

I. ЗАВЕРШЕНИЕ МИФА

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

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

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

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

Пастернак

1.

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

«...те, кто видит в "Двенадцати" политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, — будь они враги или друзья моей поэмы. Было бы неправдой вместе с тем отрицать всякое отношение "Двенадцати" к политике. Правда заключается в том, что поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть и такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой...

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

Как видим, тема революции совсем не означает для Блока политической, т. е. агитационной, партийной направленности произведения. Тема революции — новая, большая тема — определила необычное для Блока звучание и построение поэмы. Внешне здесь всё не так, как в других произведениях Блока, и кому-то может показаться, что "Двенадцать" — по духу не блоковская вещь, не его голос. На самом деле — вещь из

блоковских блоковская. Чуть ли не в два дня написав поэму,¹⁾ он — никогда себя не хваливший — записал в дневнике: «Сегодня я гений».

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

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

А сколько мотивов, пугающе-разнородных.

Марш:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Лозунг:

Вся власть Учредительному Собранию!

Залихватская частушка:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить...

Бешеная плясовая:

Мы на горе всем буржуйам
Мировой пожар раздуем...

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

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

И мороз по коже от хриплого, с придыханием:

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

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

Упокой, Господи, душу рабы Твоя...

И над всем этим — высокая мелодия, несущая образ Христа. Но это — заключительный образ поэмы. А прежде мелькают другие образы: старушка, писатель, поп, барыня, проститутка. Двигутся, проплывают фигуры. Несколько резких штрихов вырывают их из пурги, и они снова погружаются в метель, запечатленные живьем. И все возникает из черного вечера и белого снега. И все летит, кружится, тонет в метели, расплывается, гаснет, мелькает дьявольской чехардой. И будто бы в этой пляске ритмов, голосов, картин

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

нет ни порядка, ни стройности, ни единства. Все отрывисто, разорвано, единично, как возгласы: «Хлеба!», «Проходи!», «Поцелуемся...», «Скучно!»

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

2.

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

Черный вечер.
Белый снег.

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

"Двенадцать", как давно было замечено,²⁾ — поэма контрастов, коллизий, противоречий.

Черное — и белое.

Реализм предметных деталей — и символика образов-идей.

Старый мир и новый.

Двенадцать красногвардейцев — и незримый классовый враг.

Страх растерявшихся обывателей — и победная ярость восставшей гольтыбы.

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

Этот список можно было бы продолжить,³⁾ но я хочу остановиться на одном контрасте поэмы, который, кажется, точнее других⁴⁾ определил И. Бунин — неистовый хулигатель Блока и "Двенадцати".

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

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

²⁾ Говоря об «антитетичности» поэмы (контрастности ее образов), З. Минц делает отсюда вывод, что "Двенадцать" следует считать «типичнейшим произведением революционного искусства 1918-21 гг.», образчиком той литературы, которая «*принципиально избегает оттенков, нюансов*», ибо «время для этого еще не наступило», ибо «Октябрь, уничтоживший «все середины», противопоставил революционное и антиреволюционное искусство...» (Поэма "Двенадцать" и мировоззрение А. Блока эпохи революции).

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

³⁾ Даже рядом (или близко) стоящие эпитеты, относящиеся к одному предмету (или к близким предметам) порой выступают в поэме как *противоположности*; например: «Эх, ты горе горькое, / Сладкое житьё»; «Чёрная злоба, святая злоба»; «...с кровавым флагом... в белом венчике из роз...».

⁴⁾ В дальнейшем (из всех цитируемых работ) с упоминанием автора, но без названия источника будут цитироваться следующие критические работы о Блоке: К.И. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт, Пг., 1924; К.В. Мочульский. Александр Блок, Paris, 1948; Л.К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX в., М.-Л., 1964; П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники, М.-Л., 1966; З. Паперный. Поэтический образ у Маяковского (главы о Блоке), М., 1961; А. Турков. Александр Блок, М., 1969; Вл. Орлов. Поэма А. Блока "Двенадцать", М., 1967; Б. Соловьев. Поэт и его подвиг, М., 1965; Г. Ременик. Поэмы Александра Блока, М., 1959; Э. Шубин. Поэма А. Блока "Двенадцать". Филологический сборник студенческого научного общества, издательство ЛГУ, 1959; З. Минц. Поэма "Двенадцать" и мировоззрение Блока эпохи революции. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 98, Тарту, 1960.

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

«Трагическое» и «плясовое» — заметил Бунин.

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

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

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

Не решает этой задачи и Л. Долгополов — при такой постановке вопроса: «В поэме образовались как бы две эмоционально-стилистические линии: линия разбитных частушечных мотивов и разгульных интонаций... и линия высокого революционного пафоса, чеканного лозунга; эти две линии, две стороны поэмы не противоречат друг другу».

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

3.

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

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

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

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

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

Разговорно-бытовому плану принадлежит все *сюжетное* и все *личное* в поэме; все, что составляет *индивидуальную* характеристику действующих лиц.

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

1

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

2

Гуляет ветер, порхает снег,
 Идут двенадцать человек.
 Винтовок черные ремни,
 Кругом огни, огни, огни.

Дальше патетический план сразу переходит в разговорный:

В зубах цыгарка, примят картуз,
 На спину б надо бубновый туз!
 Свобода, свобода,
 Эх, эх, без креста!

