боярин Кучка, но славны и князья, его укатавшие. Свободолюбивы печенеги, сокрушающие череп Святослава, но и сокрушаемому - светлая память. Великий Суворов берет штурмом Варшаву, но и для поляков восстание - праздник. Молодцы - горцы, несущиеся на конях, но молодцы и русские, во главе с Баклановым берущие горцев за горло...

В этом сверкающем круге только фигуры немцев покрыты легкой тенью: Хлебников раньше других чувствует приближение 1914 года (как предсказывает ведун и слом Государства Российского в 1917-м),- однако на фоне тех антинемецких агиток, которыми в начале войны пробавляется Маяковский (да и Есенин отдает поветрию дань), хлебниковские иронические сентенции вроде того, что "немцы цветут здоровьем" или "нас всех переженят на немках",- образец тактичности.

Это не просто такт, это мироконцепция, бросающая вызов привычному "кто кого". Хлебников берет в кавычки фразу "Над нами иноземцев иго, возропцем, русские, возропцем!.." - ибо за пределами кавычек стих дышит отнюдь не ропотом:

Когда казак с высокой вышки
Увидит дальнего врага,

Чей иск - казацкая кубышка,
А сабля - острая дуга...

- вы находите этой схватке контекст не в исторических хрониках, а именно там, куда Хлебников незаметно нас отсылает: "Делибаш уже на пике, а казак без головы". Иногда сомнамбулический молчун выдает такие отсылы: к Пушкину, к Тютчеву, а из современников - к Маяковскому. Эти отсылы - ремарки для сопоставления по контрасту. Пушкин и делибашем, и казаком любителю с мыслью о гармонии - у Хлебникова ни гармонии, ни любования. Он пишет кровавые картины с "восточной" непроницаемостью, но заводная неумность выдает динамику души совершенно "западную", соединение же этих начал - загадка интонации (она же загадка гения). Там, где Мандельштам впадает в ужас, а Блок - в отчаяние, а Маяковский - в ярость, а Пастернак - в восторг, а Ходасевич - в желчную издевку, а Цветаева - в апокалиптическое неистовство, а Ахматова - в царственный гнев, а Есенин - в мстительное ликование, - там Хлебников созерцает жизнь с каменным лицом, и только в уголке рта есть что-то... то ли джиокондовская улыбка, то ли складка боли... бесовский розыгрыш?.. божья шутка?

Котенку шепчешь: "Не кусай".
Когда умру, тебе дам крылья.
Уста напишет Хокусай,
А брови - девушки Мурильо.

Усмешка на устах повешенного... Зачеловеческие сны. Абракабра, детский лепет: "Бобэоби... Вээоми..." И вдруг - мгновенный, как удар молнии, отсыл к Тютчеву: *"Так на холсте каких-то соответствий вне протяжения жило Лицо"*.

"...И Божий Лик изобразится в них", - за три четверти века до Хлебникова предсказывал автор "Последнего катаклизма" разлив вод по всему, что зримо вокруг.

Видение вод, затопляющих все зримое, - хлебниковский лейтмотив (у него и Россия - "завет морского дна"), но "Божьим ликом" эту загадку не покрыть: богу, как и людям, Хлебников революционным жестом дает вольную (на фоне Маяковского, который в это время грозит выпустить Всевышнему кишки, - верх сдержанности).

Бога нет, но что-то есть, - на сей раз обопрется на Толстого. Что-то есть в сознании Хлебникова, что позволяет ему с немеряной выси созерцать кровавую кашу жизни: историю, где люди режут людей, как солому, природу, где звери жрут друг друга, разывая трупы на суставы (и тут посыл: вперед - Заболоцкому).

Вокруг невидимого центра и жизнь, и история ходят кругами, циклами. Исчислению этих циклов Хлебников отдает львиную долю своих усилий. "Через два раза в одиннадцатой... гора черепов битвы в полях Куликова... Через

два в одиннадцатой... выросла в шлеме сугробов Москва". Поэзии это пифагорейство придает веру в какой-то всеобщий, неохватный, всеобъемлющий закон, которому должно подчиняться все. В лоне такого закона все всему подобно и все во все переходит, так что в известном смысле нет различия между людьми и животными, между живыми и мертвыми, между прошедшим, настоящим и будущим, ибо важнее не что, к чему сводится все.

Иногда Хлебников называет это: общий множитель. "Общий множитель, сохраняющий меня, Солнце, небо, жемчужную пыль". Иногда - общий строй времен, "подобный общему закону тяготения". Иногда - рок. Иногда - мировой разум. "Некоторое... протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся". Или просто: "Оно". Или, наконец, "земной шар", "род людской", "человечество".

"Человечество" - это то, перед чем все националь-ные, социальные и государственные различия - пустяки. Но в сознании живет нечто еще более великое, перед чем и человечество - пустяки. Воронка! Философы сказали бы: редукция до феномена. Мысль летит по кругу, не умея остановиться, обпархивая то, о чем можно сказать, что его центр везде, границы - нигде... но это не бог (богу, как известно, дана вольная), это нечто, относительно чего все относительно. Поэт видит это так:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.

Образ настолько сильный, что Юрий Тынянов выводит из него характеристику стиля самого Хлебникова: его почерк "похож на пыльцу, которой осыпается бабочка". Формально вроде бы так, но удельный вес "пыльцы" мало вяжется с хлебниковским поэтическим шагом, как и заимствованная Мандельштамом у Пушкина "болтовня". Хлебников тяжелее, вязче, плотнее, гуще. Точнее соответствует его почерку другой образ, лейтмотивом проходящий через все его стихи: образ невода, или сети, которой невидимо опутано все сущее и которую надо набрасывать на неменяемую реальность:

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды - невод, рыбы - мы,
Боги - призраки у тьмы.

Лирический герой этой лирики не похож ни на бабочку, порхающую вокруг вещей, ни на громовержца, повелевающего вещами, но он похож на того

описанного философами ребенка, который сидит на берегу океана и перебирает камешки, силясь разгадать, откуда и что их приносит.

Разноцветные камешки - бесконечная мозаика, где доминируют излюбленные цвета: в природе - синева и зелень, в жизни людей - серебро и чернь. Параллельно декоративной колоритности все время звучит символика цвета: синее - знак бездонности (иногда синее сливается с черным), зеленое - знак веры (веры Востока). Серебро - деньги, оклад ликов, чистота слез, блеск глаз, мерцание ресниц, пена вод... Чернь - цвет кос, вороньих крыльев, древних камней, облетевших деревьев. Часто - встык: серебряная сбура - черный арапник... Или - с потрясающей точностью - в том ключевом, сквозном образе, в который ловится Вселенная, ускользающая от Абсолюта: серебряные ячейки - черная сеть...

Но одно символическое значение "черни" начисто отсутствует у Хлебникова: чернь как скопление людей. В единственном случае, когда слово "чернь" в этом значении все-таки употреблено, оно окрашено положительным смыслом: ополчение, в Смуту собирающееся ударить на иноземных захватчиков, - "святая чернь".

Может быть, это чернецы божьи, но ни в коем случае не быдло, не страшная толпа, в каком смысле "чернь" общепринята.

Между тем, "толпа" - важнейший элемент в мирострое Хлебникова. Толпа, но не чернь! Потому что "чернь" окрасила бы "толпу" в цвет отрицания, а Хлебников толпу отнюдь не отрицает... но и не приемлет. Он ее - созерцает. Это одна из загадок всего хлебниковского жизнеощущения: что означает для него идущая напролом сквозь Вселенную толпа? Радость? Несчастье? Торжество справедливости? Кандальный (вандальный) звон? Гибнет он или воскресает под ногами многоголового чудища, называемого "человечеством"? Загадка, не имеющая логического ответа, разгадывается в мучительном счастье стиха, может быть, самого гениального из всего, что написано Хлебниковым:

Верю сказкам наперед:
Прежде сказки - станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснуся, в землю втопан,
Пыльным черепом тоскуя...

Каменеющее будущее - один из Абсолютов хлебниковской поэзии, здесь сконцентрирован смысл его духовной системы. И невозможно понять, светло или темно это будущее, как невозможно однозначно понять многочисленные (и, как правило, эмпирически точные) пророчества и предсказания поэта.

Когда в статье "О расширении пределов русской словесности" Хлебников требует не ограничивать эту словесность "только великорусскими" пределами, но включать в русскую культуру славянские элементы и западной Европы, и

всей Азии, когда он вспоминает "старый Булгар, Казань, древние пути в Индию", и заботится о "побежденных туземцах", и призывает уважать дух казачества, а также объявляет о "существовании евреев", - кажется, что тут за полвека до лозунга "дружба народов - дружба литератур" предсказана вся доктрина. Но когда расцвет культур дополняется лозунгом: *"Долой быт племен, наречий, широт и долгот!"* - с перспективой *"создать скрещиваньем племен новую породу людей"*, - возникает смутный эффект самопровокации. То, что доктрина всеобщего выравнивания народов дополняется пунктами о "конских свободах" и "равноправии коров", - только усиливает эффект.

Когда Хлебников обещает *"молотом рабочего построить правильные сношения с соседними светилами"*, - это может сойти за предсказание научно-технического прогресса, но когда венцом оно предполагается *"единая для всего земного шара школа-газета"*, которая *"будет разносить по радио одни и те же чтения, выслушиваемые через граммофон и составленные собранием лучших умов человечества, верховным советом Воинов Разума"*, - от такого верховного совета современного читателя может взять оторопь.

"Город будущего" в предсказаниях Хлебникова - это дворец для толп, "невод ячеек и сетей", "серебряный набат" и "на черном вырезе хором... толпа людей завета"; это диктатура плоскостей и углов, прозрачных стен и властных осей; это логика и ясность. Уловленная в сети толпа - главный обитатель. Этот рай скрыто гибелен, но обитатели его неопровержимо счастливы.

Таковы будетляне.

А современники?

А современники действуют в поэме "Ночной обыск", уравниваясь в праведном зверстве как под красным, так и под белым знаменем. Матросня врывается в дворянский дом и пускает в расход сына хозяйки, видимо, офицера, который встречает смерть с полным достоинством ("Прощай, мама, потуши свечу у меня на столе". - И расстрельщику: "Прощай, дурак! Спасибо за твой выстрел!") Старуха, мстя за сына, запирает перепившуюся братву и поджигает дом. Матросы горят и орут: "Ведьма!.. Спасите!" - Они не знают, что им делать: "Стреляться? Задохаться?" Старуха из-за двери отвечает им с безупречной дворянской вежливостью: "Как хотите".

Как хотите, но это не апология ни красных, как у Маяковского, ни белых, как у Цветаевой. Здесь нет и идеи возмездия, удерживавшей Блока. Ни плача по сгоревшему дому, как у Клюева, ни бравады, прикрывающей этот плач у Есенина.

Здесь - какой-то запредельный, отрешенный взгляд на копошение живой материи, переходящей в неживую. Соломорезка войны сжирает Россию; из ее недр появляется "братва" и давит "жратву". Смысл сокрыт в письменах, перед нами "дикая схватка двух букв". Жратва - братва. В этих письменах может появиться царь - последний Романов, чья простреленная грудь - лишь метафора звездного неба, которое рабочие перекуют. Может появиться и Ленин, сзывающий "любимых латышей" учить "устав войны", то есть святить "труд зверолова". Поэт, описывающий этот вселенский зверинец, мог бы чувствовать себя Всевышним, если бы в него верил. Но поскольку он не верит, то чувствует

себя "одиноким врачом в доме сумасшедших" Этот кровавый бедлам - Россия.

Слово "Россия" в 1922 году звучит подозрительно-реставраторски. Полагается: "РСФСР". "Рэсэфэсэр" - как иронически озвучивает Цветаева. Маяковский из этих аббревиатур извлекает новую поэтичность. Хлебников обращается к соратнику по футуризму за консультацией, переходя на волапюк уже в имени-отчестве:

Вэ-Вэ, Маяковский! - Я и ты,
Нас как сказать по-советски,
Вымолвить вместе в одном барахле?
По РософесорЭ,
На скороговорок скорословаре?

Россия проступает сквозь барахло скороговорок.

Странно: с чего бы? В свете всеобщего стирания стран и наций - так ли важно, что растворится в грядущем "целом" еще одна исчезающая часть? Какая печаль, что "у великороссов нет больше отчества", если между великороссами, татарами и калмыками по большому счету - мало разницы?

"*России нет!*" - восклицает Хлебников в самом начале 1910-х годов, а по сути в его умопостигаемом мире ее нет изначально - есть череда поветрий, "смена тундр, тайги, степей", взаимообмен Запада и Востока, Севера и Юга, в каковом хороводе Россия сливается то с одним, то с другим собратом по мировой истории: то Москва "переписывает набело" римский "черновик", то кочевые души плывут "сквозь русских в Индию", то оказывается, что на византийском троне сидит под именем Юстиниана славянин Управда. (Последнее предположение очень кстати в современных генеалогических разборках - мне приходилось читать у киевских публицистов 1991 года призыва, что Аларих по происхождению украинец).

У Хлебникова еще и так: "смотрит Африкой Россия" (что было бы очень ко времени лет тридцать назад, в пору "пробуждения черного континента").

Наиболее актуально сейчас такое суждение: "Ах, мусульмане те же русские, и русским может быть ислам" (впрочем, это легко обернуть и против русских). Монгольский Восток изначально слит у Хлебникова со славянством. Это не обязательно ислам и далеко не всегда христианство: важно не то, какие начала встречаются, а сам факт смешения-слияния. Россия - морское дно, над которым ходят волны мировой истории. Встреча всего и всех. "Кант по-табасарански".

В принципе при таком самоисчезновении предполагается высшая невозмутимость. Но у Хлебникова другое.

России нет, не стало больше,
Ее раздел рассек, как Польшу, -

- он это утверждает именно с тем, чтобы возмутить людей. Люди ужасаются, а его разбирает нервный смех: "О, рассмейтесь, смехачи!" Он ходит "по берегу прекрасного озера, в лаптях и голубой рубашке", предваряя клюевско-есенинский маскарад и явно дразнит сограждан. Он играет на свирели и держит в руке череп. В довершение бесовского розыгрыша он обещает "перенести воду из Каспия в моря Карские" (блестящий пример слепого попадания, которое вполне можно истолковать как патриотический контрпрогноз будущему "переносу рек").

Потаенные чувства прорываются в рифме: Русь - грусть. Впрочем, рифмуются и Русь - гусь, с гибельной подкраской образа: птица - падает, пронзенная свинцом. И все время падает у Хлебникова, выпадает, вылетает из слова "Русь" - буква Р. Этот лейтмотив - совмещение зубной боли и смертного предчувствия - идет в параллель умственно постигаемому торжеству всеобщего "закона времени".

Перед законом поэт снимает шляпу. Россия разменяла себя на свободу - законно. В стихотворении "Я и Россия" дается эмоциональная развертка:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.

Написано летом 1921 года на юге. Кочуя из Баку в Персию и обратно (вместе с Красной Армией), работая то плакатным текстовиком, то ночным сторожем при тех же плакатах, Хлебников имеет возможность проводить дни на морском пляже и размышлять об основах мироздания.

Осенью в надежде напечатать что-нибудь он приезжает в Москву (Маяковский, увидев его без теплой одежды, снимает с плеча пальто и дарит собрату).

Под Новый Год друзья-футуристы в последний раз объединяются, чтобы почитать стихи студентам знаменитого ВХУТЕМАСа.

В январе Хлебников докладывает Лиле Брик (читай: Маяковскому), что он нашел основной закон времени. Расшифровка: "*...то есть продел медведю земного шара кольцо через нос - жестокая вещь, - с помощью которого можно дать представление с нашим новым Мишкой. Это будет весело и забавно. Это будет игра в сумасшествия: кто сумасшедший - мы или он*".

Летом, спасаясь от голода, Хлебников отправляется из Москвы под Новгород, в деревушку Санталово, где знакомые находят ему дешевое жилье. Там в какой-то заброшенной баньке он умирает 28 июня 1922 года, достигнув критического пушкинского возраста.

Он умирает от недоедания, от отсутствия врачей, от безнадежности. Это дает будущим исследователям (особенно после 1991 года) основание считать Хлебникова жертвой Советской власти. Вряд ли это так. Хлебников ни против

власти, ни за власть никогда не боролся, он жил "сквозь" нее, как и вообще сквозь все посястороннее. Его конец наверное был бы горек при любой власти. Финал "Зангези", главной поэмы Хлебникова, наводит на мысль, что "белый божественный мозг" его не был чужд идее самоубийства. Но умер он своей смертью. Как Блок и вслед за Блоком.

Его не расстреляли, как Клюева и Гумилева, не умучили в лагере, как Мандельштама, не отлучили от родины, как Ходасевича и Цветаеву, не отлучили от литературы, как Пастернака и Ахматову. Ему дали умереть.

Потом раскрыли его чемоданы, корзины, наволочки с рукописями и стали разбирать гигантское, неудобочитаемое, босховское скопление текстов. И начали выплывать строки.

Русь, ты вся - поцелуй на морозе...

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ:
"РУСЬ БРЕДИТ БОГОМ..."

Чекисты, расстреливавшие Гумилева, рассказывали, как потрясло их его самообладание:

- И чего он с контрой связался? Шел бы к нам - нам такие нужны!

Среди великих поэтов Серебряного века, измученных сомнениями, подорванных компромиссами и обессиленных предчувствиями, Гумилев - уникальный пример, когда человек не просто абсолютно предан идеалу, но практически, невзирая ни на какие обстоятельства, готов соответствовать ему. Включая и "режим", которому однажды присягнул.

Крещенный в православии, он и среди скептических интеллигентов, и среди крутых большевиков продолжает при виде каждой церкви осенять себя знаменем, хотя, по ядовитой характеристике Ходасевича, "не подозревает, что такое религия".

Присягнувший царю, он остается монархистом и не скрывает этого ни от простодушных пролеткультовцев, ни от змеино-хитрых чекистских следователей, он даже в подсоветской печати ухитряется помянуть "моего государя", хотя никаких добрых чувств не питает ни к Николаю II, ни вообще к Романовым - скорее уж к мифологизированным Рюриковичам, а более всего - к императрице, которая была шефом его полка и в 1914 году вручала ему Георгиевский крест.

Так что тут еще и верность Прекрасной Даме.

Но, в отличие от Блока, это не просто "литература", а личный долг, подкрепляемый жизнью. Гумилев всю жизнь - то тринадцатилетний мальчик, играющий в индейцев, то шестнадцатилетний гимназист, играющий в рыцаря. Он уязвим в этой своей наивности. Биографы, прикованные к его любовному и творческому поединку с Анной Ахматовой, ставят диагноз: она - "умнее" его, ибо "не смешивает личной жизни с поэтическим бредом".

Он - смешивает. Ему мало огненного взгляда блуждающей пантеры в стихах, он должен привезти чучело этой пантеры в Петербург, а для этого поехать в Африку и лично убить ее на охоте. В 1914 году он не просто пишет о пулях, он идет стрелять и стоит на бруствере под пулями, он гордится званием прапорщика больше, чем званием писателя.

Он не описывает реальность - он ею живет, ее строит, включается в нее безоговорочно.

Что же это за реальность?

Его учитель Иннокентий Анненский ставит такую оценку: "Маскарадный экзотизм". Оссиан. Летучий Голландец. Помпеи у пиратов. "Мореплаватель Павзаний с берегов далеких Нила"... Школьная античная когорта: Цезарь, Август, Ганнибал... Воины Агамемнона. "Мадонны и Киприды". "Гонзальво и Кук, Лаперуз и де Гама". "Ганнон Карфагенянин, князь Сенегальский, Синдбад-Мореход и летучий Улисс". И рядом с титанами - Маркиз Карабас, прямо из сказочки Шарля Перро, Валентин и Маргарита - не столько из Гете, сколько из оперы Гуно, а также Синяя Борода, то есть маршал средневековой Франции Жиль де Рец из книги Боссара, только что купленной в Париже...

Все это можно было бы уложить в круг чтения мечтательного гимназиста, из Царскосельской гимназии (то есть из-под крыла Иннокентия Анненского) улетевшего прямо на Монмартр, - но экзотический горизонт сохраняется у Гумилева и в зрелости: великолепная Басра, таинственный Занзибар, Тразименское озеро... Плач о Леванте, плач об Индии, плач о Персии, плач о черной Африке. А на Венере, ах, на Венере...

Где Россия?

Нету. В четко очерченном, голографически рельефном театре видений поражает внешняя скудость русской темы. И это при том, что тот же Анненский чутко улавливает за "маскарадом" - "стихийно-русское искание муки". И Георгий Адамович свидетельствует: "О России он думал постоянно". В стихе ее нет. Это отсутствие, быстро замеченное современниками, заставляет их приписать Гумилева скорее к "французской", чем к "славянской" почве, что, впрочем, для 1900-х и 1910-х годов отнюдь не звучит разоблачением, а напротив, как бы и комплиментом, знаком признания "европейского уровня" стиха.

Однако наиболее проницательные догадываются, что у Гумилева "нет" не только России, но также "нет и античности".

Так что же все-таки есть?

Попробуем нащупать чисто эмоционально. Вот пейзаж из книжки 1910 года:

Край мой печален, затерян в болотной глуши.
Нету прекраснее края для скорбной души.

Вон порыжевшие кочки и мокрый овраг,
Я для него отвлекаюсь от призрачных благ.

Что я: влюблен или просто смертельно устал?
Так хорошо, что мой взор, наконец, отблистал!

Тихо смотрю, как степная колышется зыбь,
Тихо внимаю, как плачет болотная выпь.

"Русь" не названа, но по "мелодии" это, конечно, неподдельная Русь. Пейзаж, довольно редкий у Гумилева, но тем более интересный с точки зрения ауры. Эта аура - усталость на грани смертельной. Это покорность (вынесенная в заголовок стихотворения). Это "траурно черное" окаймление. Это глушь, грусть, отречение от благ. Это мир, последовательно противостоящий всему, что Гумилев признает и проповедует. Мир-антипод.

В излюбленном его мире царит - солнце. Ослепительное, всепоглощающее. От первого опубликованного стиха (1902 год, "Тифлисский листок" - дикая гордость перед отцом, готовящимся уже учинить экзекуцию над шестнадцатилетним гулякой за пропуск гимназических занятий - только ради "прорыва в печать" экзекуция отменена) - стихи бренчат подражанием то ли Надсону, то ли Аполлону Майкову, но там уже - "свет беспощадный, свет слепой..."

Свет, который огненным столпом проходит через тексты Гумилева до пистолетной вспышки последнего мгновенья. Ясное солнце, загоревшееся, наверное, от рассыпанных искр Бальмонта, у Гумилева прожигает мир насквозь: костер, пожар, запекшиеся губы, рубины, и жаркая кровь, кровь, кровь...

Центральный, формообразующий "колор" - золото. Золото сверкающее, играющее, испепеляющее. Золото, которое "сыпется" с сотрясаемой плоти мироздания, бликует, дробится, играет отсветами. Мир живет этими отсветами. Он, мир, чаще всего - розовый, или, точнее, "розоватый", то есть тянущийся к солнцу и как бы недотягивающий.

"Серебро" - недотягивает фатально. Серебро - это отрицание и обкрадывание золота, своей бытийной основы серебро не имеет, оно или рукотворно ("серебряный рог"... "Серебряный шлем..." "серебряный гонг"), или просто слабо отражает золото ("и солнце плыло надо мной, и небо стало в серебре"), или снижает его (луна - "волчье солнце") Серебро - вторично, оно - не-золото, недо-золото и даже противозолото. Оно куда больше антизолото, чем чернота. "Чернь" для Гумилева - просто оторочка света, кайма, рама для золота, подложка под него. "Золото на черни" - и чернь золоту не мешает. Точно так же, как закованному в сверкающее железо герою не мешает "чернь площадная", которая "бессмысленно смеется". Быть "посмеянем черни" - не более хлопотно, чем быть объектом "злости монахов", "ненависти дворян" или свиста профанов, обвиняющих гения в шарлатанстве; герой Гумилева, "одетый в броню" своих "святынь", прикрытый щитом своего "холодного горя", - надменно переступает через все это; идет мимо, как слон или гиппопотам идет мимо стреляющих спиаев в яванских джунглях...

В яванских джунглях, но не в российских же "очастях", то есть болотах! Серебристая мгла, ровный мгlistый сумрак, плывущие тени, белые ночи - все это с героем несовместимо, это раздражает его, тревожит, мучает смутными предчувствиями.

Белый цвет - цвет траура. Белый свет - вялая тень света золотого, полнокровного. Серый полумрак ужасен. Тяжел туман, бесконечен дождь, невыносим ветер. Пейзажные штрихи даны вразброс и как бы вытеснены жаром солнца,- "ветер с юга" довлеет над ветром с севера,- и все-таки разрозненные штрихи соединятся в промозглый "антимир", где все одно к одному: льдины трутся друг о друга со змеиным шелестом, небо, "вогнутое, черное, пустое", с огоньками звезд, висит над водами, похожее на зацветшее болото.

Так вот и вся она, природа,
Которой дух не признает:
Вот луг, где сладкий запах меда
Смешался с запахом болот;

Да ветра дикая заплачка,
Как отдаленный вой волков;
Да над сосной курчавой скачка
Каких-то пегих облаков...

Тут не то даже важно, что все промозгло, просквожено и пронизано холодом, а то, что - перемешано, смазано, отражено одно в другом. "Там травы славятся узорами и реки словно зеркала, но рощи полны мандрагорами, цветами ужаса и зла". Зеркала... Эта пейзажная система не просто последовательна и слаженна - она имеет под прицелом твердо найденного литературного адресата. Если еще непонятно, какого, то вот прямое целеуказание. В одной из статей Гумилев говорит о русской поэтической традиции, которая ему чужда,- традиция ведет прямо к Александру Блоку, и вот определение: "это озеро, отражающее в себе небо".

Главное, что раздражает в Блоке, - взаимосвязанность мира, взаимосцепление, нерасчленимость всего и вся: добра и зла, тьмы и света, насилия и жертвы, хаоса и строя...

На поверхности литературной борьбы это неприятие обрисовывается как бунт конкретной четкости против общей расплывчатости. "Некто - некогда - негде - о ничем..." А надо давать ясные имена вещам! Подобно Адаму. Термин "адамизм", выдвинутый Гумилевым в противовес символизму, не приклеился, приклеился придуманный про запас Городецким "акмеизм", но сверхзадача - та же. Умная Ахматова, не желавшая подменять реальность "поэтическим бредом", много лет спустя с улыбкой обнажила сверхзадачу: да просто расчищали место... Это справедливо для Городецкого, однако на уровне Блока и Гумилева (и самой Ахматовой, и Мандельштама) "место" к журнальной площадке не сводится - это "место" в мироздании. Блок и Гумилев работают на одном образном поле, но строят принципиально разные миры. Блок сопрягает - Гумилев расщепляет. Блок видит Целое, Гумилев не видит. Блок переполнен, Гумилев воспален, опустошен, выжжен. Для Блока стихи Гумилева - что-то, имеющее лишь "два измерения", что-то "выдуманное", а то и "пустоватое". Для Гумилева стихи Блока - *"царственное безумие, влитое в полнозвучный стих"*.

Безумие - главное определение гумилевского антимира, главное зло, роковая

порча для четкого, взнузданного, горько-трезвого, жертвенного и мужественного разума:

Созидающий башню сорвется,
Будет страшен стремительный лёт,
И на дне мирового колодца
Он безумье своё проклянет...

Гениальные строки, воскрешенные Солженицыным в "Августе 1914-го". Это не магия формы, это бытийная акция, абсолютно верная внутреннему послылу.

"Переполненность", эмоциональная избыточность тех поэтов Серебряного века, которые возлагают на мир свое отчаяние, возникает как бы в компенсацию: в глубине-то души они безгранично верят в неотменимую реальность своего мира, будь то мир избы или мир коммуны, европеизм или славянство, индивид или "общественность" - мир схвачен невидимым "серебряным поясом", он не нуждается в дополнительных внешних обручах. Либо поддается им, радостно, как у Маяковского, "ломаю себя".

Но тот, кого изначально "томит каких-то острых линий бесконечность", кому чудятся "только кубы, ромбы да углы", кто "вперяется в окрестный мрак, ища давно знакомые виденья", - не потому ли и бредит формой, что не видит содержательной воплощенности мира? А не видит именно потому, что ждет от мира слишком идеальной полноты - слишком "знакомой"? Хочет строить на "каменьях", а - кругом - "песок". Сыплющееся золото. Твердость - хрупкость.

Мир Гумилева тверд и хрупок.

Лейтмотив - поединок. Роковой. Часто с другом. С любимым человеком. С женщиной - как олицетворением природы. "И мне сладко - не плачь, дорогая, - знать, что ты отравила меня".

Лейтмотив - восстание, бунт природных сил против безумств человека.

Гул стихий. "И диким ревом зарычат пустыни, горы и пещеры".

Лейтмотив - гибель. Скорая, неотвратимая. "И умру я не на постели, при нотариусе и враче, а в какой-нибудь дикой щели, утонувшей в густом плюще..."

Писали: не угадал... Какой "плющ" в чекистских подвалах? - Нет, как раз угадал. Обвиненных по таганцевскому делу не в подвалах казнили - их вывезли "на природу" и заставили рыть яму... не тут ли и проявил Гумилев поразившее расстрельщиков самообладание - копая себе в зарослях "дикую щель"? Другие кричали, просили пощады...

Он - нет. Он - в ином мире. "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?.." Не прикованный ни к веку, ни к стране, дух вопрошает о смысле и, не услышав ответа, ждет, когда же свершатся пророчества, и яд жизни будет выжжен из космической бездны.

"Ужели вам допрашивать меня, меня, кому единое мгновенье - весь срок от первого земного дня до огненного светопреставленья?"

Ужели так и отвечал товарищу Яковсону на допросах? Или, не пряча

презрительных глаз, спокойно соглашался, что - монархист, и что революции - "не заметил"?

С точки зрения вечности, все это, конечно, преходящий узор: монархии, республики, революции, контрреволюции. Для духа, реющего в пустыне, все это не более, чем "кубы, ромбы да углы".

Большевики, люди углов, носители кубиков и ромбов, - знали, кого убивают?

Координаты гумилевского духа, заземленные на "литературу", предельно ясны: его "*корежит от реалистов-бытовиков*" и "*тянет прочь от мистических туманов модернизма*". Но ведь именно в этих координатах ищет себя и нарождающаяся советская лирика! И ее идеологов корежит от русского простонародного почвенничества, и они презирают туманную расслабленность! Дух Гумилева героичен, мужествен, мажорен. Но и новая лирика ищет того же. Гумилев моделирует лирику советской эпохи, создавая как бы контурный силуэт, в который она должна вписаться. Даже культ мастерства, формального тренажа, поэтического ремесла, который он проповедует, неутомимо возясь с безнадежными графоманами, даже эта его пролеткультовская цеховщина, о которой один остроумец сказал, что Гумилев успешно перековывает плохих поэтов в неплохих, - это же та самая "кузница кадров", которой бредит молодая советская власть! Все грядущие призывы ударников в литературу предвидены гумилевской методикой, и даже словечко "цех" - радость футуристов, конструктивистов и прочих комиссаров стиха - им придумано.

Иннокентий Анненский, страдающий директор царскосельской гимназии, как-то задает вопрос вечному царскосельскому гимназисту: к кому тот обращается в стихах, к Богу, к самому себе или к людям? Гумилев отвечает, ни мгновенья не колеблясь: к людям, конечно!

По глубинной сути, у него куда больше прав стать основоположником советской литературы, чем даже у Маяковского, - именно потому, что это - по глубинной героической сути, и без ломания себя до пролетарских лозунгов.

Между прочим, когда, узнав об аресте, ученые и литераторы побежали выручать, Бакаев, главный питерский чекист, переспросил:

- Какой-какой? Гумилевский? Не слыхал про такого. Да на что он нам - у нас свои поэты есть.

Чего стоили "свои", знает история. Гумилев - вне этой истории.

Два события врываются в жизнь его поколения, заставляя определиться по конкретно-историческим координатам (можно сказать, и по патриотическим): Цусима и 1914 год. Цусимская катастрофа падает на детство или отрочество, она пробуждает самосознание русских людей, родившихся в 80-х - начале 90-х годов.

Империалистическая война заставляяет их определиться зрело и осознанно. Они все так или иначе определяют, даже самые неприступные в отрешенности: Ахматова, Пастернак, Мандельштам. Даже их 1914 год заставляяет так или иначе взглянуть в стратегическую, геополитическую, "таинственную карту" мира.

Гумилев, влезши в самое пекло, видит другое. Сильнейшие и характернейшие его строки о войне:

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед...

Конкретность предельная. Сверхзадача - запредельная. Ни страны, ни народа. Природная мистерия, господня жатва, пиршество полнокровного (или кровавого) естества, состязание доблести и милосердия. Реальная история - вне этой идеальной фрески.

Творческую драму Гумилева можно определить словами всё того же Константина Леонтьева: развоплощение идеала. Ни в одной реальной "стране", ни в одном "действительном явлении", ни в одной странице наличного бытия он этой воплощенности не признает. Именно потому, что идеал его изначально слишком жестко связан с устоявшимися формами, со "старым режимом", или, как сам Гумилев заметил, этот идеал слишком "знаком". Настолько "знаком", что не может узнать сам себя: невоплотим.

Гумилев "не узнает" Россию во вставшей из кровавого хаоса Советской Республике - но он и реальную старорежимную Россию отказывается разглядеть под блоковскими туманами. По броскому, но точному определению новейшей исследовательницы (новейшей - в том смысле, что высказалась в постперестроечную эпоху и - с яростным православным пафосом), Гумилев не замечает ни Свиной, ни Святой Руси: Свиная ему неинтересна, Святая неосуществима*.

То есть: место России - свято, а России - нет.

И еще раз: что же есть? Европа?

Оставим Германию - ее в гумилевской вселенной нет "по определению". Германия - для Блока. Сумрачный гений. Для Гумилева - острый галльский смысл: ясность, точность, стихия света. Аполлон выше Диониса.

Но и в исторической колыбели Аполлона, в Средиземноморье, он не видит настоящей воплощенности. "Рафаэль не греет, а слепит, в Буонаротти страшно совершенство". Все - мираж, марево, шутка, а на самом деле - "никого... ничего". На самом деле - драка, бойня: итальянцы бесславно гибнут в Абиссинии (хочется приписать Гумилеву предвидение Муссолиниевской агрессии, но это отклик на итало-эфиопскую войну 1895-1896 годов).

Испания? Только в связи с Вечным Странником Колумбом. Как и Америка. Америка не страна, не вариант цивилизации, не цитадель капитала, не апофеоз техницизма (как в поэтических схемах того времени). Америка - всего лишь окно в "иное бытие", чтобы спастись из старой Европы.

Старая Европа, и католическая, и протестантская - обессиливающий плен духа. Кровь бунтует "в гранитных венах сумрачных церквей". Хочется бежать из-под этих темных сводов!

Но и ислам - такая же ловушка. Камень Каабы - "подделка". Мыши съели "три волоска из бороды пророка"... Безумие.

Но ветер с востока - тема особая. Любимейшая точка мироздания - Франция.

Образ вечно милый, сон, мечта. Но тоже - развоплощена: бессильна перед германской мощью. "Франция, на лик твой просветленный я еще, еще раз обернусь и как в омут погружусь бездонный, в дикую мою, родную Русь".

Русь - прикрытие мечтаемой Франции. Увы, неосуществимое:

Ты прости нам, смрадным и незрячим,
До конца униженным, прости!
Мы лежим на гноище и плачем,
Не желая божьего пути...

Это и есть гумилевская Россия - развоплощенная, не удержавшая облика.

Собственно, ее облик изначально двоятся - с тех первых стихов предвоенной поры, когда образ России впервые появляется не в "пейзаже" или эмоциональной аллюзии, а в образе страны - государства - народа: "мой предок был татарин косоглазый, свирепый гунн..."