Патетическому плану принадлежит марш, лозунг:

Вперед, вперед, вперед,
 Рабочий народ! —

— принадлежит почти всё, что связано с *общим* монолитным движением *двенадцати*⁵⁾ с их *шествием*:

Их винтовочки стальные
 На незримого врага...
 В переулочки глухие,
 Где одна пылит пурга...
 Да в сугробы пуховые —
 Не утянешь сапога...

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

В очи бьется
 Красный флаг.

Раздается
 Мерный шаг.

Вот — проснется
 Лютый враг...

⁵⁾ Одна строфа, относящаяся к шествию *двенадцати*, дана больше в разговорном, чем в патетическом плане.

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

Игнорирование этого обстоятельства влечёт за собой заблуждения критики.

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

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

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

Посмотрим, соответствует ли все это тексту "Двенадцати".

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...
— Был Ванька наш, а стал солдат!

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

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

Мою, попробуй, поцелуй!

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

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

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

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

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

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

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

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

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

А вот её, вьюги, образ *патетический*:

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

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

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

Да, все житейское в "Двенадцати" приобретает особую *драматическую глубину*, благодаря воздействию второго, патетического плана. В этом мы убедимся, разобравшись в художественном решении важнейшего эпизода поэмы, связанного с убийством Катки. Дело в том, что во взаимодействии двух стилевых планов "Двенадцати" отражается сложная диалектика образного содержания поэмы и стоящая за этим содержанием философско-этическая проблематика.

4.

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

Как эти темы сопряжены между собой?

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

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

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

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

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

Старый мир — «шелудивый пес» — ненавистен Блоку. Ненавистно его буржуазно-мещанское начало. «Буржуй», «буржуа» в устах Блока звучит как нечто безмерно пошлое, достойное всяческого презрения. (Мир «сытых» — «прогнанный хлев» — заклеен Блоком еще в 1905 году.)

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

Известно, что Блок делил все предметы на «музыкальные» и «немузыкальные» и не было у него более высокого слова, чем музыка. «В начале была музыка. Музыка есть

сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм» (Блок; дневник, март 1919 г.)⁶⁾

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

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

5.

Цивилизация старого мира исходила из того, что человек на земле — мера всех вещей. Таково было основание этой цивилизации, такова идея, которой освящены все духовные ценности, добытые европейской культурой. Этот принцип непрерывно нарушался историей самой цивилизации. Нарушался, но не разрушался. Идея *человечности* побуждала лучшие умы искать пути освобождения человека. Эти поиски нередко приводили к миражу, к самообману, подменяющему искомое чем-то противоположным. Исторической разновидностью и конкретной формой этих поисков явилась борьба за *материальное* освобождение человека как необходимую предпосылку освобождения *духовного*. Вопрос о том, какие противоречия неизбежно возникали между борьбой (средством) и освобождением (целью) оставим в стороне.

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

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

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

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

В.В. Розанов, далеко не лучший представитель русской интеллигенции⁷⁾ писал: «Ницше почтили потому, что он был немец и притом страдающий (болезнь). Но если бы *русский* и от себя заговорил бы в духе: «падающего еще толкни», — его бы назвали мерзавцем и вовсе не стали бы читать», ("Уединенное", 1911 г.).

6.

⁶⁾ Своеобразную философию *музыки* Блок стал исповедовать не во время или после революции, а значительно раньше. В Записных книжках Блока за 1909 г. читаем: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замыслы Зодчего... Музыка творит мир, она есть духовное тело мира... Дойдя до предела своего, поэзия вероятно утонет в музыке... Чем больше совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив, — и в конце концов должен *оглохнуть* *вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (таковы современная жизнь, политика и тому подобное)».

⁷⁾ В январе 1914 года Розанов был исключен из Религиозно-философского общества за выступления в черносотенной печати «не совместимые с общественной порядочностью».

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

В статье "Интеллигенция и революция" Блок пишет:

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

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

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

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

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

Пришел Блок в статье "Интеллигенция и революция" и к таким выводам:

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

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

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

И все-таки Блок остался плотью от плоти старой цивилизации, которую сам он назвал *гуманной*,⁸⁾ вкладывая в это особый, уничижительный смысл. Остался, даже ополчившись на самые понятия «цивилизация», «гуманизм».

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

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

Что должно произойти, если сталкиваются между собой стихия *личного* и стихия *массового*? Индивидуальное начало и начало множественно-безличное? Первое должно погибнуть, второе — восторжествовать, — убеждает себя Блок зимой 1917-1918 года. Личность, оказавшаяся на пути приведенной в движение народной стихии, стирается с лица земли — такова историческая необходимость и справедливость; сегодняшнее счастье единиц может и должно быть принесено в жертву завтрашнему всеобщему счастью, — намерен заявить Блок.⁹⁾

⁸⁾ «Музыка была тем цементом, который создавал культуру гуманизма; когда цемента не стало, гуманистическая культура превратилась в гуманную цивилизацию» (дневник, март 1919 г.).

⁹⁾ «Человек, противопоставивший себя, свое «я» стихии (т. е. истории), обречен на гибель. Такова была философская основа авторского замысла "Двенадцати". Поэт сознательно признаёт правоту стихии, пытаясь полностью отрешиться от своего «я», от себя самого», — пишет Л. Долгополов.

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

7.

Личное, индивидуальное в поэме — это любовь Петрухи к Катьке. Катькина дорожка роковым, стихийным образом пересекает путь *двенадцати*, и Катька обречена на гибель. Говорю «роковым, стихийным образом», потому что политикой Катька не занималась.¹⁰⁾ Она «с офицерами блудила», она «с юнкерьем гулять ходила, с солдатом теперь пошла» — и в этом ее падение. «Падающего еще толкни» — и Катьку толкнули: вытолкнули на тот свет.

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

Лежи ты, падаль, на снегу!..

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

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

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

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

В. Орлов по-своему отвечает на этот вопрос:

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

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

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

Чей же все-таки Ванька солдат?

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

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

Был Ванька наш, а стал солдат!

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

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

¹⁰⁾ Критик В. Орлов делает такой комплимент Катьке: «Катька по-своему тоже приняла революцию». Ну, разве что *по-своему*.

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

С офицерами блудила...
.....
С юнкерём гулять ходила...
.....
С солдатём теперь пошла...

В репликах *двенадцати* это выстраивается в один враждебный ряд: офицеры, юнкерё, солдатё.

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

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!

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

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

От приварка рожи гладки,
Поступь удалая,
Амунция в порядке,
Как при Николае.

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

Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...

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

Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

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

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

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

Трах — тарарах! Ты будешь знать,
.....
Как с девочкой чужой гулять!..

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

Таков классовый враг Ванька.

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

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

Что *двенадцать* не мерзнут, это как-то сомнительно, — первое, что мы слышим от них: «Холодно, товарищи, холодно!» А что они через сугробы переваливают легче старушки — ничего удивительного: помоложе они все-таки; да и старушка не «застряла» в сугробе, как полагает З. Минц, а «кой-как перемотнулась через сугроб», если верить Блоку. З. Минц убеждена, что старушка «застряла», — ну как же после этого не враг! Однако у З. Минц есть и другие резоны; она ведь «оттенков и нюансов» в «Двенадцати» принципиально не признаёт, и для нее все определено раз и навсегда: «Нет неопределенности в характеристике позиций таких представителей народа, как бедная старуха... Ванька и Катька. Они не с революцией, следовательно, против нее». О Ваньке речь уже была, о Катьке будет; в оправдание же старушки могу сказать одно: плакат, из которого она, дай ей волю, наделала бы портянок для ребят («Вся власть Учредительному Собранию!») — это лозунг отнюдь не большевистский. Даже наоборот. Так что, быть может, не такой уж страшный враг старушка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мы знаем, «кто там машет красным флагом»: «Это ветер с красным флагом разыгрался впереди...» И еще: «Впереди с кровавым флагом... Иисус Христос».

Незримостью врага создается *напряженность* фона в "Двенадцати".

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

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

8.

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

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

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

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

Гибнет женщина; Блок остается Блоком:

Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — всё больно.

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

Нити ассоциаций связывают Катю "Двенадцати" с ее предшественницей и подругой по ремеслу — Катюшей Масловой, с образом (известно со слов самого поэта),¹¹⁾ близким Блоку.

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

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

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

Образ Катьки необычайно дорог Блоку.

Вот как исповедуется Петруха своим товарищам после убийства Катьки:

¹¹⁾ Из авторского примечания к стихотворению "На железной дороге": «Бессознательное подражание эпизоду из "Воскресения" Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса».

— Ох, товарищи родные,
Эту девку я любил...
Ночи черные, хмельные
С этой девкой проводил...
Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Комментируя этот отрывок, З. Паперный справедливо замечает:

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

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

Подмена речи персонажа авторской речью (единственная в поэме) несколько нарушает стилевое единство *разговорного* плана "Двенадцати", чем не преминул воспользоваться Бунин, сделавший попытку ядовито высмеять это обстоятельство: «В этой архи-русской трагедии не совсем ладно одно: сочетание толстой морды Катьки с «бедовой удалью» ее очей.

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

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

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

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

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

9.

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

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

Блок оправдывает революцию.

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

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

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

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

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

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

Посмотрим, как решен эпизод Катькиной гибели в поэме.

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

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

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

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

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

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

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

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

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

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

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

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

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

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

Эту функцию можно исследовать по-разному.

Вот какой подход предлагает, например, Л. Долгополов:

«Основной вопрос при рассмотрении "Двенадцати" — это вопрос об исторической концепции Блока и об ее отражении... Поэма бесспорно многозначна, но эта многозначность непременно должна быть приведена в соответствие с системой исторических воззрений Блока,¹²⁾ с его концепцией и широким фоном используемых им аналогий и ассоциаций, и только тогда мы приблизимся к пониманию объективного художественного смысла её. Противоречия "Двенадцати" — это реальные противоречия революции, глубоко лично воспринятые и пережитые поэтом».

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

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

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

Если сопоставить точки зрения Долгополова и Волошина, то можно сказать, что истина — не то что посередине, а где-то между ними, но ближе к Волошину, чем к Долгополову;

¹²⁾ Постановка вопроса совпадает с задачей, которую ставит перед собой в статье о "Двенадцати" З. Минц: «Настоящая работа представляет собой попытку осветить проблематику поэмы с точки зрения отражения в ней общефилософских, эстетических и этических представлений Блока». Недаром Л. Долгополов говорит о «детальной и интересной статье З. Минц» и цитирует эту статью. Правда, у З. Минц ни о какой «многозначности» и речи быть не может.

различие их точек зрения (полярность) объясняется тем, что они воспринимают поэзию разными приемниками: Волошин - всем существом, Долгополов — верхним этажом сознания. Однако продолжим разговор о поэме.

10.