"Татарин" перекликается с блоковским "Подем Куликовым", "гунн" - с блоковскими же "Скифами". Общее тут - маска агрессивной дикости, обращенная к расслабленному Западу. Различие все то же: в сверхзадаче. Блок пытается "Русь" как понятие сплотить, Гумилев его - рассекает. Его "Русь" все время куда-то соскальзывает - то в Скандинавию, где царят варяги, то в Степь, где - "печенежье" царство. И дальше - вглубь Востока. "Самаркандские платки" на бежецких бабах и "туркестанские генералы", тихо доживающие свой век "среди сановников и денди", - все время ощутим сдвиг России к востоку. Отчасти в этом сказывается "абиссинский синдром", неотделимый у Гумилева от "конквистадорства", "рыцарства", "воинства" и других обликов героя. Африканский "загар" настолько прилипает к нему, что лучший портрет самого Гумилева, изваянный Ольгой Форш в одном из ее романов, стилизован так: "Поэт с лицом египетского письмоводителя и с узкими глазами нильского крокодила"... Между прочим, точный парафразис непроницаемой корректности и спокойного бесстрашия, отмечаемых в облике Гумилева всеми мемуаристами.

Русский базис этой африканской надстройки обнаруживается опять-таки в сопряжении с Блоком.

Гумилевский кошмар: "Горе! Горе! Страх, поля и яма для того, кто на земле родился, потому что столькими очами на него взирает с неба черный и его высматривает тайны."

Блоковский "Черный человек", которому суждено перекочевать в знаменитое есенинское "зеркало", - у Гумилева множится и оборачивается "черной толпой", под ногами которой может погибнуть белое человечество.

И Россия?

И Россия. Она изначально - призрачна. Как книжный морок "старых усадеб", где "рядом с пистолетами барон Брамбеус и Руссо". У Блока ЭТА Россия сгорает вместе с библиотекой в усадьбе, и Блок находит такой оборот справедливым. Гумилев - нет. Но и его Россия обречена, как обречена усадьба, потому что она ирреальна.

А какая реальна?

А реальна - распутинская. Ее путь - "светы и мраки, посвист разбойный в полях, ссоры, кровавые драки в страшных, как сны, кабаках". Извечно. Фатально. Необоримо.

В идеале:

Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

В реальности:

Русь бредит богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым...

В принципе бог - есть, и ангелы видны. Но неодолим хаос.

Блок пытается в него вжиться. Гумилев - нет. Здесь - разделившая их невидимая пропасть. То, что разводит их и побуждает при полном и подчеркнутом уважении друг к другу, с безукоризненной (то есть укоризненной) вежливостью при каждой встрече пикироваться, напоминая окружающим "свидание двух монархов" и заставляя окружающих, как записал в дневнике Корней Чуковский, "любоваться обоими".

Иногда эта церемонная корректность обостряется до острого драматизма. Как во время знаменитого поэтического "утренника" в Тенишевском училище, в мае 1918 года, когда звучит поэма "Двенадцать" (не сам Блок читает - артистка Басаргина, то есть Любовь Менделеева, а Блок должен выйти на сцену следом), - а следом публика начинает свистеть и топтать ногами, и Блок в задней комнате, сотрясаясь от ужаса, твердит: "Я не пойду, не пойду!" - тогда на эстраду выходит Гумилев, хладнокровно переживает рев зала... "так, вероятно, он смотрел на диких зверей в джунглях Африки, держа наготове свое верное нарезное ружье", - фантазирует мемуарист, но на этот раз ружье не требуется, потому что публика стихает, потом слушает гумилевские "газеллы", а потом, "отойдя", принимает и самого Блока.

Так вот, тот же мемуарист (Леонид Страховский) передает реплику Гумилева перед тем, как тот, повернувшись, уходит в беснующийся зал:

- Эх, Александр Александрович, написали - так и признавайтесь, а лучше бы не написали...

Два с половиной года спустя одновременно оба исчезают из этой жизни: в одну и ту же ночь - Блок впадает в предсмертное безумие, Гумилева забирают в застенки.

Роковая черта - август 1921 года.

Он гибнет безвинно и бессудно. Но не беспричинно.

Со стороны палачей причина ясна: после подавления Кронштадтского

восстания нужна острастка на будущее. Всем, кто вздумает попробовать еще. Профессорам, так профессорам, поэтам, так поэтам. Эдак даже лучше: интеллигенция должна усвоить урок.

Но что подвигает в эту историю - Гумилева?

Его принципиальная позиция: *никаких заговоров! Каторжники взяли власть крепко. Запад тут не поможет - в случае чего ему всегда бросят кость: награбленного ведь не жалко. А внутри страны - непременно донесут: шпиономанией пронизано все сверху донизу. И потому заговоры - безумие.*

Но тогда - откуда та злосчастная прокламация, которую Гумилев "закладывает в книгу" и "не может найти", а чекисты при обыске - находят?

Впрочем, психологически понятно: прокламация - в защиту кронштадтских повстанцев. Тут, видимо, и земляческая солидарность (Гумилев - уроженец Кронштадта, сын судового врача), и человеческое сочувствие (по городу идут грузовики, набитые сдавшимися матросами, те кричат: "Братцы, помогите, расстреливать везут!"), да, наконец, и "редакторский" комплекс (писал ли он ту прокламацию? или только "обрабатывал"? что там такого соблазнительного для стилиста? сравнение Гришки Распутина и Гришки Зиновьева?)...

Что еще подводит: Гумилев уверен, что его "не тронут". Он полагает, что его защитит имя. Он думает, что монархические симпатии, не скрываемые от большевиков, а открыто и честно признаваемые, - лучшая защита в этом свихнувшемся мире. Срабатывает же это в "Пролеткульте" и в "Балтфлоте", где гогочущие посетители литературных студий принимают "монархизм" мэтра как здоровую шутку или здоровое чудачество.

Между прочим, узнав об аресте, пролетарии на Гороховую все-таки звонят - узнать, в чем дело. Им - по телефону же - советуют отойти от этого дела по-хорошему: без них разберутся.

И разбираются: записывают в протоколы допросов высказывания подследственного. То ли спровоцировав его на принципиальную дискуссию, то ли расположив к дружеской откровенности (как расположил к тому Яков Агранов словоохотливого профессора Таганцева, и тот простодушно назвал потенциальных участников "заговора" - Гумилева в их числе).

Дата казни - засекречена.

Семь поколений спустя (когда семь слоев чекистов вбили в землю по той же логике) архивы чуть приоткрываются, и литературоведы эпохи Гласности находят в папке гумилевского "дела" изъятый при аресте клочок бумаги с полустертой, едва поддающейся прочтению записью. Возможно, это последние строки, написанные Николаем Гумилевым:

Какое отравное зелье
Влилось в мое бытие!
Мученье мое, веселье,
Святое безумье мое.

Безумье...

Дальнейшее - за гранью его бытия.

Иногда вскользь называя запретное имя, а чаще не называя имени, - советские поэты: Николай Тихонов, Эдуард Багрицкий, Владимир Луговской, Константин Симонов - подхватывают стилистику и возрождают пафос своего убитого вдохновителя.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН:
"МОЯ ПОЛЗУЧАЯ РОССИЯ -
КРЫЛАТАЯ МОЯ СТРАНА"

Ползает плоть - дух летает. Мучительно вползает в литературу, когда за плечами - четыре класса череповецкой "ремеслухи", и ни одна серьезная редакция не интересуется поэтическими опытами самоучки, опьяненного Фофановым и Лохвицкой. И ни один салон не принимает паспортно-урожденного питерца, который успел понежиться первый десяток лет жизни на рафинированных дачах ("мы жили в Гунгербурге, в Стрельне, езжали в Царское Село"), а потом, сорванный отцом, протаскался еще семь лет по Новгородчине ("в глухих лесах"), по Уралу и Сибири ("синь Енисея"), за месяц до русско-японской войны сбежал с Дальнего Востока в родимый Питер и теперь рассылает свои стихи по журналам. Дальше "Колокольчика" однако не продвигается - в основном ничтож-ными брошюрками издает за свой счет.

Наконец, в 1909 году кто-то, вхожий в Ясную Поляну, вместе с прочей литературной почтой доставляет туда брошюрку и вчитывает некую "поэзу" или "хабанеру" в ошетиненное брадищей ухо Толстого. Что-нибудь такое:

Вонзите штопор в упругость пробки, -
И взоры женщин не будут робки!..

Или такое:

Не все равно ли, - скот, человек ли, -
Не в этом дело...

Или такое:

Милый мой, иди на ловлю
Стерлядей, оставь соху...

Толстой смеется, но потом приходит в ярость. "Чем занимаются! Чем занимаются! И это - литература?! Вокруг - виселицы, полчища безработных, убийства, пьянство невероятное, а у них - упругость пробки!" Со скоростью журналистского спринта "Биржевка" предает приговор гласности, и... наступает звездный час автора безвестных "хабанер". Прознав, на кого пал яснополянский гнев, московские газетчики устраивают облаву: в одночасье Игорь Лотарев, избравший для себя знойный псевдоним - "Северянин", становится известен на всю Россию.

Впоследствии, возвращая долг великому старцу, "король поэтов" напишет о нем так:

Солдат, священник, вождь, рабочий, пьяный
Скитались перед Ясною Поляной,
Измученные в блуде и во зле.
К ним выходило старческое тело,
Утешить и помочь им всем хотело
И - не могло: дух был не на земле...

Заметим перечень, где от "солдата" до "пьяного" выстроен "народ", мы к нему еще вернемся, а пока - о поэте.

Отчасти перед нами и автопортрет. Дух летает, а тело "ходит". Отныне даже и "бегает": сорок журналов оспаривают право напечатать стихи; женские гимназии, институты, училища, курсы и благородные собрания рвут на части вошедшего в моду автора, зазывая на вечера.

И наконец, в его сторону поворачивают головы громовержцы поэтического Олимпа.

Впоследствии, возвращая долги, крестник скажет: "Милions женских поцелуев - ничто пред почестью богам: и целовал мне руки Клюев, и падал Фофанов к ногам!"

Насчет Клюева - сомнительно, а насчет Фофанова - правда, впрочем, стилизованная: мэтр если и падал, то спьяну. Но талант оценил. Первым - Фофанов, затем - Брюсов, затем Сологуб. Потом - все: Гумилев, Ахматова, Блок...

Что "Гумилев стоял у двери, заманивая в "Аполлон" - явное преувеличение, а что признал - факт. Хотя признал с оговорками.

И долг будет возвращен - с оговорками. "Уродливый и блеклый Гумилев" потянет только на "стилистический шарм". Зато в Ахматовой будет учуяна "бессменная боль" и узрена - высшая похвала! - "вуаль печали". Главное же - Блок. Блок сказал: (если суммировать): Северянин - истинный поэт, талант его - свежий, детский, но у него НЕТ ТЕМЫ; это - капитан Лебядкин...

Люди, читавшие Достоевского, конечно, вздрогнут от такой похвалы; Блок, предвидя это, прибавил: "Ведь стихи капитана Лебядкина очень хорошие..." В каком смысле?- позволительно уточнить. В смысле: что на душе, то и на языке. Детская непосредственность. Прозрачность. Открытость.

Отдавая долг, Северянин напишет: "Мгновенья высокой красоты! Совсем

незнакомый, чужой, в одиннадцатом году прислал мне "Ночные часы". Я надпись его приведу: "Поэту с открытой душой".

И по-детски подхватит "блоковское":

Вселенную, знайте, спасет
Наш ВАРВАРСКИЙ русский Восток!

В устах Северянина этот скифский выкрик звучит скорее жалобно, чем угрожающе, но что душа его детски, незащитно открыта всему, что в нее залетает, действительно поразительная и, может быть, уникальная его черта в сонме великих поэтов. И защищается он в их кругу детски наивно. От простонародной поскони: "И, сопли утерев, Есенин уже созрел пасти стада". От интеллигентской сложности: "Когда в поэты тщится Пастернак, разумничает Недоразуменье". От безудержной ангажированности: "Блондинка с папироскою, в зеленом, беспочвенных безбожников божок, гремит в стихах про волжский бережок, о в персиянку Разине влюбленном".

Обратная связь: "От лица правды и поэзии приветствую Вас, дорогой!" - импульсивное письмо, написанное ему Цветаевой в 1931 году в Париже после "поэзоконцерта", данного там Северянином. Письмо не отправлено из-за быстрого отъезда адресата. А может, - из-за учуянной неприязни. Вот эпиграмма 1937 года: "Она цветет не божьим даром, не совокупностью красот. Она цветет почти что даром: одной фамилией цветет" - не опубликована. А вот цветаевские записи: "Поэт пронзительной человечности", "романтизм, идеализация, самая прекрасная форма чувственности..." Тоже не для печати, для себя. Создается впечатление сорвавшегося, не состоявшегося взаимопонимания. Отчего не состоялось? Не от общей ли "ауры", окружавшей певца "ананасов в шампанском"? Когда в 1912 году Цветаева, молоденькая, и, кажется, в зеленом платье, (но еще вроде бы без папироски), впервые попадает в Крым, в волошинском доме ей шепчут: "Знаете, кто здесь? Северянин..." - и тайком ведут в аллею, где молодой человек, изящно склонившись к кусту, нюхает розы. Розыгрыш! Артист открывает свое имя: Сергей Эфрон. С этой сцены начинается любовная драма Цветаевой - Северянин символом стоит при ее начале, и характерно отношение к нему действующих лиц. В самый взлет популярности автора "грез-фарсов" в самых рафинированных интеллигентских кругах принято его как бы сторониться, стесняться, принимать с легким пожатием плеч либо со здоровым юмором. Чтобы сказать ему: "приветствую Вас, дорогой", нужно все это переступить...

Все это и откликается годы спустя при отдаче долгов, когда мучительно и самозабвенно чеканит в "медальонах" отрезанный от России, запертый в эстонской глуши Северянин портреты великих современников, в кругу которых он видит и свое бесспорное, но несколько двусмысленное место.

Две фигуры особенно интересны в этом кругу. Во-первых, Хлебников - тем, что начисто проигнорирован. И во-вторых, Маяковский - тем, что энтузиастически поддержан.

Дисконттакт с Хлебниковым на первый взгляд странен. Казалось бы, здесь близки сами принципы словесного пересотворения реальности. "Струнец благородный", поющий "пахуче, цветочно и птично", неутомимый "будоражич", влекомый "узовом",- чем это не Хлебников?

А может, потому и несовместимы, что стоят - поэтически - в одной точке, но смотрят - в разные стороны: один - в прабытие, другой - в лазурную "даль"?

С Маяковским - обратный случай: один - в марширующих колоннах пролетариата, другой - в "олуненных аллеях", где шелестят платья "дам", а связь очевидна, притом - прочнейшая, никакими революциями не поколебленная! "Мы никогда почему-то не говорили с Володей о революции, хотя оба таили ее в душах". Почему "таили"? Потому что и без "революций" чувствовалась тяга?

Тяга с обеих сторон. Со стороны Маяковского, который Северянина постоянно цитирует и декламирует. И, встретив его в 1922 году в Берлине, окликает радостно: "Или ты не узнаешь меня, Игорь Васильевич?" - И рапортует: "Проехал Нарву. Вспоминаю: где-то близ нее живешь ты. Спрашиваю: "Где тут Тойла?" Говорят: "От станции Иеве в сторону моря. Дождался Иеве, снял шляпу и сказал вслух, смотря в сторону моря: "Приветствую тебя, Игорь Васильевич!"

Вот так: перед богом шляпы не снимал, а тут - снял.

А вот и отклик - в "Медальонах":

В иных условиях и сам, пожалуй,
Он стал иным, детина этот шалый,
Кошунник, шут и пресненский апаш:
В нем слишком много удали и мощи,
Какой полны издревле наши рощи,
Уж слишком весь он русский, слишком наш!

Это, пожалуй, поточнее, чем "народа водитель - народный слуга"?..

Они родственны изначально, фундаментально, уже тем, что оба - вне "фундамента" - маргиналы, оба с "краев". Только Маяковский, с "края" явившись, хочет "середину" сокрушить, Северянин же - все обновить, но и сохранить разом. И предков своих любовно перечисляет, почитая не только "юного адъютанта", который "оказался Лотаревым, впоследствии моим отцом" и растратился в роли "коммерческого агента", но и мать, дворянку старинного рода и, между прочим, урожденную Шеншину.

Все это не мешает отпрыску шеншинского рода на пару с отпрыском казаков и сичевиков (две ветви русского "футуризма") дразнить и злить толстозадую чернь, таскающуюся на их поэзоконцерты. Маяковский издевается зло, нахально, грубо. Северянин издевается тонко:

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом
Вы такая эстетная, вы такая изящная...
Но кого же в любовники? И найдется ли пара вам?
Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым,
И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,
Жизнь доверьте вы мальчику в макинтоше резиновом...

Человек, мало-мальски чувствующий "запах слов" в стихе, не обманется бензиново-резиновым оттенком "рая".

Но происходит невероятное: публика - обманывается. Ананасно-шампанская чернь иронии как бы не воспринимает.

В результате: Маяковский получает то, чего добивался,- ненависть.

Северянин получает то, на что никак не рассчитывал: идольское поклонение.

Или втайне рассчитывал?

Потом всю жизнь отрещивается, выбивая свой профиль на "медальоне":

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.

Разумеется, Игорь Северянин "совсем не то", чем вольно или невольно делается по выходе в 1913 году "Громокипящего кубка" и кем остается вплоть до того умопомрачительного дня 27 февраля 1918 года, когда в московском Политехническом музее публика избирает его "королем поэтов" (оставляя Маяковского вторым, а Бальмонта отодвигая еще дальше к хвосту).

Кажется, Маяковскому это досадно, хотя, не подав виду, он бросает в публику: "Долой королей - они нынче не в моде!" И примирительно Северянину, наедине: "Не сердись, я их одернул - не тебя обидел. Не такое время, чтобы игрушками заниматься".

Но для Северянина это не игрушки - он принимает свое избрание - всерьез:

Отныне плащ мой фиолетов,
Берета бархат в серебре:
Я избран королем поэтов
На зависть нудной мошкаре...

Любопытная подробность: некоторое время спустя Есенин, застав в Харькове обнищавшего и больного Хлебникова, устраивает тому публичную церемонию избрания "Председателем Правительства Земного Шара". Все участники представления (большею частью студенты) воспринимают это с юмором. Единственный, кто относится к церемонии всерьез,- сам "Председатель". Он очень горюет, узнав, что все это шутка.

Таинственная точка соприкосновения между Хлебниковым и Северянином - смычка по "детскости". Отсюда их пути ложатся в разные "края"; одному - скорая смерть в родном краю, другому - путь за его пределы.

Облачившись в "фиолетовый плащ", Северянин возвращается из Москвы в

Питер, а потом отбывает за пределы России. Навсегда.

Это не изгнание, не бегство. Автора "грёзо-фарсов" несет потоком обстоятельств: он отбывает в Эстонию на "дачу". Дача (вместе с Эстонией) отделяется в суверенитет. Впоследствии Северянин многократно заявляет, что он не эмигрант, а дачник. Что "дачник" - это серьезнейшая позиция и в пределах страны Советов, он не знает - чтобы это знать, надо серьезнее относиться к Пастернаку - принципиальному "дачнику" среди героев соцреализма.

Однако за пределами "королевства" король вскоре обнаруживает, что произошло непоправимое. Ему хватает года, чтобы осознать "фарс" осуществившейся "грёзы", и в феврале 1919 года он от порфиры отрекается:

Да и страна ль меня избрала
Великой волею своей
От Ямбурга и до Урала?
Нет, только кучка москвичей...

Оградившись "струнной изгородью лиры", он возвращается к проклятому вопросу: "что мне мир, раз в этом мире нет меня?"

Вернемся и мы: что такое Северянин, если не "король поэтов", не певец "ликеров" и "Creme de Violette", не "эгофутурист", "впрыгивающий лазурно в трам" и заказывающий: "Шампанского в лилию"?

Если он "совсем не это", то что же он?

Он - наследник тоскующей и стонущей русской музыки, которая от Некрасова уже рухнула к Надсону и теперь ищет, куда выбраться. Очи усталые. Сны туманные. Чары томные. Хижины убогие.

Эти северянинские "хижины", конечно, мало похожи на реальные избы, как и его комфортабельные ландолеты - на реальные экипажи. Все смягчено, стушевано, высветлено, обестенено. Краски приглушены - сильные тона тут немислимы. "Когда твердят, что солнце красно, что море - сине, что весна всегда зеленая, мне ясно, что пошлая звучит струна". Похоже, это отталкивание от блоковской цветовой определенности. У Северянина цветопись пестрая, и цвета неакцентированы, неотделимы от предметов: коралл бузины, янтарь боярышника, лазоревая тальма, сиреневый взор... Иногда какие-нибудь топазы или опалы наводят на мысль о сходстве этого узорочья с клюевским, но Клюев писал заведомо нереальную фактуру - Северянин же описывает реальный мир, но он в этом мире видит не цвета и предметы, а смешенье их, дробленье: блески, искры, арабески, брызги, узор - все пенное, искристое, кружевное, ажурное, пушистое, шелестящее, муаровое. Переливы черного и серебристого вобраны в общую гамму; черное почти не видно, серебро поблескивает в смесях и сплавах: серебро и сапфир, серебро и бриллианты, серебро и жемчуг. Лучистые серебро-струи...

Чарующий морок этой поэзии овекает и окутывает тебя прежде, чем ты начинаешь понимать, что именно спрятано в этом перламутровом мареве, но поэт, активно подключенный к интеллектуальным клеммам эпохи, предлагает

нам определение. "Моя вселенская душа". Планетарный экстаз - общепринятый код того времени, особо близкий футуристам ("эго-футуризм", учрежденный Северянином, первоначально называется "вселенским"). Часто эти мотивы добавляются к поэзии от ума, однако внутри стиха все время бьется какая-то жилка, какой-то детский вопрос: зачем мир злой, когда хочется, чтобы он был добрый?

В знаменитой, пронзившей публику самохарактеристике: "Я, гений Игорь-Северянин, своей победой упоен" всех задевает "гений", между тем если прочесть окружающие стихи 1912 года, - там "гений" на каждом шагу, это - обозначение живого духа (как в XVIII веке), а не количественная характеристика; магия же четверостишия - в третьей и четвертой строках; там - гениальный лепет вселенского дитяти, осваивающего непонятный мир:

Я повсеградно оэкрашен!
Я повсесердно утвержден!

Все объять, всех примирить, всех полюбить.

Уникальная драма Северянина - драма души, взыскующей всемирного братания и общего рая, и одновременно чувствующей, что это несбыточно. Отсюда - ирония, и прежде всего - ирония над собой. Отсюда - лейтмотив двоения и простодушные северянинские оксюмо-роны: черное, но белое... рыдающий хохот... ненависть, которая любовь, любовь, которая ненависть... правда как ложь и ложь как правда... что прелесть, что мерзость... чистая грязь... греза-проза... в зле добро и в добром злоба... И, наконец, обезоруживающее: "Моя двусмысленная слава и недвусмысленный талант!"

Насчет таланта тоже неслучайно: об этом спорили, но в конце концов согласились: чтобы сделать то, что сделал Северянин: "трагедию жизни претворить в грезефарс", талант нужен незаурядный. Но поток этикеток, всосанных, по выражению современного критика (Б. Евсеева), в душевный вакуум, скрывает трагедию.

Главная мысль: мир достойный любви, должен быть прост. Прост и ласков. Прост и мил. Как песня. Как душистый горошек. Как сердце поэта. "Истина всегда проста".

Да простота-то бывает разная. Для Пастернака - это неслыханная стадия сложности, ересь сложности, недостижимый венец сложности.

Для Северянина - это отмена сложности. Просто сказать людям: живите мирно и будьте, как птицы небесные. Но не слушают! Ни на олуненных аллеях, ни в убогих хижинах - не хотят жить просто и мирно. Мир, очерченный светлым сознанием божьего дитяти, распадается на безумные армии. Безумны "утонченно-томные дуры", которые "выдумывают новый стиль", то есть "крошат бананы в икру". Безумен и простой народ - "народ, угнетаемый дрянью, безмозглый, бездарный, слепой". Цепочка определений: толпа - орда - масса - холопы - людишек муть - звери - нелюди... Только одного определения нет: Северянин избегает слова "чернь" в социально-определенном смысле. В 1917

году сказано: страна "разгромлена чернью", но тут же уточнено: "чернь" - не "народ". И еще в 1937 - к столетию гибели Пушкина: "Ведь та же чернь, которая сейчас так чтит национального поэта, его сживала всячески со света...". То есть "чернь", подымающаяся "снизу", сливается с "чернью", засевавшей "наверху", и так мир закольцован, заведен в тупик, уперт в безвыходность.

Собственно, дело не в том, что нет "выхода", а в том, что выхода нет, потому что не было и "входа". Ни "народ" не входил в круг сознания поэта, ни поэт не входил в круг жизни народа; только издали созерцал его "убогие хижины". Или, "сидя на балконе против заспанного парка", видел внизу "поселянина" и наводил лорнет, как "дама" на "эскимоса". Или встречал пьяницу - в парке. Кухарку - по пути к столу. Почтальона на улице. Вообще кого где придется. "На хуторе и в шалаше" и "даже на пароме". Типичное боковое зрение: "швейцар, столяр, извозчик и купец" - та же шеренга, что и "солдат, священник, вождь, рабочий, пьяный", обнаруженные близ Толстого. Такую компанию можно только презирать:

Я презираю спокойно, грустно, светло и строго
Людей бездарных: отсталых, плоских, темно-упрямых...
Не знаю скверных, не знаю подлых; все люди правы...
Мои услады - для них отравы.
Я презираю, благословляя...

Презирать хорошо, пока ты в безопасности. Но когда история берет за шиворот, скользящее презрение сменяется ужасом.

И тогда приходится задавать истории вопросы, детские по простоте.

Кто хочет войн - "верхи" или народ?
Правители или граждане державы?
Ах, все хотят...

Все! Обезумели - все: вся Вселенная, все человечество! Это утверждение, столь же неоспоримое, сколь и безумное, столь же беспроектное, сколь в своей простоте и беспредметное, ведет к отрицанию "всего". То есть к абсурду.

Хорошо, если спасает ирония. А если нет? Если мысль о фатальной греховности "всех" принять всерьез и довести до логического конца?

В "утопической эпопее" 1924 года под названием "Солнечный дикарь" - этот "дикарь" до конца все и доводит. Города на земле - гнойники ненужной культуры. Наука - цивилизованное зверство. Университеты - на слом! И, поскольку у человечества вообще не лицо, а морда (гениальность стихотворца еще и в том, что он способен подсказывать выражения потомкам на пять поколений вперед: "О, морда под названием лица!"), - так нечего плодить уродов! И (подсказывая Чингизу Айтматову сюжет "Тавра Кассандры" за семь десятков лет), Северянин предлагает: "Рождаемость судить гильотиной". Но, опомнившись, признает в финале: все это чушь.

Виновных нет, все люди в мире правы.

Полюбить всех - такая же беспредметность, как всех возненавидеть. Выхода из ловушки нет. Из-под "гресо-фарса" обнажается трагедия опустошения, которая осознается с ужасом. Пустота, разверзшаяся на месте простоты, вакуум, втянувший всю шелуху реальности, все этикетки и блески, а потом, когда все это сдуло, оставшийся как есть - вакуумом.

Вот вехи опустошения:

1928 год:

К закату возникает монастырь.
Мне шлюет привет колокола вечерни.
Все безнадежнее и все безмерней
Я чувствую, что дни мои пусты...

1930 год:

И встреча с новой молодежью
Без милосердия, без святынь
Наполнит сердце наше дрожью
И жгучим ужасом пустынь...

1933 год:

Не страшно умереть, а скучно:
Смерть - прекращение всего,
Что было, может быть, созвучно
Глубинам духа твоего.

Блок был только внешне прав, сказав, что Северянин - поэт БЕЗ ТЕМЫ. Северянин - поэт без пристанища, без социальной и психологической прописки, и эта неприкаянность есть его ТЕМА. Можно сказать, что Северянин - жертва "всемирное", "космичности", "всесветное" и прочих аналогичных поветрий, охвативших на переломе к XX веку русскую (и мировую) поэзию. Самая беззащитная жертва и самая - по наивности - невинная.

В сущности, он изначально чувствует себя - "ником" (то есть "всем"). Он жалуется, что ему "скучно в иностранных", но где бы он ни приземлился "от Бергена и до Каира" (в мыслях) или "в смрадной Керчи" (реально), - внутренне он все равно пребывает "в иностранных", и, кажется, счастлив: "Весь я в чем-то норвежском! Весь я в чем-то испанском!".

Не дает ему судьба ни Норвегии, ни Испании. А Германию дает. Первый раз

прихлопывают его немцы в марте 1918 года в дачной Тойле и отправляют в Таллин по этапу, на пару недель. Второй раз они его прихлопывают - двадцать три года спустя там же, в Таллине.

Что пишет умирающий Северянин в 1941 году в оккупированной гитлеровцами Эстонии, мы не знаем; возможно, ему уже не до стихов. В 1918 он пишет:

Прощайте, русские уловки:
Въезжаем в чуждую страну...
Бежать нельзя: вокруг винтовки.
Мир заключен, и мы в плену.

История вынуждает поэта, прятавшегося в "луны плерезах", спуститься на землю.

Он спускается и пробует сориентироваться. С Германией - "не по пути". С Францией - тоже: "суха грядущая Россия для офранцузенных гостей". Вообще с Европой "русскому сыну природы", "варвару, азиату" делать нечего: "Всех соловьев практичная Европа дожаривает на сковороде". И Америка тоже: "Америка! злой край, в котором машина вытеснила дух."

Эти инвективы выглядят довольно умозрительно: в них нет ни ярости, с которой клеймит Европу-Америку Маяковский, ни горечи, с которой вживается в западную жизнь Ходасевич. Что делать в этих декорациях соловью, который привык обитать "нигде"? "Что делать в разбойное время поэту, поэту, чья лира нежна?" Куда податься - "мы так неуместны, мы так неважны среди озверелых людей..."

В зрители, только в зрители:

Вселенная - театр. Россия - это сцена.
Европа - ярусы. Прибалтика - партер.
Америка - "раек"! Трагедия - "Гангрена"
Актеры - мертвецы. Антихрист - их премьер.

Но поскольку виноваты "все", и одновременно все "правы", Антихрист неотличим от Христа. "Гангрена" ползет по всему телу. "Партер" оказывается продолжением "сцены". Мертвецы-актеры открывают в зрителе то, что прежде было прикрыто иронией.

Мне хочется уйти куда-то,
В глаза кому-то посмотреть,
Уйти из дома без возврата
И там - там где-то умереть...

Где - "там"? Куда - "уйти"? Ведь УЖЕ УШЕЛ - из дому, из проклятой, варварской, азиатской страны. Ведь ее как бы и не было - ни в стихе, ни в реальности...

Тема России возникает внезапно - в ноябре 1917 года. С этого момента - непрерывный, неостановимый, захлебывающийся монолог:

- Я только что вернулся из Москвы, где мне рукоплескали люди-львы, кто за искусство жизнь отдать готовы! Какой шампанский, искристый экстаз! О, сколько в лицах вдохновенной дрожи! Вы, тысячи воспламененных глаз... благоговейных, скорбных - верю вас... Да, верю я, наперекор стихии... А потому - я верю в жизнь России!..

- В России тысячи знакомых, но мало близких. Тем больней...

- Не только родина - вселенная погрязла в корыстолюбии и всех земных грехах, не только Русь антихристическая язва постигла всем другим краям на смертный страх... Не только Русь одна - весь мир живет погано...

- Вот подождите - Россия воспрянет, снова воспрянет и на ноги встанет. Впредь ее Запад уже не обманет цивилизацией глупой своей ...

- Глупец! от твоей тоски заморским краям смешно...

- Моя безбожная Россия, священная моя страна! Моя ползучая Россия, крылатая моя страна!

- О России петь - что стремиться в храм - по лесным горам, полевым коврам...

- И будет вскоре веселый день, и мы поедем домой, в Россию... И ты прошепчешь: "Мы не во сне?.." И зарыдаю, молясь весне и землю русскую целую...

- Ты потерял свою Россию. Противоставил ли стихию добра стихии мрачной зла? Нет? Так умолкни: увела тебя судьба не без причины в края неласковой чужбины. Что толку охать и тужить - Россию нужно заслужить!..

- Москва вчера не понимала, но завтра, верь, поймет Москва: родиться русским - слишком мало, чтоб русские иметь права...

- Не понимающий России, не ценящий моей страны, глядит на Днепр в часы ночные... За Днепр обидно...

- Мой взор мечтанья оросили: вновь - там, за башнями Кремля - неподражаемой России незаменимая земля...

- Я Россию люблю - свой родительский дом - даже с грязью со всею и пылью... Знайте, верьте: он близок, наш праздничный день, и не так он уже за горами - огласится простор нам родных деревень православными колоколами...

- Бывают дни: я ненавижу свою отчизну - мать свою. Бывают дни: ее нет ближе, всем существом ее пою... Я - русский сам, и что я знаю? Я падаю. Я в небо рвусь. Я сам себя не понимаю, и сам я - вылитая Русь!..

- Любовь! Россия! Солнце! Пушкин...

- От гордого чувства, чуть странного, бывает так горько подчас: Россия построена заново другими, не нами, без нас...

- Нет, я не беженец, и я не эмигрант,- тебе, родительница, русский мой талант, и вся душа моя, вся мысль моя верна тебе, на жизнь меня обрекая

страна...

Это уже октябрь 1939 года - последняя песня. Вслушаемся:

Не предавал тебя ни мыслью, ни душой,
Мне не в чем каяться, Россия, пред тобой:
А если в чуждый край физически ушел,
Давно уж понял я, как то нехорошо...

Нехорошо. Где кураж? где искусство? где точность поэтического жеста, та самая, о которой Мандельштам сказал, что она у Северянина - как мускулатура кузнечика? Стих влачится от одышки до одышки, кается, падает, ползет:

Домой вернуться бы: не очень сладко тут.
Да только дома мой поступок как поймут?
Как объяснят его? Неловко как-то - ах,
Ведь столько лет, ведь столько лет я был в бегах...

Это "ах!" возвращает нас прямо в докарамзинские поэтические времена. Вдох обессиленной музыки. Потеря языка. Сердце замирает, рассудок слепо тычется в "новые слова", пытается освоить жаргон людей, заново построивших Россию - "без нас":

Из ложной гордости, из ложного стыда
Я сам лишил себя живящего труда -
Труда строительства - и жил как бы во сне,
От счастья творческой работы в стороне...

Кажется, это последнее, что он выдыхает в сторону родины, каясь и не каясь, леденея от предчувствий и сгорая от слома гордости.

И уж не поздно ли вернуться по домам,
Когда я сам уже давным-давно не сам,
Когда чужбина докапала мысль мою,-
И КАК, Россия, я тебе и ЧТО спую?

А что раньше пел?

В июле 1918 года - "Отходную Петрограду": Чего, мол, топчешься на топи, кончаешься, никак не кончишься - провались, прими поскорее страшный свой конец!

Вы слышите? Это Петрограду сказано: "Ты проклят"! Пусть на этом месте ДРУГОЕ выстроят!

Ахматова, "послушница", в эту же безнадежную пору, в этом же городе

пишет о невозможности оставить его, предать. Вот грань, отделяющая духовную силу от духовного бессилия.

Непримиримое не примирить. Но бессилие равняет "тех" и "этих" бессилием же: "Сегодня "красные", а завтра "белые" - ах, не материи, ах, не цветы! - матрешки гнусные и озверелые, мне надоевшие до тошноты..."

"Мысль" вроде бы та же, что у Цветаевой. Дух другой. Одно дело - людишки надоевшие. Другое - когда горлом идет кровь, и человек из красного становится бел.

Мандельштам может написать мучительные стихи о Сталине (не те издевательские, за которые его сослали в Чердынь, а те, что уже в Воронеже написаны - во славу). И Пастернак может написать восторженные строки, положив начало советской поэтической сталиниане. Это не "оплошности" гениев - это их крест, рок, сизифов камень.