Совершив убийство, Петруха было загрустил:

Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Но идейно выдержанные товарищи удивительно легко и быстро успокаивают его:

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

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

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

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

Строфа обращает на себя внимание нарочитой примитивностью своей конструкции. Возражение, что частушка вообще примитивный жанр, — ничего не стоит. Речь идет о *стихотворном* мастерстве, и настоящая (фольклорная) частушка по отделке стиха, по совершенству исполнения сплошь и рядом не уступает лучшим образцам индивидуального поэтического творчества. В статье "Стихия и культура" (1908 г.) Блок приводит текст народной песни, где есть частушечные стихи такой чеканки:

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

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

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

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

Он опять повеселел...

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

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

Но в том-то и секрет, что *будто бы* косноязычие. На самом деле «Он опять повеселел» (и все четверостишие) — не фальшивая нота, не кикс; это — *диссонанс*,¹³⁾ имеющий в поэзии, как и в музыке, свое художественное назначение. Это — вольно или невольно (думаю, невольно) примененный Блоком прием. Прием этот реализуется оттенок (чрезвычайно важный) авторского переживания.

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

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

Эх, Эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

Ох, ты горе горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Уж я времячко
Проведу, проведу...

Уж я темячко
Почешу, почешу,

Уж я семячки
Полущу, полущу...

Уж я ножичком
Полосну, полосну!

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

¹³⁾ Говоря о стихах, под диссонансом обычно имеют в виду нечто совсем другое, а именно: специфику рифмовки, определенный тип созвучий.

Упокой, Господи, душу рабы Твоя...
Скучно!

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

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

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

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

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

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

Эх, Эх!
Позабавиться не грех!

А забава известна какая: «Выпью кровушку...» Ему бы до конца держать курс товарищей, «более сознательных в политическом отношении», — а он, дурень темный, опять от курса отклоняется: Спасителя при них помянул. И, натурально, новая отповедь: «Петька! Эй, не завирайся!» Плохо, значит, пристроился. Весь патруль в ногу идет, один Петька — не в ногу. «Бессознательный ты, право...» — говорят товарищи. В. Орлов комментирует: «Вот Петруха и получил верную характеристику — причем от своих же товарищей: «бессознательный». Они-то знают, во имя чего держат свой революционный шаг». «Вдаль идут державным шагом», — восклицает В. Орлов; и ставит риторический вопрос: «Разве не заглушает эта такая отчётливая и столь постоянная нота надрывный вопль душевной гульбы, которую мы слышим в репликах «бедного убийцы» — Петрухи?»

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

Но за всем тем один вопрос так и остаётся невыясненным. «Вопли», «надрыв», «душевная гульба» — это одно дело, это все Петькина необразованность; но в 7-ой и 8-ой главке поэмы речь идёт еще и о гульбе иного рода: кроме души, там еще, между прочим, рука гуляет, а в руке — ножичек... Так вот спрашивается: рука или руки? Нож или ножи? Один Петруха гуляет, или автор не оговорился, написав: «Гуляет нынче голытьба»? И как следует оценивать такую — не «душевную», а кровавую гульбу? Что касается последнего вопроса, то здесь мнение нашей критики расходится с мнением самих *двенадцати*. Петькины товарищи считали, что такая гульба — разлюбезное дело, только гулять надо весело, без оглядки, а Петруха «нос повесил» зря. Критика наша такую гульбу осуждает.

Осуждает, разумеется, в том случае, если она (гульба) лишена четкой классовой ориентации. Впрочем, если гульба таковой ориентацией обладает, то она уже не гульба, по мнению критики, а работа. И критика считает, что гульбой в поэме "Двенадцать" занимается один Петька, а его товарищи работают.

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

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

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

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

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

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

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

Уж я ножичком...»

и т.д.

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

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

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

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

11.

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

Перед нами текст поэмы.

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

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

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

Так намечается мотив угрозы буржую.

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

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

И еще раз:

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

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

Уж я ножичком
Полосну, полосну!

И дальше:

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

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

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

Повторяю: его, Петькину, уже целуют.

Теперь обратимся к 5-ой главке.

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

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

Кончается 4-ая главка строфой:

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

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

4-ая главка — при полной своей интонационно-лексической однородности — начинается идущим явно от автора описанием («Снег крутит...») и вся целиком пред-

ставляет собой авторский монолог; при этом автор смотрит на Ваньку с Катькой как бы глазами двенадцати, дает картину катания и ухаживания так, как ее воспринимают *двенадцать* — отсюда соответствующая интонация и лексика, отсюда и все детали картины. Назвать же Катьку «моя» автор имеет не меньшее право, чем Петруха. К тому же «моя» здесь не означает непосредственного обладания, не есть нечто буквальное.

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

4

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

5

У тебя на шее, Катя...
(и т.д.)

5-ая главка — так же, как и 4-ая, — монолог, произнесенный автором от *имени двенадцати*, а вовсе не монолог Петрухи, как полагали почему-то едва ли не все критики, касавшиеся этого вопроса.

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

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

.....
В кружевном белье ходила...

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

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

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

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

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

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

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

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!»

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

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

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

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

«Эх, эх, согреси...»

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

В 5-й главке читаем:

Эх, эх, освежи -
Спать с собою положи!

Неужели эти слова принадлежат Петрухе, который бешено ревнует Катку и жестоко страдает от её измены? Неужели Петька в такой горестной для себя ситуации вдруг впал в игривое настроение и, при товарищах издеваясь над собственной персоной, приговаривает: «Спать с собою положи!» - в тот момент, когда его девочка спит с Ванькой, о чём он, Петька, прекрасно осведомлён? Может быть, всё-таки не сам Петька подтрунивает над своей бедой, а над Петькой посмеиваются его товарищи, которые все знают Катку и из которых любой, наверное, непрочь переспать с нею?