Северянин, коченеющий от безденежья и одиночества, пишет в 1941 году товарищу Сталину письмо. Правит, переделывает. Но, кажется, так и не решается отправить.

Где божья искра в этом мраке?

А вот:

В те времена, когда роились грёзы
В сердцах людей, прозрачны и ясны,
Как хороши, как свежи были розы
Моей любви, и славы, и весны!

Шестой год изгнания. Начало цикла "Классические розы". Классический Северянин. Классическая гамма: Мятлев, увековеченный Тургеневым.

Прошли года, и всюду льются слезы...
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране...
Как хороши, как свежи ныне розы
Воспоминаний о минувшем дне!

Вертинский берет это в свой репертуар и поет в 30-е годы на концертах. Какая музыка! Какая завершенность: были... есть...будут?

Но дни идут - уже стихают грозы.
Вернуться в дом Россия ищет троп...
Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!

Эти русские строки эстонцы выбивают на могильном камне, на Русском кладбище в Таллине, где упокоивается в декабре 1941 года русский поэт Игорь-Северянин.

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ:
"ТАК НЕЖНО НЕНАВИЖУ И ТАК ЯЗВИТЕЛЬНО ЛЮБЛЮ"

Летом 1907 года московский студент, проводящий каникулы в имении дядюшки своей молодой жены (первой), наблюдает из окна полевые работы, а также лесные досуги окрестных крестьян; он пишет шесть строф, с которых начинается интересующий нас сюжет.

Сюжет, в герое которого его жена (третья) увидит вечного скитальца, чья изначальная неприкаянность предопределяет все его мучения. В том числе литературные. Примкнул к символистам, но не стал их настоящим приверженцем. Мог бы (а по возрасту, по вкусам, по стиховому почерку, казалось, и должен бы) примкнуть к парнасцам-акмеистам - не примкнул. Ни туманных чаяний Блока не разделил, ни имперской твердости Гумилева, ни клюевской веры в избяной рай, ни есенинской веры в "Русь", святую и советскую разом.

Встретив его впервые незадолго до изгнания, Нина Берберова думает: вот человек, который не принадлежит в прошлом никому и ничему, он весь - из "нового времени". Потом становится понятно, ЧТО это за новое: "холод и мрак грядущих дней". Ибо ни за что "современное" он тоже не может "зацепиться": ни за планетарную утопию Хлебникова, ни за социальную - Маяковского, не говоря уже о северянинском душистом модерне.

Вкус пепла еще не мучает его в 1907 году. Молоденький студент наблюдает из дачного окна картины полевых работ, как во времена Державина. Или даже Ломоносова.

Доучиться студенту, однако, не суждено. Сменив юридический факультет на историко-филологический (поближе к поэзии), он оставит университет ради литературной работы, чем обрекает себя до конца жизни на тайную свободу, то есть на явную бедность.

Семейное счастье тоже не состоится: жена - громкая красавица - вскоре увлечется другим; союз распадется; за разводом последует второй брак и второй развод, затем третий...

Прочны окажутся только строфы. Стихотворение, написанное тогда в имении Лидино на Новгородчине, навсегда войдет в летопись серебряного века русской лирики и сделается чем-то вроде эпиграфа к творчеству поэта; им откроется его первая книга, выпущенная в 1908 году в символистском "Гриффе", им же откроется и итоговое собрание Ходасевича в Большой Библиотеке поэта восемьдесят лет спустя, и четырёхтомник 90-х. Всякое сколько-нибудь полное собрание его стихов принято открывать этим стихотворением, в нем - что-то вроде присяги на верность русской теме.

Мои поля сыпучий пепел кроет.
В моей стране печален страдальный день.
Сухую пыль соха со скрипом роет,
И ноги жжет затянутый ремень.

Голос едва устанавливается, палитра едва определяется. Но уже пойманы запахи, звуки, цвета. Сухой скрип, жгучая боль. Серый цвет.

Где тут Россия?

А вот:

В моей стране уродливые дети
Рождаются, на смерть обречены.
От их отцов несу вам песни эти.
Я к вам пришел из мертвенной страны.

Учтем, что это - 1907 год. Начало "позорного десятилетия", спертый воздух реакции, столыпинские галстуки. Безнадега и ужас интеллигенции, нравственное мародерство на поле литературы. Я употребляю бывшие тогда в ходу выражения, потому что и молодой поэт вписывается именно в эти кодовые системы, говорит на тогдашнем поэтическом языке. "Яростная похоть" женщин, которые отдаются в "шалашах", "царапаясь, кусаясь и визжа", - оттуда. И "постыдный блуд" матерей, которые каждый год выкидывают недоносков, - оттуда же. И скотская покорность мужиков, не столько сеющих, сколько втаптывающих зерна. Поэт, принятый в круг "младших символистов", чутко передает общественные настроения. Арцыбашевские времена!

Так где же тут Россия?

Неошутимо. Ощутимо место, окаймленное общественными язвами. Место обозначено: "моя страна". Врезаются в память детали. Зоркость Ходасевича феноменальна.

Голографична зоркость. Это не жизнь, растущая из глубины, а реальность, оптически наведенная. Мираж, вакуум, очерченный с краев. Энергия, которая не рождается из центра, не поднимается от корня, а окаймляет центр, разряжает его, создавая ощущение пустоты, пропасти. Отрицательный, опрокинутый, зазеркальный мир.

В моей стране - ни зим, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владычествует осень,
Там - серый цвет бессолнечных лучей.

России "нет" - но есть место, где она "должна быть".

Это мироощущение может быть объяснено по неожиданной аналогии с мироощущением поэтессы прошлого века Евдокии Ростопчиной, некогда блиставшей в столичном свете и в поэзии, затем разруганной ревдемократами, а затем забытой: ей, царице балов, незачем было писать и думать о России; она

вспомнила о ней, когда вокруг явилось нечто раздражающе чуждое. Тогда она разглядела своих недругов: "*германисты, реалисты, грязисты...*" И еще: "*коммунисты, анархисты, злодеи*" (то есть, по-нашему: натуральная школа, гоголевский период, наступивший в российской словесности при свете немецкой классической философии). Понадобилось прийти немцам, чтобы пустое место обозначилось как русское.

Что общего между светской львицей 1830-х годов и молодым послушником символизма 1900-х? А то, что этот сюжет пережит и описан именно им, Ходасевичем, в статье о Ростопчиной, и статья появляется на свет тогда же, на пороге "позорного десятилетия". Так что тут отчасти и автобиографический мотив. Россия - загадка, зияние, морок. Нечто, обозначающее себя отсутствием. Тоской отсутствия. Неутоленной жаждой.

Ходасевич - "пасынок России".

Спустя полтора десятилетия, покидая ее в товарном вагоне и въезжая в Польшу, он прочтет своей спутнице набросок - что-то недописанное, незавершенное, как незавершена сама реальность под его пристальным и желчным взглядом:

Я родился в Москве. Я дыма
Над польской кровлей не видал,
И ладанки с землей родимой
Мне мой отец не завещал.
России пасынок, о Польше
Не знаю сам, кто Польше я,
Но восемь томиков, не больше,
И в них вся родина моя.
Вам под ярмо подставить выю
И жить в изгнании, в тоске,
А я с собой мою Россию
В дорожном уношу мешке...

Поляки, носившие родину в походных ранцах, скрестились с иудеями, носившими родину в томиках торы. Только у отпрыска вместо торы - томики русской поэзии.

Остальное - по Завету.

Ни распятие, ни сострадание - ничто не может помочь человеку в этом мире. Дитя двух гонимых в России народов - он не только смешивает в жилах их кровь, он соединяет на себе их хорошо осознанную проклятость. Польское воспитание, польский дух в семье, и притом - непрерывное сиротское ощущение. Еврейское начало? О, да: дед - никто иной, как знаменитый Яков Брафман. Но знаменитый именно тем, что оставил отчую веру и всю, жизнь разоблачал "мудрецов" кагала, и предавал гласности их коварные "протоколы". В ходе чего и сделался знаменосцем русского антисемитизма.

Есть отчего смутиться духу, не правда ли? В наследии Ходасевича (в переводческой его части) Красиньский и Мицкевич культурно и мирно соседствуют с Черниковским и Фихманом, но в душе поэта эти начала сосуществуют отнюдь не мирно: история им не дает мирно сосуществовать.

На новом, радостном пути.
Поляк, не унижай еврея!
Ты был, как он, ты стал сильнее -
Свое минувшее в нем чтит.

И уж без обиняков - в письме Борису Садовскому от 9 ноября 1914 года:
"МЫ, ПОЛЯКИ, кажется, уже немного режем НАС, ЕВРЕЕВ".

Двойная беспочвенность. Гоньба. Бездомье. Бесприют.

Символистская идея духовной одержимости, обретаемой сквозь шаткие и зыбкие очертания, если и находит в Ходасевиче первоначального приверженца, то именно как идея скитанья, сквожения. На этом он и формируется. Везде - пасынок, везде - гость, везде - чужой.

Лейтмотивы. Мир - скучен. Скука, как тощий пес, взывающий к луне, наполняет душу. Нудно тянется время. "О, как мне скучно, скучно, скучно!"

Все повторяется, все одуряюще повторяется в этом мире. Будет то же, что всегда. То, что теперь, - уже было. "Проходит сеятель по ровным бороздам. Отец и дед его по тем же шли путям". Все живое умрет, пойдет слепым червям. Все, что случится, наперед известно. Все возвращается на круги своя. Тоска.

Но вот что страшно: возвращаясь, никто себя не узнает. Это - важнейший трагический мотив Ходасевича. Душа живет как бы "сквозь" реальность, не зная ни своей судьбы, ни своего прошлого, ни будущего. СВОЕГО вообще нет: все - равно далекое. Жизнь - с трудом припоминаемый бред. "В заботах каждого дня живу, а душа под спудом каким-то пламенным чудом живет помимо меня".

Это пламя - не горение жизни, а скорее истлевание, обугливание, саморазъеданье. Середины нет: или мрак преисподней, или недоступная высь небес. Середина - тот самый мир "забот", сквозь которые душа проходит, не видя, не слыша, не желая знать. Серединный мир - это вовсе не спасенье, это ожидание беды. Апокалипсис предстает в будничных, ясных, каждодневных контурах. "Все жду: кого-нибудь задавит взбесившийся автомобиль, зевака бедный окровавит торцовую сухую пыль". Смерть пахнет карболкой и иодом, адская сера дозирована в аптеке, кислота не низвергается с небес, а проливается из склянки на скатерть. Ангел Зла, неотличимый, проходит меж людей, и лишь экзема на лбу метит его.

Медицинский привкус придает стихам Ходасевича какую-то диагностическую достоверность. Автопортрет лирического героя: худой, бледный, желтый, седой человек, утонувший в диване, с потухшей папиросой меж пальцев. Всегдашняя зрительная точность побуждает связать этот образ с реальным обликом Владислава Фелициановича, который с детства страдал от болезней (слабенький, выпадал из окна, кормилица выхаживала), да в конце концов и не перешел намного пятидесятилетнего рубежа, - но дело не в этом, вернее, не только в этом: не в точности рисунка. Дело в том, что этот пепельно-серый, выжженный облик соответствует духовному сюжету: образу вечного скитальца, волокущего свое тело по чужим дорогам.

Поражает точность его предчувствий и безжалостность приговоров. Горький

еще едва задумывается в Европе о "пробном" путешествии в СССР, когда Ходасевич преддрекает: *"Нобелевской премии ему не дадут. Зиновьева уберут, и он вернется в Россию"*. За пару лет до этого в Россию собирается Андрей Белый. Отъезжая, он заявляет собравшимся с ним попрощаться братьям-эмигрантам, что в СССР его распнут и он примет смерть за всех, кто останется в изгнании. *"Только не за меня, - холодно замечает Ходасевич. - Я вам этого не поручаю"*. С Белым истерика, он кричит, что рвет с Ходасевичем навсегда, потому что тот своим скепсисом "всю жизнь" отравляет его лучшие мгновенья и пресекает благороднейшие поступки. Побледневший Ходасевич молчит, ибо Белый угадывает его настоящие мысли.

Ад равен Раю, и Рай - все тот же Ад. Что свет, что мгла, что добро, что зло, что жизнь, что смерть - все едино. Смерть - такой же путь бытия. В этом смысле символистская мифология, традиционно уравнивающая Бога и Дьявола, Христа и Пилата, падает в случае Ходасевича на органичную почву: в его воспаленной демономании не меньше убедительности, чем в холодном, рациональном, "вождистском" демонизме Брюсова: только тот в своем "аморализме" - доктринер, теоретик и жрец, а этот - колченогий беженец, впадающий "то в жизнь, то в смерть", "то в отвращение, то в восторг", то в "благословленье", то в "проклятье".

Проходя сквозь полный страстей и борений человеческий мир, он вечно оказывается "меж двух враждебных светов". И - "замирает". Музы не разрешают ему присоединиться ни к тем, ни к этим. Они велят ему две вещи. "Победителей не славить... Побежденных не жалеть".

Победителей не славить - это понятно... Но - побежденных не жалеть!? Какой контраст с Максимилианом Волошиным, который, пластаясь меж красными и белыми, именно ЖАЛЕЕТ тех и этих, душой разрывается.

Ходасевич - другой. На его счет тем же Брюсовым замечено: тут все сквозь зубы и с сухими глазами. Он минует эту жизнь стороной. Проходит, не оборачиваясь.

Что говорить о той сетке подробностей, ячеей которой он минует, не задевая? Это не плоть жизни - это видения. Их голографическая выписанность потрясает именно потому, что она - на грани небытия.

В одной из статей о Пушкине Ходасевич восхищается гениальной способностью последнего совмещать планы, показывать предмет с разных точек зрения, решать ряды параллельных заданий. Понятно, почему именно ЭТО завораживает Ходасевича в Пушкине, но понятно и то, что эта способность Пушкина остается для Ходасевича недостижимой. Недостижимо гармонические сопряжение, которое позволяет Пушкину равно любоваться и казаком, и Делибашем. Ходасевич никогда не достигает гармонии. Он не любит. Он не умеет отдавать дань каждому. Для него правота и неправота равно бессмысленны. И подробности жизни равно безрадостны.

Это не просто предчувствия - это непрерывный страх. Нина Берберова на исходе десятилетия, прожитого с Ходасевичем в Западной Европе, пишет:

"Он боится мира... Он боится будущего... Он боится нищеты... боится грозы, толпы, пожара, землетрясения. Он говорит, что чувствует, когда земля трясется"

в Австралии, и правда: сегодня в газетах о том, что вчера вечером тряслась земля на другом конце земного шара, вчера он говорил мне об этом. Мне все равно, что где-то землетрясение, для меня, по правде сказать, земля трясется все время, грозы бояться - для меня все равно, что бояться дождика. Пожар? Ну, так возьмем подмышку кое-какие книги и бумаги (он - свои, я - свои) и выйдем на улицу. Что касается толпы, то так как я не ношу ни перьев, ни фруктов на шляпе, ни крахмаленных юбок, то я не боюсь, что меня сомнут. Я сама - часть толпы..." (Нина Николаевна Берберова прожила девяносто лет).

А он?

"Страх его... переходит в ужас... и я замечаю, что этот ужас по своей силе совершенно непропорционален тому, что его порождает. Все мелочи вдруг начинают приобретать космическое значение. Залихватский мотив в радиоприемнике среди ночи, запущенный кем-то назло соседям, или запах зажаренной рыбы, несущийся со двора в открытое окно, приводит его в отчаяние, которому нет ни меры, ни конца. Он его тащит за собой сквозь дни и ночи. И оно растет и душит его."

На фоне этого глобального отчаяния контуры судьбы того или иного народа не так существенны: они вытесняются тошнотворным запахом соседской кухни или ударом радиоволны с того конца света. Катастрофичность бытия несопоставима с подробностями геополитики.

Притом в стихи вмещено огромное количество реалий. Выросши и проживая треть века в Москве, Ходасевич смолоду много ездит по Европе и привыкает к ее мелькающим городам и народам. Полтора питерских года не делают его петроградцем - это, скорее, литературный эпизод (в Питере "каждое его новое стихотворение воспринимается как событие", - отмечает биограф).

Окончательный отъезд в Европу в 1923 году не делает его оседлым жителем: Берлин, Прага, Мариенбад, Венеция, Турин, Лондон, Париж - вот его приюты. Накануне второй мировой войны обрывается скитанье: за гробом идет маленькая группа таких же эмигрантов.

Где умер? Неважно. Где скитался? Не играет роли. Душа проходит сквозь миры и страны. Средиземноморье. Ручей бежит от водопада, щелкают бичи пастухов. Британия. Опрятные домики, аккуратные кладбища. Германия. Ночные трамваи, каменные тротуары. Франция. Грошное казино, граммофон в дешевом жилье, синематограф...

Синематограф Ходасевича, кажется, особенно раздражает, может быть, из ревности: призраки - слишком серьезная вещь, чтобы торговать ими, как в балагане.

Тут - не балаган. Тут нечто более серьезное. Сон. Сны. Могут появиться "тамагавки, копья и навахи" - в индейском сне. Или покачивающийся на слоне магараджа - во сне индийском. Или Кармен, прикусившая зубами розу, - в испанском. Не говоря уже о "певучих шагах венецианок" и о "скалах и агавах", обрамляющих "соррентийские фотографии". А за многопестреньем все тот же вопрос: "Где мы?"

И точно так же душа уходит скитаться - во мрак истории. Во тьму библейскую, где плачет Рахиль, а Мария и Иосиф бегут из Вифлеема. Во тьму

античную, где Александр преследует Дария, и Дарий, вчера еще владыка Персии, задержавшись на секунду, пьет на четвереньках из придорожной лужи. Так проходит слава мира. Никакой специфической приверженности к тому или иному историческому слою у Ходасевича нет. Во тьме средневековой мечутся пажи и шуты... Омар, Тассова лампада, Вакх, Вергилий и Тартар возникают не столько как знаки исторической концепции, сколько как знаки общепоэтической условности, освобождающей стих от диктата низкой правды. Иногда это просто псевдонимы, взятые случайно, с единственным правилом: не ломать стихового ритма: под "Темирой" скрывается Татьяна, под "Хлоей" - Анна...

Есть, впрочем, исторический слой, в который Ходасевич входит с заметным увлечением; это русский XVIII век: Державин, "допотопные" ямбы... Однако характерно, что и тут "реальности" нет, а есть - словесная амальгама, тоненький слой языка, цепочка традиционных аллегорий, удерживающих мелодию. "Спит спондей, поет пэон..."

И все-таки московское детство впечатывается в сознание, и именно московские сценки обретают под пером Ходасевича магию "ощутимости". Картинка почти фотографична. "Сергей Иванович. Он в полушубке, в валенках. Дрова вокруг него раскиданы по снегу... Звук поглощают.- С праздником, сосед.- А, здравствуйте!..- Постоите-ка минутку, как будто музыка?...- Сергей Иванович перестает работать, голову слегка приподымает, ничего не слышит, но слушает старательно.- Должно быть, вам показалось,- говорит он.- что вы, да вы прислушайтесь" ...

И эта достоверная картинка "у Благовещенья на Бережках" нарисована только для того, чтобы ее смыло неслышной ангельской музыкой. Музыка - все; реальность - ничто. Отсутствие России не просто обозначено музыкой, которой она не слышит,- отсутствие обрисовано голографически. Может, только у Набокова (в прозе) небытие прорисовано так же зорко. Это зоркость шахтера, видящего, как ползут по стене трещины. Зоркость авгура, предрекающего бедствие:

Портной тачает, плотник строит:
Швы расползутся, рухнет дом...

И все-таки когда стропила затрещали реально, авгур дрогнул. Это было в феврале 1917 года. Тайный ужас от сиротства прорвался в стих, и великий русский поэт, в котором не было ни капли русской крови, воззвал к судьбе:

Не матерью, но тульской крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен...

И не дописал.

На общем угольно-пепельном фоне яркий портрет русской женщины,

царственно великодушной и иночески самоотверженной, был - как вспышка очистительного света.

Что высветилось во тьме?

Ничего. Во тьме семнадцатого года остались эти стихи неоконченными, чтобы ожить пять лет спустя, когда после гражданской войны, голода и безнадёги жизнь вроде бы начала оттаивать. "*Начало весны*", - помечает это время Ходасевич на книге, которую дарит Берберовой (впервые называя ее просто Ниной). Он пробует жить. Он отправляется в Дом ученых за селедочным пайком (при его болезненности каждое такое путешествие - преодоление себя). Потом на Сенном рынке выменивает на селедку галоши, однако от волнения берет на номер больше. Чтобы галоши не сваливались, он пихает в них завалившиеся в кармане листки.

Эти листки - только что дописанное стихотворение о Елене Кузиной.

...И вот, Россия, "громкая держава",
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой - твой чудотворный гений,
И поприще - волшебный твой язык...

Извлеченные из галош стихи читаются "той весной" в литературных кружках, вызывая шок и восторг слушающих. Живое полнокровное воспоминание гениально столкнуто в нем с горечью безнадёжности. Любить Россию и проклинать ее - какая тоненькая стенка между двумя этими состояниями! Рушится от любого прикосновения. Источается - до тоненькой эфемерной пленочки - до "языка". Все-то счастье - "счастье песнопений". Музыка слов. Паутинка знаков.

Помянув Елену Кузину, Ходасевич Россию покидает. В последний раз оглядывается на Петербург:

...И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывыхивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

Поразительные строки. Задержимся и мы на этой точке слома.

Странно для Ходасевича прежде всего ощущение насилия над стихом. На самом деле "сквозь прозу" стих Ходасевича проходит, не задевая. Ничего общего ни с Маяковским, становившимся на горло собственной песне, ни с Цветаевой, перенапрягавшей стих непосильной ношей, ни с Пастернаком, силившимся передать непередаваемое косноязычие реальности.

"Вывихивая каждую строку"? Но во всем наследии Ходасевича вы не найдете ни одной вывихнутой строки; это не Мандельштам, у которого стихи действительно "вывихиваются". В том-то и состоит магическая сила Ходасевича, что даже соприкасаясь с ломающей реальностью, он сохраняет чеканную, упрямую, несломленную "пушкинскую" чистоту стиха.

"Привил-таки классическую розу"? Да и не надеялся! Это Мандельштам пытался. Это у Мандельштама классический канон обретает программные черты и, соотнесенный с "иудео-христианской" системой, вступает в смертельное столкновение с реальностью, - что особенно ясно в свете тех комментариев, которые оставила нам на этот счет Надежда Яковлевна Мандельштам. А Ходасевич - не "прививает", он мимо "советского дичка" проходит, "в упор не видя". И само слово "советский" в его поэзии отсутствует начисто, в данном стихотворении мы имеем первое и последнее - единственное его употребление.

По стихам Ходасевича, по отразившимся в них реалиям - можно, конечно, почувствовать его жизнь при советской власти: "клокочущие чайники", "сгорающие на печках" валенки, и даже следы работы в "советских учреждениях". Но нигде в стихах Ходасевича феномен советской власти и советской жизни не предстает как целостный объект анализа или хотя бы отрицания. Он эту власть не отрицает, он ее не замечает, он даже не от нее бежит за границу, а от бедности и безнадёги, и даже не бежит, а едет "на время", - надеясь вернуться. И за эту свою лояльность даже получает от Бориса Садовского прозвище "большевик". И отвечает на это (в декабре 1917 года): *"Быть большевиком не плохо и не стыдно. Говорю прямо: многое в большевизме мне глубоко по сердцу"*.

До 1925 года он остается в этой нейтральной, или, во всяком случае, в объективной позиции. Потом эмигрантская нужда, невозможность выжить толкает его в антисоветские издания, где публикует Ходасевич множество публицистических статей и заметок о советской жизни (уже сталинской эпохи). Эта деятельность, в которой много злости, много блеска и много правды, окончательно закрывает ему путь на родину.

В стихах же - в отличие от публицистики - понятие "советский" не встречается. Да стихи и не пишутся в 30-е годы. Действует публицист - поэт замолкает.

"Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать".

Так что прощальный взгляд на "Петербург", брошенный из "европейской ночи" в декабре 1925 года (роковой час: Есенин в это время гибнет в гостинице "Англетер"), - эта прощальная песнь остается в поэзии Ходасевича как что-то странное, неожиданное и потому незабываемое. Может, потому и незабываемое, что неожиданное и странное. Врезающееся в память. Обрывающее нить. Рассекающее жизнь.

Эти строки - из тех, что, отрываясь от автора, становятся крылатыми. В моем читательском сознании по странной аберрации памяти (и, как я теперь понимаю, по содержательной аберрации материала тоже) они однажды

перелетели-таки от Ходасевича Мандельштаму. Я этот ляпсус в спешке и по небрежности "впихнул" в одну из своих статей и "тиснул" в паре "местных" газет (одна из них, впрочем, была парижская). За это меня справедливо линчевали братья-критики, и, слабый человек, в отчаянии от случившегося я думал: как же это меня бес попутал, а всевышний попустил на такую дикую оплошность? Не для того ли, чтобы подвигнуть к покаянному труду: перечитать великих поэтов серебряного века под углом зрения их отношения к России?

Если так, то с радостью исполняю урок.

Итак, Ходасевич уезжает. Хотя вроде бы и не хочет. Но чувствует, что все равно не удержится. Предчувствие подтверждено: вскоре из России на Запад идет "пароход философов": выясняется, что в списках на высылку есть и имя Ходасевича. Но это выясняется - потом. А пока он едет - "подлечиться". И еще потому что "стали давать паспорта".

Нина Берберова вспоминает: "А в апреле... сказал, что перед ним две задачи: быть вместе и уцелеть. Или, может быть, уцелеть и быть вместе".

Всего полгода назад - смерть Блока и казнь Гумилева. Неясно: этот ужас - в прошлом, или это предвестье? Никто еще не боится ночных звонков и стуков в дверь. Но - смутное предчувствие какого-то "зажима" души. Словом, предстоит "уцелеть".

Портрет поэта в это мгновенье:

"Несмотря на свои тридцать пять лет - как он еще молод!.. Ни вкуса пепла во рту (он говорил потом: у меня вкус пепла во рту даже от рубленых котлет!), ни горьких лет нужды и изгнания, ни чувства страха, который скручивает узлом... У него, как у всех нас, была еще родина, был город, была профессия, было имя. Бездна только изредка... тенью набегала на душу, мелодия еще звучала внутри, намекая, что не из всех людей хорошо делать гвозди, иные могут пригодиться и в другом своем качестве. И в этом другом качестве казалось возможным организовать - не Россию, не революцию, не мир, но прежде всего самого себя".

Берберова попадает в самый нерв. "Организовать самого себя" - тут вся драма Ходасевича. *"Порядок внутри себя, важность смысла за фактом"*. Потому что ни Россию, ни мир "организовать" невозможно.

Но что значит: организовать "себя" вне России и вне мира? Что можно спасти на таком пепелище? Разве что "язык"...

За полвека предвещена Ходасевичем трагедия другого великого поэта русского небытия - Иосифа Бродского. У которого тоже оставался - "только язык".

Накануне отъезда Берберова просит Ходасевича записать для нее основные события его завершающейся русской биографии. Перечень набросан тотчас: все тридцать пять прожитых лет, по годам. Завершает список строка: *"1921... КАТАСТРОФА"*.

Это написано полным сил и надежд человеком, который едет - "подлечиться".

Еще восемнадцать лет лечится Ходасевич от неизлечимой болезни, ревниво глядя в оставленную в России словесность, оценивая ее в критических

статьях. Что не сказано в стихах - сказано в статьях. Есть смысл вчитаться.

В статье 1928 года - любопытное сопоставление стихов Пастернака и Цветаевой:

"Дневниковое бормотание Цветаевой глубже, значительнее, чем дневниковое бормотание Пастернака; читая Цветаеву... досадуешь: зачем это сказано так темно? ... Читая Пастернака, за него по человечеству радуешься: слава Богу, что все это так темно: если словесный туман Пастернака развеять, - станет видно, что за бормотанием ничего или никого нет".

Стилистика "полубредовых записей" в принципе чужда Ходасевичу и у Пастернака, и у Цветаевой: он не признает "одержимости словом" - только "владение словом". Однако у Цветаевой все-таки что-то "есть".

Что же именно есть у Цветаевой? Можно догадаться: реальность ПОТЕРЬ. И это Ходасевича с ней примиряет. А у Пастернака? Ирреальность ОБЛАДАНИЯ. И это Ходасевича бесит. У Пастернака есть то, чего Ходасевич лишился. И даже если это (у Пастернака) иллюзия, - все равно нестерпимо, невыносимо!

Вообще странные вести доходят "оттуда". Например, что Есенин буянит и поносит Советскую власть, а Советская власть его не трогает. Ходасевич комментирует: *за десятую часть того, что певец "Москвы кабацкой" выкрикивает против коммунистов, любого другого давно бы поставили к стенке. А Есенина бережно препровождают в вытрезвитель и заминают скандал.*

Самоубийство кабацкого соловья заставляет Ходасевича еще раз задуматься о том, что их связывало. Было несколько литературных встреч на людях, была одна с глазу на глаз: долгая ночная прогулка по Москве весной 1918 года. Хотели встретиться еще - не встретились: Ходасевич уклонился: ему было противно есенинское окружение.

Это окружение он описывает так: *пламенная вера пополам с пламенным кощунством. Пьяные философы, готовые пристрелить каждого, на кого укажет "революция". Чернобородые идеологи в кожанках. Светлокудрые нестеровские отроки, прославившиеся впоследствии в основном как исполнители приговоров.*

Насчет "отроков" - намек на самого Есенина. Однако при всей несовместимости скептического, желчного Ходасевича и разгульно-веселого, распахнутого Есенина, - эти два великих поэта Серебряного века почему-то друг другу нравятся. Может быть, потому, что Ходасевич чувствует в Есенине змеиную хитрость, спрятанную под херувимским простодушием, а Есенин в Ходасевиче под змеиной ядовитостью чувствует ту самую тоску, которая съедает его самого и для которой нет у него имени?

Есенин был очень ритмичен, - отмечает Ходасевич. - *"Смотрел прямо в глаза и производил впечатление человека с правдивым сердцем, наверное - отличного товарища".*

Человек был, разумеется, именно таким, а вот товарищ лихо отыгрывал роли: ангелоподобного Леля, хулигана с большой дороги, большевика, врага большевиков, европейца в цилиндре, соловья, влюбленного в розу.

Когда, отыграв, Есенин повесился, Ходасевич задумался о том, что же такое

было в товарище, который в десяти разных обличьях прошел по родине, и все обличья были ложными, а стихи между тем - сплошной правдой?

Ходасевич бьется над этой загадкой: *"Горе его было в том, что он не сумел назвать ее"*. Он воспевал Русь бревенчатую, Русь мужицкую, воспевал социалистическую Инонию и азиатскую Расею, он пытался принять даже СССР...

"Одно лишь верное имя ему не пришло на уста: Россия."

А Ходасевичу - пришло?

Пришло. Более того: всегда было. На устах и в сердце: "Россия". ИМЯ. Не было только за ним - реальности. Никогда.

Россия не просто "отсутствует" у него, как "отсутствует" всякая объективно данная реальность, сквозь которую отчужденно проходит душа в поисках "совсем иного бытия". Россия - зияет. Ее словесный облик горестно бесплотен, она удержана только в "слове", в "стихе", в "песнопении".

В 1938 году долго молчавший Ходасевич на мгновение обретает голос и пишет стихотворение к юбилею ломоносовской "Оды на взятие Хотина":

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым звуком жизни стал.

Он стал последним звуком лиры Ходасевича в последний миг его жизни.

Когда эти стихи появились в парижских "Современных записках", Ходасевич умер.

Его схоронили парижане под гимн российскому ямбу.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ:

"...НО ЛЮБЛЮ МОЮ БЕДНУЮ ЗЕМЛЮ..."

Строкою ниже - срыв в сиротскую интонацию: "...Оттого, что иной не видал". Это более или менее понятно. Но строкою выше - нечто, с общеупотребительной точки зрения совершенно непонятное:

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю...

Это пишет неполных восемнадцати лет юноша, выпускник одного из престижнейших столичных училищ; он собирается продолжить образование в лучших университетах Европы, недавно он с увлечением писал о теме

преступления и наказания в пушкинском "Борисе Годунове", а вскоре начнет посещать знаменитую "Башню" Вячеслава Иванова - Мекку интеллигентского Петербурга. Откуда такая "смертельная усталость" в молодом победоносном существе, гордо несущем вскинутую голову? Почему, впивая со всех концов мировую культуру, он "ничего не приемлет"?

Если не знать "поперечный нрав" великого поэта, подтвержденный, к несчастью, его дальнейшей судьбой, можно подумать, что перед нами поза, театральный жест, притворство. Но это реальность. Реальность внутреннего состояния. Неподдельность ужаса, который охватывает человека, когда он понимает, что изначально заброшен в невесомость.

Еврейские корни теряются в сизой провинциальной мгле то ли виленского, то ли остзейского края. Смесь раввинической натасканности и обрезков дешевого немецкого просветительства несет от суетливого отца, который хотел когда-то из затхлого хедера прорваться к культуре "Гердера, Лейбница и Спинозы", а угодил в торговцы кожей и на всю жизнь пропах "лайками и опойками".

Впоследствии, когда Мандельштам займет твердое место в противостоянии акмеистов символистам, основная контрверза его поэзии изобразится как утверждение "архитектуры" в противовес "музыке". В текущей реальности все немного иначе: чистый, звонкий, звездный, пустой воображаемый мир противостоит миру пахучему, полному испарений и вони. Запахи на всю жизнь - наказание. Пахнувший едой, кожей, пеленками еврейский быт - невыносим. Мальчик отказывается учить иврит.

Но и спасительный, через мать обретенный мир русской культуры - обманчив: остро чувствуется искусственность в правильной русской речи еврейки, "дорвавшейся" до Пушкина и Тургенева.

Впрочем, поначалу предложен Надсон. Высокомерные остаются в стороне с Тютчевым и Фетом, доверчивые упиваются рыдающей лирой. В результате ни Фет, ни Надсон не сохраняют первозданности. В блеске русской литературы таится фальшь. На всю жизнь выносит Мандельштам правило: с "литературой" надо бороться!

Карабкаясь к свету, из безликой Шавли семейство перебирается в Павловск, потом, наконец, в Петербург. Строгие линии улиц, твердыни и стога каменного города, воинские парады и разводы чистят бронхи, отгоняя запахи кухонь. Черная мрачная толпа - знак этой нечистой стихии - оцеплена и отогнана казаками и солдатами. Можно дышать: высота, трезвость, ясность. Пространство, звезды и певец. Тяжкая осаженность петербургской державности держит душу. Гранитный рай. Серебряные трубы. Камень.

Курантов бой и тени государей:
Россия, ты - на камне и крови -
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!

Впоследствии, когда вечно сопротивляющийся внутренний жест Мандельштама будет освоен критиками, - эта "кровь", вплавленная в "камень", эта "кара", благословляемая в жизнь, это соединение черноты и сверкания покажется неотменимым знаком личного стиля. И это так. Но в основе стиля - ужас развоплощения: любое оплотнение Духа, любое твердое "решение" судьбы оказывается на поверку декоративным, ложным, мнимым. В том числе - и гранитный рай державного Питера.

Основа - поиск некоей всемирной тысячелетней твердыни, некоей исторической незыблемости, покоящейся подо всем. Или надо всем.

В поэзии это передано так: "О, время, завистью не мучай того, кто вовремя застыл. Нас пеною воздвигнул случай и кружевом соединил". Или так: "Я вижу каменное небо над тусклой паутиной вод, в тисках постылого Эреба душа томительно живет".

Или так: "И я слезу - со всем живым меня связующие нити, и бытия узорный дым на мраморной сличаю плите".

В теории это называется: "культура". Ей нет прочных воплощений. Она соскальзывает и срывается.