Эх, эх, поблуди!
Сердце ёкнуло в груди!

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

Мою, попробуй, поцелуй!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Все усилия критиков, противопоставив Петьку его товарищам (в плане «сознательности»), обелить последних, точнее — внушить читателю, что сам Блок изобразил их беленькими,¹⁴⁾ все эти усилия не могут помешать очевидному выводу: Блок не только окрестил всех *двенадцать* «бубновыми тузами», но и показал их таковыми. И столь же непреложен тот факт, что Блок, тем не менее, воспел *двенадцать*, прославил их. В этом сложность поэмы. Здесь скрывается главное противоречие Блока тех лет: *двойное видение* революции. В своём месте будет сделана попытка это противоречие объяснить.

12.

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

Ох, ты горе горькое!
Скука скучная,
Смертная!

А кончается 8-ая главка:

Упокой, Господи, душу рабы Твоя...
Скучно!

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

¹⁴⁾ Это относится не ко всем нашим критикам. Например, Л. Долгополов отмечает: «Начальная характеристика "Двенадцати" («На спину б на до бубновый туз» — А.Я.) не подвергается сомнению и в дальнейшем; всё, что делают герои поэмы, не только не идёт вразрез с исходным впечатлением, но, наоборот, подтверждает его».

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

Упокой, Господи, душу рабы Твоя...

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

Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

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

Скучно!

Так неизменно (трижды на протяжении поэмы) создается *трагический* эффект, как только звучит тема Каткиной гибели. Мотив *тоски* возникает еще в первой главке поэмы (перед появлением *двенадцати*), это исконно-блоковский лирический мотив:

Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сутулится,
Да свищет ветер...¹⁵⁾

В начале 18-го года этот мотив («скучно!») Блок, видимо, ощущает в себе подспудно, но вскоре это становится лейтмотивом настроения Блока, его неизменной реакцией на окружающую действительность. Этот мотив провожает поэта до самой могилы:

.....
Скука скучная,
Смертная!

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

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

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

¹⁵⁾ Далее идет:

Эй, бедняга,
Подходи —
Поцелуемся...

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

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

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

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

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

13.

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

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

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

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

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

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

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

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

Боязнь и жажда развязки. Было и то, и другое. Жажда была сильнее боязни, и свидетельство тому — "Двенадцать".¹⁶⁾ Боязнь — не трусливая, а провидческая — составляла вместе с жаждой особое, *жертвенное* отношение Блока к революции. И в этой добровольной жертвенности, самоотречённости, обречённости был для Блока источник мучительного восторга:

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал...

("Женщина, безумная гордячка... ", 1918)

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

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

И вместе с тем это чувство нуждалось в рациональном обосновании.

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

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

Катастрофичность всего мироощущения, неподдельный жертвенный порыв и, конечно, острое сознание социальной несправедливости¹⁷⁾ — вот что бросило Блока в объятия революции, Поэт был в чем-то подобен тому великому любовнику, который возалкал объятий Каменного Гостя.

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

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

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

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

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

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

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

«Если интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони несет в себе «волю к жизни». Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к

¹⁶⁾ «Какое-то тайное, неосознанное, глубоко подспудное «наслаждение» было... для Блока в его катастрофических мыслях» (К. Чуковский).

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

¹⁷⁾ «...не забывать о *социальном неравенстве*» ("Что сейчас делать?" 1918 г.)

народу, ищет в нем жизненных сил: просто — по инстинкту самосохранения; бросается и наталкивается на усмешку и молчание, на презрение и снисходительную жалость, на «недоступную черту»; а может быть, на нечто еще более страшное и неожиданное.

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

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

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

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

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

Как видим, большевизм для Блока — правда, но правда *страшная*. Блок находит в этот момент оправдание большевизму лишь постольку, поскольку усматривает в нем воплощение народной стихии.

Но это оправдание далеко не означает идеализации большевизма:

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

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

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

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

Вот что пишет о "Двенадцати" К. Чуковский:

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

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

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

...что же делать, если... эту толстоморденькую Катю он всегда ощущал одновременно как тротуарную девку и как Деву Очарованных Далей, если Христос ему всегда являлся и Антихристом. Его "Двенадцать" будут понятны лишь тому, кто сумеет вместить его

двойное ощущение революции».¹⁸⁾ (Здесь неверно только одно: что Христос *всегда* являлся Блоку и Антихристом).

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

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

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

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

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

Что же говорить о Блоке, которому буквально во всем виделись приметы смерти, которому во всем слышалась «роковая о гибели весть».¹⁹⁾

"Двенадцать" — порождение не только определяющего характер всей поэзии Блока трагического мироощущения, но также порождение определенного, конкретного трагического чувства, а именно *жертвенного* отношения Блока к революции.

В 1908 году Блок предсказал, что, «бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройки,²⁰⁾ на верную гибель».

¹⁸⁾ Л. Долгополов пишет о "Двенадцати":

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

И ещё: «...абсолютное (курсив мой - А.Я.) принятие революции... было импульсом, оказавшим решающее воздействие на поэтическую мысль Блока».

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

В записке о "Двенадцати" (1920 г.) Блок пишет: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого». Январь 1918 г. — "Двенадцать", январь 1907 г. — "Снежная маска", март 1914 г. — "Кармен"; во всех случаях, как бы «слепо» ни предавался Блок любой стихии, его зрение всегда оставалось *двойным* зрением.