"Безрелигиозная среда" не дает Мандельштаму прибиться ни к одной конфессии. Повиснув между иудаизмом и христианством, он повисает и между тремя христианскими разнославиями. Три стихотворения 1912 года: "Лютеранин", "Notre Dame" и "Айя-София" как бы символизируют равносторонний треугольник, где все равнозначимо и ничто не прочно. Что он "лютеранин", Мандельштам "знает": он крещен в методистской церкви. Что он "католик", он тоже "знает": из поездки по Франции и Германии в 1909-1910 годы (больше не доведется): красота готики определяет вкус на всю жизнь: он готов поверить, что умрет - католиком. В "православие" Мандельштам искренне хочет поверить, но... не находит православного символа ближе обложенной турками Айя-Софии, - образ вполне книжный, хотя и пропущенный через поэтическое горнило: "мудрое сферическое зданье" возвышается над "рыданьями" людей.

В общем, возникает ощущение некоей внецерковной религиозности, не столько даже экуменической, сколько именно внецерковной, изначально выброшенной "за стены" - в пустоту.

Впоследствии эта трагическая "выброшенность" будет осмыслена критиками, и Сергей Аверинцев построит что-то вроде геометрической модели мандельштамовского вечновыворачивающегося бытия: если две линии оказываются в одной плоскости, то из нее немедленно восстанавливается перпендикуляр. То есть: еврею невозможно быть евреем, потому что это будет - "тавтология".

Чтобы ее избежать, надо стать... ну, скажем, русским. Но стать русским, живя в России, тоже тавтология, и потому...

И потому России нет. Ее нет в ранних стихах Мандельштама, если не считать самых ранних, написанных пятнадцатилетним тенишевцем в подражание рыдающей музе Некрасова, а еще ближе - Надсона ("поля некошены... враги непрошены", "дороженька пыльная... рабыня бессильная").

Потом эти ученические стоны стихают, и оказывается, что вместо России есть "что-то" во всемирно-историческом расчислении сущностей, чем Россия должна стать.

В "туманном бреду" первых впечатлений только один образ возникает как осязаемо русский, неподдельно русский, воплощенно русский: силуэты деревьев. Ели. Реже - березы или рябины, чаще - именно ели, сосны: режущие мглу вертикали.

Жизнь спустя откликнутся эти ранние павловские "темные ели":

Уведи меня в край, где течет Енисей
И сосна до звезды достает...

Жизнь уложится в эти вехи. Жизнь, полная смерти. Жизнь, неотделимая, иногда неотличимая от смерти. "Когда б не смерть, то никогда бы мне не узнать, что я живу."

Глядящий в зенит мироздания, слушающий звоны небес, Мандельштам не чувствует погребального звона, ударившего для многих в августе 1914 года: земные люди, обитавшие в его картинах либо как оперные, ряженые "мужики", ждущие господ у подъезда, либо как мрачная масса, чернеющая где-то по углам, - не возникают в его сознании и теперь, при начале мировой бойни: он видит в ней просто новую главу учебника истории:

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних, -
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

Очень скоро задорно-приветственный тон этого непревзойденного по мастерству стихотворения должен будет смениться если не проклятьем безумию, то хотя бы призывом к вразумлению. Но тоже не впрямую, а как бы по метафорическому перечислению. Орлы, львы и волки, сошедшие с гербов и знамен, примиряются у Мандельштама в некоем подобии райского зоопарка. Впервые сюда подселен и "ласковый медведь": славянская нить сплетена с германской. В сонме аллегорий мирового разума появляется Россия.

До ее появления в реальном, а не аллегорическом облике, должно пройти время, насыщенное уподоблениями и переодеваниями. Россия интересна, потому что похожа на Италию, на Грецию, на Палестину. В конце концов, на Скифию. А "в начале начал" - на Рим, разумеется. Византия - Рим второй, недолгий и случайный; первый же Рим - далече, и никогда того Рима не любил бог.

Полюбит ли Россию?

Для России возникает у Мандельштама некая роль, которую надо сыграть. Россия - это "место", где должны совершиться судьбы. Это "имя", которое

должно наполниться. Россия даже превосходит своих европейских сестер, но именно в том отношении, что она способна вместить ИХ "смыслы". Ситуация - на грани самогипноза: "Слаще пенья итальянской речи для меня родной язык, ибо в нем таинственно лепечет чужеземных арф родник".

Страна одевается в предуготованные исторические костюмы, ее имя вплетается в предзаданный узор. В узор мировой культуры. "Россия. Лета. Лорелея".

Россия - сплетение чужих путей, часть мировой карты, очерченное пространство. Но это не реальность, растущая из своего корня. И ощущается она не из корня, не из центра, а от края, от границы. Надо попасть в Крым, чтобы почувствовать:

Где обрывается Россия
Над морем черным и глухим...

Две строки остаются оборванными: Мандельштам не может дописать четверостишия. Чернь моря играет смыслами - Россия повисает в глухом вакууме, в смысловой невесомости, в нереальности Зазеркалья.

Кажется, впервые русскую реальность открывает двадцатишестилетнему Осипу Мандельштаму двадцатичетырехлетняя Марина Цветаева; коктейбельское курортное знакомство переходит на московскую почву; поэт извлечен из-под имперских питерских арок и приведен под своды старорусских соборов; ему "подарена" Русь деревянная, Русь просторов, слободок и кладбищ.

Реакция непредсказуема: вместо воодушевления - смертное предчувствие. В стихах - светопреставление: слепяще-солнечный "италийский" небосвод вдруг обрушивается в черноту. Морское имя "Марина" мгновенно совмещается с польским, роковым, самозванным. От туманных полей несет смутой и бедой, древние срубы пахнут тленом, дымится и горит солома, везут на казнь царевича... Страшное видение. Страшная догадка. Быть России - значит, быть беде.

Это предчувствие выжжено ассирийской лазурью, охлаждено горным воздухом христианства. Мысль о конце вытесняется мыслью о вечности. Охватываемое время залечивает душу посреди неохватного пространства.

В послереволюционные стихи на место пространственных категорий ("карта") входит новая категория: "век". И когда мирозданье все-таки сламывается, оно сламывается не через крушение страны, а через пресечение времен.

Душа попадает словно в колесо времени. Мандельштам не ощущает границ, мест, стран - он ощущает именно разрыв времен: сквозное, сплошное мировое время - вместилище незыблемых "смыслов", ощущаемое за пестротой исторических "декораций", - разваливается. Все равно, какая "страна", какая "власть" и даже: какая "речь". Понятие "советский" входит в поэзию Мандельштама вполне нейтрально, это не более, чем рама для влагаемого смысла, черный сценический бархат - фон действия. "В черном бархате

советской ночи, в бархате всемирной пустоты" точно так же можно молиться "за блаженное бессмысленное слово", как в ночи предреволюционной, имперской. В этом пока еще нет ничего "советского" и ничего "антисоветского". Просто в лоне времени "совершается свобода". То есть свобода пытается воплотиться и...

В тиши стиха, еще до внешних потрясений, сломавших жизнь поэта, совершается неслышная драма: современность откальвается от вечности. Выражено - гениально:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Поразительно, как рано почувствован тут слом хребта советской истории: осенью 1922 года! Еще новая власть не разодралась вокруг тела вождя, еще силовые линии диктатуры не вывернулись в тотальность, еще изголодавшейся и промерзшей России предстоит оттаять в нэпе, а сбой эпического ритма уже срывает голос поэту. Но, может, оттого и срыв, что после костоломного хаоса гражданской войны брезжит "мирная структура"? И в свете вечности обнажается для Мандельштама ее обреченность? Даже на "сонатинку" не хватает дыхания у советской жизни - что уж говорить о "сонате": тут лишь тень тени, профанация хотя бы и декоративной истории.

Что делать?

Возникает убийственная перспектива: при сломе века - "с веком вековать". Возникает ощущение плена, западни, ловушки: "некуда бежать от века-властелина". Возникает отчаянный протест: "Нет, никогда ничей я не был современник!"

Заметим этот пункт: к нему-то и придется вернуться поэту, который хотел бы дышать вечностью, не ввязываясь в условия той или иной "эпохи". В "эпохе" душно. В "эпохе" зальют губы оловом.

Он замолкает сам.

Замолкает, чтобы, вернувшись к стихам уже в начале 30-х годов, в первой же строчке после пятилетнего онемения выкрикнуть: "как страшно!"

Немота стиха - это акт поэта. Поэзия никогда не была для Мандельштама равна "литературе". Поэзия - это разговор с вечностью, диалог с истиной. "Литература" - это функционирование в "современности". Поэт замолкает - литератор продолжает работу. Во второй половине 20-х годов Мандельштам активно печатается как критик и литературовед, отрабатывая на "материале" поразившие поэта идеи.

Россия в схеме осмысляемой теоретически реальной истории видится именно как "материал". Ей предстоит войти (или не войти) в предначертанные "смыслы". Потом это ощущение обернется издевкой: *"Иван Великий... стоит себе болван болваном который век. Его бы за границу, чтоб доучился... Да куда*

там! Стыдно!"

На уровне филологического изыска этот мотив звучит не только без издевки, но едва ли не патетически: русский язык - язык эллинистический, мы - наследники Эллады, надо только проскочить недолгую и тяжелую опеку Византии. Конечно, из пахучих древне-русских срубов ближе все-таки к Константинополю, чем к Афинам, но магия мифа об эллинской речи, придавшей когда-то ФОРМУ безвидному хаосу, заставляет Мандельштама упрямо искать в вязкой жизни славян греческое четкое начало. Где-то в этой горней выси соединяется с древнегреческим изяществом то самое "всеобщее" (то есть внецерковное) христианство, которое он вынес из своего "нерелигиозного" детства. Так возникает в сознании Мандельштама-критика эликсир ВСЕМИРНОЙ КУЛЬТУРЫ (канон смысла, твердыня акрополя) - форма, в которую должна то ли вселиться, то ли вращаться, то ли вжиться Россия.

"Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски" - фантастическое ощущение, особенно если учесть, что Слово для Мандельштама - единственная окончательная реальность. Но если Слово должно еще появиться, значит, Россия существует "до Слова". И если Слово - единственная неоспоримая реальность, то Россия существует как бы до реальности, вне реальности? Нет языка, но есть "нечто", что должно сказаться. Иногда это ощущение приобретает ботанический оттенок: залетит ли семя на наши нивы?

"Россия - не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом..."

Прорастет или не прорастет?

Надо чувствовать сложный "возвратный ход" мандельштамовской мысли, когда отрицание вживлено в утверждение, а утверждение всходит на отрицании, чтобы понять истинный смысл таких метафор. Здесь разом - и невозможность "привоза" (привоя), и жгучее желание оплодотворить культурой дикую природу.

Этот мотив, акцентированный затем и в книге Надежды Яковлевны Мандельштам (в рассуждениях об иудео-эллинистической культуре, которую автор "Разговора о Данте" принес в "холод и мрак северных широт", обронив по пути опыт германского средневекового изгнания - см. главу "Блудный сын" во "Второй книге"), мотив "Средиземноморья", прямо вводимого в наш духовный пейзаж, - точка, в которой Мандельштам перекликается с Ходасевичем, заявившим, что он привил-таки "классическую розу к советскому дичку".

Ходасевич в это тоже не очень верил, он, как и Мандельштам, видел "место" России в вечности и не видел "воплощения".

Но Ходасевич каким-то тайным родовым нервом был приращен именно к этой, "воплощенной" России, он ее странно любил (и ненавидел за свою любовь к ней); поэтому у него оказался возможен именно такой - нервный - импульс: привил-таки! Мандельштам лелеял эту идею как критик - как поэт он ее не высказывал.

Устремленный в "вечность", он такой кровной, рвущей душу связи не

чувствовал. У него культурная символика на нэповскую реальность не напарывалась. И потому у него желчи было меньше, чем у Ходасевича, а высокого отчаянья больше.

Контакт пресекается здесь не на уровне "привоя-подвоя", а на уровне светил, на уровне небесного взаимодействия. До земли долетают уже обгоревшие обломки.

Мандельштам-поэт изначально - в ситуации абсолютной немислимости подобного контакта. Поэт просто задыхается при малейшей попытке соединить воздух "эпохи" с разряженной атмосферой "вечности". Он не узнает в своем "времени" ни черт вечного смысла, ни признаков вменяемости.

Ходасевич "советское" не брал всерьез; отвернулся - забыл (как поэт - забыл, как публицист - мстил злобно и жалил больно).

Мандельштам берет эпоху всерьез; для него то, что советская "соната" оборачивается "сонатинкой", - катастрофа: но не катастрофа "советского", а катастрофа всемирного начала.

Он возвращается в поэзию, чтобы прокричать... нет, прохрипеть, проклекотать, просипеть об этом.

Поначалу - вполне по геометрической метафоре Аверинцева - следует перпендикуляр из наличной плоскости в иную. Библейский парафразис - прыжок в Армению. Оплавленные солнцем, архитектурно резкие формы культуры лечат душу от нашей болотной промозглости. Но и среди цепких, четких "осмигранников" апостольской церкви душа уже не может успокоиться. Возникает странный образ-жест:

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо,
Я не хочу твоего замороженного винограда!

"Замороженный виноград" - отказ от слепящего Закавказья: вот-вот оттает, потечет... Из каменных плоскогорий не в холодную высь восставляется перпендикуляр - падает в глухую небыть.

Возвращение в родной город - это возвращение в царство мертвых. Как накликал когда-то в юности, так и вышло: "испуганный орел, вернувшись, больше не нашел гнезда, сорвавшегося в бездну". Петербурга нет - на его месте Ленинград. Черный, кандалный, рабьи-рыбьи онемевший. Импульсивное желание: бежать! На вокзал, чтобы не нашли!

В Сибирь: спрятаться, скрыться - шапкой в рукав! В дремучие срубы! Уйти из всего: из реальности, из опыта, из речи... Из речи! Надо вспомнить, что такое для Мандельштама РЕЧЬ (акрополь смысла, орешек культуры, последняя твердыня бытия), чтобы почувствовать всю безмерность отчаяния: "Мне хочется уйти из нашей речи..."

Выпасть из речи - из мира, из смысла. Вернуться к первоначальному лепету. К бесчувственности моллюска. К невменяемости камня. К неуследимости луча. К абракадабре праматерии.

Непостижимым образом это самоистребление духа соединяется с

органичной для Мандельштама интонацией стиха. У него изначально не было "музыки", у него было - "клекотанье": скрип, щебет, свист, щелк. Шипенье раскаленного смысла, погружаемого в косную жижу жизни. Колющее сопротивление хрупкого и ломкого. Одышка бегущего, астматический спазм, судорога выживания. Совпало! "Вывихнулось" - и дало потрясающий взлет поэзии. Только неясно, каким чудом. То ли издевательская абракадабра веку назло, то ли мистерия высокого безумия, вживающегося в антилогику:

У реки Оки вывернуто веко,
Оттого-то и на Москве ветерок.
У сестрицы Клязьмы загнулаь ресница,
Оттого на Яузе утка плывет.

В огороде бузина - в Киеве дядька? Но и в глухом Киеве-Витоже не спрячешься: уходящие дядьки в шинелях кричат: "Мы вернемся еще - разумеете..." Нигде не спасешься: ни в излюбленной Европе ни в вожденной Италии:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.

Во тьму погружена не только "советская ночь" - мирозданье сломалось. Мрак безвыходен. Не убежать.

Ну, тогда - вжиться? Это лихорадочный порыв, тем более отчаянный, что охватывает человека, который хотел жить среди "повелевающих светил", не снисходя ни к какой современности, и еще недавно заявлял: я вам не современник! Промолчав пять лет, он сламывается. Он заявляет с демонстративной, почти декоративной (а может, полуиздевательской?) уверенностью: "Пора вам знать: я тоже современник, я человек эпохи Москвошвея,- смотрите, как на мне топорщится пиджак, как я ступать и говорить умею".

И еще страшнее, еще рискованнее:

Люблю шинель красноармейской складки -
Длину до пят, рукав простой и гладкий
И волжской туче родственный покроем,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,
И скатывалась летнею порой.

Нет, ни обмануться, ни обмануть эпоху не удастся. Ни ступать, ни говорить, как надо, он не умеет. Выйдя из "Шинели" Гоголя, невозможно уйти в шинель красноармейца, она же шинель Генсека. Ни в скатку, ни в рукав.

Самое же страшное - не это колотящееся существование под дверью. Самое страшное - когда выпадает шанс действительно вселиться в эту реальность.

Вселившись после длительного бездомья в "квартиру" ("*две комнаты, пятый этаж без лифта*"), Мандельштам приглашает на новоселье Пастернака. Тот с хасидской лучезарностью роняет:

- Ну, вот, теперь и квартира есть - можно писать стихи...

Ни одна пролеткультовская глупость, ни одна напостовская подлость не приводила Мандельштама в такую ярость, как эта наивно-счастливая фраза.

- *Что он сказал! Да лучше отдать эту квартиру обратно!*

Будь она проклята...

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать,
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть...
Какой-нибудь изобразитель,
Чесатель колхозного льна,
Чернила и крови смеситель
Достоин такого рожна...

До "рожна" остается уже - чуть-чуть. На рожон Мандельштам напарывается - в том самом ноябре 1933 года, едва вселившись в "квартиру". Стены тонки, речи сквозь них слышные, попадают в адское Зазеркалье.

В роковом стихотворении, которое в конце концов свело его в могилу, вся суть - в первых двух строчках. Как заметил С. Аверинцев, тут все выражено и все исчерпано:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны...

Это узел драмы: потеря связи явлений, утрата страны, бессмысленность сигналов, знаков, речей. Падение мирового строя - смерть, конец. Угасание "смыслов".

Остальные четырнадцать строк - дерзкий памфлет, акт запредельного отчаяния подобный той пощечине, которую Мандельштам дал одному из "чесателей льна", "изобразителю", корифею соцреализма. Или когда он вырвал бланки расстрельных приговоров из рук чекистского палача, "смесителя чернил и крови". На сей раз Мандельштам замахнулся на Главного Диктатора. В тот день, когда он пустил стихотворение в лабиринт неслышно-слышных речей и тонких стен, - он подписал себе смертный приговор.

Почему-то власть не убила его немедленно. Историки спорят, чего в этой отсрочке больше: изощренной жестокости или российской забывчивости. Так или иначе, судьба дала Мандельштаму еще пять лет загробного существования.

Я повис на собственных ресницах...

Стихи этих последних лет - завещание гения, своеобразное перевернутое "акме" его творчества, зазеркальный бред... или имитация бреда: попытка погасить абсурд абсурдом - пересилить абсурд псевдосуществования абсурдом псевдогармонии, хрипом удавленника, клекотом глухонемого, свистом и гудением шута.

Вглядываясь из своего осуществившегося небытия в неосуществившееся бытие, он все время как бы примеряется к тому, что отверг и потерял.

Из утерянного, безвозвратного далека откликается ему его же давняя мысль о том, что с провиденциальной высоты счеты с современниками не важны: *"оказывается, ЧЕРНЬ не так уж дика"*, - было сказано в 1913-м. В 1937-м сказано: *"тихая работа СЕРЕБРИТ железный плуг и песнетворца голос"*.

Песнетворец, который говорил: тут не люди - людье! - начинает звать людей и даже награждает их невыговариваемым словом: *"трудящиеся"*. Он железным плугом выворачивает слова, пропахивая стих *"трудоднем земли знакомой"*.

Он пишет каменно-повинные стихи о Сталине. Он озирает страну от Москвы до Урала и от *"плечистого Поволжья"* до *"воронежских холмов"* (напоминающих, увы, все те же *"всечеловеческие"*, в Тоскане). Он перебирает все то, с чем разлучен навсегда. *"Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау! Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?"* - торопит судьбу.

Не получилась сказка, не удалось *"мыслящее тело"* превратить в *"страну"*. *"Скучно мне: мое прямое дело тараторит вкось - по нему прошлось другое, надсмеялось, сбило ось"*.

И погиб - *"вкось"*. Не даровала Россия громкой казни своему поэту, как даровала ее Франция вольному беглецу от *"великих принципов"* Андре Шенье. Задавили Мандельштама в общем потоке. Бросили в общую яму. Затерялся безымянный прах на *"этой бедной земле"* - прах поэта, который тщился поднять страну к *"повелевающим светилам"*, к *"вечности"*, к *"искусственным небесам"*, но так и не обрел ее, потому что смотрел - только вверх.

БОРИС ПАСТЕРНАК:
"Я ВЕСЬ МИР ЗАСТАВИЛ ПЛАКАТЬ НАД КРАСОЙ ЗЕМЛИ МОЕЙ"

О стихах Пастернака Анна Ахматова заметила: там все происходит до шестого дня творенья. Там есть все: горы, леса, хаос, но нет людей. Там Бог еще не создал человека.

Марина Цветаева, не знаящая об этом отзыве, в ту же пору пишет Пастернаку: *"Вы не человек... а явление природы... Бог по ошибке создал Вас человеком..."* Две пифии, отсчитывающие от *"опустошения"*, отчетливо видят то, что на обычный взгляд может показаться обычным *"перенаселением"* и *"богатством"*;

но это другое. Мир заполнен материей и энергией до такой степени, что человек с его масштабами как бы исчезает в этом потоке.

В 1928 году тридцативосьмилетний мастер, в самом расцвете сил, садится править свои ранние стихи для переиздания. Сам факт такой правки уже говорит о многом. Стих, стало быть, не документ бытия, родившийся в определенной точке времени и пространства; стих - это развитие некоей "темы", сгущение некоей "энергии", развертываемой в ЛЮБОЙ точке времени и пространства.

Обоснование (в письме к Осипу Мандельштаму):

"С ужасом вижу, что там (в ранних стихах - Л.А.), кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы - ничего нет... Я эти смешные двигатели разбираю до гайки, а потом, отчаиваясь в осмыслении работы, собираю..."

Механо-сборочная метафора несет, видимо, печать лефовских концепций, к которым Пастернак все еще чувствует цеховую привязанность. Однако сам принцип рассыпания мира на детали (краски, формы, предметы, ощущения) и собирания из этих элементов новой поэтической реальности у Пастернака глубоко органичен. Косвенно он подтвержден его дальнейшей переводческой практикой: оригинал раскатывается, как дом по бревнам, и из этого стройматериала возводится свое.

Другая излюбленная метафора: стих - губка: реальность впитывается, а потом выжимается на бумагу.

При любом варианте в основе - *materia prima*, "существования ткань сквозная" - "вещество" реальности, "стройматериал" реальности, "текучая вода" реальности. Где все это протекает, в какой именно точке времени и пространства? Неважно. Сознание, поглощенное святостью конкретных предметов, не роняет себя до вычисления координат.

Как называется сила, заставляющая это сознание неустанно перемалывать материю жизни, - совершенно безразлично. Потому что эта сила безмерно больше и самого сознания, и любых концепций, которыми оно может быть вооружено. Или окружено. Перебирание свидетельств при невозможности определить их источник можно было бы (отдавая дань философской образованности Пастернака) назвать феноменологией, но лучше - "феноменовизией", потому что он не изучает, а созерцает; там не Логос, а "визус". Или "скопос": калейдоскоп.

Дмитрий Лихачев называет это разрастанием метафоры. До масштабов мира. Бытие как сравнение и сравнение как бытие.

Сергей Аверинцев называет это "хасидизмом". Без всякой национальной подоплеки. Потому что национальное для Пастернака - такая же неопределимость, как социальное, религиозное, философское и вообще системное. Он видит предметы. Но упоение предметностью выявляется у Пастернака настолько рано и ярко, что тут не уловить ученического этапа. Ранние стихи он никогда не печатал; их нашли после его смерти и опубликовали в ученых записках; в этих ранних набросках за простодушием "дачных пейзажей" чувствуется странное для юного существа опустошение:

мотивы бесцельности, бесплодности, безродности, безмолвья, безлюдья. Бог - "сорвавшийся кистень"; праобраз неуловим; мир - слепок с чего-то неразгаданного.

И через много лет - рефреном - "Мы бога знаем только в переводе, а подлинник немногим достигим". И через все годы - лейтмотивом - тема подстрочника, двойника, близнеца. И на всю жизнь: мир - загадка.

Разгадки не будет. Но мир, первоначально явившийся в закатах и зорях, в колокольнях на горизонте и в "озимых бороздах", засеянных поздними народниками, быстро возвращается в комнатный предел, сворачивается в точную зарисовку:

Февраль. Достать чернил и плакать...

Это стихотворение уже входит во все собственноручно составленные варианты избранного. И в мировую классику. Шестнадцать строк, написанные двадцатидвухлетним студентом, поражают точностью "слепого попадания". Все хаотично и все скрыто-стройно, все предельно конкретно и все неуследимо. Принцип найден, нащупан, утверждён на всю жизнь:

...Чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

В этом "случайном" коловращении предметов и чувств нет изначального ощущения страны или эпохи. Детали не складываются ни в гармоническую картину, ни в апокалиптическую. Они пьянят сами по себе. Знаменательно отсутствие культурологических координат в стихах человека, вышедшего из семьи академического художника и блестящей пианистки, проведшего детство и отрочество в залах и мастерских Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, кончившего классическую гимназию и университет, а после университета ездившего в Германию добрать философского образования. "Инд" и "Евфрат", мелькнувшие в одном стихе рядом с "Эдемом", лишь подчеркивают полный неинтерес к структурной картине мира. "Люберцы или Лубань" - неважно; важна музыка названий. Поток впечатлений - все. Изюм из сайки. Точки в пунктире. Разборка гардеробов. Милый хлам.

Притом - поразительная, точность фиксации. По деталям всегда можно угадать и место, и время, о которых не говорится. Страна присутствует - вслепую. Съездил в Харьков - явились вишни и волы, и даже рубашки из луба и порты-короба. Сплавал по Каме - дохнуло Севером, мелькнул над рябью синий селезень. Добрался до Урала - "на лыжах спустились к лесам азиатцы", проступили "камка" и "сусаль".

Ближе к дому экзотическая предметность уступает место обыденной. Шесть гривен извозчику. Телеги, кадки и сараи. Дождь. Гудящие по окраинам

фабрики. Кажется, вот-вот лава социальной жизни прорвется в стих... Но нет. Кажется, уже и Стоход помянут - речка, которую весной 1916 года все выучили, следя за Брусиловским прорывом... Нет. Все это только "мгновенная, рисующая движение живописность".

Но ведь две мировые столицы пред глазами! Нет. Там, где Мандельштам озирает державную мощь и упоенно вглядывается в "тени государей", - Пастернак озирает ландшафт и упоенно рассыпает на элементы пушкинского "Медного всадника", делая из фигуры Петра коллаж, орнамент "снастей и пицалей", чертежный узор, рождающийся из "готовален".

Мандельштам, замирая, следит за смертельной перекройкой европейской карты, Пастернак, замирая, вдыхает утренний воздух и отмечает мелкие перемены в привычном пейзаже: "В девять, по левой, как выйти со Страстного, на сырых фасадах - ни единой вывески...!"

Может, немецкие лавки прикрыты с началом войны? Неважно. Важно другое: белизна балюстрад, мокрые лошади, луч в паутине, руки брадобрея...

Мандельштам, схлестнутый удавкой мироздания, ассоциирует с "руками брадобрея" убийственную безжалостность власти.

Пастернак - другое:

Салфетки белей алебастр балюстрады.
Похоже, огромный, как тень, брадобрей
Макает в пруды дерева и ограды
И звякает бритвой о рант галерей.

Захлестывающая радость "случайного" бытия. Блаженство небожителя. Встреча с Революцией задним числом описана (и критиками, и самим поэтом) как апофеоз бытийного упоения. Так оно и было: книга "Сестра моя жизнь", написанная летом 1917 года,- уникальный парафразис жизни, пропущенной через "хаос" взбудораженного сознания: митингующие деревья, ораторствующие звезды, декламирующие плетни, говорящие чердаки... а также "прописи дворян о равенстве и братстве", пахнущие пылью и винной пробкой, а также расписание поездов Камышинской ветки, более грандиозное, чем Священное Писание.

Однако в первой же строчке этого революционного апофеоза, написанного без единого словечка о революции, дана потрясающе точная (по "случайно" найденной интонации), фантастическая по дерзости формула эскапизма:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Крупно то, что мелко... Между рябью "дней" и бездной "тысячелетий" вроде бы и нет промежутка для страны, земли, родины.

Посреди "навзрыд" сложенных "случайностей" может мелькнуть строчка: "Нашу родину буря сожгла". Она может быть истолкована и как реквием царской России, и как здравица революционному пожару. Легко представить себе, как рисковал Пастернак, перепечатавая эту строчку в советское время: подставляя ее под удары пролеткультовских и напостовских держиморд. Однако он ее не переделал. Потому что не видел и не придавал ей - совершенно искренне и совершенно справедливо! - никакого общеполитического смысла: ни охранительного, ни бунтарского. На расстоянии четырех страниц от сожженной родины расцветает строка: "Куда мне радость деть мою?"

Он отлично сознает свою счастливую способность рисовать "куском здоровья" бешеный кошмар. Писать "обломком бреда - светлое блаженство". Созерцать ужас, "не замечая" его, погружая леденящие и пламенеющие исторические реалии в поток, где "вещи рыщут в растворенном виде".

26 мая 1917 года; в Москву прибывает Керенский. Пастернак в толпе народа приветствует его на Театральной площади.

На бумагу проливается гимн:

Это не ночь, не дождь и не хором
Рвущееся: "Керенский, ура!"
Это слепящий выход на форум
Из катакомб, безысходных вчера...

То есть, это и катакомбы, и форум, и слепящий свет, и ночь, и дождь. И Керенский. Все пьянит, все идет в ряд. Все пахнет винной пробкой. Серебро сада, чернь катакомб.

Это не розы, не рты, не ропот
Толп, что здесь пред театром - прибой
Заколебавшейся ночи Европы,
Гордой на наших асфальтах собой...

То есть, это и розы, и рты, и ропот толп. И "Европа", с которой поэт братается так же, как с черемухой, весенним дождем, революцией и Керенским. И с тем, что революция сметает в одночасье. И с тем, чего не сметут тысячелетия. Что значит "история", когда каждая пылинка одухотворена! Что значит сама "вечность", когда ее затмевает "этот миг", этот пустяк, "дивный, божий пустяк"! В лучшем случае все это осколки калейдоскопического мира. В худшем... там, где эпическое задание подсказывает ответ, Пастернак отвечает спокойно, вежливо и холодно: не верю. Общие понятия очерчены ледяным "неведеньем". Это "неведенье" мнимо. Иногда Пастернак шифрует свое отвращенье. Самохарактеристика автора "Темы и вариаций" (в письме к Боброву), что эту книгу испортило "стремление к понятности", полно издевки над читателем-дураком: Пастернак вовсе не стремится быть понятным. Он передает именно

хаос нерасшифрованных уподоблений, стократно усиливающих магию текста. На этом фоне какая-нибудь нарочитая шифровка, вроде "ордалии партий" (то есть ПЫТКИ партийностью) даже и не кажется стилистическим вызовом, хотя прямой выпад против партии в 1923 году уже небезопасен.

По пронизательному сталинскому определению Пастернак - небожитель. Он проговаривает свои откровения как бы сомнамбулически. Их разящая точность как бы случайна. Речь идет о дачных подробностях: рояль... аккорды... Гёте, "Вертер"... и вдруг из эротического букета шипом жалит фраза, недаром же подхваченная Катаевым шестьдесят лет спустя как политический приговор эпохе:

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

Но никто ведь не заставляет воспринимать это откровение как политическое; оно - лишь деталь лирической ситуации. Философская картина мира не прорисована, она лишь означена ОТРИЦАНИЯМИ: "На вселенной - маска", на вещах - "личина", и наконец, предел допустимой ясности: "мерещится, что мать - не мать, что ты - не ты, что дом - чужбина".

Это не обличение обмана, но как бы констатация факта. Факты, не знают конечной привязки. Факты существуют в скользких, перекрещивающихся измерениях. Ничто не окончательно и ничто не изначально. Поток.

Совмещение потоков. Наложение потоков. Спасительное двоение слоев и смыслов. Там, где для Мандельштама подвешенное бытие отдается смертным предчувствием: "Я повис на собственных ресницах", - там у Пастернака оно реет в блаженной невесомости: "Я вишу на пере у творца..." И - рефреном - уводя "висение" в "крепление": "Я креплюсь на пере у творца..."

Там, где Мандельштам, обдирая душу, вписывается в фасон эпохи "Москвошвея", Пастернак входит в эту моду, как дым в поры:

Мне все равно, какой фасон
Сужден при мне покрою платьев.
Любую быль сметут как сон
Поэта в ней законопатив...

И, как дым, вытечет, высквозит: "вырвется, курясь, из прорв". Эпоха дымится на третьем плане. Под сполохи "Девятьсот пятого года" и "Лейтенанта Шмидта" идет эпический "Спекторский". Вот как "мы все это видели и переживали". Роман в стихах. "Осень, старость, муть. Горшки и бритвы, щетки, папильотки". "Березы, метлы, голодранцы, афиши, кошки и столбы"... "Клозеты, стружки, взрывы, перебранки, рубанки, сурик, сальная пенька"... "В квартиру нашу были, как в компотник, набуханы продукты разных сфер: швея, студент, ответственный работник, певица и смирившийся эсер..."

Изюм из сайки. Разборка гардероба. Вещевой хлам "породистого" семейства. Из этой пены, как Афродита, является в "Спекторском" чуть измененная и переименованная Марина Цветаева. Та самая Цветаева, которая в ту самую пору открывает Мандельштаму мир старинной Московии и изначальной русскости, и тот внимает.

Этот - проскваживает мимо:

Ломбардный хлам смотрел еще серее,
Последних молний вздрагивала гроздь,

И оба уносились в эмпиреи,
Взаимоокрылившись, то есть врозь...

Скользящая неуязвимость. Учтивая независимость. Ни "русскость", ни "европейскость" здесь не задерживаются. Все "хлам".

Если же попробуют втянуть в это хламное существование?

Тогда ты в крик. Я вам не шут! Насилье!
Я жил как вы. Но отзыв предрешен:
История не в том, что мы носили,
А в том, как нас пускали нагишом.

"Оголено до бессмыслицы"... История шелухой слетает с человека. Там - тьма, сумрак ночи. И там - невозможно прояснить что-либо: социально ли, национально, конфессионально, культурно... Можно только очертить тайну магическим кругом.

Пастернак говорит: "пространство". ("Пространство", которое "требуется поэм"). Говорит: "век" ("век теней"). Говорит: "ребус". (Над ним бьются, он ускользает, оставляя "подоплеку" и "подлоги").

А революция?

А революция - это прежде всего "весть", принесенная вралем. "Уж ты и спишь, и смерти ждешь. Рассказчику ж и горя мало: в ковшах оттаявших галош припутанную к правде ложь глотает платяная вошь и прясть ушами не устала." Этот натюрморт явно мечен февралем 1917-го, но еще более мечен - стилистикой всегдашнего внешне случайного пастернаковского натюрморта. Только "подметенные полы" уже дополнены "лужами", которые скоро сменятся и "выводком кровавых лужиц", таким же анонимно узорным, а там все опутается "красными нитями" проводов, несущих "весть" о неразгаданном смысле. Картины революции, запечатленные в поэмах Пастернака, могут показаться апологетическими, но это обман зрения. Поэмы действительно перенасыщены фактурой, вошедшей впоследствии в мифологию большевизма, но это - общий информационный фон того времени; тогда об этом писали практически все. Со временем упрощенная до катехизиса система эпизодов, в разработке которой Пастернак активно участвует, перейдет в "Краткий курс", но

к Пастернаку все это будет иметь не большее отношение, чем погода. Ибо не "содержание" революционных событий - суть его поэм, а "подача" этого содержания, те нюансы "формы", которые на стандартном фоне и составляют подлинный смысл высказываний.

Современники остро чувствовали этот смысл - при всей номинальной революционности темы. Хаотичность "подачи", когда к традиционному "серебру" сада прибавляются "кольты и польта", меж "яблоками" вырастают "морды вогулок", и в босховском кружении соединяются "сумерки, краски, палитры и профессора".

Эта коловерть "типов и лиц" очерчивает некий вакуум неназываемого смысла, ЧТО-ТО, идущее по улице "без шапок" и поющее: "Вы жертвою пали", ЧТО-ТО, потерявшее качества и ставшее изваянием, ЧТО-ТО, ощущаемое именно тогда, когда страницы времени листаются наугад, без ожидания смысла. Когда только воображение способно склеить этот валом валящий абсурд.

Напрасно в годы ужаса
Искать конца благого.
Одним карать и каяться,
Другим - кончать Голгофой.

Приметьте этот мелодический зачин: "Напрасно".

Как интеллигент, взращенный русской философией, как нормальный гражданин, Пастернак все видит и все переживает. И даже записывает. И даже стихом. Отчизна гибнет под ногами толп. Бог отвернулся от России.

Бесы, хлынувшие из подполья, жгут, давят, идут по телам, как по рельсам.

"Лети на всех парях! Дыми, дави и мимо!.. Здесь не чужбина нам, дави, здесь край родимый..."

Не напечатано, отброшено, выбраковано. Вряд ли из страха цензурного: в 1918 году такое можно опубликовать безнаказанно - даже с "пломбами" на вагоне, несущемся в Россию. Выбраковано - потому, что суть поэзии для Пастернака не в ответах, а в чувстве НАПРАСНОСТИ ответов.

Истина проста. "Но мы пощажены не будем, когда ее не утаим. Она всего нужнее людям, но сложное понятней им". Это написано через тринадцать лет. Тогда же, в 1931-м тем же самым бесам русской революции Пастернак присягает на верность. И печатает в самом популярном литературном журнале. И берет ходовые стереотипы - не расплывы какие-нибудь общечеловеческие, примиряющие диктатуру пролетариата с гуманностью, а самые захватанные пропагандистские понятия, опознавательные знаки режима. СЧАСТЬЕ СОТЕН ТЫСЯЧ. ПЯТИЛЕТКА. СОВЕТ. "Понятнее" быть не может. Сложная партитура, скрытая за этой понятностью, улавливается "музыкально".

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,
Вовек не вышла б к свету темнота,
И я - урод, и счастье сотен тысяч
Не ближе мне пустого счастья ста?

Подтекстовая мелодия: я знаю всё, что вы можете мне открыть, всё, чего вы от меня ждете. С тем и развернут общепринятый политехнологический словарь: так пишут, говорят, чувствуют - все. Суть высказывания - в системе тончайших отступлений, синкоп, сбоев дыхания.

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не поднимаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудной клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

Подспудная мотивация: ощущение пространства, как бы очерченного косной материей, плененного, забранного в клетку: воздух вечности входит в эту "форму", грозя вытеснить индивидуальное, жизненное, живое. Победа равна гибели. Вывать - напрасно.

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Переключка двоящихся мелодий опасна. Алексей Крученых получает в подарок манускрипт стихотворения со следующим авторским разъяснением: "Они опасна, когда не пустует (когда занята)". Разъяснение это делает двоение смыслов-близнецов еще острее: вакансия поэта опасна в ЛЮБОМ смысле. Потому что несоединима с косностью навязываемых ей идеологием, независима от них и с ними в последнем счете несовместима.

Но до последнего счета - весьма далеко. Жизнь состоит из обстоятельств. Не ведая изначальной связанности, душа вселяется в предлагаемые формы, как во временные пристанища.

Там, где Мандельштам яростно сотрясает тоненькие стены коммуналки, Пастернак их как бы не замечает: "Перегородок тонкоробость пройду насквозь, пройду, как свет. Пройду, как в образ входит образ и как предмет сечет предмет".

Образы, в которые он входит, как в предметные обстоятельства: "даль социализма", "тезисы пятилетки", "революционная воля". "Страна" - предмет того же ряда.

"Семейная драма привела его в Грузию... Грузия оказала на него такое же сильное воздействие, как Революция", - Симон Чиковани, из воспоминаний которого взята эта формулировка, передает самую суть духовного бытия Пастернака: неизреченному смыслу в конце концов все равно, во что воплощаться. Пустующий объем мира раньше был заполнен Революцией -

теперь он заполнен Грузией. Чернота русских фабричных окраин сменяется пестротой Тифлиса: город, созерцаемый с гор, шевелится, "как чернь на эфесе". Поэт как бы входит в новую роль. Сложность роли - это то, что нужно людям, то, что они способны увидеть. Но они не видят той простоты, которая сокрыта на дне игры; там не игра - там смерть.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Ритм... сцена... актерская читка. И опять - в интимном комментарии, в письме к родителям - объяснение и скрытая привязка: "В этом извечная жестокость несчастной России, когда она дарит кому-нибудь любовь, избранник уже не спасется с глаз ее. Он как бы попадает перед ней на римскую арену, обязанный ей зрелищем за ее любовь".

Существенно в этом объяснении, что перед нами - Россия. Хоть и не названа. Не менее существенно и другое: хоть перед нами и Россия, но она не названа. Она ЕЩЁ не названа.

Сами эти слова: "Россия", "русские" - укореняются в стихах Пастернака с 1941 года. Он, как всегда, чуток к семантическому полю, посреди которого строит свой мир. "Русский гений", "русские сказки", "русская судьба". Иногда это только объем, очерченный словом. Иногда - только бытовая привязка, своею точностью напоминающая ранние натюрморты:

Из кухни вид. Оконце узкое
За занавескою в оборках,
И ходики, и утро русское
На русских городских задворках.

Весной 1944 года стих на какой-то момент окрашивается этнически. Все тот же Алексей Крученых немедленно получает автограф с объяснением, что в "Правде" кое-что поправили из спекулятивных соображений. Но сила строк действует, не соприкасаясь со спекуляциями: поэзия ориентирована на большое смысловое поле. Поле же вместе с полями сражений перемещается из России в Белоруссию, на Украину, и дальше - в Польшу, Словакию, Болгарию. Война переориентируется с общепатриотических вех на сугубо национальные. Стих Пастернака впитывает это:

Весеннее дыханье родины
Смывает лед зимы с пространства
И черные от слез обводины
С заплаканных очей славянства.

И еще раз эти очи отерты - православным платом. В самые последние годы, в цикле, написанном для романа "Доктор Живаго". Сцена обновляется очередной раз: Вифания, Иерусалим, Гефсиманский сад. Даже Гамлет, выходя на подмостки, шепчет в гениальном стихотворении, что-то евангельское, праотческие, ветхозаветное:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...

Предсмертная лирика Пастернака вплетается в общехристианскую симфонию настолько естественно и органично, что уже никто не вспоминает, КАК интеллигентская душа набрела на православие. Почти случайно. Но... чем случайней, тем вернее: "Вы шли толпою, врозь и парами, вдруг кто-то вспомнил, что сегодня шестое августа по старому, Преображение Господне"... И пленилась душа серебристыми цветами Масличной горы, как пленена была серебряными трубами Революции, а потом серебристостью чеховских сумерек, серебристостью Чайковского и Левитана. Незримо перетекает одно в другое:

Эпохи революций
Возобновляют жизнь
Народа, где стрясутся
В громах других отчизн...

"Другие отчизны" - все тот же сквозящий мотив двойничества, непрочной воплощенности, черновой приблизительности, за которой прячется в серебристом облаке спасительная ясность дня или сумрак ночи. Суть не том, чтобы угадать: ЧТО там, а в том, что это не угадать. Не в том, что воздух размывает контуры, а в том, что он их размывает неизбежно.

Народ, как дом без кром,
И мы не замечаем,
Что этот свод шатром,
Как воздух, нескончаем.

Воздух. Грудная клетка. Отчизна - вечность, случайно пойманная под колпак времени и места. Замкнутость пространства убаюкивает, но по самой сути пространство должно быть разомкнуто, оно из плена высквозит, из времени выскользнет.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты - вечности заложник
У времени в плену.

Такой бодрствующий дух может быть и в плену счастлив; при таком залоге можно и с владыками мира говорить.

При трех владыках довелось жить поэту в пору зрелости, и с каждым он вступил в диалог.

Первым был Ленин.

Характерно, что не поэт нашел тему, а тема его нашла. Его к этому делу "привлекли". Буквально. "Меня без отлагательств привлекли к подбору иностранной лениньяны". И деньги заплатили. В 1924-м.

Но в 1921-м на Съезд Советов он пошел - сам. И "Высокую болезнь" написал - до того, как нанялся вылавливать из иностранных журналов упоминанья о вожде. И решалось для него - не "на трибуне", а в том потаенном мире, где вождь - лишь случайное, мимолетное, редчайшее воплощение "бури", висящей в воздухе.

Шар - образ этой вписанности. Готовность к взрыву - образ бикфордовой подключенности. Шаровая молния! Фигура вырастает из "атмосферы" прежде, чем "входит" в "зал заседаний" как нечто материальное. Никакого отношения к правоте или неправоте, к справедливости или несправедливости, к счастью или несчастью это явление не имеет. Льгот ждать напрасно - гнетом обернется откровение истории. Но это все-таки откровение истории! Обнажение истины. *"Полет голой сути"*.

Он управлял теченьем мыслей
И только потому - страной.

"Страна" - точка приложения, рупор, щель, сквозь которую - "орет история". Второй собеседник - Сталин.

Опять "привлекли". "Бухарину хотелось, чтобы такая вещь была написана, стихотворение было радостью для него". Стихотворение, с которого в 1936 году начинается поэтическая сталиниана. Клевреты и прихлебаи не в счет - из великих поэтов Пастернак первый посвятил Сталину стихи, он отворил путь лавине (об этом в свое время ясно написала М. Чудакова).

И опять - это не самостоятельный феномен, а воплощение того, чем чревато "время". Это заполнение исторического пробела, материализация небесных сфер, изливание облаков над местом, "где горбился его верстак".

В его залив вкатило время
Все, что ушло за волнолом.

"Уклад вещей" концентрируется в человеке, который живет "как все". Разве что живет - "за древней каменной стеной".

Однажды из-за древней каменной стены раздался телефонный звонок, и вождь попросил поэта поручиться за другого поэта, уже, впрочем, обреченного. Пастернак растерялся. Мандельштама он не спас, но, собрав все свои душевные силы, предложил вождю поговорить о жизни и смерти. Услышав такое предложение, Сталин молча повесил трубку.

Третьим был Хрущёв.

Стихов про него Пастернак не писал. Но при этом вожде его опять "привлекли" - за публикацию в Италии романа "Доктор Живаго". В ходе разнузданной хамской кампании ему пригрозили высылкой за границу. Тогда Пастернак написал Хрущёву письмо с просьбой не лишать его родины.

Впрочем, он не писал - письмо составили его близкие, "стараясь выдержать тон Пастернака". Он подписал, внося "одну лишь поправку в конце". Какую? Ольга Ивинская не уточняет.

Может быть, вот эту?

"Положи руку на сердце, я кое-что сделал для советской литературы..."

Но, кажется, слово "советская" для него все-таки не характерно.

"Русская"?

Когда Дмитрий Поликарпов, от имени Хрущёва объявлявший Пастернаку разрешение остаться на родине, решил пошутить и заметил, что "Доктор Живаго" - это нож в спину России, Пастернак мгновенно оборвал разговор и потребовал, чтобы тот взял свои слова обратно.

Словом "русская" он тоже без нужды не бросался. Но когда задели - не стерпел.

"Всемирная"?

Из последних стихов:

Я весь мир заставил плакать
Над красой земли моей.

Этим и закончим переключку советского, русского и всемирного в поэзии великого небожителя.

АННА АХМАТОВА:
«...В РОССИЮ ПРИШЛА НИОТКУДА»

В августе 1946 года, числа 16 или 17-го, Анна Андреевна Ахматова явилась в Союз писателей за лимитом. В коридоре от нее шарахнулся какой-то начальник — она отнесла это за счет обычного хамства. Секретарша, здороваясь, отвела заплаканные глаза — видно, у нее были какие-то неприятности. На обратном пути встретился Зощенко; он неожиданно перебежал Шпалерную, остановил, поцеловал обе руки, посмотрел в глаза: «Что теперь делать, Анна Андреевна? Терпеть?» Она подумала: у него очередные бытовые неурядицы, в тон ему ответила: «Терпеть, Мишенька, терпеть» — и спокойно последовала дальше.

Она НИЧЕГО не знала о том, что с нею произошло.

Современному читателю надо объяснить в этом эпизоде два обстоятельства. Одно простое: что значит придти за лимитом? Это значит получить особый талончик, «единичку» на промтовары, «лимит» на продукты в «распределитель»; в военные и первые послевоенные годы такое отоваривание было в порядке вещей; соответствующие темины объяснения не требовали.

Сложнее понять другое обстоятельство: как это Ахматова НЕ ЗНАЛА? Уже день или два, как принято и обнародовано смертельное для нее «историческое постановление ЦК партии» — акция, определившая идеологическую политику на десятилетия вперед; уже в школьные программы его готовятся внести, и Ахматову поминают как главное пугало; уже Жданов читает о ней доклады. О Постановлении знают все. Ахматова — не знает.

Это можно объяснить так: друзья не решились сказать, знакомые отвернулись в страхе, сама же она газет не читает и радио не включает. Она действительно МОГЛА не знать: и день, и два. Но все это оказалось возможно, потому что она и жила так, чтобы ничего не знать: в затворе. Она и рассказывала потом эту историю, гордясь тем, что — «не знала».

Точно так же она «не знала», что о ней было Постановление ЦК «году в двадцать пятом». Лидия Чуковская (на «Записки» которой я во многом опираюсь, воспроизводя ахматовский «имидж») — искала это Постановление и не преуспела; с чисто «чуковской» иронией она заметила: навсего, оно сильно засекречено. Но дело не в том, было или не было такое Постановление. Дело в том, что Ахматова и о нем «не знала». Она не знала даже: «что такое ЦК». НЕ ХОТЕЛА ЗНАТЬ.

Свидетельство другой Лидии, Гинзбург: «Она держала себя, как экс-королева на буржуазном курорте».

Она жила, не видя, не слыша, не признавая «этой» реальности. Переходя улицу, в ужасе кричала спутникам: «Уже можно?!» — уверенная, что ее сшибут. Хромала на одном каблуке, потому что не ведала, где чинят обувь. Не умела подняться в лифте... то есть подняться умела, но не знала, «как нажимать кнопки». Не знала, как расставить в своих стихах знаки препинания, и поручала это другим.

Она многое поручала другим, и другие с радостью делали. Она была окружена поклонниками и поклонницами, в облаке почитания она величественно несла свою неустроенность. Она была — «царица», «королева», «Первая дама Империи», «Екатерина Великая»; величие ее облика не противоречило нищете, но лишь подчеркивалось ею. Халат мог быть порван от плеча до бедра: зашить нельзя, с царственной небрежностью носить — можно. Шуба — без пуговиц: пришить нельзя, носить, уверенно запахиваясь, — можно. Перевязанный веревкой чемодан с рукописями на табуретке посреди комнаты — символ кочевья: найти нужный листочек нельзя... но — можно быть уверенной, что любую строчку окружающие, знающие ее стихи наизусть, — подскажут мгновенно.

Впрочем, то, что действительно нужно, Анна Андреевна делала с молниеносной и точной хваткой. И от скорбной изваянности могла неожиданно перейти к обыкновенной веселости — словно невидимым выключателем щелкала. И даже

сознавалась с обезоруживающей прямоотой: «*Я все умею, а не делаю из одного злорадства*».

Это был имидж, образ — миф, ставший ее реальностью. «*Я не умею шить*». «*Я не умею готовить*». «*Мне неважно, напечатают ли мои стихи*». Беспомощность и надменность разом. Гордыня наперекор хамству. Программная «нежизнь». О, как остро, как ревниво почувствовала это Марина Цветаева, когда в 1941 году Лидия Чуковская в Чистополе, переводя ее через лужу, неосторожно заметила: хорошо, что Анна Андреевна не здесь: она ведь ничего не может... Марина Ивановна взвилась: «А думаете, я — могу?!»

Они обе — не могли и не хотели жить в «этой реальности». Цветаева пыталась бороться. Ахматова с царственным безразличием и как бы машинально принимала «рабский зрак». Рубище и бездомье.

Оба дома ее детства были уничтожены: и тот, что в Царском Селе, и тот, что в Севастополе — она говорила об этом, как о факте провиденциальном. «Горят мои дома». Кочевье стало ее пожизненным крестом, уже и добровольным. «Королева-бродяга». Под ее ногами не было земли — пустыня, бездна, пропасть. «Мне подменили жизнь...»

Жизнь — островок, гощение. Что-то было «до» и что-то будет «после». Жизнь до «начала» и «жизнь после конца».

«Себе самой я с самого начала то чьим-то сном казалась или бредом, или отраженьем в зеркале чужом, без имени, без плоти, без причины»...

Что значит: с самого начала? Это значит, что в начале — подмена. Одна неподлинность подменяется другой. Самое рождение Ахматовой как поэта — словно скачек из невесомости в невесомость. Отец — нормальный инженер — еще до всяких стихов дразнит ее «декадентской поэтессой» (магия предвоплощения!). Прочитав стихи, говорит: «Не срами мое имя». Она отвечает: «*Не надо мне твоего имени!*». И из Ани Горенко делается — Анной Ахматовой.

«Ахматова» — фамилия бабки. Древняя, Чингизова .корня. Важно это было? Абсолютно нет: «шальная девчонка» выбрала татарское имя для русской поэтессы, совершенно не вникая в то, что оно — татарское. Жила на Украине, была похожа на украинку, но совершенно Украиной не интересовалась, даже отталкивалась.

Нет Украины. Нет Татарии.

И России нет. Есть пустое пространство и загадочно молчащее время.

Еще есть — поэтический вакуум. В родительском доме — «один том Некрасова», и ничего более. Конечно, это тоже позднейшая стилизация; имелся в доме еще и Державин. И, между прочим, Бодлер в подлиннике. Кроме того, определив дочь в Царскосельскую гимназию, родители водили ее по всем полагающимся столичным музеям, театрам, вернисажам и концертам. Но избирательность памяти корректирует все это, подводя под знак опустошения: поколение отцов не чувствовало поэзии! Выкормыши Писарева, они удовлетворялись Розенгеймом.

Вакуум, пустота — вот что застаёт в поэзии «декадентская поэтесса». До Анненского и Пушкина надо еще дойти. Идти надо сквозь символистскую мглу. Она чувствует: Брюсов — это «девятнадцатый век». Акмеисты хотят быть — «в двадцатом». Серебристым туманам они противопоставляют гравировку подробностей.

От первых книг, от «Вечера» и «Четок» — сцепление «нечаянных деталей», четко врезанных в стих. Устрицы во льду, нераскрытый веер, брошенный хлыстик, сломанное перо на шляпе, перчатка не на той руке. Вереница угадываемых обликов, из которых только «приморская девчонка» соответствует облику реальному (рваное от плеча до бедра платье, туфли на босу ногу), остальные — наваяны: несчастная невеста, скучающая светская бездельница, блудница среди бражников, богомолка-монашенка... Последние два варианта, обыгранные сочувственной критикой, треть века спустя

смертным приговором встанут в ждановский доклад (по миновании опасности Ахматова Жданову посочувствует: «*Референты подвели*»), первые два варианта становятся немедленным образцом для подражания «несчастных барышень» (полвека спустя Ахматова обронит знаменитые строчки: «Я научила женщин говорить... Но, боже, как их замолчать заставить!» — а заодно признается, что и поэтическая несчастная любовь ее с самого начала — выдумка).

Выдумкой кажется любая «маска», любое «основание», но сокрушительна крутая логика чувства, отталкивающегося от этого «основания». Тут может подвернуться даже и паркетина. Из ахматовских строчек: «Как будто под ногами плот, а не квадратики паркета» — Мандельштам извлекает критическую формулу: **СТОЛПНИЦА НА ПАРКЕТИНЕ**; этот образ Ахматову обижает, но намертво входит в ахматоведение, и недаром: тут не «паркетина» удивительна, она очевидна; поражает уловленное Мандельштамом в этом стоянии — столпничество; оно отнюдь не очевидно, но именно оно реально.

У Ахматовой в молодости была внешность послушницы, вспоминают мемуаристы. Они же свидетельствуют: когда в гумилевском имении затевались шуточные цирковые представления, Ахматова, уступая желанием своего заводного мужа, соглашалась изображать «змею»; природная гибкость позволяла ей «закладывать ноги за шею»; при этом лицо оставалось недвижно: лицо инокини.

Истинность этого лица казалась маской. Участвуя в общем маскараде, Ахматова в то же время как бы отсутствовала. Она оживлялась, только когда речь заходила о стихах. И притом — прятала от знакомых свои первые публикации: подробности жизни, врезанные в стих с гравюрной точностью, говорили вовсе не о реальной жизни; неловко, стыдно, если бы так подумали; подробности свидетельствовали совсем о другом, даже о противоположном: об «отсутствии», о зиянии на месте жизни.

Это — тайна, магия стихов Ахматовой с первых же публикаций: стих четок, ясен, но штрихами вразброс очерчивается зияющее поле смысла, который неясен, зловеще неясен, смертельно темен, могильно темен. Сад — традиционный поэтический символ — у Ахматовой леденеет. Холодные руки, саван, смертельный сон, летаргия, вороний крик, предчувствуемое вдовство — вот мотивы. Мотивы, модные в тогдашней поэзии. Но соединение, сплетение, слияние мотивов — уникально. Свет темен, тьма светла. Дом и домовина — одно. «Я место ищу для могилы: не знаешь ли, где светлей? Так холодно в поле. Унылы у моря груды камней. А она привыкла к покою и любит солнечный свет. Я келью над ней построю, как дом наш на много лет». Келья над могилой, дом над бездной — в стихах 1911 года задана мелодия, которая будет звучать до последних мгновений: полвека спустя Ахматова ответит сама себе гениальными строками — все о том же:

Забудут? - вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.

О, как чуяли ее близкие, ее чуткие читатели этот запредельный зов! Мандельштам говорил: «Кассандра!» Цветаева окликала: «Чернокосынька моя, чернокнижница!» Николай Гумилев догадывался: «Из логова Змиева, из города Киева я взял не жену, а колдунью». Эпоху спустя боевые пролетарские критики интеллигентского происхождения печатно спрашивали Ахматову, отчего она не умерла до 1917 года, и удивлялись, что она еще жива, — критики соединяли игру с доносом, не подозревая (а

может, и подозревая), какой запредельной тайны ахматовского бытия-небытия касаются своими шуточками.

Тайна бытия — запредельность. Тайна ЭТОГО бытия — обреченность. Спасено может быть только что-то ЗА ПРЕДЕЛАМИ. Стих очерчивает — пределы.

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти господина моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

Редкостный случай, когда среди сломанных перьев и забытых перчаток появляются «представители народа». От них веет отчуждением и непредсказуемостью. Но это не «социальная краска» — это все тот же ахматовский вакуум бытийной тревоги. Приметы России разрознены и беглы. Колоколенка по соседству и Библия, заложенная кленовым листом на Песни Песней, — вовсе не признаки клерикальности, как загорелые бабы — не знак народности, и Исаакий из «литого серебра» с «конем Великого Петра» — не эмблемы державности: в отличие от Мандельштама, этого соблазна Ахматова не знает. У нее есть ощущение пространства, которое чернеет и светится, и есть ощущение времени, которое «бежит», но нет чувства страны: ни как религиозной, ни как этнической, ни как революционной силы. Героиня Ахматовой — не православная богомолка, она скорее действительно «чернокнижница», «колдунья». И она не «славянка»; много лет спустя она признается, что у Хлебникова прием лет все, кроме «славянской» стилистики (не только у Хлебникова).

И, разумеется, ничего «революционного»: ни словечка, ни отзвука, просто вообще никакого отношения. Вспоминает: *«Я была в Слепневе зимой. Это было великолепно... Сани, валенки, медвежьи полости, огромные полушубки, звенящая тишина, сугробы, алмазные снега... (загорелых баб не видно: сидят по избам — Л.А.). Там я встретила 1917 год. После угрюмого военного Севастополя, где я задыхалась от астмы и мерзла в холодной наемной комнате, мне казалось, что я попала в какую-то обетованную страну. А в Петербурге был уже убитый Распутин и ждали революцию, которая была назначена (! — Л.А.) на 20 января... В этот день я обедала у Натана Альтмана. Он подарил мне свой рисунок и написал: «В день Русской Революции... Солдатке Гумилевой от чертежника Альтмана».*

Можно заметить, что веселая издевка в этом воспоминании более объяснима настроениями 1957 года, когда Ахматова пишет свой мемуарный этюд, чем чувствами года 1917-го. Но в данном случае издевка как итог и лейтмотив даже показательней накатывавших ужасов «того времени». И по стихам видно: 1917 год проигнорирован начисто. Переломный для Ахматовой год — не 1917-й, а 1914-й. Начало Двадцатого века.

Именно тут поворот. Интонация «веселой грешницы» уступает место одышке и подавленному рыданию. Исчезает серебро...

Много лет спустя, ретроспективно, оглядываясь «из года сорокового», в «Поэме без героя» Ахматова на мгновение вернет эпитету общепринятую эмблематичность: «И серебряный месяц ярко над серебряным веком стыл». Холодом веет от этого серебра. «Серебристая ива» вернется в поздние стихи воспоминанием, уже нереальным, — реальной окажется «серебряная седина». Но колотящий озноб с самого начала заложен в этот колер. «Серебряный смех» проваливается в «серебряный плач». Серебро вытесняется белизной, резкой и ясной: это цвет смерти. Белое и черное встык. «В белом инее черные елки». И даже с обменом смыслами: черная голубка — белый крест. Черное — знак прозренья. Черным подбито все, и только раз чернь дана как толпа — в иерусалимских, евангельских декорациях. Та чернь, что творит историю за царкосельскими окнами, Ахматову не интересуется. В ее стихах «идет другая драма».

Эта драма не имеет ни ясного имени, ни внятных очертаний. Нужен удар, несчастье, катастрофа, обвал в смерть, чтобы имя открылось, и очертилась драма.

1914 год — вот черта.

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего, а как стали одно за другим терять...» Россия выявлена потерей; в воздухе бытия она очерчивается как небытие. В сущности, у России и теперь нет очертаний — очерчена только боль о ней. Мучительно ожидание неотвратимого вдовства. Мучительно видение: гибнет «сероглазый король».

«Сероглазый» — пленительный образ у ранней Ахматовой, может быть, потому так сильно действующий в спектре ее стиха, что два непримиримо контрастных тона: белый и черный — на мгновение соединяются, примиряются здесь. На мгновение — перед гибелью.

Где, как погибнет герой — непонятно. То ли это сказка, подслушанная «у самого моря», то ли проза мобилизационного предписания (плач деревенских солдаток эхом отдается в душе «солдатки Гумилевой», замершей в ожидании похоронки) — но это неотвратимо. Не от германской пули — так от чекистской, не в 1914-м — так в 1921-м, — все равно неотвратимо. «Сколько гибелей шло к поэту, глупый мальчик, он выбрал эту, — первых он не стерпел обид...» — Словно подслушала допрос: не «таганцевский заговор» сгубил Гумилева, а то, как отвечал вызывающе; за это, наверное, и шлепнули.

«Опустел прародительский дом...» Ахматова откликается: «Позабудь о родительском доме» (предчувствие из 1914-го года). «И разрушен родительский дом» (эхо из 1940-го). Отныне дом — это скитанье. Жизнь — нежизнь. Зазеркалье. Жизнь до... жизнь после... а в середине — провал, пустота. В реальности нет серединной, соразмерной части. Только катастрофа может эту реальность обозначить. Только один раз, глянув на располосованную гитлеровскими танковыми стрелами карту, Ахматова роняет «мандельштамовскую» ноту: «От старой Европы остался лоскут»: в ее сознании живет не «Европа», но дышащая гибелью бесконечность, поглощающая Европу.

Тою же гибелью Россия очерчивается дважды. И оба раза — это не «государство», не «история», не «строй», не «нация», не «место» и не «эпоха». Это либо мгновенно схваченные, застывшие фигуры: деревенская вдова, расстрелянный офицер... либо — бездна, в которую уносится все.

Впрочем, нормальные патриотические чувства «солдатке Гумилевой» не чужды. Провожая своего друга, художника Бориса Анрепа, на Запад, попрекает его: «Высокомерный дух твой помрачен, и оттого ты не познаешь света. Ты говоришь, что вера наша — сон и марево — столица эта. Ты говоришь — страна моя грешна, а я скажу — твоя страна безбожна.»... «Твоя страна» — это Англия, куда Анреп и раньше отъезжал периодически. Но в 1917 году (в январе, до революции, «назначенной», как мы помним, на конец месяца) Ахматова воспринимает его отъезд как предательство.

«Ты отступник: за остров зеленый отдал, отдал родную страну, наши песни и наши иконы, и над озером тихим сосну...»

Сегодня эти стихи могли бы служить пропуском в патриотические круги... но поэзию это не спасает: перед нами расстилается плоскость «доводов»; «родная страна» воспринимается как пропагандистский штамп; «тихая сосна» — как штамп лирический. «Иконы» — такая же деталь хрестоматийного атласа, как и «наши песни». Знаменательная неудача: там, где Ахматова (в редчайших случаях) вступает на «серединную землю», в пределы общепринятой геополитики, — кажется, что стих ее мгновенно теряет ощущение реальности: для него здесь нет реальности. Реально другое: «голос», зовущий НИОТКУДА: Божий глас, вещающий из надчеловеческой выси. И ответ — туда же: в бездну, в небытие. В «никуда».

Но для этого все реальное: народ, вера, город — должно рухнуть.

Так рождается гениальное:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: "Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид.

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не омрачился скорбный дух.

Стиль пророков. Готовность к худшему. Остаться — значит непременно принять поражения и обиды, кровь и стыд, скорбь и горечь. И ТОЛЬКО ТАК — если остаться.

А ведь в «личном плане» все пока еще более или менее «благополучно». Но и личное начинает рушиться, отвечая катастрофическому зову небес. Трудно судить, что делается причиной окончательного разрыва с «этой реальностью»: расстрел Гумилева чекистами или «сильно засекреченное» Постановление ЦК, но к середине 20-х годов окончательно твердеет в стихе Ахматовой «зазеркальный», перевернутый тип духовного самоутверждения. Теперь только так: любовь равна нелюбви, жизнь — нежизни, встреча — невстрече. Радость безрадостна. И именно теперь вынашиваются стоические формулы: «не проси у бога ничего»; «мы ни единого удара не отклонили от себя», «когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда». Отныне

«лохмотья сиротства» — «брачные ризы». И свет рождается — во тьме: когда «все расхищено, предано, продано». И разлука — подарок. И забвение — благодать.

Если бы Ахматова хоть одной нитью была связана с авангардом, эти мотивы можно было бы осмыслить как абсурдистские. Но классическая ясность стиха не позволяет этого. Перевернутый мир Ахматовой — точное, гравюрно резкое отражение перевернутой реальности. Внешняя судьба — выявление внутренней. «А я иду, за мной беда, не прямо и не косо, а в никуда и в никогда, как поезда с откоса». «Поезда с откоса» замыкают абсурд нежизни в ситуацию надвигающейся войны. Тюремная очередь в Кресты замыкает абсурд в ежовщину. Ад воплощается в мертвенную (то есть в жизненную) достоверность. Нежизнь — это форма жизни:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл —
Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ к несчастью был.

Эпиграф к «Реквиему». Реквием — кульминация судьбы, апогей сопротивления, он же — перигей, нижняя точка схождения в ад, который есть жизнь. Душа, явившаяся «ниоткуда» (оттуда, где небосвод и крылья) облекается в жизнь народа. Та ли это душа, которую мы знали? «Показать бы тебе, насмешнице и любимице всех друзей, царскосельской веселой грешнице, что случится с жизнью твоей. Как трехсотая, с передачей, под Крестами будешь стоять и своей слезою горячею новогодний лед прожигать». Предсказанные в молодых стихах «Кассандрой», «Пифией», «Сиреной», очерченные первоначально в «пустоте» круги ада наполняются кровью и плотью. Ощущение подмененной жизни: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла...» Омертвление как спасение: «Надо, чтоб душа окаменела, чтобы снова научиться жить...» Народная вдовья заплачка: «Муж в могиле, сын в тюрьме, помолитесь обо мне». Запредельные координаты отлетающей жизни: «Мне все равно теперь. Клубится Енисей, звезда Полярная сияет. И синий блеск возлюбленных очей последний ужас застигает...» К Мандельштаму стон, к Гумилеву?

«Реквием» закончен накануне войны. Еще мгновение — и личное горе тонет в общем, «народ» и «страна» совпадают в немыслимом зеркально-зазеркальном фокусе, фронты: «наш», «вражий» и снова «наш» — смешиваются. Мир обрушивается, и душа встает на место.

Как и в 1914-м, катастрофа возвращает Ахматовой ощущение России. Опять поднимается со дна памяти первое отроческое потрясение: Цусима — весть о гибели русского флота. «Я плакальщиц стаю веду за собой. О, тихого края плащ голубой...» — это уже 1940-й. Год спустя тихий плач сменяется звоном оружия: того единственного реального оружия, которое родина доверяет пятидесятилетней чернокнижнице, мобилизуя ее на рытье окопов: «Копай, моя лопата, звени, кирка моя. Не пустим супостата на мирные поля».

«Мирные поля» — не вариант ли «тихой сосны» двадцатипятилетней давности?

Но бездна должна еще раз очертиться. В 1914-м ее очертили фигуры солдаток. В 1941 ее очерчивают идущие в атаку «незатейливые парнишки». «Питерские сироты», оставшиеся в блокадном городе. Сосед по ленинградской коммуналке Валя Смирнов, погибший под бомбежкой. Он увековечивается для мировой лирики в самом потрясающем стихотворении ташкентского цикла:

Постучись кулачком — я открою.

Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром, за зноем,
Но тебя не предам никогда...
Принеси же мне горсточку чистой
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

Сильнейшее стихотворение военных лет — предельно конкретно. Чуть дальше к «обобщенному образу» — и сила гаснет. «Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки», перечисляемые в стихотворении «Победителям», уже отдают скользкой реляцией, хотя Ахматова и покрывает перечень воплем плакальщицы: «Внуки, братики, сыновья!» Еще слабее — зачинный образ этого стихотворения, по иронии судьбы ставший у ахматоведов чуть не эмблемой ее патриотизма:

Сзади нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота.
Прямо в желтые жерла «берт»...

Суконно. Нужны комментарии. Нужна сноска к «бертам» (опять память о 1914-м: о «Большой Берте», нацеленной тогда на Францию). И этот единственный случай, когда Ахматова употребляет слово «советский», свидетельствует о полной ирреальности для нее и этого понятия, и образа страны, которая таится где-то в неощутимо мертвой зоне между фигурами людей и зовом бездны. Еще немного, и эти попытки дают поздравительный лозунг 1950 года: «Ты стала вновь могучей и свободной, страна моя!» Рядом — прокатные мотивы из классики: «От Каспия и до Полярных льдов...» Уже не на Пушкина похоже — чуть ли не на Лебедева-Кумача. Ритм лесозащитных полос: «Где танк гремел — там ныне мирный трактор»... «Прошло пять лет — и залечила раны»... «Встают громады новых городов»...

Положим, это тот самый цикл («Слава миру»), которым Ахматова хотела спасти близких; хотела, *кинувшись в ноги палачу*, выволить сына с каторги (хотя чувствовала, что — не поможет). Этот цикл, напечатанный в 1950 году в «Огоньке» и как бы обозначивший послабление автору после ждановского погрома, она, естественно, никогда не переиздавала; несколько лет спустя она впала в бешенство от одного намека со стороны редактора, попытавшегося предложить ей это. Но и «неверный звук», извлеченный из лиры в минуту слабости, выдает общий закон: в лирике Ахматовой нет срединных координат: исторических, социальных, геополитических. Есть — потрясающее ощущение конкретной судьбы, психологического «жеста». И есть — гениально чуемая «запредельность».