¹⁹⁾ Например: «И вторую березу — свалили, не поломав окружающего... Неужели моя песенка спета?» (Записные книжки, июнь 1914 г.)

Или:

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

²⁰⁾ Образ конского бега связан для Блока с ощущением гибели (гибельности):

...Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

("Черный ворон в сумраке снежном")

Или:

И через десять лет поэт *ощутил, испытал* предсказанное им:

«...над нами повисла косматая грудь коренника, и готовы опуститься тяжелые копыта»,
("Народ и интеллигенция").

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сам Блок с женой был вынужден переселиться к матери в тесное помещение, где не имел даже рабочей комнаты. Он, призвавший русскую интеллигенцию к сотрудничеству с большевиками и работавший, как вол, одновременно во множестве советских учреждений, был доведен до истощения и цинготных опухолей.²¹⁾

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

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

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

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

...Сквозь кровь и пыль
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль.

("На поле Куликовом")

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

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

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

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

«Все произведение Блока при потрясающей чувственной правдивости, делающей из него большую художественную ценность и первоклассный исторический памятник, религиозно, а тем самым эстетически двойственно и противоречиво, непримирённо в себе, как непримирённым в себе и эстетически незаконченным, а потому несовершенным был и всегда остается Блок. Тут религиозный критерий сливается с эстетическим. Правда изображения в "Двенадцати" Блока не освобождена от цинизма или кощунства восприятия. Отсюда то естественное отталкивающее впечатление, которое на многих производит "Двенадцать".

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

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

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

«Это — правда, но *только часть*».

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

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

Максим Горький, которого природа обделила слухом на стихи (достаточно прочитать его ответы на предложенную К. Чуковским анкету о Некрасове),²²⁾ нашел в "Двенадцати" лишь злую сатиру на все происходящее в стране. Горькому периода "Несвоевременных мыслей" должна была импонировать сатирическая картина российского хамодержавия, но — какое плоское непонимание "Двенадцати"!

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

Из дневника Блока (январь 1919 года) узнаем, что в это время Горький сказал о "Двенадцати" нечто, приятное Блоку:

²²⁾ Впрочем, Горький в своей жизни сочинил (или подслушал, что тоже заслуга) два отличных стиха:

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

Это — из прекрасной книги Горького "Детство".

«Очень знаменательно, что говорил Горький». Это уже не автор "Несвоевременных мыслей": «Владимир Ильич, Анатолий Васильевич и я», — говорит о себе Горький в передаче Блока.²³⁾

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

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

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

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

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

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

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

«Так надо. Поэт ничего не должен иметь».

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

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

...если даже руками грязнее моих (и того не ведаю и о том, Господи, не сужу)²⁴⁾ выкидывают из станка книжки даже несколько «заслуженного» перед революцией писателя, как А. Блок, то не смею я судить. Не эти руки выкидывают... а те далекие, неизвестные миллионы бедных рук; и глядят на это миллионы тех же, не знающих, в чем дело, но голодных, исстрадавшихся глаз...»

²³⁾ В примечании к этой дневниковой записи Блока В. Орлов пишет: «Не установлено, что именно говорил А.М. Горький в данном случае, но известен его отзыв о "Двенадцати", относившийся к 1920 или 1921 году. Он содержался в наброске статьи (или письма), где речь идет об издательстве "Всемирная литература". Говоря о романтизме и характеризуя романтическую литературу как «верующую в завтрашний день», «сквозящую сиянием будущего», Горький писал: «Современный литератор должен быть романтиком и писать примерно так, как написана поэма Блока "Двенадцать", произведение, которое не позволяет рассматривать себя с точки зрения хулы или хвалы действительности». Эти слова Горького, говорит В. Орлов, «были сообщены мне 7 апреля 1938 г. покойным С. Д. Балухатым, который обнаружил указанный набросок в горьковских бумагах (в печати до сих пор не появлялся)».

²⁴⁾ Еще раньше ("Интеллигенция и революция", 1918 г.) Блок писал: «Не стыдно ли (интеллигенции. — А.Я.) издеваться над безграмотностью каких-нибудь объявлений или писем, которые писаны доброй, но неуклюжей рукой?... Не стыдно ли прекрасное слово «товарищ» произносить в кавычках?»

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

14.

На вопрос анкеты К. Чуковского:

«Как вы относитесь к народолюбию Некрасова?» — Блок отвечает:

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

...двойственно нам приказанье судьбы:
Мы вольные души! Мы злые рабы!

(Блок, "Ангел-хранитель")

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

Блоковское народолюбие не было связано ни с умилением, ни с пиететом. Блок не сотворил себе из народа земного кумира — будь то мужичок-богоносец или пролетарий от станка.²⁵⁾ И тем возвышенной была жертва поэта.

В дневнике Блока находим такую запись:

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

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

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

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

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

На следующий день Блок пишет жене:

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

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

В дневнике за апрель 1918 года читаем:

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

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

...улица — свиные рыла...

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

²⁵⁾ Блок не сотворил себе из народа кумира в жизни и в искусстве. О блоковской философии определенного периода будет разговор особый.

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

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

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

«Для художника, — пишет Блок, — идея народного представительства, как всякое «отвлечение», может быть интересна только по внезапному капризу, а по существу ненавистна», (дневник, январь 1918 года).

Эта запись сделана в разгар «январских восторгов».

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

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

«...Входит Иисус...

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

Итак, демократия «ненавистна». Блоку за склонность к *самоотчуждению*, за то, что она перестает быть демократией.²⁶⁾

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

15.

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

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

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

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

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

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

Герой поэмы покидает *соловьиный сад* — мир песен, красоты и любви, свою вновь обретенную стихию — родную, колыбельную («И в призывном круженье и пеньи я

²⁶⁾ «Почему «учредилка»? Потому что как выбираю я, как все? Втемную выбираем, не понимаем... Ложь выборная (не говоря о подкупах на выборах, которыми *прогремели* все их американцы и французы).

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

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

забытое²⁷⁾ что-то ловлю»). Покидает, призываемый «рокотанием моря», «гулом житейской суеты»,²⁸⁾ жалобным криком труженика-осла. Розы *соловьинного сада* — кровь поэта и кровь его возлюбленной, его Музы,²⁹⁾ они не отпускали:

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

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

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

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

"Соловьинный сад" — одно из совершеннейших творений Блока — поражает и глубиной проникновения в будущее.

Вообще поэзия третьего тома³⁰⁾ — поэзия исторических прозрений.

Будьте ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней!

("Голос из хора", 1914 г.).

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

Блок сказал:

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

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

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

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

Здесь за Блоком — этическая традиция русской литературы XIX века.

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

²⁷⁾ Курсив мой. - А.Я.

²⁸⁾ "Сусальный ангел".

²⁹⁾ Образ женщины "Соловьинного сада" дан у Блока в том же интонационно-мелодическом ключе, что и образ его Музы в стихотворении "К Музе" ("Есть в напевах твоих сокровенных...").

³⁰⁾ Собрание стихотворений, "Мусагет". Третий том издан в 1912 и переиздан (с новыми стихами) в 1916 году.

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

(«Юному поэту»)

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

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

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

...горе возвели в позор
 Мещан и оптимистов корча.

(Пастернак)

Стоическому демократизму Блока не мешало бы поучиться сегодня.

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

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

По мнению Блока, искусство существует не для чего-то, а почему-то: оно — сама жизнь, ее непосредственное проявление.³¹⁾

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

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

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

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

Не поняв натуры Блока, трудно судить о «Двенадцати». Маяковский зря, называя свою слабую поэму — «150.000.000», вкладывал в это название определенный полемический

³¹⁾ «Клюев... это не творчество, а подражание (природе), нужно, чтобы творчество было природой; но слово — не предмет и не дерево; это — другая природа» (Блок, Дневник, январь 1918 г.).

заряд: дескать, в поэме Блока — *двенадцать* героев, а в моей поэме — герой весь народ. "Двенадцать" — неизмеримо народнее,³²⁾ потому что неизмеримо художественнее, чем "150.000.000".

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

16.

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

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

«Разве я «восхвалял» (Каменева).³³⁾ Я только констатировал факт: если взглянуть в столбы метели на *этом пути*, то увидишь «Исуса Христа». Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак», — размышляет Блок (дневник, март 1918 г.).

Несколько раньше, тоже в дневнике, записано:

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

О том же и в Записной книжке:

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

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

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

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

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

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

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

Страшит поэта мысль не о том, что *двенадцать* лично, как люди³⁴⁾ «не достойны Иисуса», а о том, что Христос освящает их *дело* («с кровавым флагом»).

³²⁾ «Независимо от различных праздных толкований, поэма "Двенадцать", бессмертна, как фольклор» (О. Мандельштам "Барсучья нора").

³³⁾ О.Д. Каменева заведовала тогда Театральным отделом Наркомпроса.

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

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

Блок пишет Анненкову:

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

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

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

17.

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

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

Стена вьюги отделяет Христа от *двенадцати*, и разделяющее их пространство — символ разделяющего времени.³⁵⁾ «Впереди Иисус Христос» — значит: Христос в грядущем. «От пули невредим»³⁶⁾ — значит: кровь ему не помеха, значит: дорога *двенадцати* ведет к царству божьему на земле³⁷⁾ через пролитую кровь.

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

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

³⁴⁾ В черновике поэмы Блок делает пометку, отсылающую к Евангелию от Луки, XXIII, 43 и к Некрасовскому «Было двенадцать разбойников». В обоих случаях искупаются *личные* грехи разбойника. У Некрасова невинная кровь искупается кровью злодея.

³⁵⁾ «Впереди — Иисус Христос — что это?

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

³⁶⁾ По мнению М. Волошина, Христос преследуется красногвардейцами. Это — упрощенное и неверное истолкование "Двенадцати" - неверное именно как принципиальное истолкование, хотя — при многозначности образов поэмы — такой подтекст (как один из подтекстов), действительно, улавливается. Волошин писал о "Двенадцати" в 1919 г., не имея никаких материалов (записей Блока), кроме самой поэмы.

³⁷⁾ «Мистики мы особого рода: на русский лад. Мы действительно люди земли, ибо веруем, что Тысячелетнее царство наше будет не за гробом, не на небе, а на земле...
...приидет царствие Твое — как на небе, так и на земле». Это — отрывок из письма одного сектанта, сочувственно приведенный Блоком в статье "Стихия и культура" (1908 г.).

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

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

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

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

("Вот он — Христос... ", 1905 г.)

Христос "Двенадцати" — это не гневный, не «сжигающий»³⁸⁾ Христос, а скорее «агнец кроткий в белых ризах», хотя и «с кровавым флагом».

Вспомним письмо Блока к Анненкову: «Христос с флагом — это ведь «и так и не так».

Это ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

А Христос — вот он:

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

Нездешняя музыка в этих завершающих поэму строках.