В какой-то момент душа пытается опереться на «азиатский камень». Ташкентская эвакуация дает эту возможность. «Ты, Азия, родина родин!»... «На этой древней сухой земле я снова дома»... «Рысьи глаза твои, Азия, что-то высмотрели во мне».

«Что-то» — из прапамяти, из татарской бабкиной родословной?

Нет. Не связалось. Не восстановился Дом. Азиатских стихов, по позднему свидетельству Л. Чуковской, Ахматова не любила. С азиатским эпизодом рассчиталась пятнадцать лет спустя, написав четыре строки. «Имя»:

Татарское, дремучее
Пришло из никуда,
К любой беде липучее,
Само оно — беда.

Нет, не складывается евразийский мотив. Но вот провиденциальность судеб: сын, тот самый «мальчик», которому петы колыбельные песни в 1915-м и ношены тюремные передачи в 1938-м, — возвращается с каторги евразийцем: великий историк Лев Гумилев, автор «Древней Руси и Великой Степи», находит России уникальное место в координатах Востока и Запада.

Ахматова так и не находит координат. В ту и в эту сторону — анафема. «Восток еще лежал непознанным пространством и громыхал вдали, как грозный вражий стан, а с Запада несло викторианским чванством, летели конфетти и подвывал канкан...» Значит, ни Востока, ни Запада. С одной стороны — зловещая бездна, с другой — сыплющиеся подробности, отлетающие, как куски ржавчины.

Что же посередине? Россия. Раздвоившаяся. Распавшаяся на две России. И каждая идет в гибель. Одна — на Восток, другая на Запад:

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

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

Этим трагическим портретом расколотой родины завершается главное произведение Ахматовой — «Поэма без героя».

Поэма — без Героя. Родина — без Дома. Судьба — без просветления.

По-человечески-то просветление есть. Кончается война. Возвращается с каторги сын. И даже стихи, публикации которых Ахматова «уже не хочет», — начинают печататься. Но каждый раз, когда чумная, черная полоса жизни (и истории) остается позади, — из-под внешнего просветления опять показывается бездонь, которой нет ни имени, ни объяснения, ни причины, а только ужас, приходящий, как и все, ниоткуда:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Им приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

При всей библейской утяжеленности, «бег времени» как всеразрешающий символ — легковат и плохо выдерживает гигантскую нагрузку, которая на него падает. Это выражение слишком похоже на аналогичные метафоры, залоснившиеся от частого употребления в официальной советской словесности: «веление времени», «в долгу перед временем» и т.д. Даже книгу свою так назвав, Ахматова не может переломить инерции. Но ощущение слабого звена потому и возникает в ее стихе, что это звено пытается удержать цепь запредельной тяжести, и давление на него огромно.

Есть «что-то» превыше всех земных горестей и радостей, глубже всякого горя, страшней всякого глада и мора, таинственней всякого имени. Сама жизнь — лишь скоротечное гостевание на этом фоне, лишь «привычка». Оглядываясь на прожитое, Ахматова оплакивает даже не страдания, из которых оно составилось, она оплакивает невозможность понять: за что? За что были «на горе себе рождены»? Зачем пришла «плодоносная осень» после растоптанной весны?

Посреди плодоносной осени она мысленно воскрешает свое поколение, перебирает воспоминания, шевелит далекие тени, вновь погружаясь в «десятые годы», пытаясь за этим кружением подробностей, словно выгравированных в памяти, открыть то, что ими прикрыто: смысл. Два десятилетия пишется «Поэма без героя», много раз объявляется законченной и вновь правится, дописывается — так неистребима надежда дойти до начала начал. Но начало ускользает. Куда ведет дорога? «Не скажу куда...» Что за голос зовет? «Голос вечности»... Кончится ли мука вместе с закатом этой жизни, проклинаемой, нищей, горькой?

Нет ответа.

А сам закат в волнах эфира
Такой, что мне не разобрать,
Конец ли дня, конец ли мира,
Иль тайна тайн во мне опять.

Из всех великих современников-сверстников своих, так или иначе втянувшихся в титаническую борьбу, Ахматова в наибольшей степени причастна той таинственной, запредельной, «лермонтовской» прапамяти, которая из земной юдоли уводит в «никуда» и возвращает в жизнь «ниоткуда». Чем дальше отлетает пережитое, тем горше ощущение изначальной, доначальной, бытийной опустошенности, оплакать которую не хватает слез, и слезы эти миру невидимы.

По иронии судьбы в «этой юдоли» ей достается долгая старость. Пережив всех великих поэтов своего поколения (из которого каждый второй либо убит, либо покончил с собой, а умершие своей смертью редко переходят за четвертый десяток), она доживает до настоящей светлой старости. Дождавшись мировой славы, она отправляется в Европу (где встречается с художником Анрепом, «променявшим» когда-то родину на «зеленый остров»), принимает в Лондоне Оксфордскую мантию, а на Сицилии — лавры «Этна-Таормины». Вернувшись на родную землю, она умирает окруженная почитателями, не дотянув трех лет до восьмидесяти и исчерпав до дна отпущенный ей в распределителе судьбы бытийный лимит.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА:
"МЫ КОРОНОВАНЫ...ОДНУ
С ТОБОЙ МЫ ЗЕМЛЮ ТОПЧЕМ..."

Они встречаются - как две королевы, в 1941 году, за считанные дни до войны, которая убьет одну из них. После тридцати лет заочного знакомства встречаются впервые.

Почему не раньше? Тридцать лет Цветаева знает стихи Ахматовой. Пишет ей влюбленные письма, посылает подарки, просит автографы и получает их. Знакомиться - гордость не позволяет (как и с Блоком, которого - боготворит). Лишь вернувшись из эмиграции, передает Ахматовой - через Пастернака - что хочет ее увидеть и просит позвонить.

Звонок:

- Говорит Ахматова.

- Я вас слушаю.

(Да, да, вот так: ОНА меня слушает! - не без яда комментирует Ахматова много лет спустя, пересказывая разговор Лидии Чуковской).

А в тот момент - в трубку - царственно:

- Мне передал Борис Леонидович, что вы желаете меня видеть. Где же нам лучше увидаться: у вас или у меня?

(Ахматова в Москве - гостья, Цветаева вообще бездомна: уже два года мыкается по чужим углам; и та, и эта - не "хозяйки").

- Думаю, у вас, - говорит эта. - Тогда я сейчас позову кого-нибудь нормального, кто бы объяснил вам, как ко мне ехать, - говорит та.

- Пожалуйста. Только нужен такой нормальный, который умел бы объяснять ненормальным, - говорит эта.

Диалог богинь. Обе венценосные - в душе, в глубине души, в сознании своего права, притом, что внешне обе нищенки. Одна пишет: "Муж в могиле, сын в тюрьме, помолитесь обо мне"... Другая может повторить это о себе, заменив "сына" на "дочь". И каждая - не хочет знать "этой жизни", "этой нормы". Вплоть до того: как доехать от Покровских ворот до Ордынки... Или подняться в лифте - ни одна не умеет. У Ахматовой - непрактичность Прекрасной Дамы: не знает, как нажимать кнопки. У Цветаевой - еще и мистика: голос лифтерши страшит ее, как зов преисподней.

И гордость царственная - у обеих. Недаром всю жизнь рвутся рыцари к ручке. Вертинский так прямо и просится: позвольте приехать ручку поцеловать (знаменитая скандальная встреча в 1946 году, когда он объясняет, как любят Россию эмигранты, а она ему царственно указывает, что любящие Россию не покидают ее в беде). Портретисты от Модильяни до Анненкова, от Лансере до Елисеева и от Альтмана до Наппельбаума - не мыслит ее облика без нежной и тонкой кисти в центре композиции. Что уж говорить о мемуаристах - тут чуть не каждый мысленно подходит к ручке.

Молодой Маяковский, знакомясь с Ахматовой в "Бродячей собаке", отыгрывает ситуацию в стиле "Барышни и хулигана":

- Пальчики-то, пальчики, боже ты мой!

Ахматова, нахмурясь, отворачивается - большего не достаивает.

Цветаевой подобную ситуацию судьба доставляет в ту самую предвоенную пору, когда она мыкается без "жилплощади". Как-то новые знакомые ее дочери устраивают в некоем доме литературный вечер. Цветаева по просьбе

собравшихся читает стихи. И вдруг какой-то впервые ее услышавший студент, физкультурник, сталинец, вузовец, парень из СОВЕРШЕННО ДРУГОЙ реальности, - встает перед ней на колени. Просит позволения поцеловать руку. Начинает целовать и... спрашивает:

- Почему пальцы такие черные? - Потому что я ими чищу картошку, - просто отвечает королева.

А может, скорее Золушка, у которой башмачок запропастился? Но о порфириносном праве своем она знает.

Отвечая на пастернаковскую анкету в 1926 году, пишет:

"Родилась 26 сентября 1892 года в Москве..." - И следующей же строкой: *"Дворянка"*. Задержимся на этом слове. В 1926 году оно звучит вызывающе. Пастернак, получающий такой ответ от эмигрантки, несколько даже рискует. И потому в устах Цветаевой эта самохарактеристика демонстративна (в 1940-м, решившись на советское подданство, она ее благоразумно опустит). Неважно, что ответ неточен (Иван Владимирович Цветаев, отец, - из поповичей - не дворянин). Речь о самочувствии: ОНА - дворянка!

В жилах ее матери - *"польская княжеская кровь"*!

Опять-таки, в жилах ее матери, урожденной Мейн, столько же польской крови, сколько и немецкой. И Германия - мощнейшей силой - в духовном составе Марины Цветаевой: от швейцарских и немецких пансионеров детства - до того окончательного разрыва, когда в 1938 году она, прокляв Гитлера за разор Чехии, вырывает Германию из сердца. Но на протяжении жизни - это "любимая страна". Родина романтиков. Почему же Польша в родовом корне все-таки важнее?

Потому что оттуда - "княжеская кровь".

И от того же - облик "Царь-Девы". И в юности - Наполеон в киоте. И тридцать лет спустя, при последнем отплытии из Франции (в Россию - на смерть), - самоощущение Марии Стюарт.

Конечно, сравнительно с Ахматовой, родившейся в семье скромного инженера (который боялся "декадентских" стихов дочери), Цветаева, наследница прославленного ученого, "подарившего" Москве уникальный Музей, - более подходит на роль аристократки крови. Но только не в декадентском варианте (ахматовские царскосельские дамы с "кислым выражением лица"), а в варианте полнокровно-архаическом, когда рыцарь ощущает себя собратом мужика, и так же силен и здоров, как тот, а противостоит - "торгашу", "буржую", "читателю газет".

Отчий дом Цветаевой - Замок. Даже если это стандартный домик в Трехпрудном или снятая на сезон дача в Тарусе. Все равно - Замок. Крепость. Скала.

Конечно, если вдумываться, то заложена в скале мина замедленного действия. Дом выстроен - на обломках. На Марии Мейн профессор Цветаев женится вторым браком, причем продолжает любить память о первой, умершей жене. И Мария Мейн выходит замуж за почтенного профессора, потеряв другого: брак компенсирует несбывшуюся любовь. Однако оба - люди долга и

создают - Дом. Это честный союз. Но это "союз одиночеств". Драма подмен, драма развоплощенности.

На всю жизнь Марина Цветаева получает роковой дар: ничто в ее жизни не сбывается, не воплощается адекватно; все существует только в горячем воображении и реализуется в горних высях; спускаясь долу - рушится. Написано же в свой час в письме к Пастернаку: жить **ТОБОЙ** и жить **С ТОБОЙ** - несовместности. Изначальные несовместимости. "Если нет, то все равно есть". Но и обратно: если есть, - то все равно нет. Если есть, - неважно, воплощено ли. И в чем воплощено. Да в чем угодно! Значительно все: куклы в детской, ленточки на шляпе, цвет обивки дивана и цвет абажура. И лиловая накидка фройляйн. И иконки над белизной подушек. И гаммы. И книги...

Бешеное, тираническое воображение бьется под уютной домашностью. Жажда всего разом! И чтобы одно немедленно переходило в другое. "Чтобы войной кончался пир"! (Вы слышите? Не война - пиром, а пир - войной...). И чтобы все было тут, у ног! Все враги - герои. Все взрослые - палачи (это после чтения "Давида Копперфильда": вдруг "жить не хочется"). Мама в ужасе: "что за дети!". Мама кричит: "Няня, шубу!" И опять царственное детство: снежинки... диктанты... куклы...

Два первых рецензента ранних стихов Цветаевой: Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин - всё улавливают сразу. Они говорят, что "пейзаж" ее первых книг - инфантильно-уютный; Брюсов отмечает это с оттенком снисходительности (и навсегда приобретает в лице Цветаевой язвительного оппонента); Волошин - с ощущением странной значительности этих "мелочей" (и обретает на всю жизнь - вернейшего друга).

Значительность - не странная, если знать исходную эмоцию. Значительность - царская. Людовик говорил: государство - это я. Цветаевская лирика как бы переворачивает формулу: я - это государство, я - это мир, космос. Моя детская - это вселенная. То, что она "детская тоже подмена: знак невыразимого и невоплотимого. Можно очертить и иначе: "слава прабабушек томных, домики старой Москвы". Москва в этой системе ценностей - такая же случайность, как и дом в Трехпрудном. Человек рождается не в городе, не в доме, не в селе - он рождается в МИРЕ. И тосковать он обречен - везде. "В большом и радостном Париже все та же тайная тоска..." Это вовсе не по Москве тоска. А если по Москве, то потому, что там, в Москве, в детской, остался томик Ростана с "Орленком"...

Двадцать два года спустя экспозиция повторится, но как! "Скушным и некрасивым нам кажется ваш Париж. "Россия моя, Россия, Зачем так ярко горишь?"

Так она должна **СГОРЕТЬ**, чтобы стать реальностью... Пока не горит - нет России. Есть та или эта улица, есть Коктебель, Таруса, дом у старого Пимена. Есть - "всё". "Я жажду сразу - всех дорог". Сразу - всех!? Но это значит, ни одна - не приведет к цели. Невоплотимо.

Первая цветаяевская строчка, отмеченная гениальностью, рождена в двадцатилетней душе - как зов из-под могильного камня:

Я тоже БЫЛА, прохожий!

Чтобы с таким неистовством утверждать свое бытие, надо тайно подозревать в нем - всё ту же роковую развоплощенность. Тайно - потому что в явственности здесь - лихорадочно активные перевоплощения. В том числе и фольклорно-русские. Буйно-полнокровные. Воинственные. Помнят Марину Цветаеву разной.

"Молодая, краснощекая, пышущая здоровьем" - Царь-девица, молодец-девка, - в глазах посетителей литературных вечеров.

"Красивая... с решительными, дерзкими манерами... богатая и жадная, вообще, несмотря на стихи, - баба-кулак", - в глазах ее квартирохозяйки.

В глазах молоденького Сергея Эфрона, встретившего ее на коктебельском берегу, - профессорская дочка и, несомненно, - величайшая из современных поэтесс. Это Эфрон понимает сразу и - на всю жизнь.

Еще за косой быстрый взгляд зовут ее: Рысь. Где реальная Цветаева? На перекрещении этих обликов? Что то "среднее"? Нет. НИГДЕ. Любой облик - подмена. Какая - неважно. Все равно ложь. Ложь воплощенности. Правда только одна: выламывание из лжи.

Илья Эренбург пишет: "Она многое любила именно потому, что "нельзя", аплодировала не в те минуты, что ее соседи, глядела одна на опустившийся занавес, уходила во время действия из зрительного зала и плакала в темном пустом коридоре".

Театральная метафора тут - эренбурговская; у самой Цветаевой театральность другая: "Мир - это сцена"... и котурны - в греческом, античном смысле. Современной же, модной "театральности" - никакой.

Как, а декорации старой Москвы, где-то году в 1915-м сменившие амазонок, Байрона, Бонапарта, средневековых рыцарей и крымских генуэзцев?

Но, во-первых, это и по определению - декорации: в них есть предзаданность декора, знаковая "ожидаемость". Если Москва, то - "семь холмов" и "сорок сороков". Погружаясь в русскую фольклорную стихию, Цветаева черпает ее из музеев, из книг, из Афанасьева... Русской деревни она никогда не видела. И потом, она ЗНАЕТ, что ее русский стиль - стилизация. Про свою "Царь-Деву" пишет: *"вот он, источник всех навязываемых мне кокошников"*. Анна Саакянц справедливо комментирует: в "Царь-Деву" фольклорная народность - только форма, а суть - трагедия страстей, воистину вненациональных.

В чем же трагедия? Что за страсти? Зачем страстям такая "подарочная" упаковка?

А это и есть подарок. Это жест царицы, ДАРЯЩЕЙ Москву - друзьям. Это - движение души, переполняемой мгновенным восторгом. Суть - сам жест дарения, владения, воления:

- Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами - то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
- И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова - и сердце свое в придачу!

Такой же дар - Мандельштаму:

Из рук моих нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.
По церковке - все сорок сороков
И реющих над ними голубков,
И Спасские - с цветами - ворота,
Где шапка православного снята ...

Ахматовой дар сделан заочно (Цветаева с нею еще не виделась), Мандельштаму же - лично и очно. И Мандельштам, этот "странный" мальчик, "гость чужеземный", - в конце концов реагирует так: разыскав Цветаеву по телефону (в 1916 году!) на даче в Александрове (где та гостит у своей сестры Анастасии), он умоляет принять его немедленно, он приезжает совершенно потерянный, он места себе не находит, а когда сестры пытаются его накормить, кричит, "как ужаленный":

- Да что же это, наконец! Не могу же я целый день есть! Я с ума схожу!!

Для Мандельштама слом времен уже наступил: европейская карта неостановимо перекраивается; миры двинулись и идут к последнему столкновению.

На перекрой карты Цветаева откликнется двадцать три года спустя, в 1939-м, прокляв Германию, "прикарманившую полкарты". В 1916-м она еще не чувствует конца времен. Отчасти потому что во внешнем воплощении времена для нее как бы и не начинались.

Одним движением она отводит все это от себя:

Вспомните: всех голов мне дороже
Волосок один с моей головы -
И идите себе... Вы тоже,
И Вы тоже, и Вы.

Разлюбите меня все, разлюбите!
Стерегите не меня поутру!
Чтоб могла я спокойно выйти
Постоять на ветру.

Спокойно стоять на ветру, как еще Блок показал, не получится. Стихи Цветаевой, на внешний взгляд - апофеоз чудовищного равнодушия - к стране, к народу, к воюющей армии... но это не так. Это - жест отчаяния, он - "от пытки,

что не все любили одну меня". И это - жест отречения: от венца, от царства, от мира, который не подчиняется. Жест обречения.

Отрекается и Ахматова: "замыкает слух", замыкает уста. "*Ахматова гармонична, это ее ПРЕДЕЛ*" (цветаевская позднейшая оценка). У самой Цветаевой нет гармонии и нет чувства предела. Она все равно обречена участвовать. Даже когда величие оборачивается гримасой:

Война, война! - Кажденья у киотов
И стрекот шпор.
Но нету дела мне до царских счетов.
Народных ссор.

На кажется-надтреснутом канате
Я - маленький плясун.
Я - тень от чьей-то тени. Я - лунатик
Двух темных лун.

Вот эти-то тайные "луны" и не дают ей "замкнуть" уста и вежды, и заставляют плясать на опасном канате.

Ахматова, "закрыв лицо", умоляет бога "до первой битвы умертвить" ее.

Цветаева, открыв лицо, впитывает, вбирает, переживает, пережигает в себе все то, от чего только что пыталась отвернуться:

Белое солнце и низкие, низкие тучи,
Вдоль огородов - за белой стеною - погост,
И на песке вереницы соломенных чучел
Под перекладинами в человеческий рост.

Чем прогневили тебя эти серые хаты,
Господи! - и для чего стольким простреливать грудь?
Поезд прошел и завыл, и завыли солдаты,
И запыллил, запыллил отступающий путь...

- Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой
О чернбровых красавицах. - Ох, и поют же
Нынче солдаты! О господи, боже ты мой...

О господи, какое же это цветаевское: умереть, но жить! Жить, но умереть.

Надо жить. Надо ждать. Муж на фронте. Цветаева сама теперь - солдатка. Вернее, офицерская жена. Сергей Эфрон в армии. Где-то за Полоцком, где-то под деревней Друйка... Возит раненых (медбрат), потом, по логике офицерской чести, оказывается под знаменами генерала Корнилова. Ледяной поход - Крым - бегство - Галиполи - эмиграция. Где и находит его в 1921 году Эренбург. И куда Цветаева решает ехать - к мужу - верной женой.

У жены есть верность, но нет - "политической позиции".

Как?! А бесконечные политические жесты в стихах? И "вселенский" салют

Керенскому: "гряди, жених!" И отходная Николаю: "Помянет потомство еще не раз византийское вероломство Ваших ясных глаз"... И это, реваншистски-"контрреволюционное": "Настежь, настежь, царские врата! Сгасла, схлынула чернота..."

А это - не более истинно, чем мгновенный же восторг перед Луначарским. Перед Маяковским. Перед Тихоновым, Асеевым, Тарковским... Перед любым, в ком блеснет - невоплотимое. Оно так же мгновенно погаснет - ибо невоплотимо. В "мире мер" бессмысленно искать воплощения безмерности. С этой точки зрения: что Домострой, что Днепрострой - неважно.

Но с точки зрения Днепростроя, то есть с позиции советской, революционной, все это достаточно важно. И с точки зрения Домостроя, с позиции эмигрантской, контрреволюционной, тоже важно. Для одних Цветаева - неистребимо правая, для других - непоправимо левая. Ни те, ни эти не могут поверить, что ей "все это" в конце концов НЕВАЖНО.

Французская полиция - может в это поверить. Начав допрашивать Цветаеву как свидетельницу по делу Рейсса (Сергею Эфрону, по трагическому недоразумению попавшему в Белую гвардию, это как раз оказывается очень важно: Домострой или Днепрострой, и он начинает зарабатывать у красных прощение и втягивается в "мокрые" чекистские дела) - так вот: французские власти, послушав, как Цветаева на допросе попеременно с чтением стихов рассказывает о корнелевских страстях в душе ее мужа (любовь - долг и т.д.), приходят к резонным выводам, во-первых, о том, что жена ничегошеньки не ведает о делах мужа, и, во-вторых, что эта "сумасшедшая русская" вообще не имеет внятных политических взглядов.

Ее взгляды - в другом измерении. Это очень внятные взгляды. Если не политически, то - социально-психологически. Конечно, "монархизм" Цветаевой может быть совершенно воображенным. Как и ее "народность", почерпнутая у фольклористов. Про "православие" тоже лучше не вспоминать; отношения с Богом тут скорее напоминают тяжбу: если ТЫ есть, то Я не виновата, что ТЫ меня ТАКОЙ создал. Упоминания же о боге в удобных поворотах стиха - такие же знаково-хрестоматийные, как упоминания о черни, над которой возвышаются божьи избранники. Но под этой книжной знаковостью - инстинктивная опора на вековую, родовую, аристократическую традицию и на соответственно понятый "народ". И - инстинктивная же ненависть ко всему меркантильно-низменному, "буржуазному". А также ко всему "промежуточному", не исключая, извините, и "интеллигенции".

Ситуация, которая делает эту скрыто-инстинктивную позицию открытой и осознанной, создана революционным взрывом. То есть: разрухой, голодом, хаосом, нуждой и страданием.

15 сентября 1918 года Цветаева сталкивается с народом: едет в деревню выменивать продукты. Побочный продукт этой поездки - записанное социальное кредо. Да не смутит читателя, что это - дневниковая запись: у Цветаевой любая "запись" - плод напряженной работы над словом; дневник ведется в той же тетради, куда записываются стихи; запись, которую я приведу, это, по существу, стихотворение в прозе, отточенное композиционно и словесно

рукой мастера. Это символ веры.

"О ЧЕРНИ

Кого я ненавижу (и вижу), когда говорю: чернь. Солдат? - Нет, сижу и пью с ними чай часами из боязни, что обидятся, если уйду.

Рабочих? - Нет, от "позвольте прикурить" на улице, даже от чистосердечного: "товарищ" - чуть ли не слезы на глазах.

Крестьян? - Готова с каждой бабой уйти в ее деревню - жить: с ней, с ее ребятами, с ее коровами (лучше без мужа, мужиков боюсь!) - а главное: слушать, слушать, слушать!

Кухарок и горничных? - Но они, даже ненавидя, так хорошо рассказывают о домах, где жили: как барин газету читал "Русское слово", как барыня черное платье себе сшила, как барышня замуж не знала за кого идти: один дохтур был, а другой военный...

Ненавижу - поняла - вот кого: толстую руку с обручальным кольцом и (в мирное время) кошелку в ней, шелковую ("клеш") юбку на жирном животе, манеру что-то высасывать в зубах, шпильки, презрение к моим серебряным кольцам (золотых-то, видно, нет!) - уничтожение всей меня - все человеческое мясо - мещанство!"

Серебро - в пику золоту - важная деталь. Знак НЕбогатства. Знак талисманной верности себе самой. В колористической гамме нет "серебристости" как символа поэтической "дали" или "тайны". Серебро - либо осколки взрыва ("дребезги"), либо - чаще - седина; и всегда - это горький опыт. Противостоит же седина-белизна не тьме-черноте (как у Ахматовой), а - пурпуру. Белое борется с красным в цветаевском поэтическом мире: с рдяным, рудым, кумачевым, кровавым - белое, каменеющее, металлическое, жесткое - серебро.

Эта несеребристая лирика не признает правил символизма; там у нее только Блок. "Вождь без дружин... Князь без страны... Друг без друзей". Сплошное БЕЗ. Мыслимо ли представить себе у Цветаевой некую позитивную "таинственность", некую брюсовскую "всемирность"? Да это тотчас обозначит - подмену! "В мире гирь" ее поэзия невесома, "в мире мер" - безмерна. Но в безмерности и невесомости она тотчас утверждает вес и меру, вещь и мету.

Но не ради весомости или отмеченности вещи или приметы. Акмеизма для Цветаевой тоже нет. Есть - Ахматова: муза "гордости и горечи". Есть Мандельштам, склеивающий "позвонки века". Есть солидарность с Ахматовой и ответ Мандельштаму: "Век мой - яд мой, век мой - вред мой, век мой - враг мой, век мой - ад".

С футуризмом - сложнее. Потому что будущее - это все-таки проблема. Будущее представляется Цветаевой безконтурно, скорее как энергетика, чем как пластика. И прежде всего - как энергетика Поэзии. Это - лейтмотив. 1913 год: "Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед". 1931-й: "А быть или не быть стихам на Руси - потоки спроси, потомков спроси".

Такой "футурист" как Пастернак, естественно, выводится за рамки "направлений": это для Цветаевой самая близкая фигура.

Почему именно он?

Вспомним ядовитую статью Ходасевича: у Цветаевой реальна ПОТЕРЯ, и это Ходасевича с ней примиряет. У Пастернака - ирреальность ОБЛАДАНИЯ, и это Ходасевича - бесит.

Но полусознанное ОБЛАДАНИЕ как раз и околдовывает Цветаеву в стихах Пастернака.

Ее влюбленность можно объяснить компенсацией: гений бунта и отрицания тянется к гению обожествляемой повседневности...

Однако, увидевшись с Пастернаком в Париже после бурной переписки, Цветаева обнаруживает все то же: подмену. Она плачет. Он говорит ей о необходимости сдерживать неврастению.

Шесть лет спустя в Москве он проводит ее на вокзал - в Елабугу.

Самая, может быть, драматичная история - взаимоотношения с Маяковским. Тут - ощущение равновеликой тяжести, гнета, бремени, павшего именно из будущего. Отсюда - бурлацкое братание: "Здорово в веках, Владимир!" И этот грубоватый (в ЕГО духе) стиль окликанья по фамилии: "*Маяковский! Что же передать от вас Европе?*" (при отъезде в 1922 году). Его мгновенный ответ - с таким же вызовом: "Что правда - здесь".

Она отбывает. Он публично говорит о ней гадости (цыганщина! У Сельвинского - и то лучше; а еще того предпочтительнее Асеев...). Она прощает. Переводит стихи Маяковского на немецкий, на французский, синхронит во время вечера Маяковского в рабочем предместье Парижа (причем он - не благодарит, а как бы снисходит, в той же грубоватой манере: "Слушайте, Цветаева. Переводить - будете? А то не поймут ни черта!"). И наконец, она публично приветствует его, отвечая на "правду здесь" фразой: "*сила - там!*" - чем навлекает на себя окончательный бойкот эмигрантской прессы.

Бессмысленно эту очередную "неразделенную любовь" Цветаевой связывать с левыми или правыми, советскими или антисоветскими ее воззрениями. Это все ей по-прежнему НЕВАЖНО. "*Борис Пастернак - с Революцией, а я - ни с кем*". "*Маяковский - подвижник СВОЕЙ совести*". Не пролетарской, не всемирной, не советской или еще какой - СВОЕЙ. Маяковский вряд ли принял бы такой комплимент: у него все было - советское.

В стихах Цветаевой слово "советский" появляется в 1920 году без всяких эмоций. Ни ядовитой вежливости Ходасевича, ни яростного самоуничужения Мандельштама: как неслась "вдоль всех штыков, мешков и граждан", так и несется - по "советской Поварской". Не задерживаясь на очередном тарабарском псевдониме.

Впрочем, какой-то скрежет слышится (зубовный? или от случайного касания?): "И так мое сердце над Рэ-сэ-фэ-сэром скрежещет - корми-не корми! - как будто сама я была офицером в Октябрьские смертные дни"...

Но минет недолгий мираж "Лебединого стана" - и опять: взгляд - сквозь. Разве что скомороший пересмех над двумя покойниками: Маяковским и Есениным оживит этот словарь:

"- А что на Рассее на матушке? - То есть где? - В Эсэсэсэре что нового? - Строят. Родители - родят, вредители - точут, издатели - водят, писатели - строчут. Мост новый заложен, да смыт половодьем. Все то же, Сережа! - Все то

же, Володя."

Диалог самоубийц, парад подмен. Чуткий к словесному скрежету Хлебников тоже строил словесный антимир на "Рэсэфэсэре" и "Эсэсэсэре", у него было больше безысходности и меньше злости, впрочем сравнивать тут нечего: и там, и тут безысходность и злость.

У России нет "советского" измерения. У России нет и национального измерения. Можно проследить, какой иронией неизменно окрашивается у Цветаевой понятие "славянского": это синоним всего медлительного, скучного, бессмысленно-совестливого, несчастно-нищего, несправедливо-позорного. И, наконец, у России нет государственного измерения: нет "русской славы". Слава невозвратна.

Что же есть?

Распад. На красных и белых.

Белый был - красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был - белый стал:
Смерть побелила.

Поразительно, что это четверостишие, которое семьдесят лет спустя будут крупно набирать московские газеты, примиряя в памяти две уничтожавшие друг друга армии, - это потрясающее откровение, перекликающееся с лучшими стихами Володина, это отчаянное обращение равно к ОБЕИМ сторонам и, кажется, совершенно немыслимое в Москве 1920 года, - найдено не в итоге, а в разгар мучительных поисков. Сразу! На чью сторону встать? Разве этот вопрос стоит? Для Ахматовой - нет: Ахматова в этой ситуации просто замолкает. Цветаева ищет, пробует, решает.

"Лебединый стан" - решение?

Можно себе представить, что это такое: "Лебединый стан" - в ту пору! Живя в красной Москве - посылать проклятья красной Москве! Славить Белую гвардию, кричать НАРОДУ: "руки прочь!", призывать: "крепитесь, верные содружники: Церковь и царь!" (это какой же царь? Тот самый, с обманно-византийскими глазами?)...

А Петр у нее - первый преступник, родоначальник Советов. И Интернационал надо "скрыть", а терема - восстановить. Георгий Победоносец вернется на белом коне... А если не вернется? Тогда - все кончено. "Кончена Русь!"

Но если нет - все равно есть.

Возрождается страна - в ненавистном кумаче. И тогда то таинственное, чьей тенью - "тенью теней" - о мы. проходим в истории, - возвращается - смертным видением.

Чью сторону взять?

Побежденных!

Она берет сторону слабейшего, хотя много раз видела, как слабейший

входит в силу и делается насильником.

Но СЕЙЧАС - кто достоин сочувствия? Тот, кто "обведет свой дом - межой", сбережет "садик сына и дедов холм" от красной черни.

Его оплакивает, его ждет Цветаева - белого рыцаря.

В июле 1921 года она узнает: жив. И начинается песнь Сольвейг, перебор оттенков белизны:

О, лотос мой! Лебедь мой!
Лебедь! Олень мой!
Ты - все мои бденья
И все сновиденья!

Дальнейшее - подслушанный дочерью Ариадной разговор, вскоре после соединения семьи за кордоном:

Бывший белый офицер, выслушав клики "Лебединого стана", осторожно говорит: "Это было не совсем так, Мариночка..." - *"Что же было?"* - "Была самоубийственная и братоубийственная война, которую мы вели, не поддержанные народом..." - *"Но были и герои?"* - "Были. Только вот народ их героями никогда не признает. Разве что когда-нибудь - жертвами." - *"Но как же вы... Вы, Сереженька?.."* - "А так: сел не в свой состав и заехал черт знает куда... Обратно, Мариночка, только пешком - по шпалам, всю жизнь..."

В этот момент Россия и проваливается в бытие.

Покамест день не встал
С его страстями стравленными,
Из сырости и шпал
Россию восстанавливаю...

Из отсутствия. Из отрицания. Из исчезновения.

Сквозной сюжет Серебряного века: реализация в гибели. Чувство России возникает по мере утраты. Чисто цветаевское в этом сюжете: метание плюс упрямство. Если нет, то все равно есть.

Изначально тут как бы и нет ощущения потери. Его и быть не может: нельзя потерять то, что дано тебе во владение от роду. То есть оно не "дано", оно изначально и потому неощутимо. Это все равно, что покупать то, что у тебя и так есть, неотторжимо. Как кровеносная система. Или как твое дитя.

Через дочь сюжет реализуется впервые:

"Когда-то сказала: - Купи! - Сверкнув на Кремлевские башни. Кремль - твой от рождения, - Спи, мой первенец, светлый и страшный..."

Страшный... Катастрофа стережет эту жизнь; светлое в ней подбито кровавым, рдяным, рудым.

"И как под землю трава дружится с. землею железной все видят пресветлые два провала в небесную бездну..."

"Венецианские" глаза дочери - светло-голубые, обреченные. Откуда это -

когда еще не пошатнулась вера в страну, где иконы нависали "над снегом подушек"? От гениальности поэтического сердца, знающего все:

"- Сивилла! Зачем моему ребенку - такая судьбина? Ведь русская доля - ему... И век ей: Россия, рябина..."

1918 год. Зоркость Сивиллы.

В 1941-м, прибившись на часок-другой к случайным знакомым в Чистополе и страшаясь возвращаться в Елабугу, к сыну, Цветаева по просьбе этих добрых знакомых читает "Тоску по родине". Ничего не надо: ни родины, ни земли, ни этих лиц, ни самого русского языка, на котором все равно ничего никому не объяснишь, - все меты долой, все даты... Дальше осекается - не может читать.

И только много лет спустя ее слушательница (Лидия Чуковская), обретя самиздатскими путями полный текст цветаевского стихотворения, узнает, КАКИЕ строки застряли тогда в горле:

"Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, и все - равно, и все - едино. Но если по дороге - куст встает, особенно - рябина..." В 1921 году, готовясь в отъезд, Цветаева хоронит Россию, отдает страну "татарве раскосой", "Мамаю-всаднику", в "ханский полон", и ту же Русь - в азиатские одежды рядит, и, осеняя себя "Скифами" Блока, храбрится:

"Ведь и медведи мы! Ведь и татары мы! Вшами изъедены идем - с пожарами!"