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

Ю. Тынянов:

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

М. Волошин:

«В... появлении Христа в конце вьюжной Петербургской поэмы нет ничего неожиданного. Как всегда у Блока: Он невидимо присутствует и сквозит сквозь все наваждения

38)

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

(Блок "Задебренные лесом кручи", 1914 г.)

мира, как Прекрасная Дама сквозит в чертах блудниц и незнакомок». (Какое громадное понимание Блока — в одной фразе!)

То, что *двенадцать* — апостолы «свободы без креста», Блок видел; в то, что *двенадцать* — невольные апостолы³⁹⁾ Христа, Блок верил.

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

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

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

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

18.

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

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

Так, можно говорить о мифе *Демона* у Лермонтова, имея в виду не только поэму "Демон", увенчание этого мифа, но вообще мотив *изгнанничества, избранничества*, пронизывающий лирику Лермонтова.⁴⁰⁾

Понятие «миф» у нас употребляется сейчас во множестве значений (помимо основного, первичного значения этого слова: миф как явление коллективного религиозно-художественного творчества). У нас принято — в отношении к индивидуальному творчеству — понимать слово миф в сугубо отрицательном смысле: миф от искусства — как извращение реальности, ее фантастический суррогат. Здесь художественное мифотворчество понимается иначе. Это — не искажение жизни, а особого рода ее *познание*. Это специфический — весьма *опосредствованный*, принципиально *метафорический* — способ худо-

³⁹⁾ «и двенадцать апостолов были убийцы и грешники. В пятой главе деяний апостольских рассказывается... как апостол Петр убил... мужа и жену, Ананию и Сапфиру, за то, что утаили они часть имущества своего от христианской коммуны...» (Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. Петербург, "Алконост", 1919).

⁴⁰⁾ Демон — бунтовщик и *изгнанник* небес — высшее отражение и оправдание (в душе Лермонтова) земной участи самого поэта. Демон — гордый и неуязвимый в своем одиночестве и вместе безмерно страдающий; причастный надмирной гармонии и вместе отринутый ею. Внешние, литературные влияния ("Демон" и "Ангел" Пушкина; "Потерянный рай" Мильтона, ряд произведений Байрона и т. д.) дали Лермонтову лишь оболочку мифа, не образ, а имя Демона, его традиционный знак: «дух отрицанья, дух сомненья»; образное содержание мифа выросло изнутри.

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

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

жественного постижения мира (в этом и только в этом смысле мифы современного искусства сродни мифам древности). Миф (романтический идеал) — эта развертывающаяся в большую тему метафора⁴¹⁾ — соединяется с массой разнообразного художественного материала, так что мифотворчеству вовсе не чуждо то, что называют реальным искусством.

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

Не образное содержание этого мифа, а только его символ был унаследован Блоком от Владимира Соловьева, так же как «Русь-тройка» Гоголя дала Блоку лишь один из символов мифа России. Здесь и дальше слово «символ» употребляется не в том «магическом» смысле, который в него вкладывался русскими символистами,⁴²⁾ и не в том, в каком говорится, что нечто имеет «глубокое, символическое значение», — а в смысле самом элементарном: символ — как внешняя примета образа, его знак. Знак условный. Или знак тайный, подлежащий расшифровке. Но в любом случае знак понимается как нечто *однозначное*, в то время как художественный образ, в отличие от символа, *многозначен* и никакой расшифровкой исчерпан быть не может.

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

Миф духотворящей женской *красоты* переходит в миф «благодатной, сходящей на нас красавицы – России».⁴³⁾

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

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

Завершение блоковского мифа России — поэма "Двенадцать".

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

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

⁴¹⁾ Миф — метафора с точки зрения объективной; субъективное отношение художника к своему творению может быть иным; Блок возмущался, когда критики рассматривали образ Прекрасной Дамы как отвлеченно-метафорическую художественную идею, — «как будто сущность, обладающая самостоятельным бытием, может превратиться в призрак, в образ, в идею, в мечту».

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

⁴²⁾ Например: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения нечто неизгладимое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (Вяч. Иванов, Поэт и чернь, "По звездам").

⁴³⁾ "Вопросы, вопросы и вопросы", 1908 г. (Красавицы — курсив мой. — А.Я.)

А еще Л. Долгополов пишет: «Действие поэмы разыгрывается не только на улицах революционного Петрограда, но и в мировых пространствах», ("Тютчев и Блок"). Это — неверно. В сознании Блока — так, в поэме "Двенадцать" — иначе. Тот ветер "Двенадцати", что «на всем божьем свете», есть русская пурга — и только. "Двенадцать" — с любой точки зрения — воплощение национальной, а не интернациональной стихии. Прав был К.И. Чуковский, отвергавший ходячее мнение об «интернационализме» "Двенадцати". Этому не противоречит то, что Блок воспринимал русскую революцию как начало и ведущую силу мировой революции. «Содержанием жизни становится всемирная Революция, во главе которой стоит Россия», — писал Блок жене летом 1917 года.

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

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

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

Этот возглас скрыто присутствует в "Двенадцати".

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

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

Блок прямо определил трагизм как «двойственное отношение к явлению»⁴⁴⁾ (дневник, апрель 1919 г.).

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

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

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

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

⁴⁴⁾ Так мыслил Блок всегда. Это повторяется у него снова и снова. Например, говорит Блок о сходстве Горького и Гумилева, вообще очень разных людей: «Оба не ведают о трагедии — о двух правдах» (дневник, октябрь 1920 г.).