Через десять лет, в 1931-м (как раз когда Сергей Эфрон, решившись на возвращение, вступает в соответствующий "Союз"), решается и Цветаева. И тогда из-под скифской воинственности встает все то же: если и есть - все равно нет.

"Выпита как с блюда: доньшко блестит! Можно ли вернуться в дом, который скрыт?.. Той, что на монетах - молодость моя, той России - нету. Как и той меня."

И еще через десять лет, в чистопольской грязи, за пять дней до самоубийства, узнав из сводки Совинформбюро, что оставлен Новгород, - вдруг - Лидии Чуковской: *"Всё кончено..."* - "Что - всё?" - *"Вообще - всё! Россия!"*

И обводит рукой горизонт, охватывая серые избы. А Максимилиан Волошин откликается из бездны: "С Россией кончено..."

Самоубийство через сто двадцать часов после этого разговора - финал, к которому, кажется, ведут все дороги. Это конец патриотки, у которой "пан Гитлер" оттяпал пол-России. Это конец гуманистки, которая закричала под бомбежкой: "в конце концов, это же бесчеловечно!" Это конец матери, у которой вырос сын, отвергающий ее опыт. Всё вместе.

Отказываюсь - быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь - жить.
С волками площадей...

Это - о немцах, о некогда возлюбленных тевтонах. Реальность, которой более "нет", но которая, увы, есть.

По трущобам земных широт
Рассовали нас, как сирот.
Который уж - ну который - март?!
Разбили нас - как колоду карт!

Это - Пастернаку ("любовная лирика"), а воспринято - всеми! - как плач о расколоте России. И Цветаева такого расширительного толкования не оспаривает, оно "совпадает" с тем, что смертной трещиной проходит через всю ее жизнь: ей все было дано в наследие, и это наследие отняли.

Жив, а не умер
Демон во мне!
В теле - как в трюме,
В себе - как в тюрьме.
Мир - это стены.
Выход - топор
("Мир - это сцена", -
Лепечет актер)...

Зачем бежать из страны, когда из себя, как из тюрьмы - не вырваться? Зачем в страну возвращаться?

Первой из эмиграции возвращается дочь - психологически она более готова к этому: совершенно проникнута советским энтузиазмом (и - единственная из всей семьи - выживет, выдержит).

Бунин, провожая Ариадну, напутствует:

- Дура, куда ты едешь, тебя сгноят в Сибири! - Помолчав, добавляет: - Если бы мне было, как тебе, двадцать пять, я бы тоже поехал. Пускай Сибирь, пускай сгноят! Зато Россия!..

Этот разговор приоткрывает драму, которая свершается вокруг Цветаевой, а может, и в ее душе. Дочь - едет. Сын - рвется. Муж...

Это от ЕГО рокового выбора расколота жизнь. Как найти точку ошибки? Зачем Сергей Эфрон подался когда-то к белым?

Мария Иосифовна Белкина высказывает в своей книге гипотезу, вернее сказать, приводит расчет, скорее режиссерский, чем математический: он подался туда из чувства офицерской чести. Но почему стал офицером? А тут вступает в дело рок: из-за Марины Цветаевой и стал. Как Гумилев - из-за Анны Ахматовой: в конквистадоры, в завоеватели, на фронт, под пули, а если фронта нет, то - в Африку, охотиться на львов! Сергею Эфрону, отпрыску родителей-народовольцев, вся статья - оставаться в красной Москве. Рисовать окна РОСТА вместе с Маяковским. И вовсе не строевой был мужчина - болезненный. И по складу души не воин: что-то филологическое, писательское, издательское... Нет, черт дернул с первого курса университета - в юнкерское училище! В сущности,

это продолжение цветаевского "театра": амазонки, рыцари, романтика, фортуна, приключения... Юноша артистичен, в Коктебеле разыгрывает волошинских гостей, изображая, как Игорь Северянин нюхает розы. "Мир - это сцена", - лепечет актер. И уходит на гибель. В Ледовый поход. В Лебединый стан. Обратно - только по шпалам.

ТАКАЯ контрреволюционная биография искупается только ТАКОЙ ЖЕ кровавой службой: в НКВД. Знает ли Эфрон, принимая это решение, что подписывает себе смертный приговор? И дочери - лагерный срок? Жену, правда, пытается выгородить: намертво скрывает от нее свою секретную службу.

Выгородил?

Темный вопрос. Это французская полиция, поверив, что Цветаева ничегошеньки об этих делах не ведает, отпускает ее на все четыре стороны - советская "чека" в такие случаи не верит, и графа "ЧС КР" (член семьи контрреволюционера) Марине Ивановне в принципе обеспечена.

Ее не трогают. Почему?

Есть смутные догадки биографов. Разумеется, ни о каком высочайшем покровительстве тут нет и речи. Это Алексея Толстого, Куприна встречают из эмиграции как героев - на государственном уровне. Цветаеву впускают, если использовать саркастическое замечание Пастернака, "по докладной секретаря". Уехала когда-то "к мужу" - возвращается "при муже".

Мужа - к стенке (слишком много знает). Дочь - в лагерь (не оставлять же недовольных). Что делать с Цветаевой? В отличие от Ахматовой (для которой Светлана Сталина вымолила у Отца народов личную охранную грамоту аж до 1946 года) у Цветаевой таких адвокатов нет.

Но вроде бы по "докладной" того же "секретаря" (референта? агента? сексота? эксперта?), принимая во внимание, что М.И. Цветаева - уважаемая и талантливая поэтесса-переводчица, - ее решают не трогать.

И честно не трогают.

Ее сносит в небытие - общим потоком. "На общих основаниях". Что всем, то и ей: скудость, теснота, отсутствие "жилплощади". В Москве места нет - только в пригородах: в Болшеве, Голицыне. Война: ей - что всем: бомбежки, эвакуация. В Казани места нет. И в Чистополе нет. Есть - в Елабуге. Это не "преследование" - это "статистика". В столовке на кухне месте нет, надо вкалывать в совхозе. Надо жить в деревне, в избе, в закутке, за занавеской.

Руки роняют тетрадь,
Щупают тонкую шею,
Утро крадется как тать.
Я дописать не успею.

Елабужская домохозяйка, не зная, какого масштаба самоубийцу подбросила ей судьба, жалкует, глядя на обнаружившиеся после похорон продукты: экая странная постоялица - могла зиму продержаться, сына прокормила бы! Разве ж

можно вешаться при таких запасах! Кончились бы продукты - вот тогда бы и повесилась.

О, sancta simplicitas...

Впрочем, ЧТО-ТО ЕЩЕ доносится из елабужской немоты, кроме гибели "от общего бедствия". Какое-то бурное объяснение, спор, ссора у жилички с сыном прямо накануне беды. О чем спор, хозяйка не понимает: не по-нашему говорят.

Далее - гипотезы.

Узнав о гибели сестры, Анастасия Цветаева отказывается верить в ужас деревенского прозябания как в причину: Марина и так вторую половину жизни провела в деревне; после того, как выдержала в Макропсах и Вшенорах, выдержала бы и в Елабуге. Да и ходатайство о прописке в Чистополе было уже получено. И черная работа Марину Ивановну не испугала бы: у нее пальцы уже и так были ЧЕРНЫ. Добило другое - сын.

Тот самый, которого когда-то ждала - как Наследника. И нарекла Георгием. И ради него вынесла возвращение в страну, которой "нет".

И если в сердечной пустыне,
Пустынной до края очей,
Чего-нибудь жалко - так сына, -
Волченка - еще поволчей!

С ним-то, выросшим, и разыгран последний акт драмы. Тот финал, которого не поняла елабужская крестьянка, потому что говорили - "не по-нашему". Однако сын тогда же, после гибели матери, пересказал все приятелям, а приятели, писательские дети, повзрослев, сами стали писателями: так разговор выплыл из небытия.

Сын сказал:

- Ну, кого-нибудь из нас ВЫНЕСУТ отсюда вперед ногами!

"В этот час и остановилась жизнь. "Меня!" - ухнуло в ней..." - дописывает Анастасия Цветаева.

Что-то запредельное в этой сцене, что-то фантастическое. Как если бы герои Эсхила, или Шекспира, или Расина шагнули бы в Елабугу. Два года искать глазами крюк после ареста мужа - это вдовье дело, частное дело. Но потерять Наследника - это не частное дело. Как если бы трон делили, власть делили: королева-мать кончает с собой, потому что скипетр неделим, его только сын удержит. Или погибнет - за отечество.

Сын - мрачный подросток, жернов на ногах, воплощенное отчуждение от матери на всех последних снимках. "Тень тени". Волчонок. Могильщик. Лунатик.

Что от него осталось? Несколько строк, несколько смутных свидетельств. Как себя сознает - начинает рваться в СССР. Буквально тащит мать из эмиграции - на родину. В Москве - с началом войны - гасит зажигательные бомбы. В эвакуацию ехать не хочет: "Бесчестно бросать Москву в такое тяжелое для нее время". Едет против воли. Из Елабуги, повергая мать в отчаяние, рвется

обратно в Москву. И после ее гибели - сразу же уезжает.

Через два года - призывной возраст.

Последние письма: "Завтра пойду в бой... Абсолютно уверен в том, что моя звезда меня вынесет невредимым из этой войны.... Я верю в свою судьбу... Я полагаю, что смерть меня минует, а что ранят, так это очень возможно".

Последние слова: "Жалко, что я не был в Москве на юбилеях Римского-Корсакова и Чехова..." Похоронку не послали: некому. А то написали бы стандартно: "пал смертью храбрых". Много лет спустя цветаеведы выяснили: место гибели - деревня Друйка, под Полоцком. Нашли и свидетеля-однополчанина, тот подтвердил НЕСТАНДАРТНО: "В бою - бесстрашен".

При рождении сына мать (Сивилла!) записала в дневнике: "*Мальчиков НУЖНО баловать - им, может быть, на войну придется*".

Потом, семилетнему:

Ни к городу и ни к селу -
Езжай, мой сын, в свою страну...
Дитя мое... Мое? ЕЕ...

И еще:

НАС родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой - вперед -
В СВОЙ край, в СВОЙ век, в СВОЙ час, - от нас -
В Россию - вас, в Россию - масс,
В НАШ час - страну! в СЕЙчас - страну!
В на-Марс - страну! в без-нас - страну!

И еще:

Наша ссора - не ваша ссора!
Дети! Сами творите брань...

Сотворили: на поле брани решилось.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ:
"Я НЕ ТВОЙ, СНЕГОВАЯ У РОДИНА"

Маяковский в "серебряном веке" - особняком. Никакого "серебра" в палитре, разве что дензнаки, да один раз - портсигар, символ превосходства

человеческого дела над необработанной природой. Слова "чернь" Маяковский не любит. Любит: "пролетариат", "крестьянство", "смычку". Цветопись скупа, как ни странно для живописца: в основном красный (знамена), реже синий (небосвод, океан). Без полутонов.

С другими великими поэтами Серебряного века Маяковского объединяет только век: время, когда мир распадается, и его можно удержать страшной ценой, равной самому миру.

Экспозиция трагедии - зияние на месте центра. "Я дедом - казак, другим - сичевик, а по рождению - грузин".

Как у всех его сверстников, интерес к современности - с момента Японской войны. У него - следующим образом: грузины начинают вешать прокламации - казаки начинают вешать грузин. *"Мои товарищи - грузины... Я СТАЛ НЕНАВИДЕТЬ КАЗАКОВ."*

Формула самоопределения - момент начала ненависти. Заполнение вакуума. Вексель для сведения счетов.

Экзамен в кутаисскую гимназию. Священник: "что такое око?" - "Три фунта" (так по-грузински). Чуть не завалили! *"ВОЗНЕНАВИДЕЛ СРАЗУ - все древнее, все Церковное и все славянское..."*

Пару лет спустя - уже в Москве - голодуха: начинает подрабатывать. Расписывает пасхальные яйца. В кустарном магазине на Неглинной берут по 10 копеек штука. *"С ТЕХ ПОР БЕСКОНЕЧНО НЕНАВИЖУ... русский стиль и кустарщину"*.

А если бы брали по рублю? Или: если бы священник не спросил про око? Все равно возненавидел бы? Сама эта зависимость от обиды выдает изначальную обделенность. Ненависть к России и к "русскому" - словно бы упрек судьбе за отсутствие. За то, что России - нет. Раннее воспоминание: *"Снижаются горы к северу. На севере разрыв. Мечталось - это Россия. Тянуло туда невероятнейше"*.

Тянет - а нету. Мечтается - а не возьмешь. На месте России - разрыв, зияние, пустота. За отсутствие и мстит ей. Самой жизни мстит - за невменяемость. За отсутствие смысла, средоточия, центра.

С отрочества помнит: объяснять, откуда хаос, и утверждать, что такое центр, лучше всех умеют социалисты. Поэтому Поэзия (поиск Смысла) изначально сливается с Революцией. *"Принимать или не принимать? Такого вопроса не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось"*.

Что же приходилось?

"Начали заседать..."

Далеко ли до "Прозаседавшихся"?

Так где Смысл, а где - Революция? А это одно и то же, как бы в разных жанрах. Есть будни, проза, текучка, граничащая с хаосом. Партия метет все это железной метлой. И есть Поэзия, делающая то же самое. В Поэзию Маяковский вступает как в партию. В Поэзии можно "смазать карту будня". В ней можно проклинать хаос, упиваясь ненавистью к нему.

Начало Маяковского - проклятья тому миру, в котором он появился на свет среди враждующих грузин и казаков, вдали от России, от Смысла, от Бога.

Запальчивое его богоборчество - никакая не борьба с Вседержителем, а скорее примеривание к Его месту - перебор фальшивых претендентов, прикрытый панибратством. Похлопывать "бога" по плечу: "Послушайте, господин бог! Как вам не скушно?..", пугать его, делая вид, что достаешь из-за голенища сапожный ножик, - это не богоборчество. Это нервная игра не находящей себе места души. Это лихое кружение около священного места, пустого и страшного. И плакатное водружение самого себя на небесный престол - вовсе не самовозвеличивание. Это шутовская самореклама, выворачивающая в абсурд любые претензии и тем самым подтверждающая неприкосновенность Места. Поэтому с вознесшимся в "бездну" Маяковским ангелы беседуют в таком стиле; "Ну, как вам, Владимир Владимирович, нравится бездна?..." - "Прелестная бездна. Бездна - восторг!" (При социализме "бездна", не ломая ритма, перестроится в "ванну"). Вышеописанный "Владимир Владимирович" - столько же новый Христос, "нюхающий незабудки", сколько и новый Нерон, "пьяным глазом обволакивающий цирк". И на цепочке у него - Наполеон вместо мопса. Игра в маски! И только "случайно" (неслучайно!) из-под блуда мнимого богохульства вдруг вырывается задавленная вера, и стих, бешеный от неприкаянной энергии, поднимается до высот экстатической молитвы:

В ковчеге ночи
новый Ной,
я жду -
в разливе риз
сейчас придут,
придут за мной
и узел рассекут земной
секирами зари.

Не приходят. И гениальное молитвословие вновь ныряет под маску. Под маску праотца Ноя, под маску "поэта Маяковского", под маску какого-нибудь "аптекаря"...

Перед нами потрясающе переданное отсутствие Бога в мире, который создан Богом и без Бога гибнет. Земной шар, заливаемый кровью армий и народов,- ТАКАЯ картина мировой войны увидена явно из-под купола мироздания. Или - картина всемирного примирения, когда народы сносят в воображаемый Центр земли, к отсутствующему небесному престолу все то, что имеет смысл только в соотношении с Абсолютом. Германия - "мысль принесла".

Франция - "алость губ". Россия - "сердце свое раскрыла в пламенном гимне..." Можно спорить о составе даров, но процедура неоспорима: если несут,- значит, есть КУДА нести, КОМУ нести, РАДИ ЧЕГО нести.

"Что-то есть" превыше народов и стран, наций и царств: "над русскими, над болгарами, над немцами, над евреями, над всеми под тверди небес, от зарев алой, ряд к ряду, семь тысяч цветов засияло из тысячи разных радуг..." - это из поэмы "Война и мир". Лев Толстой как предшественник, украсивший заголовок (и сказавший, между прочим: бога нет, но что-то есть) выволочен "за ногу худую!"

по камням бородой!" Земной же шар - сохранен и утвержден как свято место, которое да не будет пусто: земной шар "полюсы стиснул и в ожидании замер".

Он замер в ожидании, а в его порах и щелях, дырах и недрах, порах и складках кипит слепая жизнь - хаос невообразимый, немислимый, нестерпимый! Ключья, лохмотья, обрубки, окурки, осколки, плевки, рвань. Дыры: дыры могил, дыры вытекших глаз, дыры вопящих ртов. Пятна и кляксы - там, где должны быть линии и тона. Линии сбиты, тона доведены до взрывной густоты. Цвета орут.

Упор на словесную живопись (что понятно, если учесть, что автор учится на живописца). Упор на жрание, питье и рыганье (что понятно, если учесть, что автор наголодался, когда после смерти отца переехал с мамой из Грузии в Россию). Упор на плоть, вернее, на "мясо": вывернутое, наваленное кучей, окровавленное, лишенное покровов (с началом империалистической войны мотив становится почти навязчивым, и это тоже можно понять).

В такой свальности нет места не только для соразмерных "объемов", но и для общих понятий. Все горит, ползет и дымится; страны "сведены на нет": "Италия, Германия, Австрия" - этикетки на грудях кровавого мусора. И Россия - тоже:

Мокрая, будто ее облизали,
толпа.
Прокисший воздух плесенью веет, -
Эй!
Россия,
нельзя ли
чего поновее?

Нельзя? Тогда так:

Я не твой, снеговая уродина...

(отметая попутно блоковские "дымки севера")...

В это же самое время этот же самый человек в газетной статье "Россия, искусство и мы" пишет: *"Россия - Война, это лучшее из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы. Да!.. Пора знать, что для нас "быть Европой" - это не рабское подражание Западу, не хождение на помочах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение СОБСТВЕННЫХ сил в той же мере, в какой это делается ТАМ"*.

Рассуждение, достойное нормального гражданина и даже, не побоюсь сказать, патриотическое.

Почему же в газетной статье гражданин России рассуждает нормально, а в стихах поэт орет России "Эй!", потому что это не страна, а куча хлама?

Потому что в стихах действует не нормальный человек, а "лирический герой". Герой этот - порождение того хаоса, который его мучает и который

доведен в стихах до предела, до абсурда. Герой - "гунн", "фат", "мот", издевающийся насильник. Его отношения с миром - блуд, глум, драка и вызов. Другого подхода мир не понимает.

Какое горькое, вывернутое наизнанку сиротство. Какое невыносимое чувство "ненужности". Какая сжигающая жажда - чтобы все "это" стало наконец хоть "кому-нибудь нужно".

Любой ценой - собрать этот рассыпанный мир воедино.

Октябрьский переворот - сигнал. Это перехват: было - ничье, стало - НАШЕ.

Наша земля.
Воздух - наш.
Наши звезд алмазные копии.
И мы никогда,
никогда!
никому,
никому не позволим!
землю нашу ядрами рвать,
воздух наш раздирать острями отточенных копий.

Переворачивание символической картинки: главное - уничтожить "черного орла", РАЗОРВАТЬ его.

Почти детское оборачивание приема: вы не дадим рвать.

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее "Прежде".
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.

Два слова поражают в этом призыве. "Сегодня" (то есть: мгновенно, с пересечением линии, с произнесением слова!). И - "пуговица". Жажда Смысла замыкается на материальной закорючке. Еще отольется слезами и кровью главному советскому поэту произвольный обмен духа на материю. Но пока - праздник. Мир - НАШ.

С момента пересечения магической черты начинается перемаркировка вселенной. Выбивается моль. Отмываются города. Составляются описи, реестры, перечни. Предлагаются списки на расстрел: Рафаэль, Корнель, Расин, Пушкин... Не следует понимать это слишком уж буквально; тут важнее звукопись: "расстрел... Расстрелли". Просто язык пуль - как бы общепонятный код времени. Поэтому: "Ноги знают, чьими трупами им идти". Опять-таки: никакой особой личной кровожадности тут нет; рядом с казненными стариками-адмиралами и мысленно взорванным Кремлем - спасенный крейсер, на котором мяукал забытый котенок. Котенок взят в будущее. Новый Ной собирает чистых. На всякую ненависть тотчас находится любовь. Смысл - в перечислении

ненавидимых и любимых. Происходит инвентаризация мира: издаются поэтические "декреты", "директивы", "приказы". Жанровая модель: то-то и то-то считать тем-то и тем-то. Осваиваются новые названия. Порядок освоения: Революция, Коммунизм, Интернационал, Советы... Названия вводятся торжественно и деловито: ни мучительной взвешенности Ходасевича, ни ядовитой вежливости Мандельштама, ни деланного равнодушия Цветаевой - для Маяковского "РСФСР" - действительно поэтический символ, как и "Совнарком", "Наркомпрод", "Моссельпром"... МУР... ЦКК... ГПУ...

"Россия" сгоряча сбрасывается с корабля современности. "Труп". Потом отмытый труп оживляется, но уже в новой принадлежности: "Эй, рабочий, Русь твоя!" Что такое "Русь", выясняется из диалога в "Потрясающих фактах" (факты - вроде того, что "вчера... Смольный ринулся к рабочим в Берлине"); по этому поводу Россия вводится в мировой контекст заново:

И если
скулит
обывательская моль нам:
- не увлекайтесь Россией, восторженные дети,-
я
указываю
на эти истории со Смольным.
А этому
я,
Маяковский,
свидетель.

Тут не совсем понятно, почему от России пытается отвадить поэта "обывательская моль", - по пропагандистской схеме обижается за Россию и оплакивает ее как раз обыватель... но схема - не догма, а суть в том, ради чего Россия берется поэтом на вооружение, в каком качестве восстанавливается.

Она нужна, чтобы хлынуть: "к рабочим в Берлине", "по полям Бельгии", в "подвалы Лондона", "встать над Парижем", поджечь Америку...

На другом конце уравнения: "Россия вся единый Иван, и рука у него - Нева, а пятки - каспийские степи..."

При всем контрасте между растворением России в мировом человечьем общежитии и ее концентрацией в своих пределах (и даже в образе "одного" человека: Ивана) - тут единое мироощущение. Ощущение количественного перетекания "одного" в "другое". Ощущение кругового тождества, когда все как бы равно всему. Ощущение обрушившегося склада, когда все, разбросанное лежит недвижно, и надо растаскивать, расталкивать, встряхнуть, распределять, раскручивать.

Бешеная энергия Маяковского, заземленная на застывший инвентарь, ищет выхода; она изливается на названия, этикетки, вывески. Реальность, корчившаяся без языка, получает корчащийся язык. "Дней бык пег". "Стальной изливаются леевой". В этом есть своя магия: мускульный восторг губ. Мандельштам сказал бы: восторг Адама, дающего имена вещам.

У этого тяжело крутящегося мира нет "просвета в бездну". Но наконец-то есть центр. Центр тяжести, центр притяжения.

В этот центр фатально становится образ "вождя". Притом - ничего сверхъестественного: просто "Владимир Ильич". Концентрация разлитой в воздухе энергии. Поразительно; открывая ленинскую тему (в апреле 1920 года, к пятидесятилетию юбиляра), Маяковский ее не углубляет и по существу не обосновывает. То, что "мы" теперь знаем, "кого крыть" и "по чьим трупам идти", - это не аргумент, это "мы" и так знали (наши "ноги знали"). Единственное рассуждение - почти извиняющееся: дело, конечно, не в героях, это все интеллигентская чушь, но в данном случае разве ж можно удержаться и не воспеть? То есть, происходит что-то как бы поэтически противозаконное...

А впрочем, как сказать. Продолжается то, что происходило и до магической "черты": примеривание кандидатов на пустующий престол в центре вселенной. Тогда это делалось под гомерический хохот, теперь - всерьез. Свято место...

Только место уже не свято. Это просто узел энергии, через который раскручивается она ввысь и вширь, захватывая то, что по традиции числилось за "богом": всю мыслимую Вселенную.

Россия при таком глобальном разбеге - мелочь. "Россия дура". Впрочем, Латвия тоже дура: там красноротые нэпманы разгуливают по бульварам, а народ попрятался. "Мораль в общем: зря, ребята, на Россию ропщем". То есть, она, конечно, дура, но такая же, как все, не хуже.

Интонация шутливого глума в этих выкладках снимает с Маяковского всякое подозрение в неуважении к Латвии. Или в "русофобии". Это именно глум, игра. Но спрятано тут нечто серьезное: вера в общее тождество мира, где все равны и все равно. "Мир обнимите, Советы!" Если на пути Советов Европа - залить ее красной лавой! Если Россия - перемолоть Россию: пусть станет Америкой! А упрется Америка - перемолоть и ее. Что же будет? Все! Все станет всем! *"Скорее! Скорее!.. Раскидываю тучи... Глаза укрепил над самой землей. Вчера еще закандаленная границами лежала здесь Россия одиноким красным оазисом. Пол-Европы горит сегодня. Прорывает огонь границы географии России. А с запада на приветствия огненных рук огнеплещет германский пожар. От красного тела России, от красного тела Германии огненными руками отделились колонны пролетариата..."*

Это пишется вподбор: интермедия, ремарка.

А вот - чистая поэзия:

Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Эй!

Универсальный оклик. "Чтоб вся на первый крик: - Товарищ! - оборачивалась земля". "Вся земная масса сплошь поднята на красноезвездные острия". Былинный Святогор и Эйфелева башня идут в общий котел. Туда же валятся "Латвии, Литвы и т.п. политические опилки". Опять-таки: тут никакого специального пренебрежения к прибалтам ("распиливание" Европы даже переадресовано проклиняемому Вудро Вильсону), но какой глобальный экстаз!

И какая влюбленность в логику географической карты!

Мандельштам, наткнувшись первым на эту метафору, впал в трепет: карта Европы поползла в перекрой. Ахматова и Цветаева отдернули от "карты" руки, как при смертельном электроразряде. Маяковский с упоением входит в глобальную картографию. В мыслях он, наконец, вырастает до Саваофа: двигает миры и окликает столетия. Экстаз энергии, разлетающейся в беспредел. Счастье всеосуществления! Кто был "ничем", стал "всем".

Но тогда откуда - параллельно очередным пронумерованным "Интернационалам" - сдавленный хрип поэмы "Про это"? Вопль к "тихому химику будущего": воскреси! Забери в будущее - из этой самой победоносной красноречивой реальности...

Боль, загнанная в подпол, задавленная, задушенная, прорывается не столько смыслом крика, сколько тембром. Как это и бывает у великих поэтов: не словами - горлом:

- Сердце мое вложи!
Кровищу -
до последних жил.

В череп мысль вдолби!
Я своё, земное не дожил,
на земле
свое не долюбил.

Как? А всемирное братание? А красная лава, залившая мир счастьем? А электрические солнца, разогнавшие вековую тьму? А душа, ставшая равной мирозданию?

Душа, распяленная на глобальных тождествах, обрушивается в невидимую трагедию. Одержимый манией распределения и стратификации, поэт отделяет боли кусочек территории, ограждает опасный участок красными сигналами, вешает знак: я не про то, я - про это.

"Любовная лодка" отваливает от "парохода современности" и, нагруженная его трагизмом, уходит в искупительное плавание - как "миноноска", прикрывающая линейный корабль от неизбежной торпеды.

Финал предсказан: "Он здесь застрелился у двери любимой".

Сбудется с точностью. Трагедия безлюбного мироздания разрешится через неудачную любовь.

Но это потом. Пока мироздание, раскручиваемое поэтом, наращивает мощность. Шкивы, валы, приводные ремни, пропеллеры. "Дело земли - вертеться. Литься - дело вод". Верченье земли и литье стиха - это как работа завода: берется сырье - отгружается продукция; остальное - технология. Однако от Вселенной, осваиваемой умственно-энергетически, до конкретной реальности, где если что и есть, так "гвоздь в сапоге", "у подметок дырки", - гигантское расстояние. Это неосвоенное пространство заполняется реестрами, перечнями, азбуками, и еще - галереями вражеских портретов - мишенями. Пока с волны Переворота виден "будущего приоткрытый глаз", стих держится на

этом небесном нерве. Но едва сползает воодушевление с волны, сползает и стих - в старую отроческую обиду на жирных. Только теперь из старорежимной России коллекция желудков передислоцируется в Европу. В Америку. Чувства детонируют от чего угодно: от ноты Керзона, от фотографии Пуанкаре, от фильма Чаплина.

Европа - жрет. Америка - жрет. Желе-подбородки трясутся игриво. Не люди - липкий студень. Жирноживотые. Лобоузкие. От них ничего не остается, только чаплинские усики.

Путь исправления: "Европа - оплюйся, сядь, уймись".

Или, Америке: "Русским известно другое средство, как влезть рабочим во все этажи".

Голодный подросток, сжимающий кулаки в пустых карманах, проступает в красном горлане-главаре, который вроде бы уже напился чаю с солнцем.

"Молчи, Европа, дура сквозная! Мусьи, заткните ваши орло!.."

В Соединенных Штатах: "Бродвей сдурел. Бегай и гулево."

В Америке Южной: "Сидят и бормочут дуры господни... Визги, пенье... страсти! А на что мне это все? Как собаке - здрасьте."

Хорошо рассчитанный перебор глума. Вызывающей грубостью прикрыта робость. Гиперкомпенсация застенчивости,- диагностировал один медицински подкованный маяковед. Все ждут, что при встрече с барышней хулиган начнет хамить, а он - неожиданно - нежно - берет под ручку: "Сударыня..."

Поэтический эффект безусловен: под глумливой мистификацией скрыта действительная душевность, которая боится себя обнаружить.

В лучших стихах, посверкивающих среди фанфарно-духовых и деревянно-бензинных лозунгов (эти лозунги составляют - количественно - чуть ли не большую часть продукции "завода, вырабатывающего счастье"), среди этого лязга и грохота гениально пережиты именно те мгновенья, когда оглушенная и ослепленная душа тайно прислушивается, оглядывается...

...Тайно - чтобы никто не обнаружил...

...подходит ночью к бронзовому Пушкину:

Может
я
один
единственный жалею,
что сегодня нету вас в живых...

Между прочим, это тот самый Пушкин, которого приказом номер один приговорили к расстрелу и сбросили (надо думать, мертвого) с парохода современности...

Ну, давайте
подсажу
на пьедестал...

Панибратством прикрыто смущение.

Оно и есть суть этого пронзительного стихотворения. Безотчетная ночная тревога, странная после привычного солнечного ослепления. Знак драмы, павшей на великого поэта.

Два грандиозные сомнения, не вписываясь в громадь наших планов, тайно язвят его душу: любовь и поэзия. Вроде бы в "коммунистическом далеке" запрет на эти вещи не предусмотрен, но Маяковский ведет себя так, словно им грозит неизбежное искоренение. С Пушкиным, помимо проблем стихосложения (что понятно), обсуждается вопрос о том, может ли быть влюблен член ВЦИКа (Пушкин и в этом эксперт?). В Париже, меж "Верленом и Сезаном", - все о том же: что стихи-де в Коммуне не запретны и что любовь там не исчезнет.

Мучительна тайная тревога.

Мучительно смущение от того, что парижане, отнюдь не отвергающие ни любви, ни стихов, горлану-главарю нравятся. Втайне нравится и Америка. Прикрывая слабость, он на них на всех и орет. Свысока поплеывает. Бросает штатишкам вызов. Презирает Европу. Не понимают ни черта! (Тут встает в стих фраза, брошенная на поэтическом вечере в парижском рабочем клубе: *"Цветаева! Переводить - будете? А то не поймут ни черта!"*).

Они в нас - ни черта, мы в них - ни черта. "Мы - азиатщина, мы - восток. На глотке Европы лапа". И это тоже маскарад, дуплетом от Блока. На самом-то деле мы - "трудящийся Восток". Но ведь самое-то дело в том и состоит, что мы - не просто Восток, мы - Восток, прикованный к Западу сжигающим чувством ревности. И Востоком мы себя ощущаем как раз тогда, когда сводим счета с Западом.

Вот потрясающая развертка этих чувств: едва тронувшись в поездку ("Билет - щелк. Щека - чмок"), еще не завидя ни Эйфелевой башни, ни площади Этуаль, - уже ошетилен иголками: это все не для нас! Мы люди русские (он говорит: "обрусели", - вспоминая, наверное, о своих украино-грузинских корнях). И обрусение иллюстрируется... цыганской пляской: "Эх, раз, еще раз..."

Прежде, чем вы успеваете оторопеть, номер продается: это, мол, я в лихорадке. Еще бы: Маяковский и цыганщина - более, чем нонсенс: провокация. Ведь он, Сельвинского подкалывая, именно в цыганщине того "подозревает"; он, Цветаеву обижая, именно этим клеймом ее стихи метит. Тут, конечно, очередная мистификация. Но любопытен набор масок. Русской маски в реквизите нет. Есть - цыганская. В преддверии тотальной отмены национальностей при коммунизме - ничего особенного. И все-таки...

И все-таки: "только нога вступила в Кавказ, я вспомнил, что я - грузин". Немедленное оправдание: но я - не такой грузин, как при "старенькой нации", я - такой, что ради грядущего мира Советов Казбек готов скрыть... Это можно: и грузином быть, и Казбек скрыть. "Все равно не видать в тумане".

Киев. Владимирский спуск. Откликаются в крови гены украинской бабки. Немедленное оправдание: "чуть зарусофилствовал от этой шири".

Потрясающе: за киевскую ностальгию извиняется не как за украинофильство, а

как за русофильство! Украинцы, особенно при нынешнем перечитывании, могут и оскорбиться. Но не стоит: во-первых, три года спустя очередным поэтическим приказом Маяковский вернет все-таки Украине "долг" (не вникая, впрочем, в украинские дела и эмоции); и, во-вторых, если украинцев в понимании Маяковского не существует, так ведь не существует и русских: в роли "русскости" у него и цыганщина, и азиатчина, и что угодно. Это просто арсенал для боя.

Россия - театр военных действий. Место, где человечество перековывается из бывшего в будущее. Была Россия, изрезанная речками, словно иссеченная розгами. Будет Россия, рогатая заводскими трубами, в бородах дымов. И это всё о ней. Просто, как мычание.

Враг говорит: "у вас и имя "РОССИЯ" утеряно", - Маяковский не отвечает, переводит на другое: "Слушайте, национальный трутень, - день наш тем и хорош, что труден". Не удостоивает ответом. Быть русским - такой же нонсенс, как быть украинцем или грузином. "Русскими" становятся белогвардейцы, когда их вышибают "к туркам в дыру". Наш мир - "без России, без Латвии". "Славяне"? К ним рифма: "ухо вянет". Кто там втемяшивает: "Не лепо ли бяше, братие"? Это не пригодится. Пригодится - Баку. Крым - наш. Судьба "Киевов им Тифлисов" - наше. Счастливые "племена" по краям Красной Державы - наши. Узор "языка и одежды". "Сжимая кинжалы, стоят ингуши, следят из седла осетины". В качестве прорекаемого братства народов, конечно, замечательное попадание. Но в 1927 году существенно другое:

Москва
для нас
не державный аркан,
ведущий земли за нами,
Москва
не как русскому мне дорога,
а как огневое знамя.

Между великодержавным арканом и пролетарским знаменем простирается все та же конкретная жизнь, которой нужно управлять; управляет ею - милицейский жезл. "Жезлом правит, чтоб вправо шел. Пойду направо. Очень хорошо".

Поворачивая "направо", создатель "Левого марша" увязает в том жизненном хламе, который неустанно перерабатывает в стихи. Три магических пункта: хулиганы, бумага и Москвошвей.

О хулиганах - безостановочно: уговаривает опомниться и взяться за ум. Чувствуется какая-то внутренняя замороженность: "хулиган" - первоначальная маска самого Маяковского. Кажется, что он пытается освободиться от самого себя.

Бумага. У бюрократов ее надо отнять безоговорочно. Но дележ бумаги (и славы) между писателями - тема щекотливая: требуя ресурсов для себя, Маяковский рискует оказаться в позе непризнанного гения; он то и дело

выпускает вперед Асеева, как бы привязывая себя к литературному "ряду". Но одиночество просвечивает сквозь этот литмарш.

И, наконец, "манатки". "Фраки" и "фижмы", сменившие в качестве объекта ненависти "пуза" и "брыдла". Москвошвей - осевая тема. Ни пройти сквозь фасон эпохи отрешенно, как Пастернак, ни натянуть пиджак с надрывом, как Мандельштам, Маяковский не может, - он наводит и в этом деле порядок, обсуждая с товарищем Гольцманом, где "Москвошвей" хорош, потому что шьет из ситчика платья "моим комсомолкам", а где плох, потому что подсовывает им мадамьи манто и польские жакетки.

Мучительно под сводами таких богаделен. В ушах - грохот битв. Октябрьские залпы десятилетней давности глушат в сознании невменяемую реальность:

Жир
ежь
страх
плах!
Трах!
Тах!
Тах!
Тах!

"Вчерашний гул" спасает от современности, которая никак не вписывается в поэтическую вселенную. Маяковский, вооруженный десятками корреспондентских удостоверений, продолжает вгонять ее в коммунистический идеал с отчаянием и методичностью фанатика. Он переходит с уровня на уровень. С небес бросается в заплеванной быт. Он перелагает в стихи все: от ленинской строки до заметки в "стенгазе" и от Постановления ЦИКа до милицейского протокола. Тут кухарки, управляющие государством (они же "делегатки"), тут домохозяйки, не умеющие вычистить примус, тут вредители, предатели, миллиардисты, матерщинники, алиментщики. Снос Страстного монастыря, мешающего Пушкину печататься в "Известиях". Контрольные цифры пятилетки, велосипеды в рассрочку, отсутствие носков в магазинах, вред курения, польза культуры и отдыха...

Классовый враг, ранее четко маркированный моноклем и пузом, - теперь расплывается в нечто неохватное и неухватываемое. "Человечья страсть" - вот в последней редакции враг социализма. Мытье в ванной - венец социализма. В бешеном перемалывании материала чувствуется растерянность. Человек явно не влезает в систему. Не просто "враг" - человек вообще. Как справиться с таким неопределенно всеобщим противником? В отчаянии - к Ильичу:

Товарищ Ленин,
я вам докладываю
не по службе,
а по душе.
Товарищ Ленин,
работа адская

будет
 сделана
 и делается уже.

Адовая работа - построить рай. Ради спасения жизни - выкорчевать жизнь. Утрата равна приобретению. Чтобы всех сделать счастливыми, надо всех скрутить.

"Но всех скрутить ужасно трудно."

Еще бы не трудно. Пламенная атака на человека вязнет в человеческом материале. Эксперимент приближается к абсурду. Поэзия, братавшаяся с солнцем, срывается в лихорадочный штопор.

А ведь было, было леденящее предчувствие, ворочалось глубоко "в тине сердца". Сверху все пламенело, горело, искрило. Внутри - зябло. К ребру примерзала душа. Обернешься на те раскаленные годы - теперь и там снег.

Снег заносит
 косые кровельки,
серебрит
 телеграфную сеть,
он схватился за холод проволоки и
остался
 на ней
 висеть.

Вселенную, переплавленную в огне, замечает снегом. Ни зги не видать. Зовет любимую. Та не идет. "Иди сюда, иди на перекресток моих больших и неуклюжих рук". Не хочет. "Не хочешь? Оставайся и зимуй..."

Что Маяковскому (реальному) не везло в любви, - миф.

Он не только в Париже оставил зимовать любимую, он и в Америке успел произвести и оставить дочку (дочка выросла и посетила Москву; журналисты с восторгом обнаружили у нее "левые убеждения". Гены!).

А там, в комнате-лодочке на Лубянке, - вовсе уже не о левых или правых убеждениях мысль. И не о "любвонной лодке", которая "разбилась о быт". Там подводят итог.

Пол-Отечества снесли, другую половину не могут отмыть; по логике вещей надо снести и ее.

Любит? не любит? Я руки ломаю
и пальцы
 разбрасываю, разломавши.
Так рвут, загадав, и пускают
 по маю
венчики встречных ромашек...

Не надо быть ни высокоумным филологом, ни пламенным сторонником Маяковского, чтобы признать в этом прощальном четверостишии руку гениального поэта.

Как в фокусе - всё. Венчики, сорванные со всего святого. И майские потоки-колонны, уходящие в небытие. И любовь, подводящая к последней черте того, кто не может жить.

Движение поэтической интонации: от вызывающе простодушного "любит - не любит" к вызывающе-манерному "руки ломаю"... Надсоновское? Песенно-есененное? Невозможное у Маяковского! А ведь так и залажено, чтобы повернуть стих к катастрофе - с этой точки. Слово, на котором сламывается мелодия - гармония - жизнь: "разбрасываю".

Отсюда - под откос. Все, что было собрано, сложено, выстроено.

Написав такое, можно умирать.

**СЕРГЕЙ ЕСЕНИН:
«Я ЗНАЮ, ТЫ УМЕРЕТЬ ГОТОВА,
НО СМЕРТЬ ТВОЯ БУДЕТ ЖИВА»**

Ситцевым праведником входит в национальный синодик. Ни хулиганству, ни дебошам не поверили. Поверили — голубым глазам, льняным кудрям, нежной заветренности голоса. «Последний поэт деревни». Всегда среди берез. Свойский, мужицкий. Под иконами умереть хотел, в русской рубашке. Под лампадами. «Русь» — в каждом стихе. «Я люблю тебя, родина кроткая, а за что — разгадать не могу». «Грустная песня, ты — русская боль». «Русь моя, деревянная Русь, я один твой певец и глашатай».

В реальности все не так гладко.

Происхождение действительно крестьянское. Там неважно, из бедных ли, из богатых (родился среди бедных, рос среди богатых, но все родственники) — важно то, как сам о себе думает. А думает о себе так: *«не из рядового крестьянства, а из верхнего, умудренного книжного слоя»*. Еще любопытное признание: *«Дед вовсе был не крестьянин... у него, деда, «два парохода по Волге ходили»* (прежде Есенин о двух дедовских баржах, в самом деле ходивших у Титова в Питер по Неве, осмотрительно помалкивал) — свидетельство Надежды Вольпин в повести «Свидание с другом». Тут опять-таки интересно не то, кем был дед, а то, что внук помалкивает, а потом не выдерживает и хвастается. А может, и выдумывает. Важно опять-таки: ЧТО выдумывает.

Смолоду из деревни рвется. В этом смысле мечты его родителей совпадают с его мечтами, родители хотят вытолкнуть сына в культуру через единственную из села Константинове отдушину: церковно-учительскую школу и — потом — Московский учительский институт, а сам он, с детства околдованный песнями и частушками, грезит о карьере поэта и, попав в Москву, пристраивается к книгам: подчитчиком у корректора в Сытинскую типографию.

Москва поэта не замечает. Он трогается в Питер. Пересилив от страх, предстает перед Блоком. Блок его выслушивает, дает пару советов и рекомендательных писем в

литературные круги. Есенин рекомендации использует. Он не простит Блоку того холодного пота, которым облился 9 марта 1915 года на пороге его квартиры: в свой час он обзовет Блока «голландцем», «бесформенным», «по недоразумению русским», «на три четверти немцем». Блок об этих аттестациях не узнает — его отношение к юному дебютанту с Рязанщины увековечится в единственном письме 1915 года, где он, вежливо уклоняясь от дальнейших встреч («ничего существенно нового друг другу не скажем») и не загадывая вперед («мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные») тем не менее предрекает Есенину некороткий путь в поэзии. Но предостерегает от нервной торопливости.

Между тем, двадцатилетний крестник его, кажется, и торопится, и нервничает. Ловит свой шанс. С легкой руки Зинаиды Гиппиус, напутствовавшей его при первых питерских публикациях, он стремительно входит в моду. Головокружительное восхождение увенчивается чтением стихов у самой императрицы, однако это достижение два года спустя перечеркнуто революцией. И слава богу, потому что за верноподданнический визит ожидала Есенина свирепая и бесповоротная интеллигентская анафема.

В феврале 1917 года потеряли смысл и старые связи, и старые проклятья.

По существу-то Есенину совершенно безразлично, кому читать стихи: русской царице, стриженной курсистке или подзаборной девке; читает он и на рабочих митингах, и в теософских салонах, не чувствуя себя своим ни там, ни тут. Однако высокоумные петербургские литераторы дают ему нечто важное: первый «социальный заказ», то есть первое лирическое амплуа.

Как и Блоку, он не простит Зинаиде Гиппиус и ее кругу той снисходительной поощрительности, которую чувствует шкуркой; он отплатит им всем ненавистью; но роль, ими ему предложенную, поначалу отыграет честно: роль «херувима», «пастушка», «Леля», природного дитяти, взысканного мистической «почвенной» праведностью.

Горький, наблюдая все это со стороны, комментирует: его сожрали со вкусом, как землянику в январе.

Отчасти Есенин верит в эту свою херувимскую роль, что подтверждается тем, как неистово он впоследствии от нее отбивается и отрешивается.

Вообще это странная и уникальная черта Есенина: легко входить в роль, подставленную литературой, и тяжело расплачиваться за нее в жизни.

Мариенгоф, догадываясь, что с помощью имажинизма Есенин вытравляет из себя «пастушка», замечает: «Я не знаю, что чаще Есенин претворяет: жизнь в стихи или стихи в жизнь».

Сельский ангелочек — это только начало; пять лет спустя — «хулиган». Окрестившись «хулиганом», приходится хулиганить в реальности. Маяковский, конкурент по литературному хулиганству, пускает в оборот формулу: «шумит, как Есенин в участке».

К середине 20-х годов в есенинских текстах всё тяжелее бьется навязчивая мысль о близком конце. В стихах это «парафразис», лирический аспект распада старого мира и разлада с новым. В реальности — гибель: он нервничает, торопится и — кончает жизнь в петле.

Ни икон, ни лампад близко нет.

Конечно, в семье деда читали Библию, и слепцы-богомольцы, останавливавшиеся в доме, пели Лазаря, и бабка таскала внука по монастырям. Но внук «в бога верил мало», «в церковь ходить не любил». И не полюбил никогда. С Клюевым, верным соратником, разошелся именно потому, что тот всерьез верил. «И Клюев, ладожский дьячок, его стихи как телогрейка, но я их вслух вчера прочел — и в клетке сдохла канарейка». Великие поэты не ошибаются в обертонах: Клюев — это действительно теснота,

согревающая и вяжущая душу, Есенин — это воля, просвистывающая душу насквозь; там — клетка, а тут — птица; там — вера, а тут — «что-то», что шире и проще веры.

В исходе тут — чувство одухотворенной связи всего, что есть за околицей, в мироздании и вообще в природе. Нашцупано — в первом же стихотворении, до нас дошедшем. В разговоре с молодой поклонницей Есенин говорил, что написал его восьми лет от роду, однако для собрания сочинений датировал 1910 годом, то есть отнес к пятнадцати; в любом случае это — начало, и оно отмечено косноязычием гения:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

Всеобщее родство, кровное взаимопретекание «всего и вся» — это и есть уникальное мироощущение Есенина, его мета. Человек вплетен в природу, возвышен до нее и одновременно опущен до нее. Тут коренится и самый пронзительный частный мотив Есенина: связь с «братьями нашими меньшими» — стихи о лошадях, коровах, собаках, почти сплошь вошедшие в хрестоматию.

Но отсюда же — и снижение Абсолюта до уровня животной неизреченности: и «господи, отелись», и «божье имя», пухнувшее «в животе овцы». Пока эта литургия служит среди стад, она всего лишь естественна. Но когда она задевает церковные стены, начинается невинное кощунство.

Может быть, оно не так невинно. Но все-таки оно естественно. Библейский образный круг не является для Есенина чем-то канонически программным, просто библейское застряло в памяти от дедовых рассказов. А теперь — соответствует «мистическим» ожиданиям петербургских салонов. И еще — вкусам эпохи, когда в 1918-1919 годах литература начинает бредить на языке Апокалипсиса. Есенин в «Инонии» просто принимает общие правила игры.

А вот НАРУШАЕТ он правила — по-есенински.

Его богохульство носит оттенок навязчивости и декоративности разом. Он «выплювывает Христово тело изо рта». Он «выщипывает богу бороду оскалом своих зубов». Он делает примерно то же самое, что и Маяковский, но, в отличие от Маяковского, все-таки нервничает и торопится. Он выкрикивает свои богохульства на улице случайным зевакам и ждет, что его будут бить. (Знаменательно, что подоспевшие революционные матросы, послушав, берут его в защитное кольцо: «Читай, товарищ, читай!»).

Такой душе революция — что вывернутая обедня. Мужик, естественно, «глядит на Маркса, как на Саваофа, пуская Ленину в глаза табачный дым». Что кадило, что курево. Что божье имя, что отел неба. Всеобщее духовное совокупление. «Сердце — свечка за обедней пасхе массы и коммун».

Знаменитые строки о России — библейская точка опоры с последующим переворотом смысла:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою»

Опять-таки: еще сто раз будет сказано «наоборот». Например, так:

Господи, я верую!..
Но введи в свой рай
Дождевыми стрелами
Мой пронзенный край.

То есть «рай», как и «бог»... все одно, что «коммуна», «Советы», «большевики», «империя», «держава», «власть». Зло и точно сказал Ходасевич: «пастушку» безразлично, сверху или снизу подожгут Россию; и христианство есенинское — не содержание, а только форма. Что же им вложено в эту форму? Поначалу казалось, там всего лишь «городецко-клюевский style russe: не то православие, не то хлыстовство, не то революция, не то черносотенство.» Так Ходасевич думал о Есенине. Потом понял: ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое... Вообще — ничего такого. Все это только сменная экспозиция. И посреди этих декоративных смен — «что-то», магически остающееся в центре мироздания, неизменное и загадочное. С названием кратким «Русь».

Характерно, что эпитет «русский» — редок. Возможно, в силу органичной интернациональности Есенина. «Русь» — это не «русские», вернее, не только русские. Это «кто-то» или «что-то», от чего невозможно оторваться душой. Но и невозможно разгадать.

«Кто это? Русь моя, кто ты? Кто?»

Станный вопрос, если учесть, что, кроме «Руси», нет ничего стоящего в его мире. Но не такой уж странный, если понять духовную ситуацию.

Однажды Надежда Вольпин сказала Мариенгофу в присутствии Есенина:

— Он старше нас с вами на много веков... Нашей с вами культурной почве — от силы полтора года лет, наши корни — в девятнадцатом веке. А его вскормила Русь... Мы с вами россияне, а он — русский.

Есенин тогда промолчал. Мариенгоф обиделся. Вольпин подумала, что она слукавила: «забыла» о своих иудейских ветхозаветных корнях. Но о Есенине она почуяла правду. Можно сказать, что Блок, Гумилев, Ахматова разрабатывали свою культурную память на «пушкинскую глубину», Ходасевич — на «державинскую», Мандельштам — на «дантовскую». Эти века можно «счесть». В Есенине культурная память отсчитывает себя от немеряной русской старины, которая вообще не знает точного счета. С одной стороны, она опирается, как у Клюева, на православный тысячелетний канон, но с другой стороны, уходит в какие-то дохристианские неуследимые глубины, сохраненные народной песней и не опирающиеся ни на что, кроме чистой «природы». Цветаева, такую ж бездну чуя, все пыталась «опереться», и «срывалась». Оттого и неистовствовала. Есенин упоенно скользит в бездну.

Есенинская «Русь» шире любой «истории». Но она и размыта.

Отсюда странное сочетание конкретности зрения и «беспредметности» памяти в есенинской лирике. Есть непреложное духовное пространство, которое нечем заполнить, кроме как березами и коровами. Вообще чем угодно заполнить. Любой ржавый желоб годится для чистой «кастальской» воды. Ощущение незаполненности все равно остается. То, самое что Константин Леонтьев называл применительно к Руси: «развоплощенность». Леонтьева нет в есенинских синодиках. Но ощущение то же: все воплощения Руси — обманны. В том числе и «крестьянское».

«Я — последний поэт деревни».

Однако «крестьянина»-то в его поэтической деревне и нет. Он, крестьянин, появляется, когда герой, проехавшийся по Европе и Америке, возвращается в родное Константиново в цилиндре и в «гетрах», и мужики его НЕ УЗНАЮТ.

Изначально в стихах нет мужика — того, который пашет и сеет, кует и клекает. Есенин его, пашущего-сеющего, вспоминает уже «обернувшись», перед самым концом, в поэме «Мой путь», и вспоминает именно с тем ощущением, что — не разглядел. «Тогда не знал я черных дел России. Не знал зачем и почему война. Рязанские поля, где мужики косили, где сеяли свой хлеб, была моя страна». Единственный деревенский работник, попавший в раннюю лирику Есенина, «Кузнец», — фигура дутая и елочная («взор отважный и суровый», «мечты игривые» и т.д.); закрадывается подозрение, что тут едва ли не ирония автора, но скорее это все-таки отписка.

Настоящий изначальный герой Есенина — не работник, а странник. Тянутся через его стихи нищие-милостники, захожие богомольцы, бесконечно бредущие иноки, калики, подзаборные бродяги, искатели счастья, гости, босяки, отщепенцы... Из деревни их дорога вьется в город, но и в городе им нет пристанища, они живут где попало и умирают «на московских изогнутых улицах». Фигура скандалиста и хулигана, увенчавшая лирику Есенина в пору ее расцвета, — продолжение этой неприкаянности. Русь у Есенина не работает. Она гуляет и горюет. Тут — предвечная мелодия и предсказанный финал.

Мало некрасовского в этой мелодии, много кольцовского; ни намек на заунывный тягловый стон, зато бездна простора. Главное желание — все бросить; главное чувство — плач по брошенному. В кольцовской кудрявой удали прорезается чисто-есенинское отчаяние.

А месяц будет плыть и плыть,
Роня весла по озерам,
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать под забором.

Русь — грустная песня. Русь — черная монашка. Русь — горькая загадка. Вот-вот умрет, хочет умереть, готовится умереть. Обаяние и тайна есенинской «Руси» — в тихо лучащемся «отсутствии». Исчезновение неизбежно, но «что-то» остается. «Что» — непонятно. «Гибни, край мой, гибни, Русь моя». Гибель непонятным образом свидетельствует о жизни и странным образом ее обуславливает. Чисто есенинское, немислимое ни у кого живое умирание:

Я знаю, ты умереть готова.
Но смерть твоя будет жива.

Нет внутренне-ясной идеи у этого бытия, серебрящегося на грани черноты.

Начисто отсутствует, например, осознание «славянства». Один раз упомянуто — в речи Пугачева, вскользь: скорее речевая краска, чем мысль. Не только Некрасов, но и Тютчев отсутствует в генной памяти. Русь не имеет внутри себя центра; скорее это свято место, которое пустеет и восполняется. Из России БЕГУТ. Калмыки бегут к монголам и китайцам, а казаки, вместо того, чтобы удерживать, — ЗАВИДУЮТ бегущим: сами бы с радостью ударились в кочевье. Для нынешних читателей строки о распаде России, из которой рвутся прочь попавшие в ее объятия народы, — почти газетная злободневность, но для Есенина, невзначай воспроизведшего подобный спор в

«Пугачеве», он не имеет глубинного смысла. Державы ему не жаль, держава — белая, господская, дворянская. Пугачева — жаль, но ему помочь невозможно, потому что в его вольнице — тоже гибель. Возникает своеобразный баланс тупиков: прокляты те и эти; а если кто-то в драке прав, то он звереет так же, как неправый. Впрочем, неправый при этом внутренне свят так же, как и правый.

Интересно, что образ «черни» — отсутствует. Именно ОБРАЗ, потому что «чернь» как ПОНЯТИЕ, имеющее узкий сословный смысл, в «Пугачеве» проскальзывает. Но никогда Есенин не называет этим словом тех убийц и воров, бродяг и странников, скитальцев и хулиганов, которые живут в сокровенном мире его лирики. «С большой эпической темой» чернь, взятую напрокат из «исторических трудов», еще можно примирить.

В лирику «чернь» не вписывается.

Дело в том, что если в поэмах этот хаос производит впечатление непроявленное и даже недодуманности, то в лирике он помогает создать ауру смерти-жизни, настолько притягательную, что Есенин отказывается искать из этого состояния выход. Как «эпик», он штудирует книги, старается быть на уровне; он и «Капитал» принимает по странице в день (и жалуется в стихах на несъедобность); он и в «текущую политику» вникает, то есть в «вопросы». Это «вопросы о Советской власти, о революции», — вспоминает Владимир Кириллов, но отмечает у Есенина поразительный сдвиг: — Хочет высказаться точно и определенно, но выходит у него туманно и неясно».

В деловых бумагах Есенина (в анкетах и автобиографиях, да и в статьях, написанных для «публичности») можно найти все злободневно необходимое: и Советскую власть, и Коммунистическую партию, и Ленина и чуть ли не социалистический реализм в проекции. Но любой шаг в поэзию означает — «туманность и неясность». ПОЭТ Есенин живет в другом измерении.

Ни мировой войны, ни революции — не заметил. Лихое шапкозакидательство в единственном «патриотическом» стихотворении 1914 года («побросали немцы шапки медные, испугались посвисту богатырского») звучит почти пародийно. Скользящие упоминания «советского» производят впечатление сомнамбулического прохода «мимо и сквозь». Партию отводит от себя одной фразой: «*Чувствую себя гораздо левее*». Если учесть неоднократные анархистские заявления и «исповеди хулигана», то в это можно поверить. Но верить не нужно, потому что во фразе: «*Коммунисты нас не любят по недоразумению*» — за младенческой наивностью угадывается змеино-мудрое ускользание.

Только от гражданской войны Есенин ускользнуть не может. Потому что эта война разбивает то единственное, что у него есть: «Русь». И прокляты в этой войне опять-таки и те, и эти. Под каким флагом осуществится победа тех или этих, неважно: победа все равно будет означать гибель. А гибель — новую жизнь. Под неведомыми именами. В том числе и самыми неожиданными.

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я — большевик.

В этой же интонации могло бы прозвучать и другое. Например: я — анархист. «Мать моя — родина» звучит как: мать честная! Во, где мы оказались. Поэзия легко врет в "словах", но не врет в интонации. Большевизм — очередной «морок», вернее, очередное имя того неназываемого, что означается единственным словом "Русь". Если она падает, то это уже как бы не она. Если взлетает, — тоже не она. В знаменитом

стихотворении «О Русь, взмахни крылами» есть строки, прямо смыкающиеся с большевистской программой (мыть, чистить, трепать и драть!), что по-есенински звучит так: «Довольно гнить и ноеть, и славить взлетом гнусь — уж смыла, стерла деготь воспрянувшая Русь». Но рядом — в финале, повторяющем зачин, — страшные строки о смене имен, то есть почти о подмене:

С иными именами
Встает иная степь.

Эта скользнувшая в стихе «степь» заставляет вдуматься в систему «земшарных» (сейчас сказали бы «геополитических») координат, в которых у Есенина гуляет Русь — обреченная и неуловимая.

Ее неуловимо тянет к Востоку. Не «глобально», а — эмпирически и даже этнически. «Затерялась Русь в Мордве и Чуди». «Калмык и татарин» первыми откликаются на «зов матери-земли». «Азия, Азия, голубая страна» манит русских скитальцев. «Золотая Азия» дремлет на московских куполах. «Золотые пески Афганистана и стеклянная хмарь Бухары» реют в стихе. И не поймешь, что сулит Восток: то ли нирвану и негу, то ли гибель и рассеяние: «Рас...сея»...

Запад? Отсутствует. «Бельгия», разбитая сатанинскими мечами немцев, — эфемерность, летом 1914 года наскоро заскочившая в стих из газет. «Зато душа чиста, как снег» — единственное утешение, найденное русским поэтом для «Бельгии». «Английское юдо», явившееся в стихи весной 1917 года, — того же происхождения; «юду» сказано: «Сгинь!» Год спустя сказано еще одному «юду»:

«Страшись, Америка!» Сказано: «Американцы — неуничтожимая моль». «Страна негодяев». «Железный Миргород».

Впрочем, когда Айседора Дункан забирает своего избранника в Новый Свет, и он поднимается на борт парохода «Париж» (который превосходит слона в 10 тысяч раз) и проходит через «корабельный ресторан» (который площадью побольше нашего Большого театра), а потом через «огромнейший коридор» (в котором разложили «наш багаж приблизительно в 20 чемоданов»), а потом еще и через две ваннные комнаты, — наш странник садится в своей каюте на «софу» и начинает хохотать.

«С этого момента я разлюбил нищую Россию».

Он даже большевиком настоящим себя на мгновение чувствует: вздернуть бы эту вшивую Русь железной уздой, поставить бы ей стальную клизму — пусть догоняет Запад.

Кончается дело тем, что «хулиган» проклинает и Америку, и Европу (а также гниющую там эмиграцию) и возвращается на Русь.

И тут он обнаруживает, что той Руси, именем которой он клялся, нет, Но и новой нет. Вернее, ДЛЯ НЕГО в ней места нет. Не только потому, что путь личности, осознанный с такой смертельной неподдельностью, ведет неотвратимо к трагической развязке. А еще потому, что этот путь пролегает в изначально расплывающейся реальности.

Мировые координаты отсутствуют. Планетарный экстаз, ненадолго охвативший Есенина в 1918 году («До Египта раскорячу ноги... Коленом придавлю экватор... Пятками с облаков свесюсь») — не более, чем элементарность поэтической моды послереволюционного момента; у Есенина этот язык отдает натужностью и искусственностью; Маяковский осваивает «земшарность» куда более серьезно.

Впрочем, Есенин берет реванш, когда в ту же пору открывается возможность свести поэтические счета с «толстыми» и «жирными», он разворачивает свою кобылу к ним

задом и поливает чистоплюев такой струей, что Маяковский с его чешущимися «кулаками» бесповоротно проигрывает.

С «планетой» иначе. Есенину на вселенную «плевать». По планете — «пальнуть». Ничего этого в сущности нет, только — Русь.

Вот ее и делят. Николай Полетаев запомнил сцену: в Доме Печати на каком-то банкете выпивший Есенин пристаёт к Маяковскому: «Россия — моя! Ты понимаешь — моя! А ты... ты американец!» Тот отвечает насмешливо: «Ну, и бери ее. Ешь с хлебом». А этот чуть не плачет: «Моя Россия!»

Россия - и ничего больше. Россия — и над нею Бог. Или сатана. Или еще «что-то» в пустоте неба. «Алый мрак в небесной черни».

Притихший «хулиган» надевает цилиндр и плачет о родине. «Планета» несется дальше, решая свои «вопросы»: умиротворяя враждующие племена, изгоняя из их жизни ложь и грусть.

Что остается?

«Шестая часть земли...»

«Планетарное» мышление, пропущенное через единственную живую точку на этой земле, испепеляет ее. На пепле всходит поэзия.

Болевой центр ее — смертная зависимость между ситуацией, в которую родина ПОПАДАЕТ («роком событий») и твоею вольной волей (тем, что ты ИЗБИРАЕШЬ и ДЕЛАЕШЬ). Это — нерушимый узел, и это сюжет, с которым Есенин входит в мировую лирику. Как все гениальное, в логику это не укладывается.

И всю тебя, как знаю,
Хочу измять и взять,
И горько проклиною
За то, что ты мне мать.

При переводе на язык логики это обращение к родине может показаться нравственной абракадаброй или даже умелым абсурдистским фокусом в духе любого из направлений авангарда (ни к одному из которых Есенин никогда всерьез не принадлежал, хотя всем интересовался, а имажинистами одно время был даже взят в штат). Проклинать родину и одновременно продолжать быть ей верным сыном — это чисто русское состояние, но здесь оно подкреплено не обычной ссылкой на абсурдность мироздания, в котором ты «не виноват», а мучительным осознанием того, что этот абсурд создан твоей свободной волей. Тут не «вина» в старом, дворянском или, поновее, интеллигентском смысле, тут - переживание фатальной греховности, коренящейся в глубине непредсказуемого народного, вернее, природного бытия, с трудом и болью выходящего к осознанию личной ответственности, то есть, в народном же понимании — готовящегося к неотвратимой каре.

Скомороший смех помогает выдержать эту ношу. Сначала так: «Люблю твои пороки, и пьянство, и разбой». Потом так: «Годы молодые с забубенной славой, отравил я сам вас горькою отравой». Потом так: «И первого меня повесить нужно, скрестив мне руки за спиной: за то, что песней хриплой и недужной мешал я спать стране родной». И наконец: «Я один... И разбитое зеркало»...

Между деланным «пастушком» и деланным «хулиганом» возникает вольтова дуга поэзии. Величие выплавляется в том же огне, в котором сгорает личность.

Можно сказать: не было ему счастья, потому что не было счастья его родине.

Надежда Вольпин почувствовала глубже, и точнее, и страшней: «Вот счастья-то он и боялся!»

На фоне столкновения Руси деревянной и Руси железной его личная драма воспринимается не как разрешение загадки, но скорее как ее принципиальная неразрешимость. На Русь Советскую брошен странный слепящий свет, отдающий чернотой. Или, так: брошена тень, сквозь которую продолжает бить свет, странно-притягательный.

Вглядываясь в вождя, символизирующего этот апокалипсис, Есенин становится в тупик. Еще до стихов о нем сказано, весной 1920 года:

«Ленина нет. Он распластал себя в революции. Другое дело Троцкий. Троцкий пронесит себя сквозь историю, как личность! А Ленина самого как бы и нет!»

Куда легче эту проблему решает Маяковский, одержимый идеей упорядочения Вселенной: Ленин входит в его мир как мотор в систему приводных ремней. В ржаной мир Есенина Ленин не может вклиниться ни с какого боку. Председатель СНК не похож ни на романтического мятежника, ни на народного мстителя; в нем нет ни разинского разгула, ни пугачевской бунташности. Пытаясь объяснить, как это «скромный мальчик из Симбирска стал рулевым своей страны», Есенин в порыве влюбленности награждает Ленина голубиной кротостью; увидеть, что Ленин «никого не ставил к стенке», можно, конечно, только из батумского рая. Но интересно, что не влезая в мир Есенина ни одной конкретной чертой, Ленин остается для него магически завлекательной фигурой. Ребус, сфинкс, загадка. Загадку эту помогает разгадать Прон Оглоблин, криушинский мужик, прицелившийся пограбить барское имение. Прихватив на крыльце гостящего в деревне поэта, криушинские пытаются его на предмет столичных новостей, то есть: каковы будут цены на рожь и не дадут ли господскую землю без выкупа? Поэт, «отягченный думой», долго не может ничего сказать, а потом выдыхает четверостишие, которое по точности и глубине способно, наверное, уравновесить добрую половину маяковских маршей:

Дрожали, качались ступени,
Но помню
Под звон головы:
«Скажи,
Кто такое Ленин?»
Я тихо ответил:
«Он — вы».

Самое потрясающее и самое коварное тут — «тихо». Тихое вкрадывание в истину, которая вот-вот взорвется.

Да кто ж он такой — Прон Оглоблин, воплотившийся в Ленине, вызвавший его к жизни и «тихо» с ним отождествившийся?

«Булдыжник, драчун, грубиян». Добился-таки своего: на господском рояле, выброшенном в снег, сыграл тамбовский фокстрот коровам, за что и был поставлен к стенке.

Между прочим, когда в реальности решалась судьба имения «Анны Снегиной», Есенин мужиков удерживал. Он говорил: уничтожать все это глупо, а лучше забрать и устроить читальню или амбулаторию для села. «Оглоблин», натурально, рвался все раздолбать и пожечь. Самое интересное, кто оказался на его стороне! «Моя терпеливая мать»:

— Чужого не жалко! У нас же и награблено!

Поневоле вспомнишь о родине сказанное: «Проклинаю за то, что ты мне мать».

Так в чем разгадка российского сфинкса?

Не в фигуре вождя, будь то Разин, Пугачев, Ленин или любой коновод смуты, — а в той смуте, которая таится в душах голубоглазых «пастушков», мечтающих стать «хулиганами»:

Потому им и любви бандиты,
Что всосали в себя их гнев.

Их гнев, их отчаяние, их веселие. Их ум, что укреплен в разгуле, их любовь, что утолена в разбое. Это же нужно в СЕБЕ ощутить и признать — и не покаяться при этом! Вариант, психологически почти невысказанный, и только поэтически давшийся гению.

Великие поэты Серебряного века знают два ответа на вопрос о личности, столкнувшейся с роком истории.

Одни чувствуют себя наперсниками рока (хотя слова могут быть другими, например, «мать-История»). Тут правофланговым шагает Маяковский. За ним — с робкой хасидской улыбкой — Пастернак. И еще, пожалуй, Цветаева, яростная оттого, что рок не поддается ее воле.

Другие чувствуют себя жертвами. Мандельштам, Ахматова. И, пожалуй, та же Цветаева, яростная оттого, что эта роль не по ней.

Но так «тихо», так певуче, так «кротко» совмещает в себе то и другое — только Есенин. Это уникальное выражение эпохи, в которой ослепительно соединяются обе бездны: верхняя, «небесная», и нижняя, «преисподняя». Лирический герой проходит меж ними с наивностью младенца, «не понимающего», что делается вокруг, «впервые видящего» вещи и кущи, формы и цвета.

Цвета в его лирике — чистые и ясные: красный, голубой, зеленый. Никакой изначальной мглы, фиолетовой густоты, блоковской сажки: палитра свеженаписанного лубка, народной иконки.

По этим краскам — серебро. Оно не краска, оно отблеск. Серебристое всегда в паре с золотистым, оно слепит, веселит, завораживает, оно — как ассистка на образе, как праздничный оклад, как риза.

Серебрится река.
Серебрится ручей.
Серебрится трава
Орошенных степей.

Складень!

Однако чернота ночи чувствуется в этих беглых, «лунных» пейзажах. Иногда она короткими штрихами прочерчивает цветение красок: то черная птица пролетит, то черная туча прольется, то из черной проруби русалка глянет. «Что-то» все время копится в этом пестрении штрихов, оттеняющих голубизну и зелень, хотя проходит как бы «мимо» сознания. И вдруг обрушивается страшным видением ЧЕРНОГО ЧЕЛОВЕКА, который, выйдя «из зеркала», садится на кровать и читает отходную поэту, прожившему жизнь «в стране громил и шарлатанов». Догадка: «Он — вы» преобразуется в догадку: «он — я». Это финал драмы. Страна живет дальше, меняя имена, цвета, наряды. Желтоволосяный мальчик с голубыми глазами готовится отойти в черноту.

Последний взгляд он бросает на Русь из благословенных теплых краев. Оттуда, из Баку и Батума, родина видна, как в персидском райском сне; мысль о конце присутствует в этом сне без ужаса, как что-то привычное.

Однако из сна надо возвращаться. В реальность, в Россию, в холод.

Он возвращается и пишет стихотворение, в котором жизнь, равная небытию, и смерть, равная возрождению, в последний раз глядятся друг в друга.

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умереть не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Его находят в петле, в номере гостиницы с нерусским названием, в городе, который только что примерил третье имя, и это имя тоже сменит впоследствии.

Русь Советская откликается на смерть поэта шквалом молодежных самоубийств. Нежная беззащитность народа предательски проступает из-под железной маски. Главный имажинист Мариенгоф отмечает с ревностью: на другой день после смерти — догнал славу!

Действие двух предсмертных есенинских четверостиший Маяковский пытается нейтрализовать с помощью двух сотен строк.

Маяковскому остается до самоубийства пять лет, в течение которых он окончательно утверждается как лучший и талантливейший поэт советской эпохи.

Есенин же медленно восстает из полузапрета, чтобы постепенно сделаться символом той вечно недостижимой, непостижимой и невоплотимой Руси, которая, замирая в святости и мечась в греховности, серебряным видением проходит сквозь тысячелетнюю чернь эпох.

* * *

И сейчас мы ее пытаемся разглядеть.